BIBL00131

PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVIII · NVMERO I · GENNAIO · MCMXXXVI · XIV

Tassa pagata per supplemento

Una nuova pubblicazione

DISCO G W 1200 da L. 15

ROSSINI: **La Scala di Seta** - Sinfonia P. 1ª e 2ª

eseguita dalla ORCH. SINFONICA DELLA TRIENNALE DI MILANO, diretta dal m.° **A. TONI**

Di imminente pubblicazione

DISCO G W 1201 da L. 15

A. TONI: **Tarantella** dalla "Suite in forma di Variazioni,, eseguita dalla stessa Orchestra.

S. A. NAZ. DEL GRAMMOFONO
"LA VOCE DEL PADRONE,,

RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA E COLONIE

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

Eleganti volumi (23 x 17) finemente incisi, rilegati in tela con impressioni in oro

BELLINI (V.)
Norma L. 100

BOITO (A.)
Mefistofele L. 100
Nerone » 100

DONIZETTI (G.)
L'Elisir d'amore L. 100

MASCAGNI (P.)
Iris L. 100

MONTEMEZZI (I.)
L'Amore dei tre Re L. 100

MONTEVERDI (C.)
Il ballo delle ingrate. Trascrizione ed istrumentazione di A. Toni L. 40

PONCHIELLI (A.)
La Gioconda L. 100

PIZZETTI (I.)
Dèbora e Jaèle L. 100
La sacra rappresentazione di Abram e di Isaac L. 60

PUCCINI (G.)
Manon Lescaut » 100
La Bohème » 100
Tosca » 100
Madama Butterfly » 100
La Fanciulla del West » 100
Gianni Schicchi » 60
Il Tabarro » 60
Suor Angelica » 60
Turandot » 100

ROSSINI (G.)
Il barbiere di Siviglia. Nuova edizione controllata sull'autografo L. 60

RESPIGHI (O.)
Belfagor L. 100

SPONTINI G.
La Vestale L. 100

VERDI (G.)
Rigoletto L. 100
Il Trovatore » 100
La Traviata » 100
Un Ballo in maschera » 100
Aida » 100
Otello » 100
Falstaff » 100

WAGNER (R.)
Parsifal (Testo italiano e tedesco) L. 100

ZANDONAI (R.)
Conchita L. 100
Francesca da Rimini » 100

EDIZIONI RICORDI

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



COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 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

A. Bonaventura. — Musica e poesia nel Trecento italiano . . . . . Pag. 3
A. D. C. — La morte di Alban Berg . . . . . » 7
G. De Napoli. — I centenari melodrammatici del 1936 . . . . . » 10
RIVISTA DELLE RIVISTE: Le categorie estetiche. - Italia. - Estero . . . . » 14
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 18
CORRISPONDENZA DALL'ESTERO: Lettera da Vienna (H. R. Fleischmann) » 24
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica eseguita. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 26
IN TUTTI I TONI: Notizie. - Concorsi. - Necrologio . . . . . » 31
PROSPETTO delle nuove Opere italiane rappresentate nel 1935 . . . . . » 34
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 36

BRANO MUSICALE

M. Saponaro: *Aria d' 'O Settecento.* Versi di S. Di Giacomo.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

TEATRO ALLA SCALA

I. PIZZETTI

ORSEOLO

DRAMMA IN TRE ATTI DI I. PIZZETTI

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto L. 4,—

TEATRO REGIO DI TORINO

F. ALFANO

RESURREZIONE

QUATTRO ATTI DI C. HANAU

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto L. 4,—

TEATRO REALE DELL'OPERA

L. ROCCA

IL DIBUK

UN PROLOGO E TRE ATTI DI R. SIMONI
DALLA LEGGENDA DI SCIALUM-SKI

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto L. 4,—

R. ZANDONAI

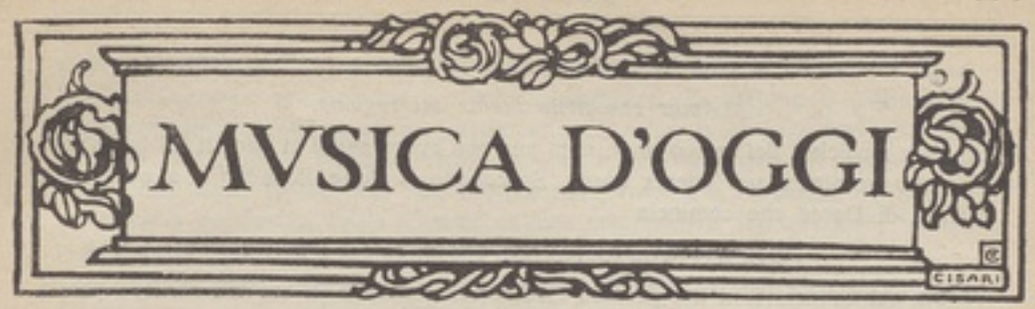
GIULIETTA E ROMEO

TRE ATTI DI A. ROSSATO

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto L. 4,—

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

Anno XVIII. Gennaio 1936-XIV N. 1



Musica e Poesia del Trecento italiano

È singolare il fatto che mentre, generalmente parlando, lo sviluppo dell'arte musicale in Italia, pur mostrando a un dipresso gli stessi fenomeni e le stesse vicende, non fu parallelo, ma posteriore a quello della nostra poesia, l'apparizione della così detta « Ars nova florentina » coincide con quella del « dolce stil novo ». Di più giova ricordare che non pochi tra i poeti di questo dolce stil novo componevano i loro versi proprio perchè fossero musicati: e tra questi anche Dante. Non veramente le Canzoni, sebbene anche questa forma di poesia fosse originariamente destinata alla musica ed una parte di essa si chiami *Tornata* « perocchè (come dice l'Alighieri nel 2° Trattato del « Convivio ») li dicitori che in prima usarono di farla, fenno quella perchè, *cantata* la Canzone, con certa parte del *canto* ad essa ritornassero. Ma io, egli soggiunge, rade volte a quella intenzione le feci ». Afferma però nel Libro II, Cap. III del Trattato « De Vulgari Eloquentia », di aver fatto proprio a quella intenzione le Ballate, poichè queste, a differenza delle Canzoni le quali possono stare di per sè sole, hanno bisogno di musica e di plaudenti ascoltatori (o di danzatori, secondo l'emendamento proposto dal Carducci) pei quali propriamente son fatte: « Cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod Ballatae non faciunt: indigent enim plausoribus, ad quos editae sunt ». È fuor di dubbio pertanto che alcune Liriche del poeta divino furono proprio *scritte per musica.*

Così, per esempio, quella Ballata che comincia

Ballata io vo' che tu ritrovi Amore

come si rileva non solo dagli accenni in essa al *dolce suono* ed alla *nota soave,* ma dalla prosa che la precede nel Cap. XII della « Vita Nova » ove Dante si fa apertamente consigliare da Amore, apparsogli in sogno, a far musicare le sue Ballate prima d'inviarle a Beatrice: « E non le mandare in parte alcuna sanza me, onde potessero essere intese da lei, *ma falle adornare di soave armonia* ». Anche nell'altra Ballata, di dubbia autenticità ma che pure a Dante fu attribuita e che comincia col verso *Per una ghirlandetta,* si accenna al fatto dell'essere stata composta per musica, nella strofe

Di fior le parolette mie novelle
han fatto una Ballata
da lor per leggiadria s'hanno tolt'elle
una veste ch'altrui non fu mai data.
Perciò siete pregata,
quand'uom la canterà,
che le facciate onore.

E se Casella si cimentò a musicare addirittura la canzone dantesca

Amor che nella mente mi ragiona,

un altro musicista del tempo, men noto per non avere avuto al pari di lui la fortuna di esser nominato nel poema sacro, Scocchetto, « dette il suono » a quell'altra Ballata di Dante che comincia

Deh nuvoletta (o *Violetta*) *che in ombra d'amore*

veduta dal Crescimbeni nel perduto Codice Boccoliniano in cui era scritto: parole di Dante e suono di Scochetto.

Se il Petrarca e il Boccaccio componessero Madrigali e Ballate « alla intenzione » di farle mettere in musica, non so: ma da maestri loro contemporanei furono musicati il Madrigale del primo *Non al suo amante più Diana piacque* intonato da Jacopo da Bologna e del secondo il Madrigale *O giustizia regina al mondo freno,* intonato da Niccolò da Perugia, l'altro Madrigale *Come in sul fonte fonte fu preso Narciso,* intonato da Lorenzo da Firenze, da me trascritto e pubblicato nella *Rivista Musicale Italiana* del 1914 e la Ballata *Non so qual io mi voglia* musicata dallo stesso Lorenzo, bellissima, da me pubblicata insieme coll'altro e anche fatta più volte eseguire.

Inoltre il Boccaccio, con quello che dice nella Introduzione e in varie Novelle del « Decameron » e col riferire al termine di ogni Giornata le canzoni « vaghette e liete » che cantavano e Dioneo e Fiammetta e Lauretta ed Emilia e Pampinea e Minuccio, ci è, al pari degli altri nostri giocondi novellieri quali Ser Giovanni Fiorentino e il Sacchetti, al pari di Giovanni da Prato nel suo *Paradiso degli Alberti* e al pari di pittori quali Simone Martini e l'Orcagna, ottima guida a conoscere gli atteggiamenti e i caratteri della vita musicale del tempo.

I Madrigali, le Ballate, le Cacce erano i componimenti poetico-musicali più in voga presso quello che il Carducci chiamò « il mondo elegante italiano del Sec. XIV » e recavano alla società d'allora il fascino delle loro fresche melodie e dei loro gorgheggi così sontuosi che fu avanzata dal Riemann l'ipotesi, non suffragata finora da prove documentali, che una parte venisse affidata a strumenti. Molte di tali musiche sono a noi pervenute, conservate in vari Codici, e sono state in parte studiate e trascritte in notazione moderna dal Wolf, dal Riemann, dallo Schering e, più recentemente, dal Ludwig, dallo Schneider, dal Besseler, da altri e ora anche dal giovane prof. Nino Pirrotta, in un lavoro di cui fra un momento diremo: pur tuttavia, come lo stesso Pirrotta rileva, ancora manca una trattazione esauriente e definitiva intorno all'arte musicale italiana del Trecento. Per averla, occorrerà più largamente esaminare e tradurre il vasto materiale contenuto nei Codici e anche porre in relazione le precedenti condizioni della musica italiana col movimento determinato dall'arte nuova.

Intanto, i recentissimi studî di Fernando Liuzzi su « La Lauda e i primordî della melodia italiana » hanno dimostrato l'esistenza in Italia di una caratteristica unione tra musica e poesia volgare anteriormente all'*Ars nova florentina*: dal qual fatto si potranno trarre molte conclusioni sia in rapporto all'asserita derivazione dell'*Ars nova* italiana da quella francese (mentre ora, sotto certi aspetti, ne risultano italiani gli inizî) e sia quanto al maggiore o minore influsso che il canto popolare possa aver esercitato sull'orientamento della musica nuova del secolo XIV. Ad ogni modo, quanto già sappiamo intorno agli intendimenti ed

all'opera dei musicisti italiani e più specialmente toscani del Trecento, i quali e coll'imprimere un più naturale e ritmico andamento alla melodia e coll'introdurvi passi cromatici e coll'usare appropriatamente sì delle consonanze che delle dissonanze e coll'adottare i piccoli valori di note e coll'ammettere la misura binaria e con altri mezzi dettero alle loro composizioni vivacità e scioltezza di movimenti ed efficacia espressiva, basta a darci un'idea complessiva dell'*Ars nova* italiana e a farci discernere quelli che furono i suoi caratteri fondamentali.

Così possiamo rilevare che se anche un influsso fu esercitato dall'*Ars nova* francese su quella italiana, esso fu soltanto esteriore e formale, mentre tutto italiano appare in questa il contenuto spirituale, sentimentale ed estetico. L'animazione, la vivacità, l'espressione delle musiche composte dai nostri maestri del Trecento documentano in modo indiscutibile della loro pretta italianità. Della quale è altresì indice sintomatico l'evidente tendenza al canto monodico, non solo nelle composizioni scritte addirittura per una voce sola, ma anche in quelle a più voci (due o al massimo tre) nelle quali pertanto spesso una voce prevale e canta, sì da non potersi dire che sieno vera polifonia.

Caratteristico anche è in esse l'atteggiamento mondano che le rende conformi agli scopi cui erano destinate; atteggiamento che dalla musica profana si estese a quella sacra e religiosa, tanto che non solo la Lauda, forma di per sè più semplice e popolaresca, ma anche la musica propriamente liturgica sentì l'alito della nascente arte nuova. Per il che Papa Giovanni XXII, d'ogni innovazione feroce avversario, con un Decreto datato da Avignone nel 1323, si scagliava contro i modernisti musicali del tempo, lamentando che « alcuni discepoli di una *nuova scuola* attendessero a *misurare le battute* e a creare *con nuove note* le loro melodie: che in conseguenza della *moltitudine di note* da loro adoperata restassero oscurate le vereconde ascensioni melodiche e le temperate discese del canto fermo: che si riempissero d'ebbrezza gli orecchi e che invece di cercare la devozione e sfuggir la lascivia, si mettesse quella in non cale e si facesse di questa pubblica mostra. Onde concludeva ordinando che niuno più ardisse di tentar tali cose e che nulla fosse innovato nella musica tradizionale ». Naturalmente.... predicava al deserto.

***

Finalmente giova mettere in rilievo il proponimento, in quei compositori, non solo di esprimere il senso e il sentimento della poesia, ma anche di uniformare la forma musicale a quella dei testi poetici: onde, salvo qualche eccezione, presso di loro la struttura del componimento musicale corrisponde a quella della poesia musicata. Si manifesta quindi, per così dire, un'alleanza o un accordo tra musicisti e poeti: questi scrivono versi per musica e quelli adattano la musica ai versi. Ora, poichè tra i poeti del Trecento che scrissero appositamente per musica, oltre ad Alessio Donati, a Stefano di Cino, a Niccolò Soldanieri e ad altri, occupa un posto principalissimo Franco Sacchetti, è questo il momento di accennare all'interessante lavoro che su lui e sulla tecnica musicale del Trecento italiano hanno pubblicato, pei tipi della Casa Sansoni di Firenze, il prof. Ettore Li Gotti, per la parte letteraria, ed il prof. Nino Pirrotta per quella musicale (1).

I due punti essenziali che il primo sostiene e dimostra con acute osservazioni

(1) Li Gotti (E.)-Pirrotta (N.) - *Il Sacchetti e la tecnica musicale del 300 italiano* (G. C. Sansoni, Firenze).

storiche e critiche (qui non è possibile entrare in discussioni particolareggiate) sono: in primo luogo che nella apparente e quasi popolaresca spontaneità e immediatezza dell'opera di Franco Sacchetti non bisogna vedere inconsapevolezza dello scrittore: il quale, se pur manca di una elaborazione sottoposta a regole fisse, non manca di una tecnica e di una cultura dalle quali appunto deriva la freschezza della sua prosa e della sua lingua poetica: in secondo luogo, che il meglio dell'opera sua di poeta consiste proprio nei versi per musica dei quali, dopo riassunta la biografia dello scrittore e dopo rilevata la sua evoluzione artistica anche in rapporto alla sua crisi spirituale, l'A. fa una limpida analisi e studia la struttura tanto bene adatta all'intonazione musicale: del che non c'è da sorprenderci, dato che il Sacchetti fu anche musicista e rivestì di note la propria canzonetta *Mai non sarò contento* e la propria Ballata *Innamorato pruno*. Il Li Gotti conclude il suo studio coll'osservare giustamente che la tecnica del Sacchetti è quella delle poesie musicali e più propriamente la tecnica delle forme più strutturali: il Madrigale e la Caccia. « Essa gli permetteva di sfruttare, quanto più gli era possibile, la realtà, tenendosi daccosto ad essa, e di tentare in nuovi ritmi una più vivace, più piacevole e più popolaresca armonia ».

La parte relativa alla tecnica musicale del nostro Trecento è stata poi trattata dal prof. Nino Pirrotta, il quale vi ha aggiunto, in Appendice, una propria traduzione in notazione moderna di dodici composizioni trecentesche su poesie del Sacchetti. In questo lavoro, seriamente concepito e condotto, il Pirrotta pone in relazione la struttura metrica del Madrigale e della Caccia colle forme musicali alla tecnica delle quali sono intimamente connessi: viene poi a dire della Ballata che loro succedette e che, se pur nata sotto l'influsso dell'arte francese, assunse in Italia caratteri propri, a determinare i quali molto giova l'esame dei rapporti interceduti tra il Sacchetti e i musicisti suoi contemporanei.

Egli scrisse per loro; con loro ebbe consuetudine e di loro indicò i nomi nell'autografo Codice Laur. Ashb. 574, da cui si possono anche dedurre l'ordine cronologico e le date delle composizioni. Esaminati i varî schemi metrici in corrispondenza alle varie forme musicali e posto in rilievo come il Madrigale sia per lo più polifonico (ma ciò deve intendersi nel senso letterale di essere a due o a tre voci, poichè, come abbiamo detto, spesso una voce prevale e svolge il canto in forma melodica) mentre la Ballata è essenzialmente e almeno per molto tempo monodica, il Pirrotta studia i rapporti della poesia colla musica, prima in ordine al costume musicale del tempo, poi in ordine all'equilibrarsi dei due elementi nell'opera d'arte. Tali rapporti traversano tre fasi distinte. Prima, musica e poesia « si adattano con parità di diritti ed uguaglianza di valore decorativo »: poi, « la musica si pone come sussidiaria al servizio dell'espressione poetica »; finalmente « è la poesia ad assecondare le esigenze dell'espressione musicale e ad adattarsi in organismi poetici che si confacciano alle possibilità dell'espressione musicale ». E questo è l'aspetto che finirà col prevalere, favorito dal progresso e dal raffinamento che a traverso la notazione mensurale si sono sviluppati (come provano anche i Trattati di Marchetto da Padova) nella ritmica e nella tecnica contrappuntistica, assumendo un carattere nuovo e veramente tipico del Trecento.

Interessanti le osservazioni sul lirismo della Ballata, mentre esso è secondario nella Caccia e nel Madrigale, che sono più descrittivi e narrativi: delle quali composizioni pertanto il vero valore « non sta nella fedeltà o nella ingegnosità della riproduzione musicale delle immagini nè nella vivacità e nel realismo degli incisi onomatopeici », ma « nel senso innato di proporzione e di chiarezza a cui la fantasia dei compositori attinge... e nell'istintivo governarsi di queste opere che obbediscono solo ad un bisogno puramente spirituale, secondo le più schiette leggi dell'intuizione estetica ».

Tale, molto sommariamente riassunto, il lavoro del Pirrotta, che potrà forse prestarsi su qualche punto a diversità di opinioni, ma che rivela in lui uno studioso che pensa colla propria testa e che è fornito di una solida cultura musicologica e paleografica.

Di questa sono altresì documento le sue trascrizioni e le erudite annotazioni che le accompagnano. Trentaquattro furono, a quanto sembra, le poesie del Sacchetti musicate al suo tempo: ma dodici soltanto ne contengono i Codici e di queste una sola ne era stata trascritta e pubblicata dal Wolf: le altre erano tutte inedite. Il Pirrotta ha condotto il suo lavoro col massimo scrupolo, attenendosi ai testi dei Codici più autorevoli e soltanto in alcuni casi si è trovato costretto a qualche integrazione o modificazione, onestamente dichiarata. Tra le più interessanti e caratteristiche di queste composizioni vanno annoverate quelle di Lorenzo da Firenze (che con altre già note e specie con quelle da me pubblicate presentano una singolare analogia, attestante la personalità dell'autore) e quelle, anche più numerose, di Niccolò da Perugia.

Nell'Avvertenza premessa al libretto, i due giovani studiosi siciliani dichiarano che queste loro pagine « vogliono essere, più che uno studio complessivo, un contributo d'indagini e una promessa di più maturo lavoro ». Li prendiamo in parola e li esortiamo a continuare, mentre frattanto ci rallegriamo con loro pel contributo che, anche con queste pagine, hanno recato alla miglior conoscenza della nostra poesia musicale e musicata del Secolo Decimoquarto.

ARNALDO BONAVENTURA.

La morte di Alban Berg

Il 23 dicembre '35 s'è spento a Vienna uno dei più rappresentativi musicisti del Novecento austriaco, Alban Berg. Da qualche settimana, lasciata la sua Waldhaus sul Worthersee, dove da quindici anni si ritirava per lavorare, era ritornato alla sua abitazione viennese, nella Trauttmansdorffgasse, e vi aveva ripreso l'attività didattica.

Egli aveva da poco terminato un *Concerto* per violino, sollecitatogli dal violinista americano Louis Krasner, svolgendovi i sentimenti ispiratigli da un corale. E questi sentimenti sembrano oggi stranamente profetici: « Basta. Signore, quando ti piaccia, dammi riposo! Il mio Gesù viene. Buona notte, o mondo. Io viaggio verso il cielo, sicuro e in pace. Le mie angustie restano quaggiù. Basta, basta! ».

Nato a Vienna il 7 febbraio 1885 da un norimberghese, autodidatta fino al quindicesimo anno, il Berg frequentò la scuola di Schönberg. A sua volta aprì scuola di teoria e composizione a Vienna, nel 1910. Intanto commentava in discorsi e per iscritto le opere del suo maestro, le riduceva per canto e pianoforte, parte-

cipava alla « Società per le esecuzioni private » fondata dallo stesso Schönberg, collaborava ai *Musikblätter des Anbruch*, componeva dal 1908 al' 14 parecchia musica da camera, accoglieva le teorie dello Schönberg e del Busoni miranti a un sostanziale rinnovamento del teatro.

Nel 1914 ascoltò in un teatro di Vienna *Wozzeck* di Georg Buchner, e fu preso dalla violenza talvolta realistica di quel dramma, che gli offriva la possibilità di una singolare stesura operistica. Acceso romantico tedesco, vissuto nei primi decennii dell'Ottocento, autore anche di una *Morte di Danton*, tutta risuonante di principii democratici e rivoluzionarii, il Buchner volle rappresentare nel destino di Franz Wozzeck il tragico affanno degli oppressi, la miseria del quarto stato. Il protagonista è un martire funestato e aizzato, il quale soffre profondamente la sua condizione, poichè, uomo sensibile e ragionevole, vorrebbe bandita ogni ingiustizia. Wozzeck si fa soldato, non conoscendo altro mestiere. Prende moglie e la consorte diventa la ragione e la poesia della sua vita. Ma essa lo tradisce. Franz si sente perduto, la uccide, si precipita in uno stagno.

Alban Berg scelse quindici scene del dramma buchneriano, quelle che, seppure non coerenti, ne rappresentavano l'esposizione, la peripezia e la catastrofe, e dispose un insolito trattamento operistico. Il dramma non sarebbe stato intieramente musicato. Vasti pezzi strumentali, talvolta anche vocali, avrebbero risuonato sinfonicamente fra le scene recitate, componendo come una classica tripartizione A B A, ma senza rigore nelle relazioni con gli eventi scenici. Così, nel primo atto, una *suite* di stile antico, una fantasia su tre accordi, una marcia militare, una ninnananna, una passacaglia con ventun variazioni su un motivo svolgentesi in una gamma di dodici toni, infine un andante affettuoso; nel secondo atto, una sonata, invenzione e fuga con tre temi, largo (con piccola orchestra da camera), scena di danza (scherzo), rondò marziale; nel terzo atto, invenzioni sopra un tema, un ritmo, un motivo svolgentesi su sei toni, un grande epilogo orchestrale trattato come un'invenzione. In tanta bizzarria non mancano pretese di equilibrio e di organicità. Per esempio il motivo presentato nel largo del secondo atto può sembrare il nucleo della complessa composizione, riapparendo in diversi aspetti contrappuntistici. D'altra parte l'idea del suicidio, sempre più ostinatamente fissa nella mente del protagonista, è rappresentata dalla insistente risonanza di un si nelle varie famiglie strumentali e nelle voci, e infine in un unisono, stridente, assordante, ossessionante come un incubo; in sostanza, la funzione d'un tema. Alban Berg non sdegnò l'uso di elementi consueti, quali il motivo conduttore o l'imitazione pittoresca o l'impressionismo; ma non il recitativo alla italiana, cui preferì la declamazione ritmica alla maniera del *Pierrot lunaire* di Schönberg. Vario risultò anche l'uso degli strumenti; gruppi omogenei accompagnano le voci con tenui sonorità; le grandi masse s'espandono nei momenti più drammatici.

Alban Berg esplicitamente dichiarò di non aver menomamente inteso di tentare una ennesima riforma dell'opera. Non si propose ciò, nè, compiuto il lavoro, gli parve che esso potesse far scuola. Oltre al desiderio di comporre una buona musica, di esprimere musicalmente lo spirituale contenuto del dramma del Buchner, di trasferire nel linguaggio musicale quello poetico, lo mosse il proposito di dare al teatro ciò che è del teatro, una musica che servisse in ogni momento alle necessità del dramma e rispondesse alla realtà del palcoscenico. Ma la selezione e la riunione delle quindici scene, e la ricca varietà degli avvenimenti, gli vietava di

giovarsi del contenuto letterario, di seguirlo, di musicarlo dal principio alla fine. Sarebbe stato impossibile impedire che la pura musica riescisse monotona. Una dozzina di intermezzi composti formalisticamente, avrebbe fatalmente generato fastidio. E il fastidio, notò il compositore, dev'essere assolutamente evitato nel teatro.

« Mi si presentava intanto l'imperativa richiesta di dare a ciascuna scena, a ciascun intermedio, preludio o postludio, il suo proprio, inconfondibile aspetto, sia nei limiti, sia nel contenuto, ed io curai infatti che apparisse da un lato la caratteristica di ciascun episodio e dall'altro la compiutezza della musica « pura ». Tale utilizzazione della musica pura, in tali condizioni e in tale misura può essere cosa limitata, ma io non ne ho il merito, perciò posso e devo recisamente respingere l'affermazione di aver con siffatte novità riformata l'opera. Ma non vorrei con tali dichiarazioni rimpicciolire il mio lavoro. Ecco dunque quel che a me sembra il reale mio merito. Vorrei che fosse ben considerato tutto ciò che nell'ambito di questa opera si trova di forme musicali, tutto ciò che è severamente e logicamente elaborato, quale destrezza artistica è impressa in tutti i particolari, dal momento in cui si alza il sipario a quello in cui esso scende per l'ultima volta. Tutto il pubblico dovrebbe notare qualche cosa di queste diverse fughe e invenzioni, pezzi di *suites* e di sonate, variazioni e passacaglie, e sentirsi colpito e commosso dall'idea fondamentale di quest'opera, cioè il singolare destino di Wozzeck. E questo, io credo, m'è riuscito ».

Terminato nel 1920, *Wozzeck* fu presentato cinque anni dopo da Erich Kleiber a Berlino e ripetuto dieci volte, fra contrastanti impressioni. La terza rappresentazione a Praga, nel '25, dovè essere interrotta per l'ostilità della maggior parte degli spettatori. Leningrado applaudiva nel '27 la tragica storia di Wozzeck. In seguito un sempre maggior numero di teatri germanici e austriaci ospitò l'opera di Berg, la quale fu applaudita nel '30 da venti pubblici e da quello, internazionale, convenuto al festival della Società di musica contemporanea a Liegi.

Più recenti opere di Alban Berg sono il *Concerto da camera* per piano, violino e tredici strumenti a fiato, la *Suite lirica* per quartetto d'archi, l'istrumentazione dei *Sette Lieder* giovanili (i quali, composti nel 1907, rigorosamente affermano la concezione tonale più tardi ripudiata dal Berg), *Il vino*, aria da concerto per soprano e orchestra (da Baudelaire, traduzione di Stefan George, in tre parti: *L'âme du vin, Le vin des amants, Le vin du solitaire*, in cui riappare la gamma di dodici toni.

Compiuta nel '34, l'opera *Lulu*, su libretto tratto dai drammi di Wedekind *Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora*, contiene numerosi pezzi sinfonici, un rondò, un ostinato, un *Lied*, alcune variazioni e un adagio finale, i quali sono stati raccolti in *suite* e già applauditi. Berg vi riaffermava l'atonalità e la predilezione contrappuntistica. L'opera sarà prossimamente rappresentata al Teatro Tedesco di Praga.

Recentissimo è il *Concerto* di violino, già ricordato. Ne parla ampiamente Willi Reich nel fascicolo del 1° dicembre della *Schweizerische Musikzeitung*.

A. D. C.

I Centenari melodrammatici nel 1936

Nel 1836 nei vari teatri della penisola furono rappresentati, per la prima volta, 22 melodrammi di 17 compositori italiani; sei meno dell'anno precedente.

Apre la serie Gaetano Donizetti, che occupava già un posto notevolissimo nel teatro lirico. L'anno 1836 fu, per lui, molto fecondo; egli compose ben quattro opere liriche, mentre tacquero i suoi due grandi competitori Pacini e Mercadante, che, dopo la morte di Bellini e il silenzio di Rossini, erano rimasti a dividere con lui il plauso del pubblico dei teatri. Per la verità, Mercadante fece rappresentare una nuova opera, *I Briganti*, ma all'estero e precisamente a Parigi nel marzo 1836. Pacini, a sua volta, ritornò al teatro soltanto nel 1840, col suo capolavoro: *Saffo*.

Donizetti, dunque, iniziò la serie dei nuovi melodrammi, cento anni or sono, col *Belisario*, opera seria su libretto del poeta napoletano Salvatore Cammarano, che fu applaudita, alla Fenice di Venezia, la sera del 4 febbraio, interpretata da Carolina Ungher, Antonietta Vial, Celestino Salvatori e Marco Gherardini.

Filippo Cicconetti, nella « Vita di Gaetano Donizetti », ci fa sapere: « Un nuovo trionfo gli aprì il *Belisario* l'anno 1836 in Venezia, commendandosi oltre modo la cavatina e il pezzo finale del soprano, il duetto del secondo soprano e del baritono, l'aria del tenore, il coro ed il terzetto nell'ultimo atto. Quest'opera fu da lui dedicata ad Agostino Perotti, maestro della Cappella patriarcale di S. Marco. »

I fratelli Luigi e Federico Ricci fecero rappresentare al Fondo di Napoli, la sera del 16 febbraio, *Il Disertore per amore*, dramma lirico di Giacomo Ferretti, principali interpreti Fanny Tacchinardi-Persiani, la Zacconi, Giorgio Ronconi, Domenico Raffaelli, Napoleone Rossi.

« *Il Disertore per amore* — scrisse Alberto Cametti nella biografia di Iacopo Ferretti — ricavato da un'antichissima commedia di M. G. Sedaine, fu la seconda delle 4 opere scritte insieme dai fratelli Ricci. Le peripezie che passò questo disgraziato libretto nella sua formazione a cagione specialmente dei cambiamenti avvenuti nella compagnia dei cantanti sono descritte in alcune annotazioni che il poeta fa ad un articolo dell'*Omnibus*. Nella sera della prima rappresentazione e in quelle successive moltissimi furono gli applausi, ecc. »

« Il successo fu il più splendido — rileviamo da Francesco Florimo nella *Scuola musicale di Napoli* — il più compiuto, il più unanime. Maggiormente festeggiato fu Luigi Ricci, a cui si doveva la maggior parte della composizione, da tutta l'aristocrazia e dalla ricca borghesia napolitana, dalla folla d'innumerevoli amici, dagli artisti, dai giovani del suo Collegio; encomiato da tutti i giornali, egli non capiva in sè dalla gioia, e si chiamava contento, felice, ecc. »

Il 23 dello stesso mese è la volta di Nicola Vaccaj, ma con un pieno insuccesso. La sua opera *Giovanna Gray*, su libretto di Gioacchino Pepoli, rappresentata alla Scala di Milano, cadde anche nelle successive tre rappresentazioni, nonostante le parti principali fossero affidate a Maria Malibran, a Domenico Reina, a Carlo Marcolini, a Ignazio Marini.

Nella stagione di quaresima due nuove opere andarono in scena a Napoli e allo stesso teatro Nuovo, ma se ne ignora il mese ed il giorno. Esse sono *Il cambio della sposa con Pulcinella*, di un tale Pietro Gravigliè, in cui si distinsero Francesca e Giulia Ceccherini, la Talamo, Luigi Fioravanti, Gennaro Luzio, il Salvetti, il De Nicola e il Cimmino; e *I due forzati*, musica di Mario Aspa, affidata ai cantanti Anna Del Sere, Lorenzo Salvi, Salvetti, Casaccia, nonchè Luigi Fioravanti.

Nella stessa stagione musicale, al San Carlo vide la luce della ribalta *Il Bravo*, di Marco Aurelio Marliani, allora giovanissimo, su libretto di Antonio Berrettoni; interpreti: Giuseppina Ronzi, la Zappucci, Giorgio Ronconi, il Duprez, il Capranico, il Donadio, lo Sparalick.

Durante la stagione di primavera si dettero due nuovi melodrammi: l'uno a Torino, l'altro a Milano.

Un episodio del San Michele del maestro torinese Giuseppe Concone fu presentato al Carignano di Torino, con Emma Albertazzi, Annetta Casiglieri, Catone Lonato, Canetta, Rappa, nelle parti principali. Il Concone aveva musicato lo stesso libretto già ideato da Felice Romani per il maestro Cesare Pugni, il quale aveva dato la sua opera alla Canobbiana di Milano, nella primavera del 1834.

In tale teatro andò in scena (26 aprile 1836), il *Don Chisciotte*, secondo lavoro di Alberto Mazzucato, l'autorevole direttore del Conservatorio di Milano, morto nel 1877.

Passando alla stagione estiva, il 1° giugno ebbe ottima accoglienza *Il Campanello* di Donizetti al Nuovo di Napoli, interpreti Amalia Schutz, Giorgio Ronconi e Casaccia. È interessante conoscere l'origine del lavoro, che ci rivela il già citato Cicconetti: « Chiusosi un teatro in Napoli — egli scrive — per inopia dell'impresario, e con ciò rimasti senza il convenuto prezzo i cantanti, non solo stavano questi in grave cordoglio, ma erano venuti già in così pessima condizione, che se ne parlava, benchè con inutile compassione, per tutta la città. Recatosi il nostro Gaetano a visitarli, e al racconto, che del loro stato gli fecero, e più che a questo commosso all'aspetto della verità, con benigne parole li donò di non so che somma: se non che uno di essi, resogli prima le maggiori grazie che poteva « Ah! maestro — gli disse — voi potete cavarci di questa afflizione, una vostra opera nuova ci riavrebbe in poche ore. » « Non volete altro? — rispose quegli — l'avrete fra otto giorni. » Poichè mancava la poesia, nè si trovava chi in sì poco tempo volesse comporne, prese tutto sopra di sè il maestro, e ricercata nella memoria un'operetta, che aveva udita in Francia, la *Sonnette de nuit*, ed in parte tradottala a mente, parte accresciutala, la pose in musica, impiegando per tutto questo non più degli 8 giorni promessi. »

Il compositore Giovanni Luigi Bazzoni debuttò, ventenne, alla Canobbiana, poche sere dopo (24 giugno) con la farsa: *I 3 mariti*.

Un'opera dal titolo: *Manfredi Trovatore*, che il Florimo dice di anonimo poeta e musicata da diversi autori che però nemmeno nomina, apparve al S. Carlo di Napoli il 6 luglio, genetliaco della regina madre Maria Isabella; in essa si distinsero la Franceschini, la Spadaccini, il Bordogni, lo Zacconi, il Revaldel, il Gianni, il Pesasori, il Rossi, il Benedetti, l'Antoldi.

Ancora una farsa di Donizetti, *Betly*, su libretto di lui stesso, e allo stesso teatro Nuovo, ebbe grande successo, la sera del 24 agosto. Togliamo dalla *Rivista Teatrale* (A. 2°, N. 20): « *Betly*, ossia la *Capanna Svizzera*, è questo il titolo del nuovo lavoro musicale del chiarissimo ed instancabile cavalier Donizetti, che ha

immensamente piaciuto, e sono stati a furore applauditi tutti i pezzi, meno uno, e non per colpa del compositore, chiamato fuori sul proscenio per ben sei volte. Intorno alla musica è da osservare, che il grande incontro fatto, invece di scemare cresce ogni sera, e ciò per essersi nelle sere consecutive scoperte nuove bellezze musicali sia nella parte strumentale, sempre dolce e graziosa, non mai fragorosa o complicata, sia nel disegno e condotta dei pezzi. E qui vuol'essere pubblicato un nuovo progresso portato all'arte dal Donizetti, cioè di condurre due pezzi sullo stesso tempo e movimento, lo che nelle mani di un inesperto maestro avrebbe immancabilmente generato monotonia. Questi due pezzi sono i più belli certo dell'opera, ossia la cavatina della Toldi e il duetto tra lei e Salvi. Mercè di questa novità possiamo sperare di vedere tra breve emancipata per così dire la musica e i pezzi di un'opera dalle inesorabili formule dei tempi, cui sono stati assoggettati per un quarto di secolo indietro dal potentissimo genio di Rossini. Gli altri pezzi, di cui si compone l'opera, sono un preludio e coro d'introduzione, che viene riguardato da' conoscitori come un capolavoro, una cavatina graziosa del tenore, un'altra del basso, un bellissimo duetto tra questi due, un pezzo concertato, ed un brillante rondò finale. »

Anche in autunno-inverno si ebbero diversi nuovi melodrammi.

Alla Scala (6 settembre), il maestro siciliano Pietro Antonio Coppola, fece rappresentare la sua *La Festa della Rosa*, opera che il 29 giugno precedente si era data al teatro di Porta Carinzia di Vienna. Tale melodramma, di soggetto giocoso, scritto dal Ferretti, ebbe esito buono anche nelle due repliche. Esecutori: Eugenia Tadolini, Francesco Pedrazzi, Luigi Rigamonti, Domenico Spiaggi, Raffaele Scalese.

Il Cametti, nella nota monografia sul Ferretti, così ne fa cenno: « *La Festa della Rosa*, ovvero *Enrichetta di Baiesfld*, rappresentata a Vienna, fu ripetuta, circa due mesi dopo, alla Scala con la Tadolini, ed ottenne, del pari, un felice successo. Il tema dell'opera era stato adoperato dal Pavesi molti anni prima su poesia di Gaetano Rossi, ecc. »

Il modenese Luigi Gordigiani presentò poco dopo alla Pergola di Firenze: *Fausto*, e il romano Pietro Raimondi al S. Carlo di Napoli: *Isabella degli Abenanti*, su libretto, quest'ultima, di Giuseppe Sapio e interpretata dalla Manzocchi, dalla Zacconi, dal Barroilhet, dal Ronzi, dal Gianni, dal Freni e dal Revalden.

Da ricordare ancora il melodramma: *I Troiani in Laurento*, di un certo Barbiroli, che si dette al Teatro Sociale di Rovigo, durante la Fiera che aveva luogo nella terza decade dell'ottobre.

Ritorniamo al Donizetti, il cui *Assedio di Calais* andò in scena al S. Carlo di Napoli nella serata di gala del 19 novembre per l'onomastico della predetta regina madre. In una lettera del 22 di quel mese l'autore così informava l'editore Ricordi del buon esito:

« *L'Assedio di Calais* è andato bene. Sei volte fui chiamato fuori (la sera dopo la gala). Il terzo atto è il meno felice (vedi la sincerità). Chi sa che io nol ritocchi. Dio sa chi riduce i pezzi per te, tutto è mistero per me. È l'opera più travagliata... Ma il colera tiene tutti in campagna. Parto ai primi del venturo. Il re mi mandò un suo ciambellano a congratularsi e domani vado a ringraziarlo. Ma il colera tutti avvilisce. Addio - Donizetti. »

Interpreti dell'opera furono: Lablache (Edoardo III), Tucci (Edmondo), Gianni (Un incognito), Barroilhet (Eustachio), Cimino (Giovanni d'Aire), Freni (Giacomo de Wisants), Revalden (Piero de Wisants), Benedetti (Armando), Barili (Eleonora), Manzocchi (Isabella).

Allo stsso teatro, e nella medesima stagione, debuttò, con *Palmira*, Francesco Stabile, il quale, nato a Potenza, aveva studiato nel Conservatorio di S. Sebastiano, nel cui teatrino il direttore Zingarelli aveva fatto eseguire la di lui operetta: *Lo sposo al lotto*, accolto con applausi nel carnevale del 1826.

Dell'esito di *Palmira* così ci informa il Florimo: « ... all'opera il pubblico fece piuttosto buona accoglienza, accorrendo a sentirla non come il parto di un genio creatore, ma come lavoro coscienzioso d'un giovane che aveva bene studiato e con amore appresa l'arte che voleva professare ».

Il Florimo afferma che il libretto era di Felice Romani, ma io ritengo la notizia erronea, perchè da parte mia non ho trovato tale titolo tra i molti libretti del fecondo poeta. L'opera fu interpretata dalla Ronzi, dal Duprez, dal Caselli, dal Porto, dal Raffaelli e dal Balestracci.

Dal S. Carlo passando al teatro Nuovo della stessa città, troviamo due nuove opere ivi rappresentate e precisamente: *Il Duello al buio* di Giuseppe Checcherini, musica di Federico Zelada, interpreti Fioravanti, Salvi, Casaccia, Costantini, la Mazza e la Checcherini; e *Bartolomeo del Piombo*, di Giuseppe Giurdignano, musica del già menzionato Mario Aspa, che fu cantata dal Fioravanti, dal Salvi, dal Casaccia, dal De Nicola, dalla Zappucci e dalla Toldi.

L'elenco volge al termine.

Il compositore Antonio Buzzolla debuttò a Venezia (3 dicembre) al Teatro S. Bartolomeo, ora Rossini, con *Ferramondo*. Antonio Casellati, nell'articolo pubblicato in « Musica d'Oggi » (luglio 1930), accennando a tal opera disse che ebbe un successo brillante, poichè l'autore aveva dato prova di ispirazione profonda e di vasta dottrina.

Nello stesso mese, nel tradizionale Santo Stefano, il Coppola ritorna alle scene (Regio di Torino) con una seconda opera, *Gli Illinesi*, soggetto già musicato dal Basily, nel 1819, su libretto di Felice Romani. Ne furono interpreti Giuditta Grisi, Domenico Donzelli, Giovanni Schober, Bartolomeo Montati e Pietro Giacomoni.

GIUSEPPE DE NAPOLI.

Prezzi d'abbonamento a MUSICA D'OGGI pel 1936:

UN ANNO: *Italia* £. **15**; *Estero* £. **22** - SEMESTRE: *Italia* £. **8**; *Estero* £. **12**

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,40)

Per facilitare il nostro lavoro amministrativo e per evitare eventuali ritardi o sospensioni nell'invio di MUSICA D'OGGI, preghiamo vivamente i vecchi e nuovi associati di rimetterci con cortese sollecitudine la quota pel 1936.

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento sono pregati di respingere questo fascicolo: e chi cambia residenza o domicilio ci avverta ove, finora, riceveva la rivista.

L'IMPORTO SI PUÒ VERSARE NEL NOSTRO C/C. POSTALE N. 32-069

RIVISTA DELLE RIVISTE

Le categorie estetiche

Otto Ursprung, uno fra i più insigni musicologi tedeschi (fu allievo di Sandberger e di Kroyer, ha pubblicato ottimi studii sulle musiche del Rinascimento, e recentemente un bel volume sulla *Katholische Kirchenmusik* (Akad. Verlagsg. Athenaion, Potsdam), riesamina nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (novembre 1935) le categorie estetiche e ne propone una nuova classificazione.

A lui sembra che si rinnovi ai nostri tempi, in molti eventi della cultura dello spirito, una tensione analoga a quella che oppose verso il 1800 i classici ai romantici, poichè nel tipo dell'uomo classico e di quello romantico si rispecchiavano le forme fondamentali di tutta la vita politica e culturale, e nelle reali esistenze di ciascuno il destino dell'uno si incrociava con quello della collettività. Noi moderni ci distinguiamo da loro soltanto per una più severa maniera dell'elaborazione formale. D'altra parte ci riavviciniamo a un concetto tanto tipicamente romantico, quale l'estetica di Hegel, basata soprattutto sul metodo speculativo.

L'Ursprung accenna o ricorda i pensieri sull'estetica enunciati da Wackenroder, da Tieck, da Hegel, da Vischer, dal Köstlin, da Schopenhauer, da Nietzche, da Fechner, Huber e nota che oggi l'estetica è nuovamente pervenuta a un punto critico. Essa ritorna a un metodo sistematico speculativo, senza pertanto trascurare l'estetica dell'espressione psicologica, come dimostrano parecchie moderne teorie sulla divisione delle arti e sugli stili fondamentali. Si fa una nuova valutazione del concetto di arte, della essenza dello stile, si ricerca una filosofia esistenziale, quindi una estetica esistenziale, si studia non soltanto l'essere dell'immagine artistica ma anche la sua ragione vitale. L'arte ha importanza per la collettività umana, il popolaresco è la radice dell'arte, la spinta nel metafisico è la sua più alta funzione. Si studiano nuove categorie, e si ripensa alle non mai abbandonate distinzioni fra il profano e il religioso, ossia il culturale.

A questo riguardo l'Ursprung propone di considerare invece tre categorie: il profano, il religioso universale e il chiesastico, e le delimita, ricordando quali musiche e quali stili sieno proprii dell'una e dell'altra categoria. Il campo profano e quello chiesastico o liturgico sono più facili da determinare, avvertendo che il secondo comprende anche la musica pel culto pagano, degli ambienti culturali arabici islamitici, dei coreani, degli inka-indiani. Il campo dell'universale religioso è più elastico. Esso ha contatti e suddivisioni con il chiesastico, per esempio nei mottetti di Palestrina sul cantico dei cantici, nei salmi penitenziali di Lasso, nella *Messa solenne* di Beethoven. D'altro canto si hanno opere strumentali con abbozzi programmatici come *Le sette parole del Salvatore sulla croce* di Haydn, o il *Canto di ringraziamento* nel quartetto op. 132 di Beethoven. E si hanno anche musiche senza programmi e con un contenuto realizzato, come alcuni pezzi per organo o per clavicembalo di Bach. A questa categoria appartengono il mottetto, forma capitale della letteratura mottettistica, i canti spirituali, i *Lieder* e i cori, le cantate solistiche e corali, le passioni e gli oratorii. L'Ursprung si ferma specialmente a considerare la musica universale religiosa nell'età barocca.

Concludendo egli dice che le tre categorie da lui proposte sono non solo sovrapposte ma anche sopraordinate a quelle che nel corso dei secoli furono distinte nel campo della musica. *Mutatis mutandis*, hanno valore anche negli altri campi dell'arte. Esse appartengono alle universali leggi dell'arte. E a esse si congiunge lo stile della vita. Musica e arte sono un bene comune all'umanità, si rispecchiano nella dinamica e nelle stasi delle civiltà, contengono una grandezza, che è formalmente cosmica.

MARIO MONTICO

Sonata per Violoncello e Pianoforte

(112912) L. 25,—

EDIZIONE RICORDI

ITALIA

Corriere della Sera. - Milano, 12 dicembre 1935.

A. Lualdi: *Lettere inedite di Donizetti.*

Musica Sacra. - Milano, 25 novembre 1935.

G. L. C.: *Nomi d'organo e di tastiera.*

La Rassegna Musicale. - Torino, settembre 1935.

G. Gavazzeni: *Idea della poesia per musica.* — F. Fano: *« Norma » nella storia del melodramma.* — F. Pastura: *Due Frammenti della Beatrice Cenci di Bellini.* — P. Bekker: *Nuove tendenze dell'opera.*

Bollettino dei Musicisti. - Roma, ottobre 1935.

A. Della Corte: *Mimo Scarlatti.*

Rassegna Dorica. - Roma, dicembre 1935.

M. Rinaldi: *R. Wagner e Luigi II di Baviera.* — Referendum sulla critica musicale: Risposte di J. Hammerschlag.

Intercine. - Roma, novembre 1935.

B. Wricht: *Progressi nella tecnica del sonoro.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, novembre 1935.

V. Raeli: *Il canto dei mietitori tricasini.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1935.

Numero dedicato a Schumann. H. Lichtenberger: *Schumann e il tempo presente* (Come la gioventù tedesca può intendere e stimare S.? Sulla scorta di Nietzsche, le cui idee infervorano i giovani hitleriani, S. non può sembrare che un troppo morbido, pudico, sentimentale artista). — P. Bugard: *L'anima di Schumann* (Ricerche sulla natura etnica della Sassonia, dell'ideale femminile, del *Manfred*). — R. Petrou: *Da Eusebio a Florestano* (Ancora su Nietzsche e Schumann per ricercare nei motti del pensatore qualche verità; d'altra parte, critica dell'interpretazione di S. come una « vecchia zitella »). — C. Koechlin: *Schumann musicista romantico, nazionale e universale.* — V. Basch: *L'estetica di Schumann* (Considerazioni sugli scritti giornalistici e sulle opere). — K. Geiringer: *La paginetta di Endenich* (Riproduzione e commento d'un foglio scritto da Schumann durante la malattia mentale, ora posseduto dagli Amici della musica di Vienna, che tratta delle *Variazioni* brahmsiane, op. 9, su un tema di Schumann). — R. Chalupt: *Schumann musicista poeta* (Specialmente su i *Lieder*). — R. Bernard: *Il Lied di Schumann.* — F. Goldeck: *Revisioni* (sull'orchestra, le sinfonie, il romanticismo). — H. Springer: *Le peripezie dell'inedito Concerto per violino* (Rimasto incompiuto, malgrado le sollecitazioni di Clara a Joachim affinchè ne terminasse l'ultimo tempo, è serbato dalla Biblioteca di Berlino). — J. Tiersot: *Schumann e Berlioz.* — F. Schnapp: *Saggio di ricostituzione della corrispondenza di Schumann e di Liszt.* — M. Beaupils: *Schumann e l'opera nazionale tedesca* (Indagine sulla singolare incompiutezza delle opere teatrali dei romantici da Schubert, a Schumann, a Wolf. Perchè essi, forti nel Lied, nella sinfonia, nella musica da camera, aspirarono al teatro, dove la loro musicalità si sperdeva? La generazione nostalgica e dolorosa, vissuta fra i primi vagiti della musica borghese preromantica e il compimento dell'evoluzione wagneriana, considerò l'opera come una conquista nazionale, oltre le realizzazioni sonore proiettate dalla pura interiorità su tutti i fastosi piani del sensibile, e vi aspirò rabbiosamente. Questo desiderio risale all'epoca della primazia operistica italiana. L'« opera tedesca » che Hèller vagheggiò, nella formula Duni-Favart, e che comprendeva l'*opéra-comique*, l'*opérette*, il *Singspiel*, trovò poi entusiasti sostenitori i letterati, cominciando da Wieland, e i principi e i re. Al tempo di Lessing, affermata l'incompatibilità congenita del genio latino con ciò che potrà realizzare il genio tedesco, si ebbe la rivelazione di una divergenza fondamentale fra la sensibilità patetica e convenzionale e una maniera di interiorità verista).

Le Ménestrel. - Parigi, 15, 29 novembre 1935.

W. L. Landowski: *Il secondo centenario di Bach.*

A. Machabey: *Riflessioni sui i balletti* (A proposito di *Panthea, Salade, Perséphone*).

Le Monde Musical. - Parigi, 30 nov. 1935.

J. Thieffry: *Ricordi del corso di Paul Dukas.* — T. Klingsor: *Breve storia delle arti e delle lettere* (L'arte francese nel XVII secolo).

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, settembre-ottobre 1935.

D. Sergent : *L'introito della XXI domenica dopo la Pentecoste.* — H. Potiron : *Del vero nella religione.*

Le Guide du concert. - Parigi, 22, 29 novembre ; 6, 13 dicembre 1935.

P. Soccanne : *Un musicista difficile : Rameau* (continua).
P. Soccanne : *Gluck all'Opéra di Parigi* (continua).

Le Guide musical. - Parigi, novembre 1935.

P. Vianis : *La morte di Bizet.* — M. Soulage : *Composizioni per pianoforte di Bizet.* — W. Sabra : *La musica dell'antica Grecia.*

Revue Grégorienne. - Parigi, settembre-ottobre 1935.

L. Brou : *Gli improprerii del venerdì santo.* — A. Thurel : *Il canto gregoriano e la liturgia.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, dicembre 1935.

L. Sabaneev : *L'orecchio musicale e le sue varie categorie.* — C. Sanford Terry : *Una reliquia di Bach.* — J. Klein : *La sinfonia « Roma » di Bizet.* — B. Hogarth : *A. Huxley come critico musicale.*

The Chesterian. - Londra, novembre-dicembre 1935

G. Pittaluga : *Francis Poulenc e l'elogio del paradosso nell'arte.* — S. A. Bayliss : *Georges Hogarth, un dimenticato critico musicale.* — D. Ewen : *La nuova scuola della musica ebraica.* — R. Hull : *Sir Thomas Beecham.*

Monthly Musical Record. - Londra, dicembre 1935.

G. Bantock : *J. Sibelius.* — H. Simon : *Felka Delius* (la figlia del compositore). — A. Einstein : *Il « Gluck » di Martin Cooper.* — W. Legge : *L'odierna posizione di Sibelius.* — E. Blom : *L'elemento della ripetizione in Beethoven.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, dicembre 1935.

K. Schüler : *Musica pel Natale.* — W. Nohl : *Un canone di Beethoven* (sul canone ispirato, per così dire, da Friedrich Kuhlau, 1786-1832, e da Bach ; son riferiti dialoghi, tolti dai fascicoli delle conversazioni di Beethoven, e altri documenti). — R. Sonner : *Violini e liutai in Germania.* — K. Herbst : *Le relazioni di Mozart con R. Strauss* (a proposito di alcune trasmissioni per radio). — R. Häfner : *D. Scarlatti.* — J. Friedrich : *Nel settantesimo genetliaco di Sibelius.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 15, 22, 29 novembre ; 6 dicembre 1935.

A. Weirdemann : *La logica della tematica in Wagner.* — B. von Koskull : *Non dimenticate i buoni maestri tedeschi* (A proposito di A. Henselt). — E. Hanfstaengl : *In memoria di Chopin.* — E. Schmitz : *Critica musicale e parole straniere.* — O. Lang : *L'originale stesura della V sinfonia di A. Bruckner.*
E. Krause : *Film musicato e opera.* — R. Petzold : *Mutamento di stile nella musica ?* — Fr. Erckmann : *Paderewski* (nel 75° genetliaco).
R. von Moisisovics : *Pensieri intorno a Draeseke.* — P. Zsckorlich : *Un'ultima parola per Bernhard Scholz.* — F. Crome : *Una prima rappresentazione di Verdi a Copenhagen* (*Un ballo in maschera*, nell'estate di quest'anno, secondo la stesura originale). — W. Krienitz : *Viola* (nuova opera in 3 atti di H. Holenia).
W. Bollert : *Le opere « Armida » di Lully e di Gluck.* — R. Witt : *Sibelius.*

Die Musik-Woche. - Berlino, 23, 30 novembre ; 7, 14 dicembre 1935.

A. Erdmann : *Abbozzo di un nuovo ordinamento delle orchestre tedesche.* — H. J. Moser : *Il ciclo schubertiano dei « Müllerlieder » dal punto di vista del canto.*
Edit. : *La seconda giornata dei compositori tedeschi.*
T. Saapanen : *Il sinfonista J. Sibelius.*
H. Blume : *Chiarimenti sulla « Preghiera di ringraziamento in antico fiammingo.* —
R. Oberbeide : *Il suonatore in orchestra è un oggetto o un soggetto ?*

Neues Musikblatt. - Berlino, dicembre 1935.

G. Winkler : *I compiti del giovane direttore.* — K. Holl : *Bellini.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 13, 20, 27 novembre, 4 dicembre 1935.

F. Scherber : *Opere antiche.* — A. Meuer : *Strumenti musicali del gotico e del barocco.* — L. Atolnico : *La stagione operistica e concertistica in Italia.*
P. Zschorlich : *Operette e critica musicale.* — A. Behrendt : *Vita musicale a Barcellona.*
L. Sternberg : *Mussorgski.* — F. Lepel : *La musica degli abissini.*
S. Brichta : *Musica classica.* — E. Maumann : *Musica d'arte e musica di popolo.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, dicembre 1935.

B. Grusnick : *H. Distler* (il giovane organista a S. Giacomo a Lubecca). — H. Distler : *Lo spirito della moderna musica evangelica.* — A. Fuchs : *Documenti profani a Himmelkrou* (Esame, con facsimili, delle sculture di argomento musicale nella parrocchia di Himmelkrou am Weissen Main, del sec. XV). — P. Zoll : *Il partiturophon di Iörg Mager* (un nuovo apparecchio elettro acustico). — E. Valentin : *La sonata FAE* (Si ricorda l'amicizia di Brahms, di Schumann, di Dietrich. Brahms già frequentava la casa di Schumann, introdottovi da Joachim. E un giorno che gli amici ebbero da attendere lungamente l'arrivo di Joachim, essi composero una sonata per violino, che è fra le più belle di quel tempo, intitolata FAE sulle note del primo motivo, fa, la mi). — H. Kuznitzky : *Beethoven e Hoffmann* (polemica con Max Unger). — W. Virneisel : *Ricorrenze musicali del 1936.* — H. Fuhrmann : « *L'ultima avventura di Don Giovanni* » (La nuova opera di Graener).

Musica Sacra. - Regensburg, dicembre 1935.

F. Kampf : *I nostri più antichi e belli canti natalizii.* — T. Seelgen : *Una caratteristica del tono per i salmi nel XVII sec.* — A. Kriessmann : *Questioni attuali della musica per la chiesa.*

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, dicembre 1935.

H. Hoffmann : *Musica e discorso.* — A. Adrio : *Musica natalizia da eseguire in casa.* — W. Hermann : *La parola intonata e le relazioni tonali.* — A. Hinnrichs : *La sincope.*

SPAGNA

Musicografia. Monovar, dicembre 1935.

Edit. : *Guerra alle bande!* — E. Chavarri : *Il centenario di Bellini.* — E. Serrano : *La mia opera : « La maja de rumbo ».* — A. Abellan : *Le nuove vie dell'arte.*

Revista Musical Catalana. - Barcellona, novembre 1935.

L. Millet : *Che cosa è la musica ?* — J. Salvat : *Bellini e Saint-Saëns.* — O. Mayer : *Saggio sul valore attuale di Riemann.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 dicembre 1935.

S. Rascher : *Giustizia per il sassofono!* (Sull'uso dell'istrumento nell'orchestra moderna). — W. Kägi : *Alcune osservazioni sulle voci orchestrali.* — W. Reich : *L'ultima opera di A. Berg.*

——— 15 dicembre 1935.

G. Kinsky : *Una sconosciuta Fantasiestück di R. Schumann.* — E. Refardt : *La Svizzera nell'opera in musica.*

Dissonances. - Ginevra, novembre 1935.

R. Aloys Mooser : *La S.I.M.C. e il Consiglio permanente.* — Id. : *Il programma della radio moscovita.*

AUSTRIA

Musica. - Vienna, dicembre 1935.

R. Keldorfer : *Una prima esecuzione di Bruckner.*

Musica Divina. Vienna, dicembre 1935.

E. Tittel : *La messa pastorale a Vienna* (Storia, forma, usi). — F. Krull : *Il canto a cappella nei medii e piccoli cori.*

AMERICHE

Modern Music. - New York, novembre-dicembre 1935.

A. Einstein : *Il compositore, lo Stato e le presenti condizioni.* — N. Thomson : *G. Gershwin.* — N. Clonlwski : *Una visita alla Russia.* — E. B. Hill : *Ch. M. Loeffler.* — H. Stuckenschmidt : *L'opera nella Germania contemporanea.*

Gaceta Musical. - La Avana, novembre 1935.

A. Valverde : *A. Franchetti.* — R. Aleman : « *Germania* » *di Franchetti.*

VITA MVSICALE

TEATRI

I primi spettacoli alla Scala

In un ambiente di vibrante passione nazionale, si è inaugurata il 26 dicembre la nuova stagione scaligera con l'*Ernani*, opera che anche ai suoi tempi aveva dato luogo a tante battaglie d'Italianità.

L'*Ernani*, presentato per la prima volta alla Fenice di Venezia l'8 marzo 1844 (Verdi era allora appena trentenne), fu riprodotto nel settembre successivo alla Scala, ove apparve per l'ultima volta nel 1917. Con quest'opera si può dire che Verdi assumesse una propria personalità, orientandosi decisamente verso il melodramma popolare e patriottico. Essa, quindi, segna una data importante nella sua gloriosa carriera.

Ernani si è imposto anche questa volta, per la grande e forte teatralità e per la schietta e travolgente melodiosità della sua musica. Tutti i pezzi, ormai celebri, hanno conquistato il pubblico, particolarmente il magnifico finale del terzo atto ed il terzetto alla fine del quarto.

L'esecuzione è stata superiore ad ogni elogio. Marinuzzi ha saputo imprimere unità di stile a tutto lo spartito e ricavarne ogni possibile effetto, raggiungendo un equilibrio davvero mirabile.

Ottimi tutti i cantanti. La Cigna, dalla voce bellissima, seppe dare poesia e passione al personaggio di Elvira; Merli fu un protagonista di bei mezzi vocali e interpretativi; Pasero si dimostrò un Silva dalla linea sobria e signorile; Borgioli sostenne con bravura la parte di Carlo, particolarmente apprezzato negli effetti di « piano ». Eccellenti i cori, guidati da Veneziani. Anche eccellente la regia di Frigerio, l'allestimento di Caramba, gli scenari di Benois.

Allo spettacolo ha assistito, espressamente venuto da Roma a rappresentare il Governo, S. E. Alfieri, Sottosegretario al Ministero della Stampa e Propaganda.

***

Il *Lohengrin*, datosi allo stesso teatro per l'ultima volta nel 1933, ha avuto anche questa volta ad interpreti la Caniglia e la Stignani, meritatamente applaudite col tenore Parmeggiani, che si rilevò un pregevole protagonista, col baritono Viviani e col basso Pasero. Accurata ed efficace la direzione del maestro Del Campo.

Un interessante avvenimento artistico ha costituito la riproduzione del *Matrimonio segreto* di Cimarosa. L'opera ebbe un così lieto battesimo a Vienna il 2 febbraio 1792, da dover essere ripetuta integralmente, com'è noto, per volere dell'Imperatore, la stessa sera dopo una cena da lui offerta agli artisti. Presentato alla Scala nel febbraio 1793, riapparve in successive edizioni fino al 1828. Poi non fu ripreso che ottantatre anni dopo (1911), in una memorabile edizione (protagonista Lucrezia Bori), che ebbe quindici repliche.

Anche questa volta il successo è stato pienissimo. Il pubblico ha compreso di trovarsi di fronte ad uno di quei rari lavori che non soffrono le ingiurie del tempo e i cui pregi sfidano tutte le scuole e tutte le mode.

Marinuzzi ha messo nel giusto rilievo così la parte briosa come quella sentimentale dell'opera, avvalendosi della sua esperienza e della sua squisita sensibilità, ma anche della cooperazione di interpreti di speciale valore, quali Mafalda Favero, l'Adami Corradetti, Tito Schipa, Baccaloni e Autori.

Belle — e fin troppo ricche — le scene del Parravicini, prestate dal Reale di Roma.

***

Come prima novità della stagione, il 15 corrente, è andato in scena l'*Orseolo* di Pizzetti, vivamente atteso, sia per la considerazione altissima che meritatamente gode l'illustre autore, sia perchè era ancora intenso il ricordo del grande successo che l'opera aveva avuto allo scorso « Maggio Fiorentino ». Tale successo il pubblico milanese ha solennemente confermato, aumentandone anche il tono. Le chiamate, caldissime, all'autore (che dirigeva lo spettacolo) e agl'interpreti furono una ventina.

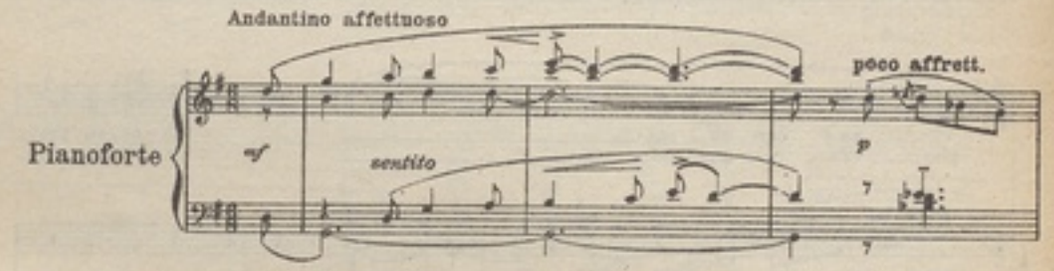
Orseolo ha messo in nuova luce le qualità caratteristiche di tutti i precedenti drammi pizzettiani: la grande dignità artistica, l'austerità della forma, la purezza dell'espressione musicale, la forza drammatica, la felice creazione di situazioni teatrali, l'indovinata caratterizza-

a Paola

ARIA D'O SETTECIENTO

Versi di
Salvatore Di Giacomo

Musica di
Giacomo Saponaro
(1935)



Proprietà riservata.

ten.

rel - la ca'o gra - no sfran - tu - ma, sfa -
cri - de stu co - re'o vi ccan - no! tu'o

p grazioso col canto ppp

- ri - na e cun - zu - ma p
può sfa - re - nan - no stu co - re pur -
cu ll'acqua mpa -

in rilievo pp

- zi.
- sta. E quan - no io lle por - to
E si nun te pa - re

poco cedendo a tempo movendo

nu cuo - fe - no chi - no vi - ci - no a'o mu -
ca ll'acqua è cu - cen - te, sti lla - cre - me ar -

col canto pp subito cresc.

rall.e dim.molto a tempo pp

- li - no lle di - co ac - cus - sì:
- den - te ce poz - zo mmi - scà.

col canto dim.molto a tempo pp

rall: a tempo dolciss.

Oi mu - li - na - rel - la,
Oi mu - li - na - rel - la,

rall: a tempo

pp sentito

rall:

si'e per - z'o pa - tro - ne
ca'e per - z'o pa - tro - ne

ten.

rum - ma - so è'o guar -
ce sta stu guar -

col canto ten.

p cresc. f

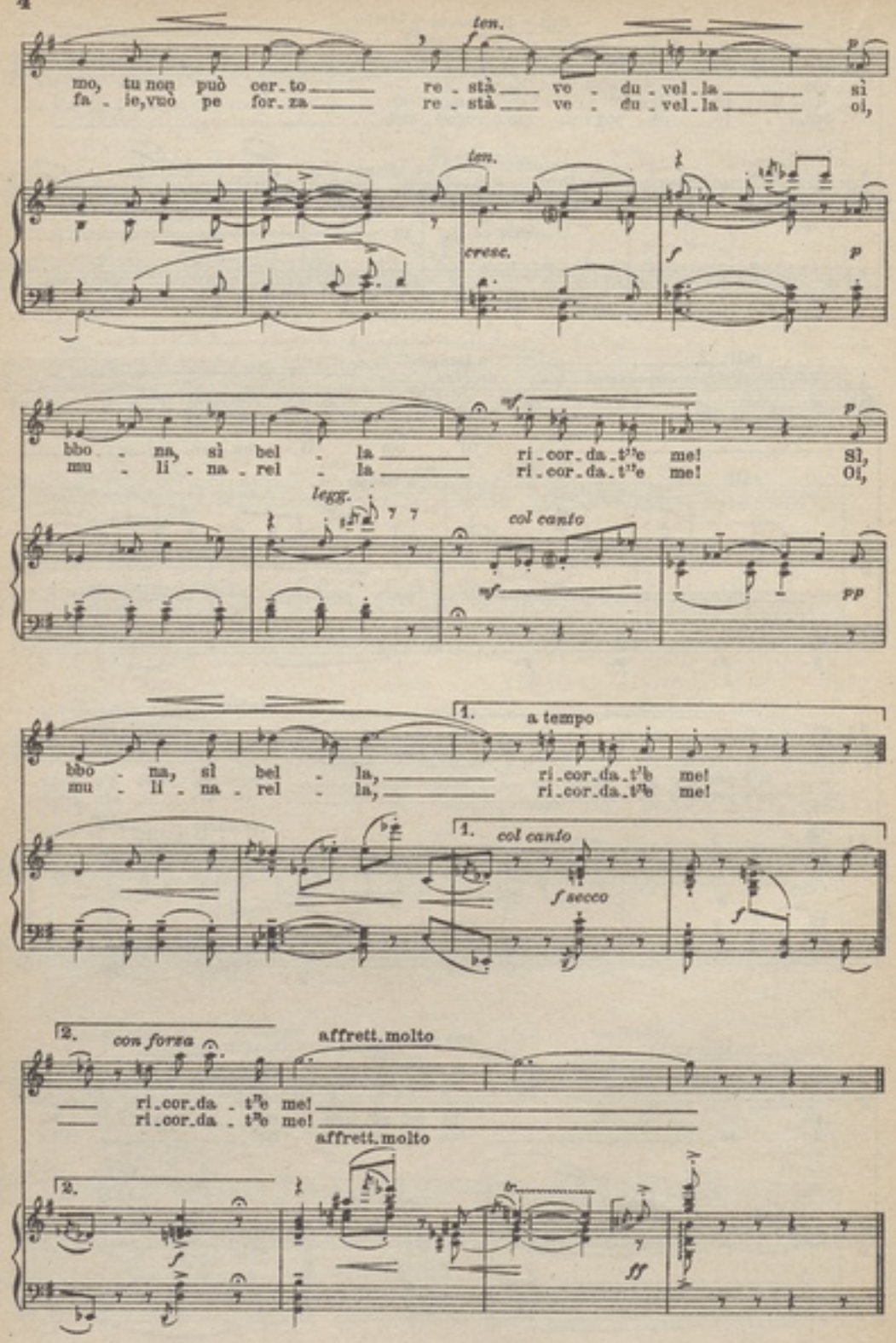
con passione

p ten.

- zo - ne ca mo - re pe - tte! Tu
- zo - ne ca mo - re pe - tte! Che

pp col canto

ppp sfumato



zione dei personaggi (particolarmente, in questo caso, quello del protagonista); e la riuscita realizzazione ambientale.

Pubblicammo a suo tempo, in occasione della « prima » fiorentina, un articolo del Damerini che analizzava diffusamente il lavoro, sia dal lato musicale che da quello letterario; non ci dilungheremo perciò ulteriormente, limitandoci a sottoscrivere il giudizio conclusivo del nostro egregio collaboratore: « L'*Orseolo* va salutato come una preziosa gemma aggiunta alla produzione drammatica del maestro parmense ed a quella del teatro moderno, il quale ha bisogno di parole chiare e decise, dette con pari sincerità ed austerità d'intenti, qualunque siano le direttive artistiche, se vuol serenamente rinnovarsi e non morire ».

Passando alla cronaca, diremo che l'esecuzione, diretta dall'autore, è stata magnifica.

Tancredi Pasero (*Orseolo*), la Somigli (*Contarina*), Tomei (*Soranzo*), che già avevano interpretato l'opera a Firenze, hanno avuto pienamente riconfermate le lietissime accoglienze di allora. Nuovo *Rinieri* è stato il Voyer, che ha felicemente sostenuto la sua non facile parte, e nuovo *Alvise* il baritono Biasini, che con lodevole sicurezza sostituì, all'ultimo momento, un altro artista ammalatosi.

Molto bene il coro (istruito dal maestro Veneziani), particolarmente nell'intermezzo del 3° atto. Piacquero la regia di Guido Salvini, le scene di Pieretto Bianco e i costumi di Caramba. Teatro imponente per quantità e qualità di pubblico. Spettacolo degno delle gloriose tradizioni scaligere.

Teatro Reale di Roma

In appena dodici giorni, il maestro Serafin ha presentate ben cinque opere, da lui dirette con il solito fervore e cura, ottenendo risultati artistici notevolissimi.

L'*Iris* di Mascagni, ritornato al Reale dopo sei anni e che il pubblico romano ha riudito con grande piacere, ha avuto un eccezionale Osaka in Beniamino Gigli; ottimi, nelle altre parti, Pia Tassinari, Ghirardini, Vaghi e Maria Huder. Magnifica la messa in scena.

In omaggio all'illustre autore tutti gli artisti dell'attuale stagione hanno partecipato coi cori all'interpretazione dell'*Inno al sole*.

Come secondo spettacolo, prima novità della stagione, si è dato *Il Dibuk* di L. Rocca. A parte riproduciamo alcuni giudizi dei giornali che dimostrano l'importanza che la critica ha attribuito all'opera del giovane compositore torinese. Egli ha ottenuto un grandissimo successo anche di pubblico, che, fin dal primo atto, è stato conquistato dal clima di esaltazione mistica così efficacemente espressa dalla musica. Avendo già parlato del lavoro dopo le rappresentazioni di Milano, Torino e Varsavia, ci limiteremo a dire che si sono avute oltre venticinque chiamate, a molte delle quali ha partecipato il Rocca. Ottimi gli interpreti: la Oltrabella, Ferrauto, De Pallo, l'Alfano, Bettoni. Messa in scena di Piccinato, scene e costumi della Scala.

L'Italiana in Algeri, già riesumata alla Scala nel 1933 e nuova, si può dire, per la giovane generazione, ha avuto lietissime accoglienze. Efficacissimi si sono mostrati tutti gli interpreti (molti dei quali avevano già cantato l'opera a Milano) specialmente la Pederzini, il tenore Malipiero, Bettoni, Ghirardini, Liana Grani e Meletti.

Anche della *Forza del destino*, riapparsa al Reale dopo appena due anni, si è avuta un'altra pregevole edizione con interpreti quasi tutti nuovi e di grande valore: Beniamino Gigli, Franca Somigli, Franci, la Pederzini, Vaghi, Ghirardini, Dominici.

Con un teatro affollatissimo si è ripresa, dopo tredici anni, *Giulietta e Romeo* di Zandonai che, nel 1922 allo stesso teatro, aveva avuto un felicissimo battesimo tanto da dover essere ripresa nella stagione successiva. Anche questa volta le accoglienze sono state calorosissime, con numerose chiamate al maestro Serafin, all'autore (che ha dovuto presentarsi al proscenio anche dopo la «Cavalcata») ed agli interpreti tutti eccellenti, Maria Carbone, Minghetti, la Huder, Maugeri, De Paolis, Dominici.

Teatro Regio di Torino

Dopo 30 anni è riapparsa — il 6 c. m. — *Resurrezione* di Franco Alfano, che per molti costituiva una novità. L'opera ha dimostrato di avere un suo carattere personalissimo ed una propria virtù di espressione ed è stata « ascoltata — così dice il critico della « Stampa » — come una parola attuale e pur non distaccata dal passato, nel diffuso desiderio di una musicalità superante le minuzie, le artificiosità, i grotteschi modernistici; nella sete d'una vocalità italiana e non tributaria dell'estero, nè internazionalizzata, nel progresso della cultura musicale ».

Magistralmente riprodotta, anche musicalmente, è sembrata la figura di Katuscia; di bel rilievo quella di Dimitri; altamente suggestivo e drammatico l'atto della prigione, ed appassionate le scene del primo e del quarto in cui giocano l'amore giovanile e il più triste sconforto.

Inappuntabile la direzione del maestro Ghione, bene assecondato dalla Carena, da Nino Bertelli, dal Poli, dalla Ticozzi ecc.

Ottima la regia di Livio Luzzatto, e ottimi i cori addestrati da R. Benaglio.

Successo caloroso, con sette chiamate per atto, anche all'autore presente.

Hanno seguito poi, *Turandot* (maestro Ederle, la Cigna, Torri, Trantoul); e *Traviata* (maestro Ghione, la Capsir, Menescaldi e De Luca).

® Milano (Puccini). — Tra Natale e l'Epifania si è ripresa la stagione lirica. Il maestro De Tura ha diretto *Bohème* (signore Sautteri e Cerruti, Colombo, Roggio, Franchi). Il maestro Puccetti ha presentato invece *Cavalleria* (la Pilla, la Bianchi, Botti, Franchi), *Pagliacci* (Voltolini, Roggio, la Balbo Donini), *Rigoletto* (C. Colombo, G. Fregosi, L. Aimaro, M. Rovelli), *Tosca* (la De Marchis e Voltolini) e *Butterfly* con una nuova protagonista (Merope Foresta Majoli).

® In altri teatri di Milano hanno avuto favorevole accoglienza *La Fiaba di Cenerentola* di Pina Gonzales per la musica di R. Corona, *La maga dei nani* di Mary Tibaldi Chiesa, musica del m.° Caprotti (entrambe all'Arcimboldi), e *Trionfo della nonna* di Lucilla Antonelli, musicata da Ravasenga (al Gruppo Cantore).

® Napoli (S. Carlo). — Finora si sono rappresentate: *Gioconda* (l'Arangi Lombardi, la Giani, la Ciglia, Bagnariol, Franchi); *La Walkiria* (Lotte Burk, la Cobelli, la Capuana, Dolci, Rossi Morelli); *Barbiere di Siviglia* (Toti Dal Monte e protagonista De Luca, che da molti anni non cantava in Italia); *Traviata* (Toti Dal Monte, Landi e Montesanto); *Lucia di Lammermoor* (la Pagliughi, Garutti, Valentino e Sciacqui).

Direttore il maestro Capuana.

® Genova (Carlo Felice). — *Nerone* di P. Mascagni, diretto dall'autore, principali interpreti Pertile, la Campigna, la Archi, Granforte, Wesselowski, ha avuto calorose accoglienze. — Come seconda opera il maestro Gui ha diretto *Le nozze di Figaro* di Mozart (l'Arangi Lombardi, Stabile, Di Lelio, l'Alfani Tellini; regia di Mario Ghisalberti).

® Trieste (Verdi). — Dopo *Turandot* (la Sbisà, la Valobra e Melandri) il maestro Bellezza ha presentato una eccellente edizione di *Francesca da Rimini* (Dalla Rizza, Pertile, Inghilleri) che ha ottenuto il completo gradimento del pubblico.

® Bari (Petruzzelli). — La stagione — direttore Del Cupolo — si è inaugurata con il *Piccolo Marat* (Taccani, la Zamboni, Paci, Flamini). Successivamente sono andate in scena: *Madama Butterfly* (Tinay Arrell Har, Renato Gigli, Lina Zinotti, Paci); *Aida* (l'Amerighi Rutili, la Bertola, Marletta, Reali, Flamini); *Adriana Lecouvreur* (la Cristoforeanu, la Bertola, Renato Gigli, Paci).

® Piacenza (Municipale). — Il maestro Votto ha diretto l'*Aida* (la Pacetti, la Sani, Battaglia, Viviani); il maestro Lucon, *Cavalleria* (tenore Costa, la Visciola, Zangheri), *Pagliacci* (Viviani, Binetti, l'Albanese) e *Carmen* (la Fulliani, l'Albanese, Altube e Nava).

® Novara (Coccia). — Ad *Un ballo in maschera* (la Scacciati, Clinova Lonati, la Merlo, Marcato, Guicciardi), hanno seguito *Adriana Lecouvreur* (la Pampanini, Marcato, Togliani, la Toniolo) e *Tristano e Isotta* (la Nemethy, la Toniolo, Tafuro, Guicciardi, Zecca). Direttore delle prime due opere, il maestro Armani, dell'ultima Max Reiter.

® Altri spettacoli lirici. — Cesena, *Butterfly* (ottimo debutto della concittadina Wally Grilli, Fazzini, Zani, maestro Alvisi). — Vicenza, *Lucia* (la Pagliughi, Montanari, Gubbiani, Pistolesi).

® Alla Staatsoper di Berlino si è avuta una eccezionale *Turandot* sotto la direzione di Clemens Krauss, principali interpreti Viorica Ursuleac, Emma Berger, il tenore Wittrich. La critica si è diffusamente occupata di questa importante ripresa, rilevando la grande importanza che, nello spartito, hanno i cori: ciò che mette l'opera sulla linea costruttiva della tradizione Spontini-Strauss.

® All'Aja si è conclusa la riuscita stagione d'opera italiana svoltasi in diverse città dell'Olanda, con una rappresentazione verdiana di gala. Il Ministro italiano ha offerto un ricevimento durante il quale si è festeggiata la 40ª stagione di opere nostre in quella nazione.

® All'Opera di Stato di Riga, il 29 u. s. si è data con crescente successo la 20ª rappresentazione de *I cavalieri di Ekebù* di Zandonai, direttore il maestro Indovino.

® Il Metropolitan di Nuova York si è riaperto il 16 dicembre con la *Traviata*, direttore Panizza, protagonista Lucrezia Bori, scene e costumi, nuovissimi, di J. Jorgulesco. Hanno seguito *La Walkiria*, *Faust*, *Hänsel e Gretel*, *Aida*, *Lohengrin*, direttori i maestri Panizza, Hasselmans, Bodansky.

CONCERTI

MILANO

® Concerti sinfonici. — Gli ultimi due, al Conservatorio, coi quali si è conclusa la riuscita stagione a carattere popolare, hanno avuto a direttori i maestri Oreste Piccardi e Gino Marinuzzi. Il primo ha fatto applaudire l'*Ouverture da concerto* del maestro Petrassi, e, con la collaborazione di Cesarina Valobra, musiche di Cimarosa, di Pergolesi, di Blangini, nonchè la commossa *Preghiera* di Marinuzzi. Quest'ultimo, avvalendosi a sua volta della cooperazione di Rosetta Pampanini e del promettentissimo violinista Franco Ferrari, ha diretto composizioni del repertorio operistico, sinfonico e concertistico di M. E. Bossi, Puccini, Giordano, Paganini, Nardini, Marinuzzi, Verdi e Spontini.

® Amici della musica. — Un bel programma di composizioni italiane, mirabilmente eseguite, hanno offerto Gilberto Crepax ed Enzo Calace. Piacquero assai un *Concerto* di Leo, riveduto e orchestrato da Cilea, patetico e di bella strofica cantabilità, nonchè un *Concertino in mi*, per pianoforte e orchestra d'archi, di Montani, pagina snella, divertente e concisa. Ottenne i consueti calorosi consensi anche la *Sonata in fa* di Pizzetti.

Molto pubblico ha richiamato il pianista Backhaus, che presentò pure *Umoresca* di R. Bellini, *Fantasia* di Montani, *Kessyana* di Nordio, e due studi di Pick Mangiagalli.

® Università Popolare. — In diverse serate si sono presentati al pubblico, assai festeggiati, i vincitori del Concorso indetto dal Sindacato lombardo dei musicisti: il pianista Arturo Benedetti Michelangeli, i violinisti Pina Carminelli e Carlo La Spina ed il Trio di Milano (Maria Colombo, Albertina Ferrari e Roberto Caruana.

® Concerti di serie. — Oltre il fervido successo del pianista Brailowsky, dobbiamo registrare le simpatiche affermazioni della cantatrice Elda Marsoni, e del violoncellista Raphael Lanes.

® Concerti benefici. — A diverse udizioni indette per beneficenza da diverse Associazioni hanno partecipato anche la soprano Alfani Tellini col pianista Vidusso, direttore il maestro Sabino; Cesarina Valobra col tenore Melandri (al piano il maestro Franceschi), l'organista Russolo, la pianista Bonzagni.

® Concerti diversi. — Iva Pacetti ha fatto uno splendido debutto come concertista da camera, al Conservatorio. — Un programma pergolesiano è stato eseguito alla Sala degli Affreschi sotto gli auspici del C.A.U.R. — Virgilio Ranzato ha avuto molti applausi a Vita Nuova, anche come compositore. Piacquero anche un *Arioso* di Campogalliani e la *Suite Adriatica* di Giovanni Spezzaferri. — *La musica italiana di organo e di cembalo da Frescobaldi a D. Scarlatti* ha costituito l'oggetto di un concerto illustrato tenuto al Filologico da Enrico Magni Dufflocq e dalla pianista Maffezzoli. — La cantatrice Ginevra Vivante e la clavicembalista Anna Linde hanno svolto alla Sala Sammartini un programma di musiche dei secoli passati, tra cui il Lamento dell'*Arianna* di Monteverdi nella recente trascrizione di G. Benvenuti.

ROMA

® Augusteo. — Il concerto del 15 dicembre, diretto da Molinari, ha assunto particolare importanza perchè comprendeva tre novità di autori italiani tra i più quotati, tutte accolte con significativo favore. Ne riportiamo a parte i giudizi della stampa.

Lo *Stabat Mater* per violino e piccola orchestra di Mario Labroca è formato da nove brani indipendenti riferentisi a una o più terzine dell'Inno, caratterizzati da una propria linea melodica.

Il *Concerto* per violino e piccola orchestra di Vincenzo Tommasini è pure composizione assai interessante, che ha permesso al violinista Valasek di mettere in rilievo non comuni doti.

La *Passione* per soli cori e orchestra di Malipiero, su testo d'un poemetto del 500, si pregia di una musica semplice e aderente con una melodia che vivamente commuove. Ottimi interpreti, in questa e nella composizione di Labroca, Pia Tassinari, Meletti, Gallo, Zagonara.

Successivamente ha diretto Gardenio Botti recentemente espulso — a motivo dei suoi sentimenti di italianità — da Malta (ove esplicava una notevole attività artistica). Calorosamente applaudito, ha diretto, nuovo per Roma, anche l'Adagio del *Quartetto in mi min.* di Lorenzo Perosi.

Hanno seguito tre concerti di Mario Rossi, ad uno dei quali ha partecipato il pianista Brailowsky in musiche di Beethoven, Rachmaninoff, Liszt ecc. I programmi erano completati da composizioni di Haydn, di Pizzetti (tre brani della Suite *La Pisanella*), di Cimarosa, di Beethoven, De Falla, Verdi ecc. Nè mancarono due applaudite novità: *Introduzione Passacaglia e Finale* di Giovanni Salviucci, lavoro scelto dalla Commissione di lettura dell'Augusteo, che è apparso bene ideato, equilibrato e chiaro, e *Due pezzi* per orchestra di archi di A. Berg. Il Salviucci presente è stato molto festeggiato.

Alfredo Casella, il 5 gennaio, ha fatto conoscere al pubblico romano la *Sinfonia N. 2 in re magg.* di Muzio Clementi, da lui ritrovata e della quale egli ha scritto ampiamente nello scorso fascicolo di « Musica d'oggi ». È stata una vera rivelazione di Clementi come grande sinfonista. Il motivo del *Larghetto* è delizioso; ma anche l'*Allegro iniziale* ed il *Minuetto* sono assai belli, mentre il *Presto* finale, franco e gaio, raggiunge un effetto irresistibile. La cronaca registra un successo caloroso e completo, anche per gli altri numeri del programma, tra cui la *Ciaccona* di Bach nella orchestrazione di Casella, un *Concerto* saldo e agile per violoncello e orchestra (ottimamente il Mainardi), ed una *Introduzione, Aria e Toccata*, entrambi dello stesso Casella.

Negli ultimi due concerti, il maestro Baroni ha offerto musiche del consueto repertorio: Strauss, Puccini (l'intermezzo della *Manon Lescaut*) Wolf Ferrari, Beethoven, Strawinski ed ha fatto conoscere al pubblico romano il *Tango* di G. C. Sonzogno.

® S. Cecilia. — Riuscitissime udizioni del violoncellista Attilio Ranzato, del violinista Milstein, della pianista Pitini con la violinista Maria Luisa Sardo.

® ISTITUTO ITALIANO DI STUDI GERMANICI. — Il settimo cinquantenario della morte del compositore tedesco H. Schutz è stato ricordato con un concerto di sue musiche eseguite dal coro del Duomo di Stoccarda, direttore il professor A. Strebel.

® FILARMONICA. — Dopo una serata del notissimo pianista Gieseking, se n'è avuta un'altra del Trio italiano, nel cui programma era compreso il 2° *Trio in sol* di Castelnuovo Tedesco. — Il Quintetto di Roma, a sua volta, unitamente al pianista Caporali, ha offerto una interessante novità: *Il Quintetto gregoriano del Natale* di Tebaldini. È un lavoro vasto, di nobile ispirazione, in cui l'A. si avvale, come spunto, di materiali tematici d'indole religiosa, ma con uno svolgimento variato e con completa libertà di atteggiamenti ritmici, armonici, ecc.

TORINO

® E.I.A.R. — I primi cinque concerti sono stati diretti, rispettivamente, dai maestri Casella, Pizzetti, Gui, Tansini e Parelli.

Alfredo Casella, oltre diverse sue musiche originali e la sua trascrizione della *Ciaccona* di Bach ha fatto conoscere per la prima volta in Italia la *Sinfonia N. 2 in re magg.* di Clementi, della quale abbiamo già riferito nel resoconto dell'Augusteo. Altra interessante novità da lui presentata: *Il suonatore d'organetto*, concerto di antiche canzoni tedesche popolari per orchestra e viola, di Hindemith, solista l'autore.

Ildebrando Pizzetti, in un programma quasi tutto di sue musiche aveva compreso, nuove per Torino, anche il *Concerto in do* (ottimo solista Mainardi) che ha ritrovato il grande successo di Venezia e la Suite *Santa Uliva* per soprano, coro e orchestra, della quale fu squisita cantatrice la Vivante.

Gui, come novità, ha presentato il *Salmo ungarico* di Kodaly (solista il tenore Melandri); ed inoltre la sua trascrizione della *Sonata a tre strumenti* di Porpora, *Preludio e Fuga* in re magg. di Bach-Respighi, ecc.

Al Concerto Tansini (nel cui programma era anche compresa la bella *Sinfonia in do min.* di Foroni) ha partecipato il Quartetto Lener nella *Grande Fuga in si bem.* di Beethoven ed in un *Concerto* di Spohr.

Come novità, il maestro Parelli (oltre il *Tango* di G. C. Sonzogno) ha diretto una sua *Rapsodia umbra*, in tre tempi, ispirata ai canti ed ai costumi della sua Umbria, e la *Toccata in fa maeg.* di Bach da lui trascritta. Completavano il programma *Armonie della notte* di Vittadini e pagine di Locatelli (*Adagio e Minuetto variato*, trascritto da Guerrini), di Respighi (*Adagio con variazioni*) e di Casella (*Notturno* e *Tarantella*). Di queste ultime tre composizioni fu applaudito solista Arturo Bonucci.

® CONCERTI DIVERSI. — Pizzetti ha ripetuto per la Pro Cultura la sua conferenza su *La musica delle parole*, con illustrazioni vocali anche di sue liriche, ottima interprete Ginevra Vivante.

Lieta accoglienza ha avuto un'udizione di musiche italiane inedite per clavicembalo e viola d'amore, tenuta da Corradina Mola e da Paul Hindemith.

FIRENZE

® TEATRO COMUNALE. — Vittorio Gui, assai applaudito, ha inaugurato, il 29 u. s., la nuova stagione sinfonica con la *Sesta*, *I pini di Roma* di Respighi e pagine di Wolf Ferrari, Brahms, Rossini.

Vittorio De Sabata, nella successiva udizione, ha dato una magistrale interpretazione dell'*Eroica* ed ha fatto conoscere al pubblico fiorentino *Il palio di Siena* di Renzo Bossi, vivamente applaudito.

Il maestro Previtali ha diretto, con l'eccellente cooperazione del pianista Zecchi, due Concerti di Mozart e di Beethoven, presentando, inoltre, *La Giara* di Casella e l'ouverture *La sposa sorteggiata* di Busoni. — L'ultimo concerto era affidato ad Antonio Guarnieri, il quale, oltre a pagine di Mozart, Brahms, Strauss e Wagner, ha diretto *Lago d'amore* di Nordio, lietamente accolto, e *Novelletta* di Martucci.

NAPOLI

® CONCERTI SINFONICI. — Nuovo successo del maestro Scherchen, che ha anche diretto la *Suite Adriatica* di Lualdi, accolta con molto favore.

® CAMERATA MUSICALE. — Ottimo esito del concerto di musiche italiane, dedicate al Duce, in una serata antisanzionista, iniziatasi con un discorso dell'on. Gianturco. Sotto la direzione di Franco Capuana sono state assai applaudite una *Sinfonia in fa magg.* (dedicata al Duce) di Francesco Santoliquido, gli *Estratti musicali* di Daniele Napoletano, il *Carme secolare*, per coro e orchestra, e *Il dono degli eroi* per coro a 5 voci di Jachino.

In altre udizioni hanno avuto lieta accoglienza il pianista Gorini, la pianista Strino, la cantante Benigni, il violinista Pierangeli, il pianista Enrico Naso (in programma la *Sonata in re* di Alfano e *Introduzione e Allegro* di Petrassi).

® ACCADEMIA NAPOL. CONCERTI. — Vivo successo, al S. Carlo, del violinista Milstein ed al Conservatorio della violinista Gioconda De Vito.

® COMPAGNIA DEGLI ARTISTI. — Ottimo successo del Quartetto napoletano in un bel programma. Con la collaborazione dell'autore, ha eseguito anche il *Quintetto* di A. Longo.

PALERMO

® Agli Amici della musica, il violinista Michelangelo Abbado ha svolto un programma prevalentemente di musica italiana (Corelli, Paganini, Castelnuovo, Pizzetti, ecc.).

® Un concerto orchestrale vocale ha diretto il maestro Corrado Martinez, col concorso della soprano Polito e del basso Tamburello. Piacque assai l'*Inno a Mussolini* di Sallustio, nuovo per Palermo.

® Al Circolo della Stampa hanno avuto calorosi consensi la soprano De Lisi e il pianista Mario Pilati. In programma *Lunella* dello stesso Pilati e composizioni di Pizzetti, Mulè, Savasta, Tocchi ecc.

® Per commemorazione del Bimillenario di Orazio, al Massimo si è eseguito il *Carme secolare* per coro di fanciulli, di Jachino.

CAGLIARI

® Il Quartetto dell'Augusteo ha inaugurato l'annata concertistica, con composizioni di Brahms, Sinigaglia e Mozart. Successivamente ha avuto lieta accoglienza il pianista Zecchi.

VARIE DALL'ITALIA

® Il Quartetto Lener, col concorso del pianista Lorenzoni ha eseguito a PADOVA ed a GENOVA il *Quintetto in mi bem. magg.* di Schumann.

® Un bel concerto pel D. L. Prov. di TRIESTE hanno dato Cesare Barison, Ettore Sigon, Antonio Illesberg.

® Al Puccini di UDINE si sono avvicendati, lietamente accolti, l'Orchestra del D. L. Ferroviario di Trieste, il Quartetto Lener, il violoncellista A. Ranzato col pianista R. Bossi.

® Al Circolo della Stampa di BOLOGNA è stato assai applaudito il Quartetto del Circolo di Cultura (Traversa, Caruso, Simoni, Serra).

® A PISTOIA si è inaugurata una sezione della « Cattedra di musica per bambini », con un applaudito discorso di Elisabetta Oddone e un concerto di musica infantile (tra cui sei pezzi di Bruna Baldacci) sostenuto da Corinna Piazza.

® Un nuovo Quartetto Aretino (Tignani, Sinatti, Andreoni, Rocchetti), ha avuto un lieto battesimo ad AREZZO.

® Mario Pilati (piano) e Guido Ferrari (violino) sono stati assai festeggiati nei loro concerti di CATANIA e MESSINA. In programma la *Sonata in fa* del primo, *Il prode Anselmo* di Ferrari Trecate e pagine di G. Recli, Savasta, Principe ecc.

® Nella Sala Sciuti di SASSARI, Gavino Gabriel ha parlato brillantemente su *Le sorgenti musicali mediterranee*. Ha seguito un concerto comprendente *Nenia* dello stesso Gabriel, il *Trio in do magg.* di Martucci, un *Quartetto* di Rossini, interpreti Libero Barni, Nella Ranieri, Ugo Scabin, ed altri pregevoli elementi.

VARIE DALL'ESTERO

® Un concerto diretto da Toscanini a MONTECARLO, il 1° gennaio, ha richiamato un pubblico foltissimo e tutte le notabilità che risiedono nella Costa azzurra. Il programma comprendeva l'ouverture dell'*Egmont*, la 4ª *Sinfonia* di Haydn, il poema sinfonico *La Mer* di Debussy, l'ouverture e il baccanale del *Tannhäuser*, e quella dei *Vespri siciliani* di Verdi.

® Recenti successi di Castelnuovo Tedesco all'estero: *Toccata* per violoncello e pianoforte a LONDRA, VIENNA, PRAGA e BUCAREST; *I Profeti* a CLEVELAND; *Piedigrotta 1921* a NIZZA. Ne sono stati interpreti, rispettivamente, Piatigorsky, Heifetz e Françoise Morin.

® All'AJA, diretto da Antonino Votto, ha avuto caloroso successo il *Concerto dell'estate* di Pizzetti.

® Un fervido successo al Konzerthaus Saal di VIENNA, ha riportato il pianista quattordicenne Bruno Rigacci.

® La distinta pianista Ornella Puliti Santoliquido ha avuto ottima accoglienza nelle sue udizioni a ISTAMBUL, FILIPPOPOLI, SOFIA (alla presenza della Regina Giovanna), BUCAREST (tre concerti con orchestra), ecc.

® Ad ATENE, presenti il Re, il Ministro d'Italia ecc. si è eseguita la *Messa da Requiem* di Verdi, solisti l'Amerighi Rutili, la Buades, Marcato, Di Lello.

® Il maestro Edmondo De Vecchi ha diretto un concerto di musiche italiane a BUCAREST. In programma anche il suo *Arione* e *Cimitero di guerra* di Lattuada.

® Il Trio Pascarella ha dato due udizioni alla Casa italiana di Nuova York, eseguendo anche la *Sonata a tre* di Bach-Casella ed il *Trio* di M. E. Bossi. Con la cooperazione di altri elementi ha anche fatto conoscere il *Quintetto* di Alessandro Longo.

® A RIO DE JANEIRO è piaciuta la *Toccata* di Casella, interprete la pianista Anna Candida. Nella stessa città il prof. A. Muricy ha parlato de *La musica italiana*; e si è ricordato il 200° anniversario della nascita di Domenico Scarlatti, con una udizione pianistica di Roberto Tavares.

MUSICA D' OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1936.

Corrispondenza dall' Estero

Lettera da Vienna

Cominciamo con gli avvenimenti musicali che si sono svolti alla Staatsoper di Vienna, istituzione vecchia e di fama mondiale che si trova non solo nel cuore dell'Austria ma di Vienna stessa. Da quando ne ha assunte le redini Felix Weintgartner, anch'egli vecchio di anni ma sempre giovane di spirito, sono da segnalare molte fastose e memorabili rappresentazioni. Dopo aver provveduto allo spostamento ed al cambiamento di molti solisti, necessario dopo gli intrighi dell'ultimo direttore improvvisamente partito per la Germania, ancora molto resta da fare e diversi ruoli aspettano ancora il cantante adatto. Ma si lavora con alacrità e con volontà e si sono già avute alcune riprese emancipate dall'atmosfera dell'irrigidimento tradizionale, come per esempio quelle di *Zar and Zimmermann*, *Tannhäuser* e *I racconti d'Hoffmann*.

Da segnalare la primissima rappresentazione dell'opera *Dame in traum* (*Donna nel sogno*) libretto di Ernst Decsey e Gustav Holm, musica di Franz Salmhofer, che ha avuto grande successo ed è probabile che venga rappresentata anche in altri teatri. Vale la pena quindi di parlarne un po' più dettagliatamente. Franz Salmhofer, che ha già dato prova di grande capacità nella musica da balletto, è un giovane austriaco, allievo di Franz Schreker (recentemente morto), della cui attività operistica parlai pure diverse volte. Si tratta di un vero talento, dalla vena creativa inestinguibile, di uno di quei compositori che ogni tanto sorgono dal suolo viennese così fecondo nel campo della musica.

Ernst Decsey, che ha scritto il libretto su una trama di Gustav Holm, è anch'egli uno dei più quotati critici musicali di Vienna. L'azione del lavoro culmina nella tesi morale di una donna maritata, che dopo essere divenuta estranea al suo onesto marito, a motivo della sua fantasia eccitata, ritrova la via del ritorno a lui, pentita e con vero ed accresciuto amore, in seguito a molti avvenimenti perigliosi e talvolta terribili. Le singole tappe di questa avventura si svolgono come in un sogno. Certo l'idea non è troppo nuova, ma sempre interessante per un compositore destro e sicuro. Questa azione, di sicuro effetto drammatico, venne commentata musicalmente da Salmhofer con vivezza di colori, e con situazioni ricche di alternative. Egli non ha sollevato alcun problema che intenda sconvolgere il mondo, nè creato dei misteri che possano dare luogo a dissertazioni difficili. Non ha voluto che scrivere della buona musica operistica e la sua intenzione è stata raggiunta pienamente e felicemente.

***

La grande serie dei concerti orchestrali è stata onorata anche questo inverno dalla preziosa collaborazione di Arturo Toscanini. Nessun omaggio migliore, per la cultura musicale austriaca, di quello resogli dal sovrano indiscusso della bacchetta, il quale si sente sempre più ardentemente e fortemente attratto verso di essa, al punto da rinunciare ad importanti e fruttuose attività in altri paesi e continenti, per godersi i trionfi della città dove i grandi eroi del suono, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner e Schoenberg svolsero la loro arte.

Soltanto pochi mesi sono passati da quando Toscanini suscitò un grande entusiasmo al Festival di Salisburgo (che oltre al grande successo artistico ebbe, per la prima volta dalla sua esistenza, anche un notevole successo finanziario), ed eccolo di nuovo sul podio, a capo dei nostri Filarmonici, per dirigere due concerti a teatro esaurito, nei quali la fenomenale bravura del Maestro meritò nuovi, scroscianti applausi.

Nella prima serata, oltre ad offrire una meravigliosa interpretazione dell'*Eroica* di Beethoven, dell'Ouverture del *Tannhäuser* e della Marcia *Rakoczy*, istrumentata da Berlioz per Vienna, presentò due novità: il poema sinfonico *Saga* di Sibelius, nel quale si rispecchia in modo commovente la natura melanconica della patria finlandese del compositore; e *Racconto d'inverno* di Castelnuovo Tedesco, che non occorre certamente presentare ai suoi compatrioti. Ci limiteremo a dire che il lavoro ebbe grande successo e che il Castelnuovo presente dovette ripetutamente ringraziare il pubblico. Nel secondo concerto di Toscanini venne eseguito brillantemente il *Requiem tedesco* di Brahms con la collaborazione del coro della Staatsoper. Poichè questo difficile lavoro era stato presentato poco prima da Wilhelm Furtwängler, si ebbe l'occasione di fare dei confronti interessanti per quanto riguarda l'interpretazione dei due grandi direttori. Diremo subito, ad onore di Toscanini, che il carattere di questa musica tedesca pura non ha sofferto a causa della italianità del direttore, ma che anzi è stata trasportata dal suo mondo aspro in una atmosfera di carattere più generale, dove soltanto la pura bellezza trionfa e tutta la pesantezza terrena sparisce. Toscanini si è ricordato nel suo concerto anche della prematura morte del cantante da camera Richard Mayr con l'esecuzione della *Musica funebre moresca* di Mozart, che il pubblico ascoltò in piedi.

Con Richard Mayr la Staatsoper ha perduto il suo primo basso, le cui innumerevoli interpretazioni si ricorderanno a lungo. Questo artista, che nacque a Salisburgo, ebbe la sua istruzione fino alla completa maturità da Wagner a Bayreuth, poi diventò membro a vita della nostra Staatsoper. Quello che Mayr rappresentò per Vienna e per la vita musicale austriaca in generale venne espresso in molte commemorazioni, di cui una molto sentita venne fatta anche dalle istituzioni musicali della capitale, e Franz Schneiderhan, l'intendente dei teatri di Stato, ci presentò in un commosso discorso un colorito profilo del grande cantante ed artista.

Ma anche un'altra dolorosa perdita è da lamentarsi. Alludiamo alla improvvisa morte, appena cinquantenne e nel rigoglio della sua vita artistica, di Alban Berg. I viennesi e tutti quelli che conobbero questo grande musicista lo consideravano come uno degli uomini più quotati tra i musicisti moderni e specialmente la sua opera *Wozzeck*, il prototipo del dramma musicale moderno, suscitò il più grande interesse nel mondo musicale e venne rappresentata su innumerevoli scene di tutti i paesi.

***

Molti altri concerti sinfonici, di un livello artistico assai elevato, si sono tenuti in questa stagione. La Società degli Amici della musica insieme alla Radio di Vienna, sotto la direzione di Oswald Kabasta, ben noto anche in Italia, eseguì l'ultimo lavoro orchestrale di Riccardo Strauss *Potpourri*, ch'è l'ouverture della sua opera *La donna taciturna*, datasi alcuni mesi or sono per la prima volta all'Opera di Stato di Dresda; poi alcuni pezzi sinfonici dell'opera *Lulu* di Alban Berg. Questi, disgraziatamente, non ha assistito all'esecuzione teatrale di questo suo secondo ed ultimo spartito (dopo il *Wozzeck*) malgrado lo desiderasse assai; spetta quindi ai posteri di rimediare alla ingiustizia fatta al compositore, rappresentando questa opera stilisticamente del tutto nuova, nella quale Berg ha ancora superato il *Wozzeck*, spingendosi in un campo assolutamente nuovo della musica operistica.

Moritz Rosenthal ha avuto meritati allori nel *Concerto* per pianoforte *in mi bemolle* di Franz Liszt, di cui fu allievo. Degli antichi maestri italiani venne presentato il *Concerto* per orchestra d'archi *in la min.* di Antonio Vivaldi, ridotto da Sam Franko, e la raccolta *L'estro armonico* tratta da 12 concerti di Vivaldi. Il violoncellista spagnuolo Gaspare Cassadò eseguì un *Concerto* per cello e orchestra *in re magg.* di Carlo Maria Weber. Nè mancò anche quest'anno una ottima esecuzione della *Nona* di Beethoven.

La Wiener Konzerthausgesellschaft si rese benemerita presentando il grandioso lavoro corale con orchestra, *Gurre Lieder*, di Arnold Schoenberg, con l'accurata direzione di Bruno Walter, noto vessillifero della musica moderna, il quale, dopo l'espulsione dalla Germania, svolge la sua attività con grande successo in America.

Il Wiener Konzertverein, direttore il professor Leopold Reichwein, presentò anche questo anno molti lavori sinfonici di Anton Bruckner, in onore del quale nella prossima estate avrà luogo a Linz, dove egli svolse la sua attività per diversi anni, un festival che, colla collaborazione di artisti di prim'ordine, precederà di poco quello di Salisburgo.

Felix Weingartner, della cui attività alla Staatsoper abbiamo già parlato, fece conoscere per la prima volta la sua opera corale *Auferstehung* (*Risurrezione*) per coro misto, orchestra e organo op. 69, ottenendo grandi applausi. Egli ha dedicato questo lavoro a sua moglie, Lucille Weingartner-Marcel, deceduta in giovane età, indimenticabile artista della nostra Staatsoper, e che, quale interprete di romanze (Lieder) di suo marito si presentò spesso nelle sale da Concerto. Come conseguenza del tema, in quest'opera corale prevalgono i toni cupi che solo qualche volta si alternano con parti più chiare e idealizzate. Il lavoro è tecnicamente molto ben riuscito, come doveva attendersi da un simile compositore, senza però ritrovarvi quella forza travolgente ch'è prerogativa dei capolavori.

Molto bene si deve dire anche di una serata dedicata a composizioni del Prof. Hans Pless che serve da molti anni la sua musa con fanatismo, incurante degli umori del giorno o della moda. Oltre ad un *Poema* per violino e alcune romanze originali, venne anche eseguita sua musica da camera, tra cui in prima esecuzione un *Quartetto* con pianoforte ed un *Trio* con pianoforte già noto, che dimostrano bella maturità nell'autore, pur lasciando l'impressione che egli non abbia ancora detta la sua ultima parola.

Nel campo della musica vocale, abbiamo avuto due udizioni eccellenti, benchè di carattere totalmente diverso: quella del cantante italiano Ezio Pinza, che è diventato uno dei beniamini del nostro pubblico da quando ha cantato nei festivals di Salisburgo e che con la sua alta e nobile arte ottiene effetti meravigliosi, dei quali avremo forse occasione di parlare un'altra volta; e l'altra del fenomeno vocale Erna Sack, la quale con le acrobazie della sua voce eccezionale suscita, specialmente nel pubblico di pretese artistiche non troppo elevate, vero entusiasmo.

H. R. Fleischmann.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

DELLA CORTE ANDREA e PANNAIN GUIDO — *Storia della musica dal '600 al '900*. Due volumi. (Unione Tip. Ed. Torinese, Torino).

Mancava all'Italia e anche, si può dirlo, alle altre nazioni colte, un libro di storia della musica che riunisse come questo caratteristiche spiccate e singolari pregi, che dello svolgimento dell'arte musicale moderna offrisse un quadro altrettanto ampio, vivace, minuzioso, colorito. Accogliamo perciò con soddisfazione e gratitudine questi due grossi ed eleganti tomi di 1124 pagine, editi dalla Utet torinese, e questa nuova opera di due eminenti musicologi nostri, i professori Andrea Della Corte e Guido Pannain. Questa storia della musica è una vera e propria storia dell'arte musicale. Non arida sequela di nomi, di date, di schematiche e tecniche e pedanti osservazioni scolastiche. Ma storia nel senso migliore, dalla cronologia e dalla erudizione alla critica, all'estetica, infine alla storia, con una esposizione tanto chiara quanto appassionata. E però il libro riesce utile al colto come al profano, interessante al maestro, al professore, al dilettante, all'iniziato, perfino a chi non sia che curioso soltanto.

Un capitolo introduttivo mostra con densa brevità e con acume storico il panorama della musica nei primi secoli del nostro millennio, durante il Rinascimento, arriva alle soglie del Seicento. E qui comincia la storia particolareggiata dei secoli, delle forme, delle opere, degli stili, dei compositori. Gli autori hanno dichiarato la ragione del limite iniziale della loro opera: il sec. XVII. Essi hanno voluto trattare gli argomenti che meglio potevano direttamente studiare, le musiche che meglio potevano considerare personalmente; una documentazione alquanto sicura comincia appunto alla fine del Cinquecento. D'altra parte i tre ultimi secoli son quelli che più interessano il pubblico, e questa storia, benchè erudita e forte, vuol pure essere divulgativa.

La suddivisione delle grandi epoche è fatta con chiarezza. Così il '600 si divide in cinque capitoli, a questo modo: *Il teatro, La chiesa, La camera, La musica strumentale, Lineamenti del barocco in Italia*. Il settecento, altrimenti mosso da nuove estetiche, è considerato nei seguenti argomenti: *J. S. Bach, G. H. Händel, Il teatro, Espressioni di musica religiosa, Il Padre Martini, Verso la Sinfonia, Dal clavicembalo al pianoforte, Il concerto e le scuole violinistiche, J. H. Haydn, W. A. Mozart, Il preromanticismo e il Lied*. Nell'800 primeggia, come nel '700 quella di Bach, la figura di *Beethoven*, cui seguono: *Il romanticismo tedesco e la lirica vocale da camera in Europa, La musica strumentale, L'opera in Italia, Il teatro in Germania, L'opera in Francia, L'opera in Russia, Il teatro negli altri paesi d'Europa, Oratori, messe, requiem, La musica in America, La nuova cultura musicale*. Al '900 è dedicato un solo ampio capitolo. La contemporaneità vieta un definitivo giudizio e una vera e propria critica; gli autori si sono perciò limitati a svolgere acutamente ed esaurientemente il tema *Idee e musiche*. Le varie tendenze dei tempi nuovi riescono illustrate con chiarezza e interesse.

Molti capitoli potrebbero essere citati per il loro grande valore storico, anche per la bella dignità letteraria, per il palpito artistico che attraverso la critica è sensibile. Per esempio quello dedicato alle opere di Monteverdi è uno studio illuminato, per l'indagine critica, per la chiarezza dell'esposizione, per la vibrante partecipazione alla bellezza delle opere. L'esame del secondo atto dell'*Orfeo* è una succosa analisi, vitale e commossa, e al tempo stesso una pagina di cordiale umanità e di aumentica critica. Un altro bellissimo capitolo, quello sulle *Sonate* di D. Scarlatti. Minuziosa discriminazione di temi, di melodie, di ritmi, intelligente e rara chiarificazione dello spirito musicale scarlattiano, della fluidità del suo pensiero, e novità di giudizio. Lo studio dello Schumann lideristico appare sapiente e giusto, al pari di quello precedente su Schubert. La figura, l'opera di Beethoven si staglia, umanissima e gigantesca, sullo sfondo del tormentato cielo ottocentesco.

Per ogni opera, insomma, per ogni figura si nota un esemplare scrupolo, una istruttiva precisione, congiunti con un calore analitico che, lungi dal degenerare in un egocentrismo fastidioso, è di preziosissimo aiuto al lettore, il quale, attraverso la personalità dello storico, può meglio guidare, più sicuramente, la propria conoscenza. L'abbondanza delle citazioni musicali, 315 esattamente, scelte con severo e gustoso criterio artistico e critico, concorrono all'intelligenza immediata delle opere. A questa ricchezza se ne aggiunge un'altra: la vastissima iconografia. 760 riproduzioni nitidissime di antiche stampe, di autografi, di quadri, di ritratti, di fac-simili di scenografie, di bozzetti, di figurini e 35 tavole sono inserite fra pagina e pagina, animando il passato, assistendo e agevolando (specie per ciò che riguarda la iconografia teatrale) le descrizioni, non completamente realizzabili con le parole.

Nel complesso è questo un libro destinato a ottenere larghissima simpatia e accoglienza, poichè rara cosa è il trovare riunite, in un'opera di studio, tante disparate qualità: erudizione, chiarezza, passione, equilibrio, piacevolezza.

DELLA CORTE ANDREA — *Ritratto di Franco Alfano*. (Casa Ed. Paravia, Torino).

Alla vigilia della prima rappresentazione a Roma della nuova opera di Franco Alfano *Cyrano de Bergerac*, appare questo *Ritratto di Franco Alfano*, che, come dice la prefazione, è in parte un ritratto, in parte un autoritratto. Infatti il musicista parla sovente in prima persona, e nel suo racconto biografico e nelle dichiarazioni sulla sua formazione artistica è tanto spontaneo quanto interessante. I caratteri dell'uomo e dell'artista, la sincerità, la cordialità, la delicatezza e la veemenza, la tenacia nel lavoro e la passionalità nell'espressione, la vivacità e la maestria risultano rappresentati con naturalezza. I futuri storici hanno qui raccolto quanto sarà loro necessario intorno a questo eminente musicista italiano. Dal suo canto il Della Corte ha completato i ricordi dell'Alfano precisando gli ambienti, gli artisti, le influenze più notevoli nello sviluppo della personalità di lui. Al racconto della vita, del lavoro e della varia fortuna s'aggiunge la critica delle opere vocali e strumentali, teatrali e da camera, critica analitica, e tale da servir di guida al frequentatore dei teatri e dei concerti, e sintetica sulla personalità dell'Alfano, sui vari momenti della sua arte e sulla sua posizione storica. L'ultimo capitolo, particolarmente ampio, è dedicato al *Cyrano de Bergerac*, di cui l'esposizione e la critica sono documentati da moltissime citazioni musicali.

B. Lupo.

GEIRINGER KARL — *Johannes Brahms*. (Rudolf M. Roker, Vienna).

Un'eccellente monografia. Si potrebbe dirla esemplare, sia nella parte biografica, che reca un forte contributo di inedite notizie, ed è scritta con garbata piacevolezza, sembra quasi un ritratto, sia in quella critica, che è documentata, lucida, analitica e sintetica, sufficiente a illuminare il profano quanto a far meditare li colto, sia infine per la proporzione dell'una e dell'altra parte. Custode delle preziose collezioni degli Amici della musica a Vienna, il Geiringer s'è potuto giovare delle più che mille lettere di corrispondenti di Brahms, serbate in quegli archivi, lettere per esempio di D'Albert, Brüll, Daniela von Bülow, Chrysander, Cornelius, Dvorak, Grieg, F. Hiller, Kretzschmar, Liszt, Nikisch, Pohl, R. Schumann, R. Strauss, Tausig, Matilde Wesendonck, nomi insigni nella cultura, nell'arte. Basta ricordarli per intendere come e quanto la biografia di Brahms ne risulti interessante, vivace, ambientale e personale. Altro e non minore contributo recano poi le lettere dei genitori, dei fratelli, delle sorelle di Brahms e quelle di Clara Schumann, di Joseph Joachim e di Brahms ad Amalia Joachim e Hans von Bülow. Per la parte della descrizione delle musiche e della loro valutazione lo stesso archivio degli Amici della musica di Vienna fornì al Geiringer i preziosi schizzi autografi di Brahms, il quale, come è noto, non distrusse i suoi abbozzi, anzi li serbò per rivederli più volte, sia negli errori copistici sia nella stesura. Di parecchi pezzi si può ricostruire la nascita, la lenta formazione, il pensamento, il rifacimento e il ritocco. Il metodo espositivo seguito dal Geiringer è quello più utile al lettore e più conveniente alla materia. Distinte le composizioni secondo le forme, le ha poi suddivise secondo i generi e cronologicamente ordinate. Delle maggiori opere la descrizione è ampia; un poco analitica, essa mira a dar rilievo a ciò che recano di più tipico nello stile e alla evoluzione dell'artista dalla giovinezza alla maturità. La discorsività piana e linda, già lodata nella parte biografica, fa lietamente accogliere anche l'ultimo capitolo dedicato allo studio della personalità di Brahms, dove il Geiringer esamina le caratteristiche borghesi e quelle artistiche, le relazioni di lui con le donne e le influenze sugli uomini, i varii atteggiamenti successivamente assunti dal suo spirito, i modi e le condizioni pratiche della composizione, la rielaborazione delle forme antiche, le relazioni con la nuova scuola tedesca, la capacità dell'autocritica, la posizione di lui nella storia della musica. Questo sostanzioso volume dovrebbe essere offerto in lettura al pubblico italiano, per la miglior conoscenza del grande compositore.

a. d. c.

MUSICA ESEGUITA

L. ROCCA: Il «Dibuk» al Reale dell'Opera di Roma (28 Dicembre 1935).

Da *Il Giornale d'Italia* (Vice)

Sì, signori: capolavoro non fossaltro di coraggio, di sincerità, di abnegazione, epperò di perentoria personalità.

Ludovico Rocca è personale quando ha la folle audacia di musicare un libretto, che, per la sua incombente tristezza, per la sua spaventevole allucinazione, per le sue inconsuete situazioni, per la sua troppo alta spiritualità, avrebbe spaventato qualunque altro maestro; è personale quando dal fantasma letterario fa balzar fuori, sempre e ad ogni costo, l'immagine sonora; è personale, quando costruisce le sue architetture polifoniche; è personale quando plasma i suoni addosso alle parole come farebbe uno scultore con la creta obbediente; è personale quando armonizza; è personale quando strumenta, passando da una bitlica arcaica semplicità ad una complessità, spesso audace, ma immune da illogicità armoniche o polifoniche; è personale quando fa cantare le sue persone, guardandosi bene dal volere in palcoscenico dei «cantanti» mano al petto, gamba avanti e voce ultrabella; è personale quando studiandosi di fare non un dramma ebraico o assirico, ma umano, sa rimanere profondamente italiano, anche se la leggenda è polacca; è perfino personale quando, senza avvedersene e senza ricordare che a teatro ci sono sempre i doganieri della musica, pronti a trovare dovunque merce di contrabbando, incappa in qualche giro di frase caro ad altri maestri. Anche in colpa, Ludovico Rocca ha un suo modo personale di mostrarsi incolpevole. Se Ludovico Rocca un giorno sbaglierà, commetterà, ne alam certi, un personalissimo errore.

Da *La Tribuna* (A. Gasco)

Il *Dibuk* ci riporta al periodo fortunato della nostra musica. Ciò che in esso v'ha di forte e d'insolito è stato rilevato dalla gran massa degli ascoltatori. Le ovazioni si sono lietamente susseguite alla fine di ogni atto. Abbiamo contato sette chiamate dopo il primo quadro, otto dopo il secondo ed altrettante dopo il terzo: una dozzina di volte, almeno, il maestro si è presentato a ricevere gli omaggi del pubblico. Al secondo atto insieme col maestro Tullio Serafin e gli artisti è venuto al proscenio anche il regista Carlo Piccinato.

Si è riscontrato nell'autore del *Dibuk* un artista incapace di fare vili concessioni al pubblico per acquistarne le simpatie, ma al tempo stesso idoneo a produrre opere teatrali di effetto pronto e di suggestione sicura.

Coloro che hanno visto sulla scena di prosa il dramma di Scialom An-Ski interpretato dalla compagnia Habima, sanno come nel *Dibuk* il drammaturgo abbia saputo mescolare elementi di crudo verismo (oh! la danza dei mendicanti e degli storpi al secondo atto!) ad altri misteriosi e fantastici. Ne è risultato un lavoro che nettamente si distacca dai soliti e che colpisce specialmente per il clima di allucinazione e di terrore creato dall'An-Ski. Renato Simoni, riducendo a libretto il bel lavoro drammatico, non ne ha alterato le linee essen-

riali; a sua volta, il maestro Rocca è riuscito a penetrare nello spirito dei personaggi e non soltanto dei principali, ma anche dei secondari (che sono sovrabbondanti), sì da renderne le caratteristiche e la vitalità, talora tumultuosa. Insomma il drammaturgo polacco è stato servito con fedeltà e sagacia. Il *Dibuk*, passando dal teatro di prosa a quello di musica, ha conservato tutti i suoi pregi che non sono modesti nè scarsi... Il colore è rimasto identico.

Da *Il Messaggero* (M. Incagliati)

V'ha e si coglie dall'atmosfera che la musica disegna e accende di lampi e di asette, mai a discapito dello splendore e dell'efficacia dello spirito dell'opera, una pittoresca profonda espressività delle immagini che si riflette e s'insinua nella incisività del linguaggio.

Tutto trae ispirazione e vita da una commossa fantasia. In una tale atmosfera è il mistero che esercita il suo fascino sinistro. Sicchè, come nel secondo atto, in tanta abbiezione di vita, — gente smarrita, abbandata — l'allegoria e l'ironia, in una magia di suoni, canto e danze, si delineano e si disegnano plasticamente sotto forma di un motivo macabro.

Con quell'unità organica e costruttiva, con cui la musica si svolge, il blocco dell'opera non vacilla mai. È ben saldo, senza che mai l'arabesco musicale decorativo prenda forma e risuoni, sia pure per concedere un po' di dilettazione estetica. Tutto è inteso come espressione e manifestazione d'intimo affanno, con una pronta squisita sensibilità, la quale, perchè sincera, mostra di aver chiamato in soccorso di sè il cuore, scacciando via ogni pleonasmo esteriore.

Da *Il Lavoro Fascista* (M. Labroca)

L'opera di Rocca è viva e vitale perchè ha saputo creare il clima propizio al sorgere ed allo svilupparsi del dramma: e dicendo questo diciamo cosa che per ben poche opere contemporanee si può dire, affermando implicitamente che *Il Dibuk* si impone nettamente al di sopra di molte opere che in questi ultimi anni hanno affollato il teatro lirico.

Ludovico Rocca è riuscito mirabilmente nello scopo di far sentire il valore profondamente religioso dei patti che si sanciscono, e si può dire che è proprio da questa premessa, che è contenuta nel prologo, che scaturiscono le conseguenze, musicali ben inteso, della disperazione del giovane, del *Dibuk*, degli esorcismi. Atmosfera di sapore religioso che improntа di sè tutti gli atti e che anche quando si accende di furore fanatico sembra dominata dalla severità e dal fervore mistico.

Vista nel suo insieme, l'opera si presenta come un blocco compatto che non ammette deviazioni; la musica segue il suo corso logico sopra i binari che il libretto ha creati e gli episodi sono le tappe di un cammino che procede attraverso un paesaggio unitario e continuo.

Da *Ottobre* (Alb. Ghisi.)

Per un temperamento artistico, quale è quello di Ludovico Rocca, fatto di sensibilità fantastica e romantica e di intimismo, una simile vicenda non poteva non offrire la più grande ricchezza di spunti e la più viva occasione di esprimersi sinceramente ed adeguatamente. Il musicista ha sentito e fatto suo questo mondo irreale, lo ha immerso in una specie di fucina interiore e ne ha tratto un dramma musicale poderoso, e, guardato nel suo insieme, compatto ed omogeneo.

Da *Il Tevere* (a righ.)

Ma è tempo di affermare che l'opera del Rocca rappresenta una delle manifestazioni teatrali più importanti di quest'ultimo decennio; con essa l'autore si è posto in primissima linea tra i giovani operisti e molto si è autorizzati ad attendere dai successivi sviluppi della sua personalità artistica e dal suo temperamento che sembra trovare nel teatro un campo assai opportuno di affermazione. La teatralità della musica del Rocca, oltre che nella efficacia coloristica ambientale, si rivela felice nel rilievo differenziale conferito ai personaggi e nella giusta preoccupazione del contrasto degli effetti tendenti al crescendo verso le scene conclusive dei vari atti.

M. LABROCA: «Stabat Mater» per S e coro a 4 voci miste. - G. F. MALIPIERO: «La Passione» per soli, coro e orchestra. - V. TOMMASINI: «Concerto» per violino solista e piccola orchestra.

(Augusteo di Roma, 15 dicembre 1935)

Da *Il Giornale d'Italia* (Vice)

Mario Labroca nel suo *Stabat Mater* mostra la maturità del suo ingegno: compositore che nella sua musica da camera e da orchestra ha cercato sempre, e quasi sempre con felicità d'arte, di esprimersi in forma sua propria, trovando nuove rispondenze di tono e di ritmo fra gli strumenti liberati dagli impasti romantici: per far cantare dal soprano e dal coro le parole antiche della passione di Maria, si è ricongiunto spiritualmente ai nostri grandi settecentisti e seicentisti anche nel modo di sentire e trasfigurare il gregoriano, ma conservando la nuova ricchezza di forme musicali. Il suo *Stabat* non ha, e non vuole avere, unità melodica di composizione: è diviso in nove episodi, affidati o alla sola voce del soprano, o alle quattro voci del coro; la sua unità è di linguaggio, di stile. Il Labroca sa dare ai suoi temi il massimo risalto espressivo in una purissima tessitura musicale: sa far alzare la voce del soprano sopra una orchestra che ravviva gli antichi modi della musica chiesastica; le diverse voci del coro sopra toni e ritmi di gravità religiosa.

Vorrei aver spazio per analizzare *La Passione* di G. F. Malipiero, una delle composizioni più significative della nostra musica moderna, una delle più alte di questo nostro musicista, che ha saputo far propri tutti gli ardimenti strumentali di oggi per riprendere a parlar, con forme sue, un linguaggio, che i nostri secenisti, e massime Claudio Monteverdi, avevan già trovato. Signore dei suoi mezzi espressivi, il Malipiero, preso il testo, si abbandona al canto, ma il suo è canto che non soverchia con la melodia il significato delle parole, anzi nasce dalle parole, fraseggiando in modo da dare il massimo spicco al loro significato umano. E l'orchestra, nei brevi intermezzi tra l'uno e l'altro coro, in poche battute vi suscita, con singolar forza stilistica, il sentimento di Gesù nell'Orto, o dell'andata al Calvario, o della visione di Cristo su la Croce.

Del *Concerto* di Tommasini è ben fatto l'allegro con la elaboratissima cadenza, caldamente cantabile l'andante, vivace il rondò; nei tre tempi trovi sempre nobiltà d'arte, e spesso bellezza di particolari che ti fanno comprendere quale sia il valore di questo musicista quando egli non raffreni e non mortifichi la fantasia. Il giovanissimo violinista americano Valasek ha eseguito la parte del violino con sicurezza di tecnica.

Da *La Tribuna* (A. Gasco)

Il pregio fondamentale del lavoro del Labroca è nella sua snella ed elegante semplicità, che non esclude il fervore melodico. Il coro, regolarmente diviso in quattro parti, senza suddivisioni ulteriori, è trattato con bravura: meritano uno speciale riguardo gli assoli del soprano solista, di gradevole scorrevolezza, spontanei ed espressivi. L'ultimo dei nove pezzi che compongono lo *Stabat* — il patetico mestissimo «Quando corpus morietur» — termina assai felicemente con un effetto di pianissimo a lungo sostenuto. Così dall'audizione si riporta un senso ben marcato di soavità e di tenerezza.

Composizione egregia quella del Malipiero, che conta fra le migliori del maestro e che impressiona per la forza del pensiero e la personalità dello stile. Non dobbiamo pensare alle celebri *Passioni*, da G. S. Bach, a Lorenzo Perosi; quella del Malipiero appare sinottica al massimo grado. L'autore si è valso del testo cinquecentesco di Pierozzo Castellano Castellani, nel quale è tratteggiato, con estrema brevità, il sanguineo dramma del Golgota, dalla preghiera al Monte degli Ulivi alla morte del Redentore. Il Malipiero, che non ama i fronzoli ed evita le digressioni e le amplificazioni, ha tratto un eccellente partito dal poema del Castellani, ingenuo e disadorno, ma robusto e non di rado intensamente commosso.

. . . . . .

Con la venuta di Maria, l'azione si rischiara e diventa lancinante. La Vergine, straziata da uno sconfinato dolore, canta con accoramento e con slancio. Le parole di Gesù — rese dal coro — sono gravi e scultoree. L'ultimo canto dell'Uomo-Dio crocifisso è tale da toccare ogni cuore. Bella pagina che si ascolta con devozione e che non si può dimenticare. Per essa il Malipiero si è reso degno della nostra riconoscenza tenace.

Il lavoro del Tommasini non ha speciali pretese. Si basa su temi piuttosto brevi e di limitata estensità, svolti con lusso di arabeschi capricciosi. Nel primo tempo c'è una lunga cadenza che il Valasek ha eseguito da prode. Il finale è spiccatamente brioso ed ardito, sì da consentire all'esecutore di fare grande sfoggio di destrezza. E poichè l'interprete ieri ha dimostrato di possedere tutte le qualità migliori che potessero desiderarsi in un artista della sua specie, il successo è stato pronto e caloroso.

Da *Il Messaggero* (m. i.)

I nove brani dello *Stabat* di Labroca, indipendenti l'uno dall'altro, rispetto al carattere della musica, si alternano con uno spirito di scorrevole e fantastica animazione e di spontaneo lirismo. La sinteticità della concezione corale sinfonica di ogni brano risponde e riflette un aspetto del patetico e doloroso dramma. È la nota profondamente umana, che s'insinua nella melodia, di sua natura tipicamente originale, senza derivazioni, senza echi dell'altrui fantasia senza quegli arabeschi ai quali si ricorre in difetto di dar anima e forma al pensiero, al discorso musicale. Un'originalità, una spontaneità, una chiarezza d'immagini e di accenti, che rimane salda attraverso il gioco dei contrasti che si determina in virtù dei differenti caratteri espressivi di ciascun quadro.

Nella *Passione* Malipiero esprime in una forma di profonda commozione i diversi stati d'animo di Cristo e di Maria. Dal *San Francesco* alla *Cena*, dalla *Passione* alle *Quattro stagioni* la sua fantasia spazia nel mondo ideale. V'è chi lo ha definito l'artista dall'istinto primitivo. Certamente, come quella dei primitivi, la sua tecnica è tutta informata a semplicità e a bellezza pura; e la sua forma espressiva riesce appunto per questo d'una suggestiva forma espressiva.

Nella *Passione* due voci prevalgono: quella di Cristo, simboleggiata dal coro *misto*, e quella di Maria, voce di soprano. Il linguaggio di Cristo ha tocchi e toni di commossa nostalgica espressività, una voce che s'insinua nell'anima di chi l'ascolta. Il linguaggio di Maria è suggestivamente umano, e così tenero e patetico da commuovere. Il dramma ha così un'anima e un'espressione. L'opera d'arte è davvero, per intensità di vita interiore e tragica, un'opera di geniale ispirata musicalità. Nè varrebbe notare con quale magistero e gusto Malipiero saggia, pure in questa *Passione*, far rivivere attraverso un suo inconfondibile spirito, l'italianissimo «recitar cantando».

È risaputo come il Tommasini, l'insigne compositore romano, conosca in alto grado le risorse della tecnica violinistica; e appunto da esse egli ha tratto gran vantaggio nel *Concerto* nuovissimo; come ne fa testimonianza, tra l'altro, quella lunga cadenza, alla fine del primo tempo, per la quale il concertista trova modo di mettere in rilievo tutto il suo virtuosismo tecnico, ciò che raramente si nota in altre composizioni del genere. A dar tipica forma al virtuosismo del solista, il Tommasini, ingegnosamente e opportunamente, ha pensato di escludere dall'orchestra, a tutto favore delle ragioni timbriche, la falange dei violini, primi e secondi, sicchè l'orchestra è ristretta alle viole, violoncelli, contrabbassi e pochi strumenti a fiato. Una composizione dunque dalla sematica squisitamente, artisticamente violinistica; e nella quale abbondano le idee melodiche. Notevole poi lo slancio ritmico, che domina in tutta la nuova composizione. Il primo tempo è stato salutato da un duplice applauso; e dopo il *rondò*, pieno di vivacità, da altri *applausi*, ripetutisi più volte.

Da *Il Lavoro Fascista* (Vice)

Lo *Stabat Mater* di Labroca è di bellissima fattura, ammirevole per nobiltà di ispirazione come per sobrietà ed essenzialità di eloquio.

La composizione, suddivisa in nove brevi brani indipendenti, è sorretta da un lirismo di natura elegiaca (dissociando naturalmente questa parola particolare dal significato musicale ch'essa è venuta acquistando per opera degli autori di poemi sinfonici impressionistici) non disgiunto da robustezza di modi espressivi. Musica che tiene a non uscire dal seminato, tira diritto per i fatti suoi e non s'appoggia che a se stessa, alla propria logica e continuità, senza nemmeno concedersi le facili pause degli sviluppi nè lasciarsi traviare da allettamenti ornamentali, salda di architettura, larga di respiro, ricca di movimenti ritmici ornamentali, impostata naturalmente sopratutto sulle voci.

Composizione fortissima in ogni sua parte, questa di Malipiero, che per più di un aspetto può ricollegarsi ai momenti migliori della *Favola del figlio cambiato*. Vi ritroviamo quella drammaticità che il Malipiero predilige come fonte di ispirazione, quella concitazione della parola che lo porta a superare il recitativo nella serie dei melismi. Tutta la composizione portata dalla natura del testo a una semplicità quasi arcaica, è di altissima potenza espressiva; ma il canto di Maria va forse particolarmente menzionato come appartenente alle pagine più personali e sostanziose della abbondante produzione malipieriana, di quelle davanti alle quali chiunque di noi, pubblico che ascolta, avverte distintamente che si tratta di musica destinata a rimanere fra le più significative del nostro tempo.

Il Tommasini ci è ormai ben noto come compositore di gran gusto e gran talento se non sempre di profonda originalità; e queste sue qualità, così come il suo gusto per i passaggi di timbri e per la creazione musicale di atmosfere più che per il linguaggio serrato e filato, egli conferma nel *Concerto*, nel quale l'*Allegro*, nonostante la qualche poco accademica cadenza, appare la parte migliore per linea espressiva.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

TEDOLDI (A.) — *La casa delle bambole* (Dolls House) per Pianoforte. (Edizione Ricordi, Milano).

Composizione sanamente moderna, cioè chiara e ben quadrata, ma nuova di ritmi e d'armonie. È tutta un'onda carezzevole di musica soffusa d'una tenue malinconia, perfettamente in carattere col titolo infantile. Come tecnica pianistica raggiunge appena la media difficoltà e si presta egualmente bene tanto per l'esecuzione nei salotti che nelle sale di concerto; esige però da parte dell'esecutore una sensibilità e una raffinatezza non indifferenti e sarebbe un errore il credere di poterla presentare degnamente con un'esecuzione affrettata. Il lavoro si vendicherebbe subito giocando qualche brutta sorpresa, mentre un'esecuzione perfetta non può che rivelare un gioiello di finezza.

A. A.

PILATI (M.) — *Echi di Napoli* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Su alcuni vecchi e saporosi testi di canzoni napoletane, Mario Pilati ha scritto queste otto non meno saporose liriche vocali, in un tono popolaresco e fine al medesimo tempo, semplice e chiaro e insieme prezioso. Sono otto composizioni da porsi fra le cose più riuscite del giovane compositore napoletano. Ci sembrano soprattutto degne di elogio *'O vico, Palummella de Francia, Chi dice?*; ce n'è poi una che particolarmente eccelle, ed è *Divazione*. In questa specie di curiosa orazione in cui il tono sacro si mescola al profano, il musicista stilizzando la cantilena del popolo ci ha dato la psicologia di un personaggio tipico di un mondo regionale, con una sicurezza di tratto che gli fa grande onore.

(*f. b.*)

BOISMORTIER (J.) — *Due sonate* per due Flauti. (Zimmermann, Lipsia).

La prima è in *do maggiore*, la seconda in *sol minore*, e di una musica non densa, nè espressiva, ma dotata di un certo slancio. Le due Sonate sono scritte assai bene; i trilli e i mordenti, che abbondano, sono applicati con criterio, al giusto posto. Non presentano speciale difficoltà d'esecuzione.

BRUGGEMANN (W.) — *Cinque duetti* per due Violini. (H. Litolff, Braunschweig).

Duetti piacevoli, semplici e contrappuntati sapientemente.

PESTALOZZI (H.) — *Quartetto* per Archi. (Hug e C., Lipsia).

Elaborazione tecnica densa; effetti d'impasto buoni. Musica sempre in tono vivo, ma con qualche sentore di contorsione riguardo al processo naturale. Per l'esecuzione occorre una buona sensibilità d'intuizione e di espressione.

SABINO (A.) — *Cinque Canti Napoletani*. (G. Ricordi e C., Milano).

I primi due su versi di Ferdinando Russo, gli altri di Libero Bovio. Denotano una fine musicalità e trovano le giuste espressioni adeguate alla intima vita della poesia. La parte vocale, prevalentemente folcloristica, è chiara e intensa, e la parte istrumentale, squisitamente pianistica. La perizia tecnica, per ogni canto, non prevale sull'equilibrio espressivo delle composizioni, che appariscono sempre agili e fiorite di delicati momenti espressivi.

CALTABIANO (S.) — *I Pini - Chitarra di notte*. (F. Bongiovanni, Bologna).

Queste liriche per canto e pianoforte, su versi di Ada Negri, sono di carattere aristocratico e di effetto spontaneo, e di stile scorrevole.

ROSSI (D.) — *Udii nella notte tre geische cantare*. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Breve poema per canto e pianoforte, ispirato da una raccolta di canti giapponesi, pervaso di delicata armonia, sul cui sfondo la voce declama in variati modulazioni. Vaghi sensi di malinconia sono tenuamente espressi in musica.

LINO E. PELILLI.

PERGOLESI (G. B.) — *Concerto* per Violino e Quartetto d'archi trascritto per Violino e Pianoforte da Guido Laccetti. (Edizioni Carisch, Milano).

Il trascrittore previene il lettore che la bellissima composizione del Pergolesi è sconosciuta alla maggior parte degli studiosi, e non esita a qualificarla una gemma del repertorio violinistico. Tale la giudicheranno i frequentatori dei concerti da camera, se, come è sperabile, il Concerto verrà ospitato e diffuso dalle Società musicali italiane e straniere.

BRUNEAU (A.) — *Plein Air*. Poèmes pour Chant et Piano. (Heugel, Parigi).

Lo squisito e celebre autore dell'*Heureux Vagabond* ha saputo lumeggiare dieci poemi di Teofilo Gautier con una sottigliezza di sfumature e con un'evidenza di contrasti, che solo i compositori di primissimo ordine sanno raggiungere nella musica vocale da camera. Fra i commenti pianistici più pittoreschi ed espressivi ricorderemo quelli che sonoliseano la *Source*, le *Luxembourg*, l'*Echelle d'amour*.

GHISI (F.) — *Due Canti*. (Edizioni De Santis, Roma).

Nel *Canto dei cipollari* ritroviamo gli atteggiamenti pittoreschi e primitivi dei venditori girovaghi; nelle *Campane* persiste la spontaneità di una ideazione estemporanea sostenuta da lievi tocchi di un'armonia semplicissima.

ROSELIUS (L.) — *Marienlied*. (Ediz. Bote e Bock, Berlino).

Graziosissime parole rivestite da un ritmo cullante, semplice e chiaro nei contorni, più involuto e ricercato nell'essenza sonora.

DONATI (P.) — *Chimere;* Pianoforte e Canto. (Ed. Fontana Viva, Cagliari).

Ispirate ad un poetico testo di Tagore, le due brevi e fragili liriche rivelano l'ammirazione che il compositore deve avere per Claudio Debussy. Non si tratta di vera e propria imitazione, ma quasi di un riflesso stilistico.

ELISABETTA ORSONE.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® R. ACCADEMIA DEL CONSERV. DI MUSICA DI FIRENZE. — Il concorso pel premio Cristofori, di cui al nostro fascicolo dello scorso febbraio, ha avuto esito negativo. Nessuno dei 27 lavori presentati è stato dichiarato meritevole del premio.

Si bandisce quindi un nuovo Concorso, con premio di L. 3.000 e scadenza al 30 giugno 1936, sempre per un *Pezzo di concerto per pianoforte*, per lavori inediti o pubblicati dopo la data di chiusura del precedente bando (30 giugno 1936). Per schiarimenti rivolgersi alla segreteria del Conservatorio, Via Alfani 84, Firenze.

® R. ACCADEMIA FILARM. DI BOLOGNA. — Concorso nazionale per una composizione libera, di una sola parte o di due, per Orchestra da camera (archi e fiati). Invio dei lavori, in duplice copia, col sistema del motto e della busta, alla Segreteria dell'Accademia (Via Guerrazzi 13), non oltre il 21 aprile p. v.

Sono stabiliti due premi, di L. 1000 e Lire 500, oltre l'esecuzione, per le due composizioni prescelte.

Tassa d'iscrizione L. 30 per ciascun lavoro presentato.

® OP. NAZ. DOPOLAVORO. — Ha affidato al D. L. di Napoli l'organizzazione di un Concorso per canzoni e marcie militari in lingua italiana, intese ad esaltare il momento epico presente dell'Italia fascista. Il Concorso si svolgerà in due tempi: 1°) (scadenza il 30 gennaio) per la poesia, le cui prescelte saranno largamente diffuse a mezzo della stampa; 2°) (scadenza il 15 febbraio) per le musiche. Tanto per le poesie che per le musiche i premi sono di L. 1000, L. 750 e L. 500 rispettivamente al 1°, 2° e 3° classificato. Tassa di iscrizione L. 10.

® La Sezione italiana della SOCIETÀ INTERNAZIONALE PER LA NUOVA MUSICA SACRA CATTOLICA invita i compositori italiani ad inviare, entro il 29 corr., al maestro Renato Lunelli (Trento) segretario della Sezione italiana quei lavori organistici ch'essi ritengono possano corrispondere agli scopi che si propone la Società. I lavori prescelti verranno presentati da organisti italiani nel prossimo raduno della Società internazionale, che si terrà a Francoforte nell'autunno prossimo.

® R. LICEO MUSICALE ROSSINI DI PESARO. — Il maestro G. L. Centemeri ha vinto il Concorso alla cattedra di Organo, Composizione organistica e Musica sacra.

® REVUE MUSICALE, PARIGI. — Concorso internazionale con premio di Fr. 5.000 per un lavoro nuovo ed inedito, d'una durata massima di 20 minuti, per un gruppo di strumenti a fiato (legni e ottoni con aggiunta facoltativa di batteria, arpa, contrabbasso). I lavori dovranno pervenire, non oltre il 30 aprile p. v., in plico raccomandato, al sig. Henry Pruniè-res, 132 Boulev. du Montparnasse, Parigi.

NOTIZIE

® LA CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO ha tenuto diverse sedute a Roma, dal 6 all'11 gennaio, presieduta dall'on. Marchi, suo vice Presidente e con l'intervento di parecchi Ministri e Sottosegretari. La prima seduta è stata aperta dal Duce — accolto da particolari manifestazioni di affetto —, il quale ha brevemente illustrato i diversi problemi in esame, rilevandone l'importanza ed assicurando dell'interessamento del Governo.

Per quanto riguarda gli argomenti attinenti alla musica hanno parlato i sigg. Dettori, Manfredi, Benvenuti, Di Marzio, Valperga di S. Martino, Lantini, Melchiorri, Chiodelli, Mulè e, ripetutamente, De Pirro dell'Ispettorato del Teatro.

Tutti gli oratori, come hanno ampiamente riferito i giornali, hanno sviscerato con competenza i diversi argomenti, in maniera da fornire all'Ispettorato un ampio materiale probatorio, per le definitive decisioni.

Esaurito l'ordine del giorno, l'on. Marchi ha dichiarato chiusa la prima sessione della Corporazione dello Spettacolo, rilevando l'utilità e la fecondità dei lavori ed invitando tutti ad elevare il pensiero fervido e devoto al Duce.

® Il Sindacato dei musicisti, che ha fatto ancora presente al Ministero dell'Educazione Nazionale, l'opportunità che venga introdotta la MUSICA NELLE SCUOLE primarie, secondarie e superiori come materia di studio obbligatorio, ha avuto confortanti affidamenti. La riforma scolastica si può dire in via di preparazione.

Verrà anche studiata dal Ministero l'istituzione di SCUOLE DI CANTO gratuite serali e festive.

® Lo stesso Sindacato dei musicisti, con la recente istituzione dell'Ufficio tecnico nazionale, provvederà, tra l'altro, alla TUTELA DELL'ATTIVITÀ CONCERTISTICA, costituendo un legame tra i musicisti e il popolo, organizzando le rassegne nazionali indette dal Sindacato, valorizzando, attraverso l'opera del concertista, la produzione nazionale contemporanea e sviluppando il concertismo italiano ed estero.

L'Ufficio, valendosi del proprio statuto, provvederà anche a scambi con artisti stranieri e faciliterà l'attività di complessi di musica da camera, di orchestre sinfoniche, di gruppi corali e di gruppi bandistici, favorendo esecuzioni musicali con tutti i mezzi opportuni.

® Il termine per la presentazione delle domande e dei documenti da parte di coloro i quali alla data del 18 luglio 1933-XI esercitavano la PROFESSIONE DI MAESTRO DI CANTO senza possedere il prescritto diploma di canto nel ramo didattico, ed aspirino d'essere ammessi al giudizio d'idoneità preveduto dalla legge 15 giugno 1933-XXI, è prorogato, con Regio decreto legge, a 90 giorni dalla data di pubblicazione del decreto stesso nella *Gazzetta Ufficiale del Regno*.

® DUE NUOVE OPERE sono annunziate, entrambe su libretto di Arturo Rossato: *Il sogno d'un mattino di autunno*, in un atto, per la musica di Carmine Guarino; e *Lancilotto del Lago*, pel maestro Pino Donati, in tre atti e sei quadri. La prima opera si rappresenterà, prossimamente, a Cluj (Romania).

® Anche il compositore genovese GIUSEPPE CAPPA ha terminato di musicare l'azione drammatica *Caesar*, ideata da G. F. Checcaci e C. Rondolotti.

® S. REMO avrà la consueta stagione lirica, dal 7 marzo al 12 aprile, organizzata dalla signorina Anita Colombo. Il maestro Votto dirigerà *Barbiere di Siviglia, Traviata, Fanciulla del West, Isabeau, Maristella, Il Fachiro di Benares*.

® Il maestro Terni dirigerà al Verdi di PADOVA, in febbraio, *Turandot, Gioconda, Aida* e *Maristella* di Pietri.

® Pure in febbraio, a MANTOVA, si daranno a quel Sociale *Sulamita* di Zanella, *Lucia di Lammermoor* e *Fedora*.

® Al BELLINI DI CATANIA, in Quaresima, si daranno *Turandot, Iris* e *Andrea Chénier*, dirette dal maestro Armani.

® Il COMITATO BENEDIZIONE ALPINISTI E LORO ATTREZZI di Milano (via Torino 51) comunica che il maestro I. Pizzetti ha musicato per coro la bella preghiera che S. S. Pio XI ha scritta, dedicandola a S. Bernardo da Mentone, protettore degli alpigiani e alpinisti. Tale preghiera verrà eseguita al prossimo raduno per la benedizione degli attrezzi, sotto l'egida del Dopolavoro di Milano col patrocinio del C. A. I. di Bergamo, col concorso della « Fior di Roccia » di Milano e la Pro Castione.

® Il maestro ERIBERTO SCARLINO ha lasciato la direzione del Liceo Verdi di Alessandria d'Egitto (nella cui città aveva svolto continua opera d'italianità), per riprendere, a domanda, la cattedra di Pianoforte al Conservatorio di Parma.

® Franco Tufari, professore di violino nel R. Conservatorio di Napoli, è stato trasferito a quello di Milano. Al suo posto a S. Pietro a Majella, è passato Luigi D'Ambrosio, insegnante di viola.

® Il PROF. GIUSEPPE PICCIOLI, su proposta della Direzione Generale dell'Op. Naz. D. L. è stato nominato direttore tecnico per la musica della provincia di BOLOGNA.

® Nella Biblioteca comunale di Mantova, MADDALENA PACIFICO ha rinvenuto un prezioso codice contenente il testo di tutti gli « Intermedi e prologhi » musicati da Claudio Monteverdi per la rappresentazione alla Corte di Mantova e di Venezia. Il codice è tutto autografo. Un *Magnificat* a quattro voci dello stesso Monteverdi è stato rinvenuto a Venezia nella Cappella di San Marco pure dalla signora Pacifico.

® LA STAGIONE DEI CONCERTI DI MONTECARLO si annuncia particolarmente importante. Direttori saranno Cooper, De Freitas, Georgesco, Mitropulos; e per straordinarie udizioni Toscanini, Strauss e Rabaud. Fra gli interpreti (strumentisti, canto, danza) figurano Ida Rubinstein, Sergio Lifar, Kreisler, Thibaud, Erica Morini, Benedetti, Giuseppe Benvenuti, Horowitz, Lotte Lehmann, Elisabetta Schumann, ecc. ecc.

Del concerto Toscanini, avvenuto il 1° corr. mese abbiamo già riferito.

® All'OPERA DI VIENNA verrà dato durante l'inverno un ciclo di opere pucciniane comprendente *Manon Lescaut, Bohème, Butterfly, Tosca, Trittico* e *Turandot*.

® IL CONSIGLIO MUNICIPALE DI PARIGI ha accordato le seguenti SOVVENZIONI ai diversi enti musicali della città: Opéra, Fr. 480.000; Opéra Comique, Fr. 320.000; Trianon Lyrique, Fr. 40.000; Concerti Lamoureux, Pasdeloup, Poulet e Orchestra sinfonica, rispettivamente Ff. 20.000; Concerti Siohan, Franchi 16.000; Schola Cantorum e École de musique C. Franck, Fr. 4.000; Concerti Bastide, De Lausnay e Quatuor Blondel, Fr. 3.200; Salon de Musiciens, Fr. 1.600; Orchestre du Luxembourg, Fr. 1.200.

® Parigi conta una nuova BANDA MILITARE: quella DELL'ARIA. Il suo organico è di 73 esecutori ed avrà a direttore uno dei migliori capo musica, il capitano maestro Claude Laty.

® Un credito di 11 milioni di franchi è stato accordato per importanti RESTAURI ALL'OPÉRA DI PARIGI. Il teatro dovrà restare chiuso, in conseguenza, per tre o quattro mesi.

® Una Commissione d'INCHIESTA ha nominato il Ministro dell'Educazione nazionale di Francia per riferire sulla GESTIONE ARTISTICA E AMMINISTRATIVA DELL'OPÉRA COMIQUE.

® L'importo della SOVVENZIONE ACCORDATA AI TEATRI TEDESCHI dal Governo, si avvicina ai 12 milioni di marchi, pari, all'incirca, a oltre 50 milioni di lire italiane.

® IL GOVERNO TEDESCO ha creato un Senato culturale che comprende anche una sezione musicale, alla quale appartengono, tra gli altri, Graener, Raabe, Backhaus, Furtwängler, Krauss, Pfitzner, Schlusnus-Tietjen ecc.

® Si è inaugurata a BÜCKEBURG (Germania) la prima Scuola di musica militare tedesca.

® Avendo alcuni editori tedeschi chiesto se nei loro cataloghi potevano ancora elencare lavori di COMPOSITORI EBREI (quali Mendelssohn e Offenbach) la Camera musicale dell'Impero non si è opposta per il presente, ma ha fatto riserve per l'avvenire facendo sfuggire una minaccia per « i compositori indesiderabili » senza specificare quali essi sieno.

® I FESTIVAL DEI TEATRI DI STATO DI MONACO dureranno dal 2 luglio al 3 agosto. Al Principe Reggente si daranno *Maestri Cantori, Vascello Fantasma, Tristano, Tannhäuser, Rienzi*. Alla Residenza, il ciclo mozartiano comprenderà *Nozze di Figaro, Tito, Così fan tutte, Idomeneo, Ratto dal Serraglio;* seguiranno *Serse* di Haendel e *Alceste* di Gluck.

® L'ultimo FESTIVAL DI SALISBURGO si è chiuso con un utile di oltre 700.000 lire italiane, mentre i precedenti erano stati quasi tutti passivi.

® Il Teatro dell'Opera di Detroit, unitamente alla « Detroit Sinfony Orchestra », svolgerà nella primavera prossima un grande giro artistico negli Stati Uniti d'America, comprendendo le città di Detroit, Nuova York, Chicago, Filadelfia, Cleveland, Pittsburg, Saint Louis, Cincinnati e Washington con l'opera IL DIBUK DEL MAESTRO LODOVICO ROCCA, sotto la direzione del maestro Franco Ghione che ne diresse la prima esecuzione alla Scala.

NECROLOGIO

Cesare Alcari

Il valente ed apprezzato nostro collaboratore è deceduto a Parma il 22 dicembre, non ancora cinquantenne. Da circa trent'anni addetto alla Reale Biblioteca Palatina di quella città ed appassionato cultore della musica, scrisse alcuni volumi tra cui quelli sul *Centenario del teatro Regio* e *Parma nella musica*.

Alla desolata vedova ed ai figli rinnoviamo le nostre commosse condoglianze.

® A Roma, ai primi di gennaio, è morto il pianista CARLO ANGELELLI, nato a Firenze 63 anni or sono. Allievo di Sgambati, dette molti concerti da solo e con altri solisti, ma poi si dedicò quasi esclusivamente all'insegnamento. Lascia alcune composizioni di musica da camera, trascrizioni ecc.

® A Lecco, l'11 c. m. il comm. ANTONIO TUBI, già Podestà della città. Egli fu il primo ad introdurre in Italia la fabbricazione degli armonium. Appassionato musicista compose anche due opere rappresentate con successo: *Benvenuto Cellini* e *Thermidoro*.

® A Viareggio, il 27 dicembre, il baritono Giuseppe Del Chiaro, all'età di 61 anni. Aveva cantato in importanti teatri anche dell'estero.

RECENTI SUCCESSI
ALL'AUGUSTEO

M. LABROCA
Stabat Mater
per Soprano, Coro a 4 Voci e Orchestra
Riduzione dell'A. per Canto e Pianoforte
(122095) L.10.

G. F. MALIPIERO
La Passione
Oratorio per Soli, Coro e Orchestra - dalla rappresentazione della Cena e Passione di P. C. Castellani.
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 15,—
Libretto » 1,50

V. TOMMASINI
Concerto per Violino e Piccola Orchestra
Riduzione dell'A. per Violino e Pianoforte
(123196) L. 12

EDIZIONI G. RICORDI & C.

PROSPETTO delle nuove Opere

TITOLO	MUSICISTA	POETA
Alì Babà	Clausetti Pietro	Tibaldi Chiesa Mary
Arsura	Polzinetti Guglielmo	Angelini F. e Di Loreto E.
Asfodelo	Beloch Dorotea	Okely Romiti Laura
Aziadée	Pedrollo Arrigo	
Balilla	Guarino Carmine	Adami Giuseppe
Bella nel bosco (La)	Puligheddu G. E.	
Bimbo stella (Il)	Musella Salvatore	Gonzales Pina
Burla valdostana (La)	Bossi Renzo	
Burle di Lisetta (Le)	Garau Giovanni	Lega Antonio
Cucina e salotto	Levignani Sandro	Sartorio A.
Danza di Dassine (La)	Rossellini Renzo	Rossato Arturo
Drago rosso (Il)	Savagnone Giuseppe	Savagnone Giuseppe
Due rive (Le)	Levignani Sandro	
Fiera (La)	Cremesini Marino	Bonelli Luigi
Fiordisole	Vittadini Franco	Cornali Gino
Flora	Balestrino Umberto	Balestrino Silvio
Intermezzo	Mortari Virgilio	
Leonardo	Storti Riccardo	Lega Antonio
Liolà	Mulè Giuseppe	Rossato Arturo
Marfisa	Ratta Carlo	Luppis Ferruccio
Menestrello (Il)	Berardi Vito	Benini
Nanfila	Gavazzeni Gianandrea	
Narciso	Davico Vincenzo	
Nerone	Mascagni Pietro	Targioni-Tozzetti Giov.
Notte del Redentore (La)	De Marco Lio	De Marco Lio
Orsèolo	Pizzetti Ildebrando	Pizzetti Ildebrando
Paolo e Virginia	Gavazzeni Gianandrea	Gavazzeni Gianandrea
Passione (La)	Malipiero G. Francesco	Castellani P. Castellano
Piccolo muto (Il)	Raffaeli Vincenzo	Lega Antonio
Santa Emerenziana	Caudana Federico	S. E. Vescovo Ferretti
Silvio Pellico	Sicuriani Ferruccio	Lumbroso Giacomo
Si può star peggio	Mortari Virgilio	Tibaldi-Chiesa Mary
Usignolo (L')	Pastorino Renato	Pastorino Domenico
Variazioni coreografiche	Pick-Mangiagalli R.	
Vigna (La)	Guerrini Guido	Testoni Alf. e Guerrini G.
Vispa Teresa (La)	Zapparoli Ettore	

italiane rappresentate nel 1935

GENERE	ATTI	CITTÀ	TEATRO	Data della 1ª rappresentazione
Fiaba	3	Milano	Arcimboldi	10 Marzo
Operetta	3	Roma	Principe	5 Marzo
Serio	3	Roma	Valle	23 Maggio
Azione coreograf.		Firenze	Pergola	21 Marzo
Azione coreograf.	6 Quadri	Roma	Reale dell'Opera	7 Marzo
Fiaba	3	Sassari	Verdi	22 Febbraio
Fiaba	3	Milano	Arcimboldi	17 Febbraio
Azione coreograf.		Sanremo	Casino Municipale	19 Febbraio
Giocoso	1	Firenze	Pergola	23 Marzo
Azione coreograf.		Firenze	Accademia Fidenti	14 Marzo
Azione coreograf.		Sanremo	Casino Municipale	24 Febbraio
Azione coreograf.	5 Quadri	Roma	Reale dell'Opera	28 Marzo
Azione coreograf.		Sanremo	Casino Municipale	19 Febbraio
Giocoso	2	Firenze	Verdi	16 Novembre
Azione coreograf.	6 Quadri	Milano	Scala	14 Febbraio
Serio	2	Bari	Petruzzelli	16 Febbraio
Azione coreograf.		Sanremo	Casino Municipale	19 Febbraio
Serio	3	Roma	Adriano	26 Ottobre
Commedia	3	Napoli	San Carlo	2 Febbraio
Serio	1	Ferrara	Comunale	20 Ottobre
Fiaba	3	Roma	Teatro della Fiaba	6 Marzo
Azione coreograf.	2 Q. e 1 Int.	Sanremo	Casino Municipale	2 Marzo
Azione coreograf.		Sanremo	Casino Municipale	19 Febbraio
Serio	3 Atti (4 Q.)	Milano	Scala	16 Gennaio
Giocoso	3	Verona	Nuovo	... Giugno
Serio	3	Firenze	Comunale Vitt. Em.	5 Maggio
Serio	1	Bergamo	Donizetti	1 Ottobre
Oratorio		Roma	Augusteo	15 Dicembre
Serio	1	Livorno	Politeama Livornese	2 Aprile
Serio	3 Quadri	Cremona	Ist. delle Canossiane	2 Marzo
Serio	3	Siena	Rozzi	23 Giugno
Fiaba		Milano	Arcimboldi	13 Gennaio
Fiaba		Milano	Arcimboldi	13 Gennaio
Azione coreograf.		Sanremo	Casino Municipale	13 Aprile
Giocoso	3	Roma	Reale dell'Opera	7 Marzo
Azione coreograf.	4 Quadri	Sanremo	Casino Municipale	1 Marzo

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

ARMONIA

RICHTER (E. F.) (E. R. 1690). *Trattato d'Armonia.* (B) L. 18,—

PIANOFORTE

GASPERONI (E.) (123458). *Notte lunare.* Valser lento. (A) L. 5,—

ROSSELLINI (R.) (123454). *Poemetti pagani.* (A) L. 8,—

CANTO E PIANOFORTE

CIMARA (P.) (123480). *Ombrellino giapponese.* Improviso. (S-T). Versi di S. Serpieri. (A) L. 6,—

DALL'ARGINE (C.) (123455). *Il figlio alla madre severa* (MS-Br). Poesia di «anonimo greco»; traduzione di N. Tommaseo. (A) L. 5,—

ODDONE (E.) (123486). *La principessa canta...* Dieci Canti infantili. Poesie e prose di R. Pezzani. (A) L. 6,—

SALLUSTIO (G.) (123447). *Fiorella* (S-T). Parole di G. Sallustio. (A) L. 5,—

VERDI (G.) (123381). *Composizioni da camera.* (A) L. 12,—

OPERE TEATRALI

ALFANO (F.). Cyrano di Bergerac. Commedia eroica di E. Rostand. Libretto di E. Cain. Adattamento ritmico italiano di C. Meano e F. Brusa. Riduzione per Canto e Pianoforte. (A) L. 80,—

CASAVOLA (F.). Astuzie d'Amore. 3 Quadri di A. Rossato. Riduzione per Canto e Pianoforte. (A) L. 20,—

CORO CON PIANOFORTE

PADELLARO (N.) (123526). *Inno dei Figli della Lupa* - all'unisono. Versi di L. G. Coppa. (A) L. 2,—

OTTAVINO E PIANOFORTE

DUBENSKY (A.) (123448). *Capriccio* per Ottavino ed Orchestra. Riduzione dell'Autore. (A) L. 6,—

BANDA

VESSELLA (A.) (E. R. 1507). *Studi d'Istrumentazione.* Parte II, Fasc. 7° - Combinazioni tra Clarinetto e Saxofono. (B) L. 25,—

GRANDE BANDA

BOSSI (R.). *Tre Interludi* per la tragedia «La figlia di Jorio» di G. D'Annunzio, Op. XXXVI. (Ferrante):

——— (123278). Partitura. (A) L. 15,—

——— (123279). Parti staccate. » » 25,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

GASPERONI (E.) (123488). *Notte lunare.* Valzer lento (Del Maglio). (A) L. 6,—

LIBRETTI

CAIN (E). Cyrano di Bergerac. 4 Atti e 5 Quadri, dalla commedia eroica di E. Rostand. Libretto per la musica di F. Alfano. Adattamento ritmico italiano di C. Meano e F. Brusa. L. 4,—

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

PICCIOLI (G.). *Due Miniature* (Perle Valse; Storiella). (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—

DUE PIANOFORTI

ARENSKY (A.). *Valse. — Scherzo.* (Oxford University Press, London).

BACH (J. S.). *Schafe können sicher weiden.* Arr. Mary Howe. — Das ist je gewisslich wahr. Arr. Mary Howe. — Wachet auf, ruft uns die Stimme. Arr. G. Whittaker. (Oxford University Press, London).

HENSELT (A.). *Si oiseau j'étais.* (Oxford University Press, London).

PAVIA (I. L.). *Polka Viennoise* on a theme by J. Strauss. (Oxford University Press, London).

RICHTER-HAASER (H.). *Konzert D moll* für Klavier und Orchestr. Ausgabe für zwei Klavier. (E. Eulenburg, Leipzig).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ALDROVANDINI-PICCIOLI. *Adagio* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—

ARNAUD-MARWYS et F. ADAM. Saxofo. Morceau caractéristique pour Saxophone Alto Mi b. et Piano. (Max Eschig, Paris).

AXMAN (E.). *Capriccio.* Violino e Pianoforte. — *Elegie.* Violino e Pianoforte. (Hudebni Matice, Praha).

BACH (G. S.). *Vier Duette* für Klavier, für Violine und Violoncell. Bearbeitet von P. Grümmer. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

——— *Andante* extrait du «Concerto italien», arrangé pour Violoncello et Piano par F. Ronchini. (Max Eschig, Paris).

BACH (Ph. E.). *Drei Sonaten* für 7 Melodieinstrumente. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

BLAINVILLE (C. M.). *Sonate ancienne* pour Violoncelle, transcrite avec accomp. de Piano par L. R. Feuillard. (Delrieu frères, Nice).

BONELLI (E.). *12 Miniature* per Violino e Pianoforte. 2 fascicoli. (G. Zanibon, Padova). Ciascuno L. 10,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

CARTIERE BURGO

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 90.000.000

SEDE: VERZUOLO

AMMINISTRAZIONE: **TORINO**

VIA S. TERESA, 2 - TELEFONO 44-381-82-83-84

AGENZIA DI **MILANO**

VIA PUCCINI, 5 - TELEFONO 83-324-25

CASELLA POSTALE **1210**

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

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.

Ricordi e Finzi - Corso del Littorio, 1 bis - Pianoforti: le migliori marche.

Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.

Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.

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 · XVIII · NVMERO II · FEBBRAIO · MCMXXXVI · XIV

Tassa pagata per supplemento

Orchestra del Teatro alla Scala

Direttore: **M.° ANTONIO GUARNIERI**

CATALANI

LORELEY: Danza delle Ondine . . . . S. 10101
LA WALLY: Preludio atto terzo . . . . S. 10103

ROSSINI

SEMIRAMIDE: Sinfonia, p. I - II . . . . S. 10102
SEMIRAMIDE: Sinfonia, p. III . . . . S. 10103

VIVALDI-MOLINARI

CONCERTO GROSSO IN « SOL MIN » . . S. 10105/06

Ciascun Disco L. 25

S. A. NAZ. DEL GRAMMOFONO
"LA VOCE DEL PADRONE,,

RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA E COLONIE

PICCOLA ORCHESTRA CON PIANOFORTE CONDUTTORE

OPERE TEATRALI

A. CATALANI

123337. - LORELEY. Danza delle Ondine (Culotta) L. 8

M. PERSICO

LA BISBETICA DOMATA

122892. - Fantasia sul 3° e 4° Atto (Culotta) L. 8
122886. - Finale Atto 3° (Culotta) » 8

I. ROBBIANI

GUIDO DEL POPOLO (Culotta)

123111. - Fantasia sul 1° Atto L. 10
123138. - » » 2° » » 8
123206. - » » 3° e 4° Atto » 8

ROMANTICISMO (Culotta)

123247. - Fantasia sul 1° Atto L. 10
123276. - » » 2° » » 10
123257. - Intermezzo, Atto 3° » 6

L. ROCCA

IL DIBUK. Riduzioni di Culotta

123386. - Scherzo Danza, Atto 2° L. 10
123415. - Fantasia sull'Atto 3° » 10

VARIA

C. CLAUSETTI

123572. - *Africanella.* Canzone militare napoletana. Versi di R. Bracco. Trascrizione di G. Bonavolontà L. 6

A. FAVARA

Canti della terra e del mare di Sicilia.
1. Suite. Trascrizioni di A. De Cecco:
122981. - A la Riniddota L. 6
122982. - 2. Muttetti di lu Paliu » 6
122983. - 3. A la Vallelunghisa » 6
122984. - 4. A la Barcellunisa » 6
122985. - 5. A la Lipariota » 6

F. LIMENTA

123088. - *Il XXIV Maggio.* Inno-Marcia L. 10

G. SALLUSTIO

123420. - *Inno a Benito Mussolini.* Versi di E. Mucci (Culotta) L. 6

U. SOLAZZI

123388. - *Permettete?* Minuetto in Mi bemolle per Quintetto d'Archi (Pianoforte ad libitum) L. 6
123387. - *Mia Dama!* Minuetto in Fa, per Quint. d'Archi (Pianof. ad libit.) L. 6

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

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

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

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO
VIA BERCHET, 2

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

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

SOMMARIO

F. MAZZI. — L'evoluzione della musica in Europa . . . . . Pag. 39
O. SVAMPA. — Gridi e canti popolari maceratesi . . . . . » 48

RIVISTA DELLE RIVISTE: Pizzetti e le nuove opere. - Italia. - Estero . . » 49

VITA MUSICALE: *Cyrano di Bergerac* di Alfano (G. SALLUSTIO). - *Astuzie d'amore* di Casavola (N. ROM.). - *L'Amore delle tre melarance* di G. C. Sonzogno (G. SCUDERI). - *Giulio Cesare* di Malipiero (L. ROGNONI). - Teatri. - Concerti. - Corrispondenza dalla Germania (A. BRÜGGEMANN) . . . . » 53

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica eseguita . . . . . » 69

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 73

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 76

BRANO MUSICALE

F. MIGNONE: *Maxixe*. Dansa brasileira.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

NOVITÀ ASSOLUTE

TEATRO REALE DELL'OPERA

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. 80 - L. 4,—

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,—

I prezzi indicati per ciascun'opera si riferiscono allo spartito per canto e piano ed al libretto

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

ANNO XVIII. FEBBRAIO 1936-XIV N. 2

MVSICA D'OGGI

L'evoluzione della musica in Europa [1]

VI

LA PLASTICITA' NELL'ARTE.

— Ogni arte è nella sua essenza plastica. —

— Bella scoperta!! —

— Se non di primo acchito, tende a diventarlo in conformità alle esigenze della sua espressione. —

— Ma se è plastica, perchè e come tende a divenirla? —

— Io ho detto che tutte le arti sono plastiche nella loro essenza. Non ne consegue però che lo siano tutte allo stesso grado nè in egual modo. In alcune la plasticità è la condizione stessa della loro espressione, allora esse si mostrano tali fin dai loro primi passi, come nella scultura. La pittura ha già bisogno di una elaborazione più lunga per divenire veramente plastica. Per la musica la sua plasticità rimane allo stato potenziale più a lungo ancora e non diventa effettiva che nell'ultima fase della sua evoluzione. —

— Vuol dire che le arti non sono plastiche tutte in egual misura? —

— Non lo sono davvero con la stessa necessità. Noi potremmo stabilire una classificazione considerando la necessità, l'utilità, il carattere più o meno estrinseco di ciascun'arte. Forse arriveremmo a concludere che queste condizioni, in certo qual modo esteriori, operano in proporzione inversa al carattere artistico propriamente detto. —

— In qual modo? —

— Voglio dire che un'arte è tanto più elevata, quanto meno mira all'utile. Perciò mi permetto di collocare la letteratura e l'architettura a un livello inferiore a quello delle arti dette plastiche, come pongo queste al disotto della musica. —

— Questo può sembrare arbitrario. Infatti qualunque sia il punto di partenza, un artista di genio sarà sempre capace di elevarsi alle più sublimi altezze. —

— Perfettamente. Ma questo non cambia la natura della sua arte. Lo spirito che anima un'arte, la informa e la padroneggia grazie a una certa ispirazione, che proviene da queste o da quelle contingenze sociali. Ma ciò è ancora molto

(1) Dalla rivista «Le Monde Musical», Parigi. Traduzione di Adriana Cadeddu (vedi principio in fasc. III e VIII-IX, 1933; IV, 1934; V e X, 1935).

astratto; una tale influenza è piuttosto indiretta e di ordine filosofico. Vi sono altre ragioni che mi sembrano più essenziali, più decisive. Un'arte che trae la sua origine da un insieme di necessità esteriori, è in certo senso legata alle condizioni da cui è sorta e nelle quali si è sviluppata. —

— È una legge che governa tutte le arti come tutte le manifestazioni dello spirito. —

— Ma c'è inoltre una ragione più intrinseca e che io ho indicata altrove. Le arti dette plastiche prendono i loro soggetti dall'esterno, direttamente nella natura materiale e vi attingono nello stesso tempo i loro elementi costitutivi. Non si può dire altrettanto della musica, perchè è di un ordine tutto interiore e il mondo circostante non può suggerirle che dei simboli, talvolta delle immagini, ma non potrà mai fornirle dei modelli. Non solo la sostanza, ma la forma musicale stessa non può venire che dall'artista, il quale non potrebbe trovare intorno a sè tutt'al più che degli incentivi. —

— Questa sarebbe la ragione per cui quest'arte si sviluppa sempre più lentamente e laboriosamente delle altre? —

— Sì, perchè deve trovare in sè nello stesso tempo la propria materia e la sua plastica. —

— Sarebbe ora di arrivare alla plastica musicale! —

— Certo, ma non faccio che constatare un fatto che è come la chiave di volta della musica moderna. La musica greca, ad esempio, ben al contrario della nostra, si è sviluppata molto rapidamente, e nello stesso tempo dell'architettura e della poesia, perchè non è uscita dallo stadio rudimentale della linea semplice e nuda e, per quanto possiamo giudicare, più razionale della nostra, ma anche più superficiale e più teorica; in una parola, meno sostanziale. Non è mai diventata un'arte plastica per il fatto che ha un carattere cerebrale piuttosto che sentimentale. —

— Lei dimentica la diversità e l'ethos, per non dire il pathos, dei molteplici modi greci, così espressivi nella loro nudità. —

— La loro espressione è come uno sfavillar di sentimenti che affiorano e non si muovono. E in questo va di pari passo con l'architettura, la scultura, la pittura. —

— Nondimeno i Greci l'hanno associata alla poesia, tanto drammatica che lirica. —

— Sì, ma il suo compito consisteva solo nel sottolineare un pensiero piuttosto che esprimere uno stato d'animo. —

— Che dice? Noi sappiamo con quale scienza, avrei voluto dire con quale coscienza, i teorici greci distinguono i diversi modi, con quale precisione, quale chiarezza li caratterizzano, secondo i loro significati particolari. —

— Queste sono analisi assai sottili, cavillose, ma che non ci commuovono. —

— Negherebbe Lei l'importanza che i Greci hanno attribuito alla musica nella vita sociale, e la grande importanza che i filosofi le riconoscono nelle loro costruzioni ideologiche? Non dimostrano forse di stimarla moltissimo? —

— Sì, un po' al modo dei poeti romantici, che cantano i loro amori ideali personificati in una donna ultraterrena, al di fuori della loro vita, e che dilegua come un'ombra tenue. Immaginazioni dello spirito, che non trascinano il cuore. I filosofi greci, sempre idealisti, considerarono la loro musica come una concezione

dello spirito, non come un essere reale, corporeo. Per essi la musica è una materia di speculazione, che non ha nulla a che vedere con l'arte. —

— Perchè ciò? —

— Perchè le teorie non hanno mai provocato delle veri correnti artistiche, nè generato vitali forme d'arte.

I Greci, così intelligenti, si sono sviluppati più in superficie che in profondità. Ciò dipende dal temperamento della razza. Hanno meno lavorato sul sentimento che sulla ragione. —

— L'intelletualità dei Greci la rende troppo diffidente riguardo alla profondità dei loro sentimenti. —

— Ma nella musica sopratutto ciò è sensibile perchè essa è l'arte del sentimento per eccellenza. Per questo l'arte è più d'ogni altra cosa l'esponente di una razza, di una civiltà. Essa è il sintomo delle cose imponderabili e svela il segreto degli esseri a chi sa intenderla. —

— Quale dunque è l'esponente della nostra civiltà? —

— La plasticità. Per rendercene conto, o, più esattamente parlando, per afferrarne la fisionomia e seguirla nella sua marcia, comprenderne l'evoluzione, non avrei che da risalire alle prime manifestazioni veramente riuscite, dopo lunghi tentativi, della produzione intellettuale dell'Europa moderna. Qui incontriamo, mi sembra, dei casi tipici, inequivocabili.

Per rendere la mia dimostrazione più evidente, io non sceglierò un esempio nella produzione artistica propriamente detta, per timore di cadere in una petizione di principio. Io prendo un esempio tutto affatto a parte, quasi in margine a quello che si è convenuto di chiamare il movimento artistico. —

— Se sale a prenderlo da troppo lontano rischia di non poter più dimostrare nulla. —

— È ciò che mi dirà in seguito, se il mio esempio non regge. Innanzi tutto io constato questo: lo stile di Dante non è lineare. —

— Ecco un'espressione alla quale, lo confesso, non ero preparato. —

— Io voglio dire che Dante non ci presenta mai un soggetto, un quadro isolati, come non ci esprime mai un sentimento tutto solo. Ce li suggerisce con delle immagini, delle similitudini, delle metafore, dei richiami, che li fanno sorgere in noi o innanzi a noi sotto differenti aspetti, evocando altre forme, altri sentimenti, che vengono a sovrapporsi a quello che ci occupa, aumentando il suo rilievo, arricchendo la sua sostanza, come se la cosa presente si mostrasse proiettata nel tempo e nello spazio, per acquistare dell'estensione, del volume, della profondità. Io posso quindi affermare che lo stile di Dante si estende in più dimensioni. In questo come nella materia stessa della sua poesia, Dante è agli antipodi dei retori. —

— Lo stile di Dante è dunque, come Lei afferma, lineare perchè è esente di retorica? —

— Il suo stile e la sua lingua sono eminentemente sostanziali e concreti, perchè non hanno niente di artificiale nè di abbagliante; essi sviscerano la natura. Questo determina un'epoca. In mancanza di altri indizi egli basterebbe per annunciare il rinnovamento delle arti. Egli precorre anche i suoi tempi sotto diversi aspetti. Basta ricordare il grado di evoluzione che aveva raggiunto la pittura. La musica era ai suoi primi passi. Essa si sforzava, assai maldestramente ancora, di

uscire dalla melopea. La più avanzata nelle arti era allora l'architettura. —

— Perchè questa si era svolta più presto delle altre arti? Crede dunque che sia meno complessa? —

— Ciò è anche vero. Ma vi sono altre ragioni. Dapprima essa prende i suoi materiali direttamente dalla natura. In seguito ha, come la letteratura, un carattere di necessità che la fa risalire alle prime forme dell'attività produttrice umana. Ma d'altra parte è anche meno complessa delle altre arti nella stessa misura che una macchina lo è meno di un organismo. —

— Perchè questo ravvicinamento? —

— L'architettura riproduce delle linee della natura morta, geometrica, mentre le arti dette plastiche rappresentano degli esseri animati. Vi è insomma tutto un problema di psicologia e di vita al quale l'architettura è estranea. Infatti vediamo che questa è rimasta semplice presso i Greci, per le stesse ragioni che hanno impedito alla musica di evolversi nel senso della plasticità. Questa semplicità ci balza agli occhi, quando la confrontiamo colla complessità degli stili durante il Rinascimento. —

— Il Rinascimento in architettura tiene più del Romano che del Greco. —

— Il Romano gli apre infatti una via nuova nella quale si evolverà durante parecchi secoli. Invece gli ordini greci saranno presto esauriti.

Infatti li vediamo assai presto mescolarsi, svilupparsi, per così dire verticalmente, per sovrapposizione. Gli architetti di quest'epoca sentono il bisogno di combinare i tre ordini per arricchirli vicendevolmente, dando loro così una varietà che non possiedono prima. Da questo bisogno sono nate le forme composte sia nelle colonne, sia nei capitelli, come pure nell'unione delle linee d'insieme, tanto per i piani che per l'ornamentazione. —

— Bisogna riconoscere che una tale mescolanza non è felice. Vi è qualcosa di barbaro, di complicato, di disordinato, che non arriva nè alla grandezza, nè alla bellezza. —

— I Greci avrebbero considerato come un sacrilegio la mescolanza degli stili architettonici. Cosa dico? L'idea non sarebbe neppur loro venuta. Una tale impurità ripugnava alla loro natura. Essi vi avrebbero visto una degradazione indegna della concezione che essi avevano dell'arte. —

— Noi siamo allora meno elevati dei Greci? —

— Certamente. Non dimenticate che nella nostra civiltà vi è un contributo di origine barbara, di cui non misconosco nè la forza nè le risorse, ma che ha in certo modo distrutta la linea pura che avevano conservato i Greci e, dopo essi, i Romani. —

— Si è detto che niente è più complicato dell'anima di un barbaro. —

— Io credo d'altronde che non vi sia bisogno di lunghe ricerche per accorgerci che i tre ordini greci, il romano, il gotico, sono infinitamente superiori al barocco. —

— Il gotico mi sembra già assai complesso. —

— Sì, e questa complessità annuncia l'apparizione di uno spirito nuovo o piuttosto di un temperamento straniero, che tuttavia sotto la forte disciplina delle antiche tradizioni, conserva una linea pura e sa difendersi da infiltrazioni eteroclite. Il gusto antico domina ancora gli spiriti e li preserva da errori irrimediabili. Inoltre questo stile, per il suo carattere proprio, resta al riparo dai compromessi, perchè non si presta alle mescolanze. Per lui il problema è di essere o di non essere. Questo non può evolversi che nei limiti della sua via. Ogni apporto esteriore lo distruggerebbe. La sua formula è nettamente circoscritta ed essa non si unisce alle altre forme architettoniche. Inoltre ha un'estetica propria. —

— Come? Non crede che le stesse leggi estetiche regolino la produzione di tutta un'epoca? —

— Il sentimento estetico si modifica col tempo e secondo le razze. I caratteri della scrittura, per esempio, ne sono un indizio. Così l'architettura sorta dall'ogiva, contrariamente alle architetture della Grecia e di Roma, è eminentemente plastica. In essa le linee curve hanno una flessibilità che le imparenta alla natura. —

— Ogni costruzione architettonica si ispira necessariamente alla natura, come ogni concezione umana. —

— Ma qui io parlo della natura animata ed anche in un certo senso della natura sensibile. In più le linee si moltiplicano, si continuano, si fondono e formano un accordo con la scultura, che viene qui ad incorporarsi con la linea architettonica. Scultura e architettura divengono allora inseparabili e formano un complesso che non spezza l'unità dello stile, ma ne aumenta l'espressione, lo rende sensibile. —

— Vuol forse affermare che quest'arte è più viva e più umana delle altre? —

— E anche più completa. Non esprime un'astrazione, come la volta romana, non è più un insieme di forme geometriche e fredde come gli ordini greci; è plastica nel senso più pieno della parola. Mai fusione di due arti si è effettuata con sì rara fortuna, e con perfezione più completa. Ma che parlo io di due arti? La pittura anche concorre a quest'insieme. —

— Tuttavia la luce delle navate gotiche non si presta troppo alla decorazione pittorica. —

— La decorazione come l'arte del Rinascimento la concepisce e l'adatta alle basiliche romane, non è così essenziale nell'architettura gotica. Ma diventa essenziale nelle invetriate. —

— Considerate però sopratutto come colori. —

— In nessun luogo i colori hanno trionfato più altamente che nei rosoni e nelle finestre: i soli punti illuminati sui quali convergono i nostri sguardi e che animano l'edificio di una specie di calore misterioso. E là noi non vediamo più una sovrapposizione arbitraria di forme o di elementi. Il rosone, l'apertura delle finestre sono spazi necessari al gotico. Sono la plastica della luce nello stile ogivale. Massa, forma, luce, tutto è plastico qui. È la glorificazione dello spirito in perfetto equilibrio con il sentimento, è la vita della natura rinata, riorganizzata, riadattata dall'uomo, che ha infuso un'anima sensibile alla pietra, foggiandola, oserei dire, a propria immagine. Noi arriviamo ad una vera sintesi nell'architettura divenuta un'arte vivente, come la letteratura diventa un'arte concreta nell'opera di Dante. Poesia e architettura sono animate da un intenso calore interiore, che le rende difficili ad analizzarsi, ma che si sente profondamente come tutto ciò che è inesprimibile. Sentimento e pensiero si corroborano e si vivificano vicendevolmente, senza che si possa dire quale predomini, talmente l'equilibrio è perfetto come nella natura stessa. —

— Non vi manca allora che la musica per arrivare ad una sintesi artistica globale. —

— Come? Ma il gotico, una volta perfezionato, ha creato la sua musica. —

— Lei corre troppo e un po' lontano. La musica, o almeno una certa musica, preesisteva all'arte gotica in Europa e sappiamo che si è svolta secondo sue proprie leggi. Io non vedo dunque quale correlazione di necessità Lei voglia stabilire tra queste due arti. —

— Io parlo della musica nei suoi ultimi sviluppi nel corso della sua evoluzione lenta, ma sicura. —

— Alla buon'ora!! Lei non pretenderà però che la musica della scuola palestriniana abbia un carattere, diremo così, ogivale? —

— La questione così impostata non ha senso per me. Vi sono molte forme in musica e molti stili. Ciò che importa a noi è considerarla nella sua evoluzione, sotto differenti influenze e vedere quali aspetti assuma.

Sappiamo anzitutto ch'essa si sviluppa molto più lentamente delle altre arti e ne abbiamo visto le ragioni. Se vogliamo comprendere il senso profondo della musica occidentale, bisogna che la consideriamo nei suoi rapporti con le altre forme artistiche anche e sopratutto se non le segue da vicino. Perchè è in ciò che sta il suo significato. Bisogna ricordare che le cause agiscono sopra di essa a distanza. Il mondo esteriore penetra lentamente l'essenza musicale in ciò che ha di più intimo, e quindi di caratteristico e di personale. Se l'architettura e la scultura si sono sviluppate quasi ad un tempo ed hanno potuto concorrere simultaneamente alla struttura, diciamo, esteriore del gotico, questo non esclude che pure la musica vi abbia contribuito a sua volta. —

— Quale apporto finale ha essa potuto dargli? Essa non è un'arte grafica, per quanto plastica Lei la possa concepire. —

— Essa gli ha portato un'anima sonora, come la pittura gli aveva recato un'anima luminosa. Solo essa giunge in ritardo di parecchi secoli. Io non parlo della musica polifonica, ma della musica polimelodica. Io ho fatto notare altrove la correlazione fra il gotico e questa musica. Mi basta precisare che queste due arti, benchè evolvendosi a ritmi diversi, si tengono, s'ispirano alle medesime leggi, derivano degli stessi principî ed escono dai medesimi germi, esponenti l'uno e l'altra della nostra civiltà, di cui sono due forme distinte, ma sorelle. Esse concorrono, con titoli diversi, alla costituzione della famiglia artistica di cui portano il segno della consanguineità. —

— Io confesso di non discernere bene in che cosa la musica polimelodica sia, ad esclusione di ogni altra, l'anima sonora, come voi dite, del gotico. Forse perchè è più precisa, ha un disegno più fermo, dei contorni meglio definiti? —

— Credo di aver dimostrato che la musica della scuola palestriniana, così fluida ma impersonale, esprimeva l'architettura romanica, concepita in masse amorfe, in vista di un insieme che non tollera particolari, perchè nuocerebbe alla linea generale, che rappresenta una forza collettiva anonima. Abbiamo precedentemente visto che la melodia nuda, isolata non può adattarsi che allo stile greco, suo congenere. Il canto armonizzato risponde ad uno stato di spirito individualista, direi monarchico, dove tutto è subordinato ad una volontà unica, dominante, assoluta. Tutte queste forme sono incomplete. Esse mancano in qualche lato di consistenza. Lo stile polimelodico possiede questa consistenza, è da essa che gli viene il suo dinamismo con la sua plasticità. In questo senso si può dire che essa non ha solo un'anima ma un corpo. Comprendiamo allora che le è stata necessaria una lunga elaborazione per giungere a questo stato. Infatti è solo nella seconda metà del

secolo XVII che vi giunge, integrando l'insieme delle arti che l'avevano preceduta nella loro evoluzione. —

— Lei insomma adotta la formula famosa dell'ultimo secolo: la funzione crea l'organo. —

— È una formula che non amo perchè, come la si intende in certi ambienti scientifici, è manifestamente falsa. Ogni organismo non può nascere che da un germe preesistente. La generazione spontanea è un mito dei primitivi. Ma le necessità ambienti o semplicemente le circostanze favorevoli fanno nascere ciò che era nascosto nella natura. Ora la musica polimelodica doveva necessariamente apparire a sua volta, perchè era virtualmente contenuta nella produzione musicale dei secoli precedenti. Si trattava per essa di emanciparsi, di prendere una fisionomia propria e di aver coscienza di se stessa. Non è un prodotto a parte, ma un complesso di forme fuse in una unità superiore. —

— Vuol dire che non aveva che a differenziarsi a suo tempo, sul piano che la natura aveva in certo modo prestabilito per lo sbocciare dell'arte presso le razze europee? —

— L'unità della nostra musica non deve farci perdere di vista i caratteri differenti che assume nelle varie epoche. Come la musica palestriniana è in ritardo di quasi dieci secoli, in rapporto all'architettura di tutto sesto, così la musica polimelodica o tematica segue lo sbocciare dell'ogiva a cinque secoli di distanza, per giungere al suo compimento, alla sua più alta espressione nell'opera di Bach. —

(*Continua*). FERDINANDO MAZZI.

Gridi e canti popolari maceratesi

Il Piceno, terra benedetta da Dio, dalle glauche colline popolose di olivi, alle valli coperte di messi ondeggianti, cosparse da innumeri case coloniche che rammentano le manzoniane « pecore pascenti », ai fiumi che irrigando le pianure opime, fanno presagire luminose promesse ai tenaci lavoratori protesi verso un grande avvenire, ha un patrimonio etnofonico di non trascurabile importanza.

L'invasione romana, più della greca, ha lasciato orme nella favella e nella musicalità. L'influsso è risentito ad ogni pié sospinto; parole e canti caratterizzano questa regione dalle altre. Si deve ritenere per certo che i canti, in parte, siano un prezioso retaggio degli antichi abitatori.

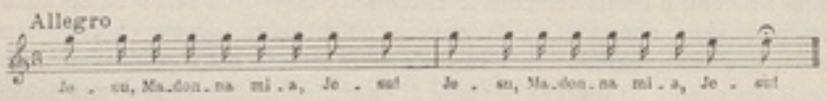
Un osservatore non troppo acuto nè benevolo ha voluto affermare che nelle Marche si possono riscontrare uno o, al massimo, due esempi di melodie. Non vogliamo definire questo concetto quale forma scortese che potrebbe menomare la nobiltà e bellezza della copiosa fioritura dei canti svariatissimi che si odono nella Regione. Solo chi vive a contatto del popolo, in ispecie di quello rurale, può rendersene esatto conto.

Disgraziatamente, non vi sono appassionati cultori del folklore; così i canti non possono essere stati messi in evidenza nella loro varietà e bellezza. Ogni momento della vita ha dato lo spunto all'anima canora di esprimere la sua religiosità, la gioia e il dolore, l'amore, il dispetto, l'odio, ecc. Svariate forme, strane e caratteristiche frasi possono udirsi in comitive festose, nel lavoro, nella varietà

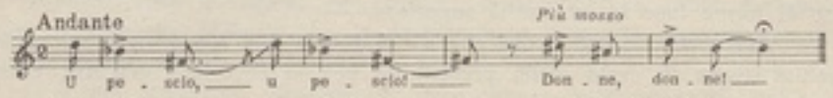
delle faccende di campagna. E così ogni singolo ha il suo grido appassionato e diverso, a seconda del proprio stato d'animo.

Le collane da me raccolte dalla viva voce del popolo che furono presentate in questa Rivista, dall'illustre prof. Fara, e la presente, sono un saggio, se pur non troppo numeroso, sufficiente a lumeggiare il patrimonio etnofonico maceratese (1).

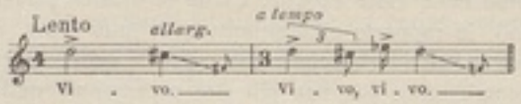
Grido di spavento delle donne recanatesi:



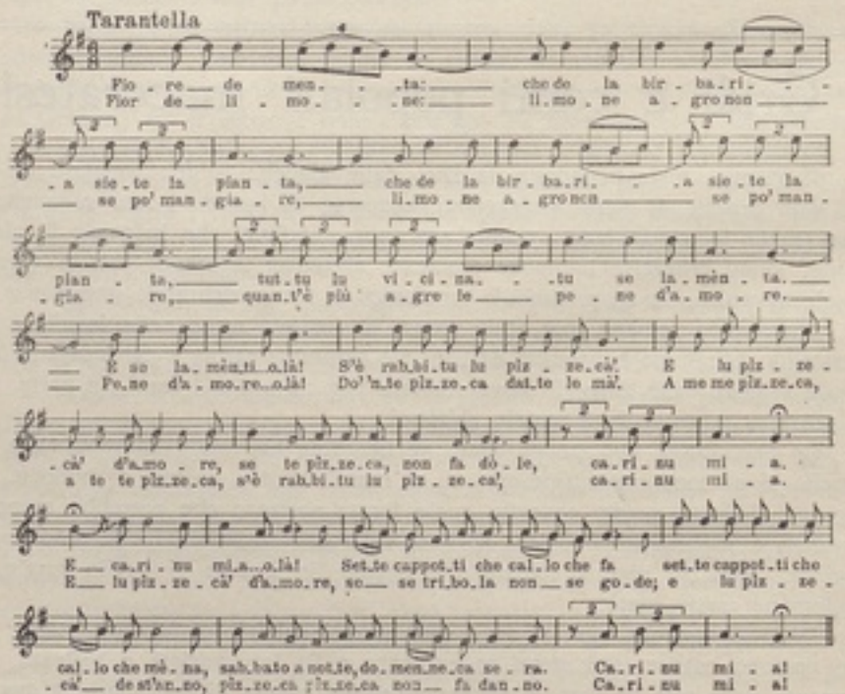
Vociata di pescivendoli di Portorecanati:



Vociata di pescivendoli di Numana e Sirolo (Ancona), sentita anche nel maceratese, specialmente a Recanati, ove detti rivenditori salgono di frequente:

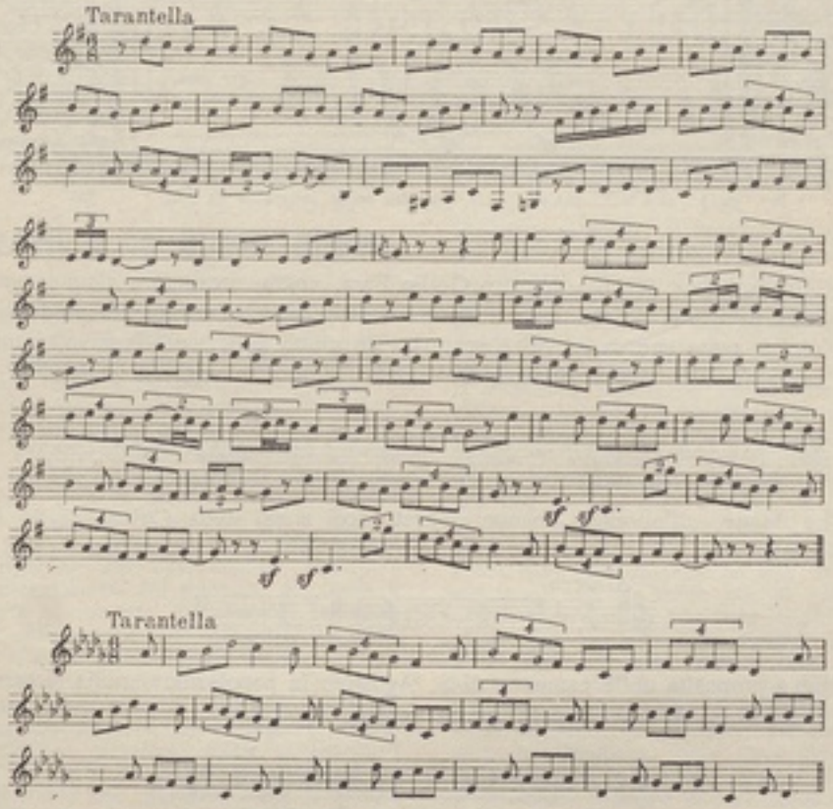


Canzone Tarantella del « Pizzicor d'amore » (Recanati):

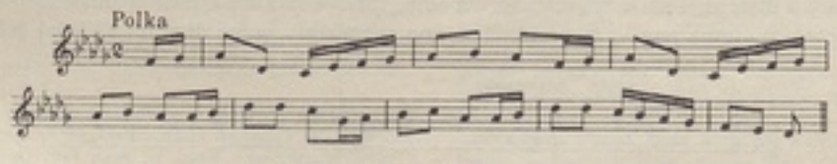


(1) GIULIO FARA. — « Bricciche di etnofonia marchigiana ». — *Musica d'Oggi*. Numeri VIII-IX, 1929; I, 1932.

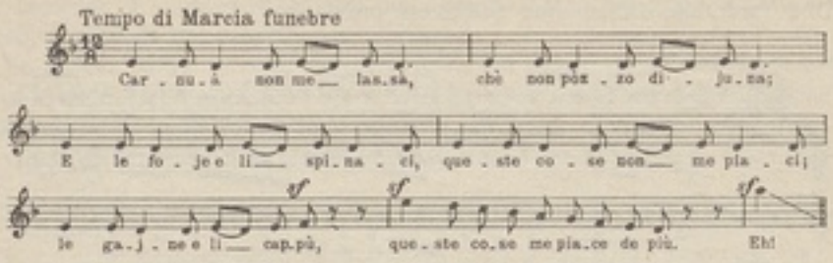
Due Tarantelle diffusissime nell'intera provincia:



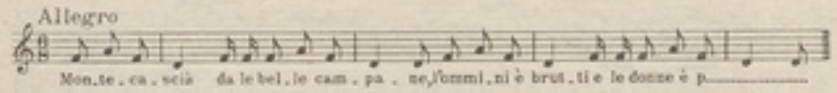
Unico esempio di Polka: è stranissimo che i suonatori di fisarmonica (nella generalità contadini) la intercalino alla Tarantella:



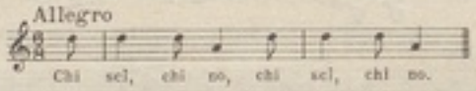
Questo canto riguarda la notte dell'ultimo giorno di Carnevale a Montecassiano. Sull'imbrunire, vengono trascinati per le vie del paese carri imitanti quelli funebri, nel cui mezzo sono adagiati su affusti di canne fra il lauro e foglie di edera, i diversi « Carnuà » (Carnevale), manichini ripieni di paglia. Attorno, fra un vociare assordante, si adunano molti ragazzi portanti il « moccolo » (candela accesa), seguiti dai genitori, parenti, amici e da un codazzo di curiosi, muniti di lampioncini alla veneziana. Giunto questo strano corteo nella piazza maggiore, dopo il rituale discorso d'addio, recitato da qualche tipo gioviale ed amico di Bacco, oratore efficacissimo per l'occasione, fra lazzi, risate, pianti, esclamazioni dolorose, i « Carnuà » vengono incendiati, mentre s'intona il canto:



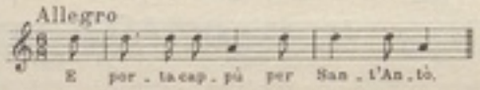
Come seguace del mio maestro Giulio Fara, voglio presentare alcune espressioni sulle campane. Ve ne sono a Montecassiano assai ammirate ed invidiate dai paesi vicini, tanto che da questi è scaturito un motto popolare offensivo, intonato sulle campane di S. Maria (Insigne Collegiata), tuttora in voga, il quale dice:



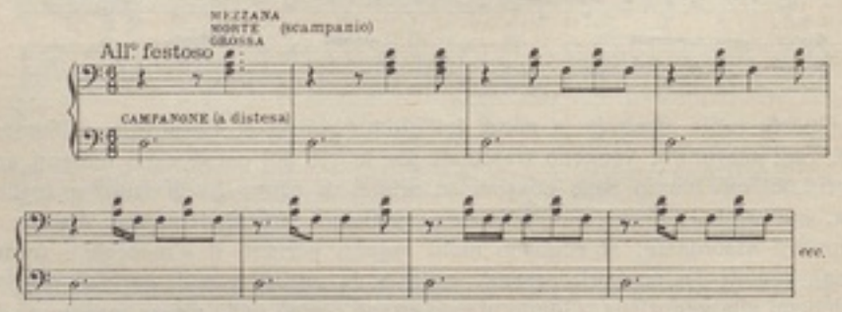
Le donne, all'oltraggio, hanno risposto (coi suoni della Chiesa di S. Agostino) così:



Ed a proposito delle campane di S. Agostino la popolazione, nella ricorrenza della festa di S. Antonio, ripete questa vecchia strofetta:



Per conchiudere, mi piace anche fissare sul rigo l'interessante modo di suonare del campanaro di S. Maria nei dì festivi. Nel tempo stesso che il « campanò » è suonato a distesa, l'abile sagrestano, da solo, muove le altre tre campane « grossa », « morte » e « mezzana », facendo udire uno scampanio pieno di ritmi agili ed arditi:



M'auguro di tornare sullo stesso argomento, nella viva speranza che le nobili e sincere espressioni etnofoniche del mio Piceno, possano interessare e commuovere chiunque nutra sentimento ed amore per le cose semplici.

OTTORINO SVAMPA.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Pizzetti e le opere nuove

In una interessantissima « lettera aperta », diretta a Guido M. Gatti (apparsa nella « Rassegna musicale » di gennaio), Ildebrando Pizzetti tocca, con alta competenza, varii punti riguardanti il teatro lirico contemporaneo. Parla della crisi del teatro, che ha ridotto a pochissime le stagioni d'opera, in confronto del numero stragrande di quelle che si avevano durante tutto l'800 e durante i primi quindici anni di questo secolo, negando che si tratti di una « crisi di produzione », e diffondendosi sull'argomento delle opere nuove. Parla poi degli atteggiamenti del pubblico dei teatri e delle sale da concerto, difendendolo dall'accusa che esso sia non solo diffidente, ma addirittura ostile di fronte all'arte nuova.

Parla in seguito dei preconcetti e pregiudizii della critica dell'arte musicale, anche in rapporto alla melodia, della esagerata esaltazione dell'arte straniera; mette in guardia i giovani da certe aberrazioni del pensiero da parte di coloro che affermano « che la musica non solo non deve avere nessun rapporto con sentimenti e passioni, ma non deve avere rapporti nemmeno col mondo sensibile » ritenendo invece il Pizzetti, che l'arte deve essere — secondo il monito di Mussolini — « ispirata a un senso di viva e profonda umanità », deve esprimere « ciò che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini ».

Riproduciamo ciò che il Maestro giustamente scrive a proposito della scarsità di rappresentazioni che oggi si danno nei nostri teatri delle opere nuove, lamentando l'inconveniente e proponendo opportuni rimedi.

« Dire che il pubblico sia più o meno sfavorevole alle migliori recenti opere del teatro musicale italiano non si può perchè non gli si è dato finora il modo di *conoscerle*.

. . . . . .

« Oggi il pubblico dei teatri di musica continua ad ascoltare volentieri le opere del nostro '800 e quelle di Puccini e Mascagni e Giordano. Ma le accolse forse con egual favore il pubblico contemporaneo quando esso le udì per la prima volta? Basta sfogliare qualche libro di storia, di cronaca teatrale, qualche raccolta di gazzette, per vedere proprio il contrario. Ma in quei tempi se un'opera nuova piaceva poco si rappresentava almeno sei o sette volte, e se poi riusciva a conquistare il crescente consenso del pubblico, si rappresentava magari venti o trenta volte nella medesima stagione (la *Norma*, che da principio non piacque, fu rappresentata, nella sua prima edizione, 34 volte!). Ognun sa che quando fu rappresentata per la prima volta, a Torino, la *Bohème* (dico la *Bohème*), essa non piacque che poco o punto, e ci fu chi scrisse che il suo cammino per il mondo non avrebbe avanzato oltre Porta Susa. Si fossero allora date della *Bohème* le sole tre rappresentazioni che si danno ora di ogni opera nuova, anch'essa sarebbe stata — diciamo una parola a modo — liquidata. Quando io feci la prima delle mie due stagioni come maestro sostituito, a Parma, si iniziò la stagione con l'*Andrea Chénier* (dico lo *Chénier*). L'opera la prima sera non piacque: piacque ancora poco, benchè di più, nelle tre o quattro sere seguenti: ma il pubblico tornò a udirla, ci si interessò, e se ne diedero insomma quattordici o quindici rappresentazioni. E — posso dirlo? — e non credo che nè la *Bohème* nè lo *Chénier* presentassero straordinarie difficoltà di comprensione! Ma parlavano un linguaggio differente da altri linguaggi già noti: e bisognava che per intendere di esso linguaggio il significato e il valore il pubblico lo udisse parlare più volte: bisognava che ci facesse l'orecchio perchè le parole gli andassero al cuore.

« Non si vuol dire che le Direzioni dei teatri, e specialmente quelle dei teatri maggiori, abbiano il dovere di far rappresentare tutte le opere loro offerte o proposte, Dio guardi (Dio guardi esse e anche noi!). Per conto mio io anzi devo dire che certe opere rappresentate nei nostri maggiori teatri durante gli ultimi dieci o quindici anni non avrebbero meritato tanto onore. Le Direzioni dei teatri, dei maggiori e dei minori, devono esse, assumendone la responsabilità, accettare o rifiutare le opere nuove proposte per la rappresentazione. Ma una volta accettato di farle rappresentare, hanno il dovere di dare al pubblico la possibilità di comprenderle e amarle:

cioè devono dar modo al pubblico di udirle non una, non due, ma tre quattrò volte e più ancora. E se ciò spingerà qualche volta il pubblico a reazioni violente, magari ai fischi, sarà anche quella cosa ottima e provvidenziale. Riavremo finalmente nei teatri un pubblico sveglio, vivo! Oggi, fatta eccezione per qualche decina di persone del loggione, il pubblico è insopportabilmente ben educato, indifferente e sonnacchioso: applaude ogni cosa allo stesso modo, con la stessa sopportazione e la stessa tiepidezza.

« Ma — diranno i direttori dei teatri — ma come si può chiedere a un teatro di dare sei o più rappresentazioni di ogni opera nuova quando vi siano in cartellone venti o venticinque opere per una stagione di quattro mesi, sei o sette opere per una stagione di quattro o cinque settimane? Infatti, dal punto di vista del numero di opere che si danno oggi in Italia in ogni lunga o breve stagione, tutti, dico tutti, i cartelloni dei teatri sono insensati. Si è giunti a questo: che mentre le compagnie drammatiche possono svolgere stagioni di un mese (dando una rappresentazione al giorno, e due nei giorni festivi) con un programma di sei o sette drammi o commedie, e quando una commedia abbia esito buono od ottimo possono poi replicarla cinque, dieci, venti volte, i teatri di musica stabiliscono *a priori* tre o quattro rappresentazioni in media per ogni opera del cartellone: e il cosiddetto calendario viene disposto in modo da rendere impossibile di dare una rappresentazione in più del previsto di un'opera pur fortunatissima.

« Ma c'è la questione delle compagnie di canto che vengon formate per periodi determinati e per ogni opera e che vengono per forza sciolte quando uno dei loro membri deve recarsi in un altro teatro? Lo sappiamo. Ma anche in questo, perchè non si deve poter tornare all'antico sistema delle compagnie scritturate per tutta la stagione, o per lunghi periodi della stagione?

« Ma io non voglio ora estendere le mie osservazioni a tutto l'organamento dei teatri d'opera. Io volevo soltanto dire, come ripeto, che se v'è oggi, come infatti v'è, una crisi del teatro (non solo di quello di musica), non si può assolutamente affermare che essa sia una crisi « di produzione ». Lo si potrà dire quando, date al pubblico rispetto alle opere nuove le stesse possibilità di conoscenza che furon date al pubblico di cinquanta di cento anni fa, il pubblico d'oggi e di domani — troverà lui il modo di farsi capire — dirà di non volerne sapere. (Voglio dire subito e ben chiaro che di queste mie parole non hanno a credere di dovermi ringraziare tanti e tanti autori di opere sfortunate ma del tutto inutili e inconcludenti. Io non ho parlato per loro: anzi, sarei il primo a voler chiudere loro in faccia la porta dei teatri: quella del palcoscenico, s'intende) ».

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Torino, gennaio 1936.

I. PIZZETTI: *Lettera aperta di un musicista italiano del 1936.* — L. RONGA: *Carteggi Verdiani.*

Bollettino dei Musicisti. - Roma, novembre-dicembre 1935.

G. ALESSANDRI: *La Didattica nella musica* (errori e pregiudizi nell'insegnamento del violino: le scuole).

Bollettino Ceciliano. - Roma, dicembre 1935.

A. SACCAVINO: *Candotti e Tomadini per la riforma della musica sacra in Italia.*

Il Giornale della Domenica. - Roma, 12-13 gennaio 1936.

G. TEBALDINI: *Ignoti episodi della vita privata di Verdi.*

Il Messaggero. - Roma, 17 gennaio 1936.

G. TEBALDINI: *Giulio Buzenac, discepolo di Amilcare Ponchielli.*

La Gazzetta del Lunedì. - Bari, dicembre 1935.

M. B. PASINI: *La Casa di Puccini.*

FRANCIA

Le Monde Musical. - Parigi, 31 dicembre 1935.

R. VINES: *Tre aristocratici del suono* (Debussy, Ravel, Satie). — E. HARASZTI: *Liszt e l'Ungheria.*

Le Ménestrel. - Parigi, 13, 20, 27 dicembre 1935; 3, 10 gennaio 1936.

A. LAJAT: *I celti e la musica* (Nessuna razza ha più della celtica attribuito alla musica un irresistibile potere sulle cose e sugli esseri. Mancano i documenti musicali dell'antichità. Congetture autorizzano a ritenere che la musica celtica fu inseparabile dalla parola. Quando s'introdusse nella musica europea il discanto, XII secolo, i Celti vi concorsero).

M. DANGE: *Lettera aperta a A. Suarès* (Sulla negazione di Beethoven).

A. HUTH: *La società delle nazioni radiofoniche.*

R. AUTERIVE: *Musica e aberrazioni letterarie* (sulle interpretazioni letterarieggianti delle opere d'arte musicale).

R. BOUYER: *La musica inspiratrice d'un pittore* (Faustin Latour, di cui il centenario della nascita ricorre il 14 gennaio).

Revue Grégorienne. - Parigi, novembre-dicembre 1935.

J. HESBERT: *Il responsario « Tenebrae » nelle liturgie romana, milanese e beneventana.* — G. FRÉNAUD: *Ritmo e filosofia.*

Le Guide musical. - Parigi, dicembre 1935.

F. CHOISY: *Bach, Händel.* — EDIT.: *Inchiesta sul professorato musicale.*

Le Guide du concert. - Parigi, 20-27 dicembre 1935; 10 gennaio 1936.

A. GASTOUÉ: *Sull'origine del genere «Noël».* P. SOCCANNE: *Gli interpreti di Grétry* (continua nel successivo fascicolo).

INGHILTERRA

Music and Letters. Londra, gennaio 1936.

H. WINTERSGILL: *Questioni di scrittura musicale in Händel.* — R. GORER: *Weber e il movimento romantico.* — E. MEYER: *L'« In nomine » e la nascita dello stile strumentale polifonico in Inghilterra.* — F. SOMERSET: *J. J. Rousseau come musicista.* — . B. PATTISON: *Le relazioni di Dante con la musica.* — A. JAROSY: *L'emozione nell'esecuzione.* — C. ESBERT: *Hans Sachs.* — T. WHITE: *L'ultima scena del « Crepuscolo degli Dei ».*

The Musical Times. - Londra, gennaio 1936.

R. LORENZ: *La musica che noi amiamo.* — A. GOODHART: *Alcune casuali reminiscenze di famosi musicisti* (Mendelssohn, Bizet). — G. DUNN: *Centenarii musicali del 1936.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, gennaio 1936.

L. DÜRAUER: *Musicista e scrittore.* — P. NEUBERT: *Nuovi testi per le cantate di Bach?* — C. BITTNER: *V'è una tradizione della musica barocca?* — T. VEIDL: *Paralleli drammatici e musicali in Mozart.* — O. LANG: *Il primo Bruckner.* — R. SONNER: *Polemiche superflue intorno a Liszt.* — K. HERBST: *Per una riforma musicale.* — H. STEINECHE: *L'« Oratorio renano » di Maler* (prima esecuzione a Essen).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 13, 20 dicembre 1935; 3 gennaio 1936.

E. WURM: *Eterna forza di Beethoven.* — F. HERZFELD: *Moderna semplicità.* (Artisti rappresentativi di questa nuova tendenza della espressione musicale sono Hans Wedig, Wagner Régeny e Yrio Kilpiuen).

F. WELTER: *Nuovi compiti della critica musicale.* (La critica musicale è indispensabile all'arte e all'artista, ma non vive senza l'arte). — W. KAEHLER: *Intorno all'« Oberon » di Weber.*

W. ABENDROTH: *Sulla purezza e dignità della critica.* (Gli spiacevoli e numerosi attacchi che negli ultimi anni e soprattutto recentemente sono stati rivolti alla critica per il totale disconoscimento dei suoi compiti, hanno cagionato sviste ed errori che non devono più continuare, specialmente ora che il problema è stato trattato nelle alte sfere ufficiali. Bisogna affermare il naturale diritto della critica, per la difesa della cultura tedesca. Si tratta di essere o non essere e di evitare il pericolo dell'inferiorità spirituale e morale che minaccia la vita dell'arte. Per la salvezza dell'arte tedesca la rivista apre le sue colonne alle discussioni sull'importante problema vitale). — W. BOLLERT: *E. Wolf Ferrari nel suo 60° genetliaco.* — E. VALENTIN: *Per la difesa dei monumenti musicali.* — F. HERZFELD: *H. von Bülow alla luce della verità.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 11, 16 dicembre 1935; 8 gennaio 1936.

K. WERNER: *Originalità.*

M. GRÜNEWALD: *Le sofferenze di Beethoven come uomo.*

K. v. KESSINGER: *« Marta » di Flotow.*

Die Musik-Woche. - Berlino, 21, 28 dicembre 1935; 4, 11, 18 gennaio 1936.

G. GRAENER: *Le così dette caratteristiche artistiche dell'orchestra.*

O. KROLL: *La costruzione del clarinetto.*

W. NOHL: *Rossini e Beethoven* (Sulla scorta dei quaderni di conversazione di Beethoven, ora intieramente letti, si escluderebbe che Rossini abbia visitato Beethoven).

A. SCHEFFLER: *Direttori e orchestra alle prove.*

H. KÖLTZSCH: *Cultura popolare nel campo della musica.*

Zeitschrift für Musik. Regensburg, gennaio 1936.

P. EHLERS: *L'Abate Albanus Schachleiter* (nel 75° genetliaco di questo fedelissimo benedettino, amico di Adolfo Hitler). — A. SCHACHLEITER: *La scuola gregoriana* (ricordi). — F. OBERBORBECK: *Struttura della vita musicale di una media città tedesca* (Esame della situazione musicale di Remscheid, 102 mila abitanti, e di Weimar, 50.000 abitanti; capacità di spesa per ciascun cittadino, 50 % per concerti corali e orchestrali, 25 % per musica da camera e da chiesa, 20 % per la propaganda culturale, 5 % per premi; vita

corale; direttori; programmi; musica di contemporanei; musica in casa; concerti per i giovani). — H. J. Moser: *Sulla riforma degli studii musicologi.* — K. G. Fellerer: *Musicologia pratica.* — O. Spreckelsen: *Gli studenti cantano pel popolo.* — K. Hasse: *Nuovi trattati di teoria musicale.* — H. G. Wagner: *La cantoria di K. Thomas nel Baltico.* — F. Müller: *La « Passione secondo S. Matteo » senza cembalo?* (In seguito all'affermazione di A. Schering che Bach non abbia usato il cembalo nella chiesa e alla recensione di M. Schneider per una recente edizione della *Matthäuspassion*, il Müller replica: In realtà vi sono due parti d'organo, mentre soltanto per il 2° coro è prescritta una parte di cembalo. Questo non doveva sostituire l'organo ma soltanto accompagnare alcuni passi.

Musica Sacra. - Regensburg, gennaio 1935.

H. Rheinfelder: *Pensieri di un profano sulla musica da chiesa.* — K. G. Fellerer: *Il corale gregoriano.*

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, gennaio 1935.

G. Götsch: *Educazione musicale, un compito tedesco.* — K. Hasse: *Sulle relazioni tonali.*

Neues Musikblatt. - Magonza, gennaio 1936.

J. Bahle: *L'insuccesso musicale.* — F. Indermühle: *Il compositore W. Burkhard.*

Gregoriusblatt. - Düsseldorf, dicembre 1935.

M. Horst: *La musica da chiesa fra il '35 e il '36.* — K. G. Fellerer: *Il canto popolare chiesastico dal Medioevo a oggi.*

AUSTRIA

Musica. - Vienna, gennaio 1936.

Edit.: *Bilancio dell'annata.*

Musica Divina. Vienna, gennaio 1936.

F. Krieg: *Direttore di coro e organista.* — E. Wellesz: *L'antifonario monastico di Solesmes.*

Anbruch. - Vienna, novembre-dicembre 1935.

K. Geiringer: *Una pagina sconosciuta di Schumann del tempo di Endenich.* — E. Wellesz: *P. Dukas.*

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, dicembre 1935.

Edit.: *La radio svizzera e i funzionarii.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 gennaio 1936.

K. Geiringer: *La madre di Brahms* (Lettere inedite). — H. David: *Che c'è di nuovo?* (L'oratorio *Das Gesicht Jesaias* di W. Burkhards e l'opera or ora terminata da O. Schoeck).

——— 15 gennaio 1936.

H. F. Redlich: *Sulla rielaborazione dell'« Orfeo » di Monteverdi* (Confronto della istrumentazione con quella di *Psiche e Amore* di A. Striggio e Cortenia, intermedii alla *Cofanaria*, 1865).

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, novembre-dicembre 1935.

H. Stuckenschmidt: *Musica proibita* (Le musiche più rivoluzionarie e novatrici, fino a quella da jazz). — H. Rosenberg: *Relazioni stilistiche fra la musica antica e la moderna.* — P. Riesenfeld: *D. Scarlatti.* — K. Holl: *Uno sguardo a Bellini.* — E. A. Koffmann: *Musiche natalizie per voci o strumenti.* — A. Lingg: *Notizie sulla musica argentina.*

SPAGNA

Revista Musicale Catalana. - Barcellona, dicembre 1935.

J. Subira: *La « tonadilla escenica » a Barcellona* (L'insigne studioso della *tonadilla escenica* in Ispagna offre un primo saggio delle sue ricerche a Barcellona, considerando i libretti, specialmente quello di *Doña Maria la Tabernera*. E conclude che la *tonadilla* genuinamente catalana ebbe una propria fisionomia, senza pertanto sfuggire alla influenza della *tonadilla* madrilena). — J. Tomasi: *Il compito dell'« Opera del Canzoniere popolare della Catalogna ».*

Ad evitare ritardi o sospensioni nell'invio di « Musica d'Oggi » preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'ABBONAMENTO PEL 1936. Il quale può essere versato anche sul nostro CONTO CORRENTE POSTALE 3 - 2069.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Cyrano di Bergerac,, di FRANCO ALFANO al Teatro Reale dell'Opera di Roma (22 gennaio 1936).

Dato il suo temperamento pulsante di generoso romanticismo, s'intuisce subitamente perchè Franco Alfano sia stato potentemente attratto a riesprimere musicalmente il leggendario Cyrano di Bergerac. Il nobile guascone secentesco, l'eroico soldato dall'atletico fisico e dal pittoresco costume, animato da indomito ed audace coraggio, che ogni pericolo affronta con la sua invincibile spada; poeta ferace, prosatore brillante ed, infine, filosofo ardito. Negava l'immortalità dell'anima separata dal corpo; spiegava la guarigione miracolosa con la moderna dottrina dell'autosuggestione; finiva per chiedere a Dio se egli realmente esistesse. Spirito essenzialmente indagatore fantasticava sul problema dell'aeronautica per andare nella luna e nel sole, e si propose di riempire una sfera vuota, ma molto sottile, di un gas meno pesante dell'aria.

Ecco che questa figura dallo stato leggendario, elaborata dal gagliardo estro poetico di Edmondo Rostand, assurge ad opera d'arte, e nelle sue manifestazioni di eroismo e di passione suscita nel cuore nascente del ventesimo secolo una commozione vibrante di caldo romanticismo, ma di un romanticismo che, se pure derivante da quello di Victor Hugo, lo supera in quanto ha una sua inconfondibile impronta, non solo, ma aderisce perfettamente alla sensibilità delle generazioni del tempo in cui l'opera rostandiana affrontò trionfalmente la ribalta.

La critica più recente s'industria di svalutare quest'opera perchè infarcita di romanticismo, come se il romanticismo, inteso quale manifestazione di sentimento, quando venga plasmato dalla fantasia di Foscolo, di Hugo, di Goethe; o da quella di Verdi, Wagner, Berlioz non possa essere fonte di opere d'arte. Tutto al più esse, data l'evoluzione del gusto, potrebbero non più aderire alla sensibilità delle nuove generazioni, ma ciò non autorizza affatto a togliere a ciascuna di queste il titolo di opera d'arte.

Il romanticismo, che vibra in tutta la commedia eroica rostandiana, nella sua sostanza è generata dal corso dei diversi stati d'animo, che in forma di crisi passionale tormentano i personaggi principali che prendono parte alla vicenda scenica. E indubbiamente questo processo, che è alla base dell'azione, vibra tutto di umanità, altrimenti non si spiegherebbe la commozione che il *Cyrano di Bergerac* ha suscitato ovunque e per molto tempo.

Due sono gli amori che investono l'animo del protagonista: quello passionale per Rossana, e l'altro cavalleresco per la falange eroica dei suoi Cadetti di Guascogna.

La lunghezza del suo naso, che rende brutto il suo viso, è causa del dolore insanabile della sua esistenza; peraltro il suo cuore arde di inesauribile sentimento, che il suo cervello manifesta attraverso il suo generoso estro poetico.

Cristiano, che è nelle file dei Cadetti, ama anch'egli Rossana, ed al contrario di Cyrano ha un viso bellissimo, ma non ha, come lui, fervida e ferace l'attività spirituale, e da ciò deriva la causa che addolora, invece, l'animo di Cristiano, il quale non sa esprimere a Rossana, dalla quale è riamato, la passione che tanto lo fa soffrire.

Su questi contrasti affiora la nobiltà d'animo di Cyrano, il quale soccorre il suo amico nelle sue vicende d'amore con la bionda ammaliatrice.

E lo soccorre nella così detta scena del bacio, nella quale ha luogo il colloquio d'amore fra Cristiano e Rossana. Cyrano, nascosto, suggerisce a lui le frasi che maggiormente possano fare esaltare il cuore di lei, e nel momento in cui ella appare sul balcone della sua casa, si sostituisce a lui e rivela all'amata tutta la sua passione di poeta innamorato. Finalmente Cristiano appare anche lui sul balcone, e mentre prova che cosa sia l'ebbrezza dell'abbraccio e del bacio con Rossana, Cyrano dice fra se: « Aie! Au coeur! Baiser, festin d'amour! Il me vient dans cette ombre une miette de toi! ».

Altro nobile gesto di Cyrano sono le lettere

che egli scrive ed invia a Rossana in nome di Cristiano, le quali fatalmente mutano lo stato d'animo di lei nei riguardi del suo amante, non solo, ma gli provocano quella crisi che troverà la sua catarsi soltanto nella morte.

Rossana venendo al campo dice a Cristiano: « Je viens. ô mon Christian, mon maître, je viens te domander pardon de t'avoir fait d'abord dans ma frivolité, l'insulte de t'aimer pour ta seule beauté. Maintenant, je t'aimerais encore si toute la beauté tout à coup s'envolait! »

Cristiano, profondamente turbato da questa esplicita dichiarazione, davanti alla quale svanisce inesorabilmente ogni suo sogno d'amore, non trova altra via di salvazione se non quella della morte, corre verso il campo nemico, ed ecco che una palla lo colpisce e uccide.

Il suo cadavere viene portato sul campo guascone, e Rossana, mentre si abbatte sul petto di lui, vi trova l'ultima lettera per lei.

Ormai la bellezza del linguaggio poetico di Cyrano ha vinto senz'altro quella fisica di Cristiano, l'amore di Rossana è asceso nella sfera spirituale ed in essa trova la ragione della sua esistenza rievocando l'amante scomparso.

Cyrano intanto lascia vivere Rossana nella sua illusione, se non che, sul punto di morire le chiede di leggere l'ultima lettera di Cristiano, e mentre la notte discende, egli ne recita, con indicibile tristezza, il testo. Rossana, ascolta, si emoziona, si esalta, ma in pari tempo non sa darsi ragione perchè egli possa leggere nell'oscurità. Ecco che in un attimo intuisce ciò che in realtà è stata la sua vita del passato, e dice a Cyrano, mentre sta per trapassare: « Je vous aime, vivez... ».

Questi sono i motivi fondamentali su cui sorge, si sviluppa e si conclude la commedia rostandiana, animata da una parte dal dramma passionale che soffre Cyrano, Cristiano e Rossana, e da l'altra dall'azione eroica e cavalleresca dei Cadetti di Guascogna, commedia che pure contenendo elementi profondamente umani e sentimentali, li trascende come tali, in quanto che si sono fusi, senza alcun residuo, nella forma poetica di Rostand.

***

La commedia ridotta da Enrico Cain in quattro atti e cinque quadri, alle esigenze di libretto, non ha perduto nulla della sua proprietà suggestiva; anzi, è stata maggiormente potenziata dalla musica di Franco Alfano, la quale non commenta soltanto l'azione, ma si innesta, invece, nel dramma di essa, e tutto l'investe, rivive e rivela.

Da due punti di vista, peraltro, occorre intendere questa musica: da quello in cui essa rivivifica e rende pittorescamente gli ambienti, e da l'altro nel quale traduce in atto la psicologia dei personaggi in quella forma lirica adeguata.

Nel primo atto, che ha luogo nella sala degli spettacoli a Palazzo Borgogna, ritmi giocondi, eleganti e propulsivi rendono a meraviglia il brulichio della folla che assiste allo spettacolo tenuto da Montfleury. Ecco che questa festività è interrotta da Cyrano il quale con la ballata e il duello manifesta il suo animo eroico-passionale. Ciò che è da notare in questa ballata è che il carattere enfatico dello spavaldo guascone è reso dalle parole; la sua passionalità tormentatrice, invece, dalla musica penetrata di accorata malinconia, ed in ciò consiste, secondo noi, l'originalità di questo brano.

L'atto si chiude con la soavissima invocazione del protagonista a Parigi, seguita da una brevissima marcia, giolosa nella sua travolgente sonorità orchestrale.

Il primo quadro, « La rosticceria di Ragueneau », s'inizia con un disegno ritmico leggiadro, incisivo e carezzevole, che si svolge alla maniera di uno scherzo di sinfonia, ed assume, secondo lo richieda la vicenda scenica, atteggiamenti espressivi diversi.

In questo quadro eccelle la presentazione ai Cadetti di Guascogna, dall'andatura musicale eroica, commossa e vibrante nella quale stupendamente s'inquadra la figura di Cyrano e quella collettiva dei suoi baldi seguaci.

Nel secondo quadro emerge la « scena del bacio », nella quale il clima musicale assurge alla più alta raffinatezza di espressione lirica, che si effonde con sospirosa accentuazione, con incantevole poeticità, con progressione di intensità emotiva; espressione lirica che vi rende partecipi del medesimo godimento che provano Cyrano, Rossana e Cristiano, i quali rapiti nell'estasi della loro indomabile passione, mentre la notte profumata dal gelsomino in fiore discende su loro, cantano l'inno all'amore, che in questo momento soltanto fiorisce di gioia nei loro cuori.

L'atto terzo rappresenta il campo di battaglia dei Cadetti di Guascogna; qui l'azione è sempre drammatica nella successione delle varie scene. Le pagine musicali da segnalarsi sono: la melopea profondamente nostalgica cantata a bocca chiusa dai Cadetti, e l'inno dei medesimi, che chiude l'atto, penetrato questa volta di accento doloroso.

In mezzo a queste pagine prende posto il duetto fra Rossana e Cristiano che culmina al punto dove lei dice: « Je lisais, je relisais, l'étais à toi ». Qui la musica freme, esulta e rugge di passione violenta; la sua generosa onda canora, rapisce, esalta e commuove irresistibilmente; musica sgorgata da un cuore allo stato di alta tensione emotiva.

Atto ultimo: il parco del convento delle Dame della croce a Parigi, dove Rossana, dopo la morte di Cristiano, nel conforto di Dio, è venuta a trascorrere gli ultimi anni della sua esistenza. Tutto è immerso nella tristezza infinita dell'autunno. Cyrano, ferito a morte, viene per l'ultima volta a visitare Rossana, e, come al solito, le fa prima la cronaca di ciò che è avvenuto, dopo le chiede di leggere l'ultima lettera, che lei colse dal petto di Cristiano morente sul campo di battaglia.

Egli, mentre la morte è in attesa di ghermirlo, legge questa lettera (che come sappiamo lui stesso scrisse a Rossana in nome di Cristiano), e dopo brevi momenti esamine cade ai piedi di lei; ella, piangente, si piega sulla salma di lui e lo bacia in fronte.

La musica, nel rendere questo momento supremo, in cui si determina la catarsi del dramma di Cyrano e Rossana, nella sua alta espressione di dolore, di tristezza, di passione, è così profondamente connaturata al verso di Rostand, che tanto il linguaggio poetico che musicale sembrano balzati, in unità inscindibile, dalla fantasia di un solo autore.

La melodia, su cui si snoda il testo della lettera, in un « recitar cantando », è di quelle di ispirazione sovrana, che una volta ascoltata, risorge spontaneamente nel cuore di chi l'ascoltò.

Abbiamo fin qui brevemente illustrato le parti più salienti della nuova opera di Alfano il cui linguaggio musicale trae il suo fascino espressivo, oltre che dalla spontanea e lineare cantabilità, dalla morbidezza e preziosità del tessuto armonico; dalla plasticità delle svariate movenze contrappuntistiche; da quelle ritmiche nella loro andatura scorrevole ed incisiva. Tutti elementi, che assommati e trasfusi nella tavolozza orchestrale, sapientemente dosata in ogni sonorità, governata da un gusto eccezionalmente squisito nel giuoco e nella fusione dei timbri, trasparente, smagliante, ed attraente, sono valorizzati al massimo, conferendo all'opera quella tale globale sonorità, nella quale emerge, nei suoi molteplici aspetti, la canorità di ciascun personaggio.

Quanto alla proprietà stilistica del linguaggio musicale, esso reca quelle caratteristiche generate da un temperamento di razza, profondamente emotivo, che ha sofferto tutto il travaglio delle esperienze estetiche. L'afflato lirico che spira in tutto il lavoro altro non può essere che dell'autore di *Cyrano di Bergerac*.

L'opera, oltre che segnare una nuova tappa luminosa nella attività operistica teatrale del nostro compositore, rappresenta anche una data importante nella storia del nostro melodramma contemporaneo. Non solo, ma essa e gli altri lavori del medesimo autore, nel campo della musica da camera e sinfonica, danno la misura inequivocabile della statura artistica di Franco Alfano.

***

Il *Cyrano di Bergerac* ha riportato un grande, entusiastico ed incontrastato successo che è venuto maggiormente intensificandosi nelle recite successive. A tale successo tutti hanno portato il loro valido contributo, e per primo, Tullio Serafin che, con la sapiente concertazione, con la vibrante direzione e con la commossa interpretazione, ha saputo mettere nella sua vera luce tutta la bellezza della nuova opera; il tenore Josè Luccioni, *Cyrano*, che ha sfoggiato la sua potente voce con caldo accento, rivelandosi anche attore efficacissimo; la soprano Maria Caniglia, *Rossana*, è stata impareggiabile cantante e interprete; il tenore Alessio De Paolis, *Cristiano*, che ha impersonato la sua parte con arte squisita.

Le altre parti sono state lodevolmente sostenute da Emilio Ghirardini, *Ragueneau;* da Giacomo Vaghi, *Carbon;* Agnese Dubbini, *la governante;* Matilde Arbuffo, *Lisa;* Giuseppe Manacchini, *De Guiche;* Edmea Lamberti e Maria Mariani, *le suore;* Saturno Meletti, *Lignière;* Mario Bianchi, *De Valvert*.

Il coro ha assolto il suo assunto ottimamente sotto la vigile direzione del maestro Conca; Carlo Piccinato è apparso veramente geniale nella sua opera di regista; Pericle Ansaldo nell'allestimento scenico è stato, come sempre, superiore ad ogni elogio.

Le scene di Cipriano Efisio Oppo, modernamente concepite, originali, e oltremodo attraenti, hanno suscitato grande ammirazione.

Lo spettacolo si è svolto davanti ad una sala sfolgorante, gremita di un pubblico che rappresentava il fiore dell'aristocrazia, della politica, della letteratura, dell'arte e della mondanità.

GIACINTO SALLUSTIO.

"Astuzie d'amore,, di A. ROSSATO e F. CASAVOLA al Petruzzelli di Bari (28 gennaio 1936).

Franco Casavola, or sono parecchi anni, fece le sue prime armi nel campo di avanguardia, anzi a dirittura del futurismo, sotto le audaci insegne di Marinetti. Sono di quell'epoca i suoi due balletti *Mercante di cuori* e *Tre momenti*, rappresentati a Parigi al Teatro della Madeleine. Poi le sue tendenze divennero più... temperate, e di esse furono simpatici e promettenti saggi i balletti *L'alba di don Giovanni* (eseguito al II Festival veneziano) e *Castello nel bosco*, eseguito al Reale di Roma, e, specialmente, l'opera in un atto *Il gobbo del Califfo*, tutti su libretto di Arturo Rossato. Quest'ultimo lavoro riusciva vincitore del concorso indetto dal Governatorato di Roma, e, dopo il battesimo al Teatro Reale dell'Opera, veniva eseguito alla Scala e in parecchi altri teatri italiani ed esteri con costante successo.

L'opera *Astuzie d'amore*, la cui composizione risale al 1932, è in un atto e tre quadri. Arturo Rossato l'ha tratta, con la consueta sua abilità, dalla settima novella della settima giornata del « Decamerone » e precisamente da quella in cui, dopo Pampinea, Filomena narra

gli amori tra Lodovico e Beatrice. Nel libretto di Rossato, insieme al nome dei varii personaggi, sono mutati anche alcuni episodi scenici. L'episodio centrale però è rispettato.

Il primo quadro si apre sulla piazzetta di un borgo, dov'è la taverna gestita da un tal Bigoncia. A lui si presenta un giovane scolaro bolognese a nome Nicoletto che è innamorato cotto di Peronella, moglie del vecchio messer Lionardo. Le sue angustie d'amore commuovono il taverniere il quale raccomanda il giovanotto a Lionardo, facendolo passare per suo nipote. Nicoletto è accettato da Lionardo in qualità di paggio.

La vezzosa Peronella riconosce nel nuovo paggio il suo spasimante, ma non obbietta nulla. Messer Lionardo torna la sera dalla caccia e si mette a letto (siamo al secondo quadro). Arriva Nicoletto e la donna lo fa nascondere sotto il letto, poi sveglia il marito e gli rivela l'inganno del paggio, aggiungendo che questi si trova giù in giardino e la aspetta. Lionardo infuriato si veste degli abiti di lei e corre in giardino per cogliere in fallo Nicoletto e castigarlo. Intanto i due amanti rimangono soli e liberi di abbandonarsi alla loro passione.

Al terzo quadro Nicoletto è in giardino e, fingendo di non accorgersi del trucco di Lionardo, rimprovera alla falsa Peronella il tradimento ch'essa vuol consumare ai danni di suo marito e ne approfitta per battere Lionardo di santa ragione. Alle grida di costui, che implora aiuto, accorre tutta la servitù con le lampade e accorre anche Madonna Peronella.

Nicoletto fa mostra di comprendere soltanto allora che la persona da lui malmenata non è Peronella, ma il suo stesso padrone, mentre a sua volta, Lionardo, tra il dolore delle busse ricevute e l'entusiasmo per la constatata fedeltà del paggio, lo abbraccia e invita la scaltra Peronella a fare altrettanto. Tutti ridono e schiamazzano e l'opera finisce nella maniera più gioconda.

***

La musica che il Casavola ha composto su questo divertentissimo libretto si differenzia notevolmente da quella del *Gobbo del Califfo*. In questo predomina essenzialmente l'elemento grottesco, elemento che il Casavola ha saputo assai bene esprimere e caratterizzare. L'elemento lirico è soltanto occasionale e sussidiario.

In vece, in queste *Astuzie d'amore*, il compositore ha voluto ricongiungersi all'opera comico-sentimentale di pura tradizione italiana. Egli si è proposto (sono parole di una sua intervista) di fare un'opera che, pur non rinunziando a tutte le conquiste moderne, sappia conservare inalterati i caratteri che possedevano in sommo grado i melodrammi dei nostri padri. Per ciò non ha esitato ad usare le « forme chiuse » — romanze, duetti, cori, concertati, ecc. — in modo però che facciano un blocco omogeneo di ogni atto o quadro, pur potendo essere pezzi a sè... ». E aggiunge: « ... Mi sono convinto che i personaggi devono cantare, perchè è inconcepibile un melodramma senza canto. La forma melodramma o dramma lirico, che dir si voglia, è nata come un seguito di recitativi e di canti — oasi liriche. — Non si può risolvere questo problema abolendo uno dei due termini. Per spiegarmi meglio: non si può fare un'opera di « solo » canto e nella quale l'azione fosse del tutto abolita, come non si può fare un'opera di « soli » recitativi. Nostro solo compito, seguendo l'esempio che ci è stato dato da Verdi nel *Falstaff*, è di perfezionare quanto più è possibile questa fusione ».

In base a questi criterii, il Casavola ha offerto al pubblico un lavoro non di grandi pretese, ma, nel complesso, simpatico e piacevole, il cui svolgimento musicale dà occasione a varii brani, i quali, pur inquadrati nell'insieme organico del lavoro, possono avere una vita propria e una particolare significazione. Fra essi notiamo, nel primo quadro, la canzone e il coro popolaresco e la romanza del tenore; nel secondo, quella di Peronella; nel terzo, il suggestivo preludio, la scena dell'incontro tra Lionardo e Nicoletto, di fine comicità, il coro finale.

Non si può tuttavia sorvolare — ciò nell'interesse dello stesso autore — su alcune mende che l'opera sua presenta, mende dovute in massima parte a una non infrequente lentezza del declamato e alla scarsità di rilievo talvolta impresso alla parola musicata, specie nei particolari ridevoli dell'azione, con evidente danno della « vis comica », che costituisce la spina dorsale del libretto di Rossato.

***

L'esecuzione di *Astuzie d'amore* è stata eccellente, in palcoscenico e in orchestra. Degna di grande elogio è stata la concertazione e direzione del maestro Del Cupolo, che ha dato giusto rilievo a ogni particolare sia comico che sentimentale del lavoro ed ottenuto una fusione ed un equilibrio ammirevoli.

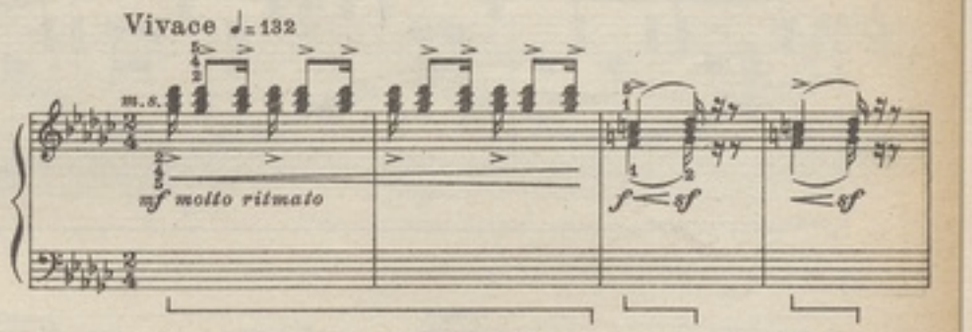
Fra gli interpreti primeggiò il soprano Bruna Dragoni, che rese la parte con vivacità scenica e finezza vocale e personificò alla perfezione il tipo di Peronella. Un appassionato Nicoletto è stato il tenore Badiali. A sua volta il baritono Marchi ha dato il maggior risalto al personaggio, tra comico e compassionevole, di messer Lionardo. Dell'oste Bigoncia il basso Fiore ha composto una caratteristica macchietta.

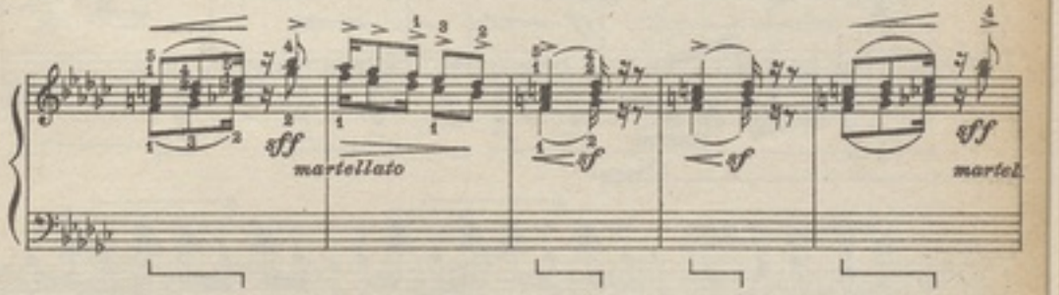
Disciplinati orchestra e cori, questi istruiti dal maestro Naegel. Assai decorosa la messa in scena. La direzione del Petruzzelli merita molte lodi per le cure prodigate all'allestimento ed alla riuscita dello spettacolo.

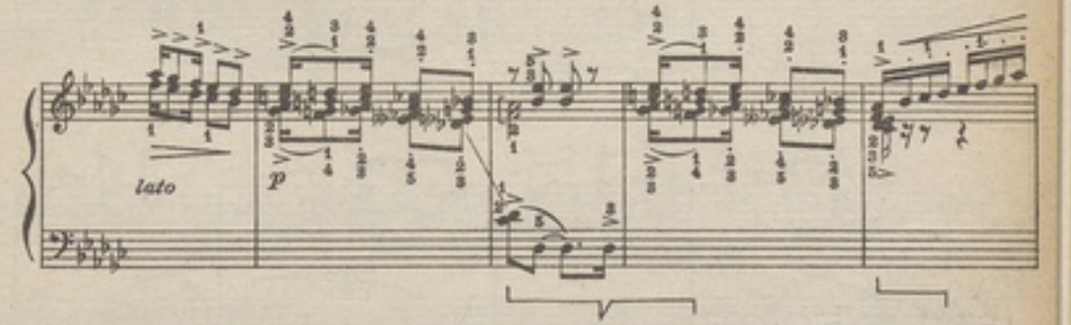
Il successo dell'opera è stato oltremodo ca-

MAXIXE
DANSA BRASILEIRA

FRANCISCO MIGNONE
(1927)







Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXXVIII, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

120932 e

mp

m.s.

leggero

p

sf

sf

8

p

cresc. poco a poco

poco rit.

a tempo

ff

8va bassa

8

p

ff

sf

sf

p

8

8

mf

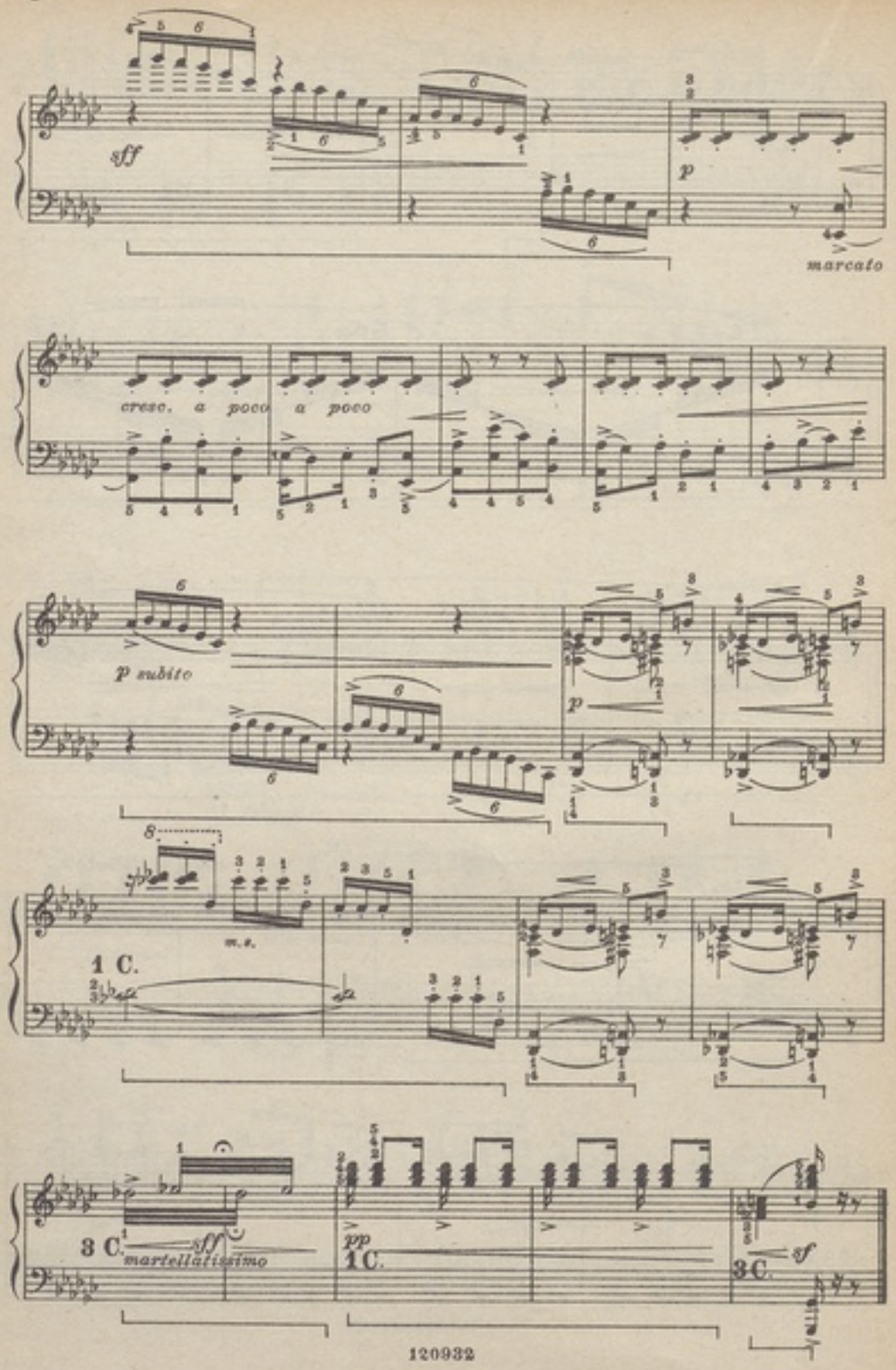
8

8

quasi saltellato

p

sf



loroso. Il direttore Del Cupolo e gli interpreti sono stati evocati alla ribalta, in tutto, una trentina di volte. A parecchie delle chiamate ha partecipato l'autore e a quelle dopo il secondo quadro anche la direttrice del teatro, signorina Tina Costa. Si sono avuti inoltre frequenti applausi agli artisti, a scena aperta. Una lunga ovazione ha seguito la chiusa del preludio del terzo quadro, del quale si è chiesta ed ottenuta la replica.

N. ROM.

"L'Amore delle tre melarance,, di R. SIMONI e G. C. SONZOGNO alla Scala (1 febbraio 1936).

La bella fiaba adattata da Renato Simoni per l'azione coreografica, e da Giulio Cesare Sonzogno rivestita di musica, ha vinto anche il pubblico scaligero col fresco incanto della sua giovinezza. La fantastica avventura del principe ammalato di malinconia che, per la fanciulla amata in sogno sfida i malefici di un'orrida strega, che, avutala dopo mille peripezie, la perde per ritrovarla poi trasformata in colomba, e la salva e la fa finalmente sua sposa, ha avuto nella smagliante cornice scaligera la realizzazione forse intravista nei sogni dell'infanzia; quando, mai stanchi di ascoltarla, la fiaba « delle tre melarance » suscitava ogni volta miracolose fioriture di inesauribili fantasie, ed i magici frutti invitavano poi nel sonno dagli aranceti d'oro, e le belle fanciulle supplicavano l'acqua che le salvasse, e ci raggelavano i mostri d'ogni sorta messi a guardia del favoloso giardino.

Poche fiabe hanno avuto ed hanno ancora, come questa il potere d'incantare l'infanzia e di risorgere poi nostalgicamente con i ricordi più dolci di quell'età felice. È perciò ch'essa ha potuto, senza stanchezza, attraversare i secoli e giungere a noi così fresca e tersa da incoraggiare un autore dell'esperienza e del sagace ingegno di Renato Simoni a ripresentarla al pubblico trasformata in azione coreografica.

La quale, anzichè togliere alla vicenda, come potrebbe credersi, l'incanto della fantasia, l'ha resa ancor più piacevole, più ricca di elementi interessanti, di trovate graziose che felicemente integrano la materia della famosissima fiaba.

È stato notato, appunto per questo, che il libretto del ballo è « *meno e più* » dell'amabile fantastica avventura di origine prettamente orientale — come del resto tutta la fiabistica — giunta a noi attraverso la famosa redazione napoletana, e la lezione teatrale datane da Carlo Gozzi. *Meno*, perchè molto opportunamente il Simoni ha eliminato dalla realizzazione coreografica ogni elemento orientale; *più*, perchè, come abbiamo già detto, ha aggiunto felicemente scene e situazioni di vivissimo interesse.

***

Esponiamo ora brevemente la vicenda come è stata ricreata da Renato Simoni e presentata al pubblico scaligero nei nove quadri che costituiscono l'azione.

C'è un Re d'un favoloso regno e c'è il Principe suo figlio ammalato di malinconia. Ogni mezzo è stato tentato per guarirlo: inutilmente. Si ricorre perciò al Mago di Corte, certi che troverà il modo di far sorridere il giovinetto. Ma invano egli pone in opera i più sicuri sortilegi: nè i suoi ridenti spiritelli dell'Allegria, nè la vaghezza di incantevoli fanciulle rendono lieto il Principe che — l'avevamo immaginato — è ammalato d'amore.

Infatti, nel secondo quadro, vediamo il giovinetto sospirare la meravigliosa fanciulla apparsagli in sogno, ed in sogno trasformata da una perfida strega in melarancia. E sappiamo che la poveretta non è la sola che abbia subito tale sorte; poi che il castello della strega è circondato da un agrumeto le cui arance sono altrettante belle fanciulle mutate così per malefico incanto.

Nel terzo quadro, il giovine principe svela al Re la causa della sua tristezza e gli chiede di farlo partire alla ricerca della melarancia che racchiude l'amata. Invano il Re cerca di dissuaderlo. Nulla spaventa l'innamorato che, ottenuta dal Re la promessa di accettare come nuora la fanciulla ch'egli avrebbe condotto, e ricevuta dal Mago una spada incantata con cui potrà affrontare ogni pericolo, parte per il castello della strega.

Arrivato — quarto quadro — ecco che un primo ostacolo gli si para davanti: un cancello arrugginito al punto ch'è vano tentare di aprirlo. Ma la spada fatata compie il miracolo, ed il giardino appare con i suoi mirabili frutti d'oro. Il giovane fa per lanciarsi verso di essi; ma ne è impedito da una schiera di orribili mostri capitanati dalla perfida signora del luogo. Ed ecco che, presa dall'avvenenza del giovane, la strega si ritrae cedendogli il passo; e della breve tregua egli approfitta per cogliere tre bellissime melarance e fuggire. Furiosa la strega lo maledice: che tutto inaridisca intorno a lui! Ed, infatti, egli si trova improvvisamente nel mezzo d'un deserto, sperduto, ma felice di aver conquistato il suo tesoro.

Quale delle melarance racchiuderà l'amata? Ansioso, apre uno dopo l'altro due dei meravigliosi frutti. Le belle fanciulle che ne escono, e nelle quali il giovane non ritrova quella del sogno, appena liberate muoiono però di sete. Perchè ciò non accada anche alla terza, ch'egli subito riconosce con gioia, percuote con la magica spada il terreno, e l'acqua che ne sgorga improvvisa salva l'amata.

Lieto, il Principe si dispone a prendere con

lei la via del ritorno. S'avvede però ch'ella non ha vesti degne del suo grado e, perchè possa trionfalmente entrare nel regno, stabilisce di andar prima solo e portarle, quindi, tutto ciò che può servire alla toletta di una grande principessa. Ma, durante la sua assenza la strega si presenta alla fanciulla, irriconoscibile nell'aspetto e, offertasi di acconciarle la pettinatura, le infigge un lungo spillo nel capo per cui si trasforma in colomba — *quadro sesto*. Prende, quindi, il suo posto sicura che il Re, per non mancare alla parola data, obbligherà il Principe a sposarla.

Che dire dello sgomento del Principe e della meraviglia del Re quando, al posto della bella principessa, vedono l'orribile strega? Il giovine non intende punto di portarsi dietro quel mostro; ma il Re lo costringe a tenere la promessa.

Nel *settimo quadro*, infatti, assistiamo alla preparazione nelle cucine reali del gran pranzo di nozze. I cuochi s'affannano intorno alle squisite leccornie che figureranno nel magnifico banchetto, quando entra una bianca colomba che mette in scompiglio tutto e fa che si brucino le preziose vivande. Accorrono i convitati, accorre la strega che, riconosciuta la colomba, cerca di impadronirsene e, seguita dai cortigiani, le corre dietro per le cucine, e poi, su per la torre — *quadro ottavo* — in cima alla quale un nugolo di uccelli rapaci l'attende per ucciderla.

Ma la colomba cade, invece, fra le mani del Principe che sente sotto le dita lo spillone fitto nella testina. Toltolo, riappare la bellissima fanciulla della melarancia con la quale, finalmente, può celebrare le nozze.

***

Giulio Cesare Sonzogno, rivestendo di musica la leggiadra vicenda, ha dato nuova prova delle qualità che, fino dai primi saggi nel campo sinfonico, parvero costituire la caratteristica di questo giovanissimo musicista. Infatti, più che per l'intrinseco valore musicale, nel senso dell'invenzione, la partitura del Sonzogno interessa per il colore e per la ricchezza degli elementi orchestrali che con dovizia integrano e commentano la fiaba. Ed era logico, del resto, che un ballo tessuto come questo di materia fantastica apparisse al musicista come un disegno che aspettasse dalla musica una integrazione soprattutto coloristica, la quale ponesse in rilievo, attraverso la vibrazione sonora dell'orchestra, la vivacità, il brio o la malinconia insite nella trama.

Notiamo, però, che quando l'azione lo richiedeva il Sonzogno ha saputo costruire disegni melodici e movenze ritmiche ricchi di piacevole sapore musicale. S'incontrano, infatti, motivi e ritmi interessanti per la loro consistenza musicale, come nella scena del magico castello, in quelle delle melarance, nel vivacissimo quadro della cucina, nell'inseguimento su per la torre.

Ma, ripetiamo, il Sonzogno nell'accingersi a questa sua nuova fatica, ha voluto soprattutto sottolineare con smaglianti colori le varie fasi dell'estroso ballo. Educato alla tavolozza orchestrale dei ricchi coloristi contemporanei, risente degli influssi più tipici in questo campo. Il che, data la giovane età del Sonzogno, non ha nè può avere valore d'appunto. E tutt'al più, una constatazione che può fare meditare l'Autore affinchè tenda tutte le sue energie verso quella signorile misura e quell'equilibrio più volte manifestato in partiture dove il suo ingegno era musicalmente più impegnato.

L'allestimento scenico e la coreografia hanno contribuito non poco al successo del ballo. Il Caramba ed il Fokine hanno secondato, infatti, magnificamente il Simoni ed il Sonzogno collaborando alla piena riuscita dello spettacolo. Particolarmente ammirati, fra i numerosi disegni coreografici, quelli dell'*acqua* e della *cucina* che hanno suscitato le generali approvazioni.

Nè meno sono piaciute le scene del Benois e del Santoni, alcune delle quali giustamente considerate fra le migliori scaligere.

Ottima la collaborazione di tutti gli artisti al lieto esito della serata. Le tre melarance — Nives Poli, principessa, Regina Colombo, Lidia Boxelr — Carletto Thieben, il Corbo, il Maieroni sono apparsi infatti all'altezza del compito loro affidato.

Concertatore e direttore del ballo, il maestro Antonicelli, animato, come sempre, da viva intelligenza e da artistico fervore.

GASPARE SCUDERI.

CANTO E PIANOFORTE

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

123206. - *La ermita de S. Simon* (dal « Romancero español ») - testi spagnolo e italiano L. 5

F. GHIONE

123390. - *Pace* (MS-Br). Versi di F. Zanetti L. 5

G. F. MALIPIERO

123305. - *Il Commiato* per Orchestra e una Voce (Br). Fine. Riduz. dell'A. L. 5

G. MARINUZZI

123339. - *Preghiera* (dal « Preludio e Preghiera » per Soprano e Orchestra) L. 5

V. ZAPATERRA

123187. - *Sera festiva* (S-T). Versi di G. Pascoli L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

"Giulio Cesare,, di G. F. MALIPIERO al Carlo Felice di Genova.

(8 febbraio 1936)

La figura di Giovanni Francesco Malipiero si presenta, nel quadro della musica contemporanea, come quella di una forte personalità artistica che, nella tormentosa esperienza dei problemi sonori dell'arte moderna, cerca espressione in una concreta forma di stile: problema questo che si è affacciato e si affaccia continuamente in tutti gli artisti autenticamente rappresentativi dell'epoca nostra e che in essi diviene ed è una vera e propria coscienza intellettuale. In essa è inscindibile l'aspetto polemico da quello estetico, ed uno penetra e completa l'altro, e ne crea quel complesso organismo dell'opera d'arte per comprendere il quale è necessario collocarlo e vederlo in rapporto alla cultura e alla vita contemporanea; laddove noi scorgiamo in *Sagra della primavera*, in *Pierrot lunaire* o nelle *Sette Canzoni* non solo l'opera d'arte che ci comunica l'espressione dell'artista, ma anche la decisa affermazione di un nuovo gusto e di una nuova posizione spirituale nella vita: posizione nettamente intellettuale, affermazione concreta della autonomia dell'arte come coscienza individuale. Ed ecco come ad un certo punto la posizione polemica si integra e si identifica con l'espressione artistica e ci dà mezzo di poter penetrare, nel rintracciare la storia della cultura e della posizione morale di un artista, la complessità dell'opera d'arte. Così nella coscienza individuale dell'artista (e diciamo nella coscienza che si afferma nella sua espressione d'arte) noi possiamo rintracciare la sua personalità, comprenderne il significato e determinarne lo stile.

***

Mancanza di unità drammatica e sintesi varie di distinti momenti drammatici caratterizzano il teatro di Malipiero: lo possiamo veder nella recente opera, il *Giulio Cesare*, che apparentemente poteva sembrare un ritorno all'antico concetto del dramma in musica.

Il motivo o pretesto letterario è stato tratto questa volta da Shakespeare; ma anche qui, nonostante il soggetto presentasse il pericolo di cadere facilmente nella rettorica di un contenuto neoromano, forse carduccianamente inteso, Malipiero non è stato tradito dalla sua natura; infatti pure qui, come in quasi tutte le sue opere migliori, l'indole della base letteraria risulta spiccatamente antimelodrammatica ed antiwagneriana: non esistono punti centrali, vicende d'amore, eroi sui quali è concentrata tutta l'azione ed il significato del dramma, concetti moraleggianti ed etici da sostenere, ma semplicemente uno schermo sul quale vengono proiettati i vari momenti sintetici di varie e distinte azioni drammatiche.

Per tale ragione si può affermare che i libretti di Malipiero rifuggono quasi sempre da una reale ed unitaria consistenza drammatica e letteraria; questo, detto in senso positivo, costituisce indubbiamente un nuovo modo di concepire il teatro musicale, poichè l'espressività della musica che ne risulta non è più la solita corrispondenza di sentimenti ed unità di contenuti emotivi, ma vuol essere la risultante di vari momenti sintetici del dramma che si esprimono soltanto attraverso elementi sonori, non invece la solita interpretazione, il commento, la descrizione dei sentimenti umani. Anche dalla tragedia shakespeariana Malipiero ha voluto trarre soltanto quei fattori di sintesi che gli sono serviti di base per la sua espressione musicale; ed invano si ricercherebbe in quest'opera un vero *protagonista*, in Cesare, secondo taluni, in Bruto, secondo altri, come in Shakespeare: in verità ogni personaggio, come elemento letterario eticamente determinato, scompare, per lasciare soltanto posto ai vari momenti drammatici che risultano dalle sue azioni.

Bisogna però osservare che in questa opera di Malipiero i due elementi letterari del testo (il *cesarismo* e il *repubblicanesimo* che contrastano tra di loro) potrebbero far credere ad una determinata unità drammatica, come in Shakespeare, costituente la base fondamentale di tutta l'opera; ma in verità l'elemento principale che si concreta nella figura di Bruto, nello spirito della libertà, si realizza soltanto nelle singole azioni di questo personaggio nei suoi momenti drammatici: così musicalmente la figura di Bruto si ripresenta ad ogni istante dell'opera di Malipiero sotto nuovo aspetto, ed il suo spirito di libertà artisticamente ci appare in realizzazioni drammatiche sempre nuove e vitali.

***

Dai cinque atti shakespeariani il nostro musicista ha tratto sette quadri divisi in tre atti che meglio potremmo definire (come nelle *Sette Canzoni* o nel *Torneo notturno*) sette momenti drammatici.

Il primo rappresenta la cupa profezia di un indovino che tra la folla chiama: « Cesare, guardati dagli Idi di marzo! » a cui corrisponde il pensiero di Bruto e di Cassio. Ma Cesare non bada a questo ammonimento: « È un sognatore. Lasciamolo. Avanti », e si dirige col seguito ai Lupercali; soli rimangono Bruto e Cassio. Il dialogo che si svolge tra questi due personaggi è uno dei momenti più altamente espressivi di tutta l'opera. L'orchestra tace: sopra il canto del coro interno, sostenuto dal leggero ritmo di alcuni strumenti a percussione, si svolge il dialogo dei due romani: parlato freddo, senza declamazione, che ci ricorda nello svolgimento alcuni tratti delle *Sette Canzoni*. Il coro interno « Gentis humanae pater atque custos » ci rammenta per la purezza della costruzione la polifonia corale

dei nostri cinquecentisti: vivissimo è il contrasto drammatico tra l'atmosfera fredda della preghiera pagana e la logica del breve dialogo di Bruto e Cassio.

La scena seguente è tra le pagine musicalmente più riuscite del teatro Malipieriano: essa rappresenta l'orto di Bruto dove giungono i congiurati guidati da Cassio che acquistano finalmente dalla loro parte anche Bruto, il sognatore che vive fuori dalla realtà e dalla brutalità della politica, che per mancanza di senso pratico porterà per tre volte verso il precipizio ogni speranza di libertà. La coscienza stilistica di Malipiero si concreta in queste pagine nella sua maggiore espressione di maturità e compiutezza; il caratteristico *melodizzare enunciato* (vedi particolarmente la tipica frase che s'accompagna alla lirica espressione di Bruto: « Le meteore che passano veloci quanto sono luminose questa notte! », a pagina 41 dello spartito), ha raggiunto quivi il senso di una totale freschezza; non è più una tormentosa ricerca di una chiarezza melodica, ma è la compiuta caratteristica dello stile malipieriano. Il recitativo non ha ormai più significato di didascalia cantata, non è più un semplice mezzo di spiegazione del soggetto, ma acquista invece il valore proprio del « recitar cantando », valore lirico e musicale che si concreta in quest'opera nella forma del monologo.

Di non minore efficacia drammatica risulta il dialogo tra Bruto e Porzia, la tenera consorte agitata per gli affanni dell'uomo che ama, che si chiude con la breve scena tra Bruto e Ligario.

Il secondo atto si inizia con un dialogo tra Calpurnia e Cesare: i fantasmi del sogno presago della fine del dittatore creano la sintesi drammatica di questo quadro. La scena seguente rappresenta il Senato: Metello Cimber implora a Cesare grazia per il fratello esiliato, ma il dittatore ricusa con parole che segnano la sua fine: « Così il mondo è popolato da uomini, tutti di carne ed ossa, tutti intelligenti, ma ne conosco uno solo che rimanga al suo posto, inaccessibile, incrollabile, e quest'uomo sono io! ». Da questo momento Cesare è finito: il pugnale di Casca lo colpisce per primo; ultimo è Bruto.

Nelle scene seguenti il carattere particolare di ogni personaggio scompare definitivamente e ad esso succedono e predominano due incubi drammatici: il *cesarismo* o imperialismo che trionfa per il senso pratico (Antonio dimostra di avere compreso facilmente lo spirito della plebaglia vociante) e il *repubblicanesimo* o lo spirito della libertà (Bruto parla al popolo per concetti e per principi morali) che cade fatalmente per la sua posizione ideale e per la sua impossibile realizzazione pratica. Ma mentre si possono dire musicalmente riusciti pure i due discorsi al popolo di Bruto e di Antonio (vedi sopra tutto l'efficacia drammatica delle parole di Antonio), a noi sembra che un'eccessiva preoccupazione di espressione etica abbia portato l'autore a cadere, nel finale dell'opera, nella rettorica di una apologia di Roma che per lo stesso riferimento ad un contenuto eroico ed etico è in contraddizione con la natura del teatro malipieriano. Il carme oraziano, come quasi tutta la scena precedente, non ci sembra artisticamente riuscito, tanto più che la chiusa del coro finale ha per logica conseguenza un carattere melodrammatico.

LUIGI ROGNONI.

La Direzione del Carlo Felice ha presentato il lavoro del Malipiero in modo assai decoroso, sia come insieme scenico che musicalmente. Un caldo elogio spetta al maestro Angelo Questa che ha saputo ottenere un'esecuzione fervida ed insieme equilibrata. Egli è stato assai bene assecondato dall'orchestra, dal coro e dagli interpreti vocali, tutti eccellenti: i soprani Pedrini e Scuderi, nelle rispettive parti di *Porzia* e di *Calpurnia;* il baritono Inghilleri (*Cesare*), il tenore Parmeggiani (*Marco Aurelio*), il tenore Dolci (*Ottaviano*), il baritono Granforte (*Bruto*), il baritono Vanelli (*Cassio*), e poi — in parti di fianco ma di necessaria importanza scenica — il Racowski, il Mattioli, il Messina, il Gelli, il Savini, il Ferrari.

Vivo e appropriato il movimento scenico regolato dal Ghisalberti. Intonati i costumi. Diversamente giudicate le scene: alcune di esse sono risultate suggestive, altre un po' scialbe.

Il pubblico genovese ha fatto all'opera delle accoglienze lietissime.

La cronaca registra oltre venti chiamate complessive al maestro Questa e agli artisti, a parecchie delle quali han partecipato l'autore, il regista Ghisalberti e l'istruttore del coro maestro Milani.

Teatro alla Scala

In quest'ultimo mese, oltre applaudite repliche di *Orseolo* e del *Matrimonio segreto* (ottima Fidalma la Tess, che involontariamente non abbiamo ricordato nell'ultimo fascicolo), sono andate in scena *Lucia di Lammermoor*, *Il Trittico* pucciniano, *Mefistofele* ed il nuovissimo ballo *L'amore delle tre melarance* di Simoni e Sonzogno, del quale abbiamo già informato i lettori.

La *Lucia*, che ritorna alla Scala per la 6ª volta da quando esiste l'Ente autonomo, ha avuto un eccellente direttore nel maestro Antonicelli. Toti Dal Monte, ancora una volta, si è dimostrata protagonista veramente eccezionale, suscitando grande entusiasmo specie nella scena della pazzia. Con lei condivisero gli applausi il tenore Schipa, Edgardo appassionato, e anch'egli signore del bel canto, Tagliabue e Baronti, a posto entrambi nelle parti di Enrico e di Raimondo.

Il *Trittico* pucciniano, integralmente, non si era più dato alla Scala dal 1922, diretto da Panizza. Questa volta ha avuto a direttore il maestro Marinuzzi che dei tre lavori ha presentato un'interpretazione davvero superba, di ciascuno di essi mettendo in evidenza lo speciale carattere e la diversa atmosfera. Tutti e tre furono accolti con grande favore.

Pregevolissimi gli interpreti: l'Adami Corradetti, Franci e Merli (nel *Tabarro*); la Oltrabella, la Casazza, la Lanza (in *Suor Angelica*); Rossi Morelli, la Favero e Bertelli (nello *Schicchi*). Ottima la regia di Frigerio.

Il *Mefistofele* era già stato dato altre quattro volte, diretto due da Toscanini, una da Panizza e una da Ghione. Ora è stata la volta del maestro Del Campo che ne ha offerto una interpretazione equilibrata e colorita.

I principali interpreti (Pasero, Pertile, la Caniglia, la Rasa) avevano già cantato in una o più delle precedenti edizioni ed ebbero anche questa volta pienamente riconfermato il successo, specie la Caniglia, soavissima Margherita. Benissimo il coro e pregevolissima la regia e l'allestimento scenico.

Del *Campiello* di Wolf Ferrari, datosi mentre andiamo in macchina, e del vivissimo successo avuto, parleremo nel prossimo fascicolo.

Teatro Reale dell'Opera

Oltre il *Cyrano di Bergerac* di Alfano, di cui abbiamo già riferito e che anche alle repliche ha richiamato grande pubblico, il maestro Serafin — veramente infaticabile — ha diretto *Adriana Lecouvreur*, *Un ballo in maschera* e *La fiamma* di Respighi.

L'opera di Cilea ha avuto anche questa volta ad interpreti la Cristoforeanu e la Pederzini, mentre era nuovo alla parte Beniamino Gigli, anch'egli assai applaudito.

Di *Un ballo in maschera*, ritornato al Reale dopo cinque anni, si è avuta una edizione di prim'ordine con lo stesso Gigli, la Cigna, Borgioli e Gina Alfano nelle parti principali.

La recente opera di Respighi ha ritrovato il magnifico successo che aveva avuto allo stesso teatro, ove fu data per la prima volta nel 1934, e successivamente alla Scala ed in molte città d'Italia e dell'estero. Il maestro Serafin ha messo in piena luce le molteplici bellezze dello spartito, bene assecondato dai cantanti, tutti ottimi: Gina Cigna, che aveva sostenuto la stessa parte anche alla Scala, il tenore Luccioni che dette nuova prova delle sue belle doti, Basiola, la Alfano e la Benedetti. Regia di Piccinato, allestimento di Pericle Ansaldo e scene di Benois.

Teatro Regio di Torino

Dopo un buon *Tristano e Isotta* (la Llacer, Parmeggiani, Cloe Elmo, Granforte ecc.) il maestro Ghione ha presentato — nuova per Torino — *Liolà* di Mulè (su libretto gustosissimo di Rossato, tratto da una commedia di Pirandello). L'opera ha avuto calorosissime accoglienze, con una ventina di chiamate, a molte delle quali ha partecipato l'autore, il quale ha l'indiscutibile merito di aver creato al suo lavoro un'atmosfera musicale di pretto color locale e di aver composto un'opera della quale principale requisito è l'italianità del canto. Anche i caratteri dei personaggi sono tutti bene individuati.

Tra i brani maggiormente piaciuti ricordiamo la Sinfonia, fresca e saldamente costruita, il canto popolaresco di Liolà nel primo atto; il delicato duetto e la vigorosa scena con Simone ed il finale, nel secondo atto; la bella ninna-nanna ed il canto spiegato di Liolà, e la scena con Tuzza, al terzo.

Efficacissima la direzione del maestro Franco Ghione e l'interpretazione canora affidata al tenore Ferrauto (Liolà), alla Valobra, ad Emilica Vera, Cloe Elmo, Ebe Ticozzi, Giuseppina Zinetti, Carmelo Maugeri. Belle le scene di Renato Testi e di Leandro Cavalieri.

Il teatro Regio, com'è noto, essendo andato distrutto per il terribile incendio avvenuto nella notte tra l'8 e 9 c. m. gli spettacoli sono stati ripresi al teatro Vittorio Emanuele.

® GENOVA (Carlo Felice). — Del successo del *Giulio Cesare* di Malipiero abbiamo già informato i lettori. Altre opere rappresentate: *Aida* (maestro Gui, la Pacetti, la Buades, Battaglia e Basiola); *Manon Lescaut* di Puccini (maestro Questa, la Pacetti, Silvio Lo Giudice, Vanelli); *Dannazione di Faust* (De Luca, Melandri, Galli e soprano Di Leo).

® NAPOLI (San Carlo). — Dopo *Turandot* (Lotte Burck, la Zamboni, Lo Giudice), si sono avute importanti riprese di tre opere di compositori viventi.

Il Miracolo di Laccetti, che per la terza volta ritornava sulle scene del S. Carlo, nonostante i suoi vent'anni di vita dimostra tuttora pregevoli doti teatrali.

Morenita di Mario Persico (vincitrice d'un importante concorso e rappresentata pure al S. Carlo nel 1923) conferma la buona promessa che il Persico dimostrava fin da allora e che ha poi mantenuto in un'opera di più ampio respiro quale *La bisbetica domata*.

Le burle di Lisetta, infine, del sardo Giovanni Garau, su libretto di Lega, ebbero rinnovate le buone accoglienze avute lo scorso aprile a Firenze ed in altre città.

Le tre opere sono state allestite con grande cura ed ottimi apparvero tutti gl'interpreti: Franca Somigli, il tenore Garutti, la Lenci (ne *Il Miracolo*); la Zamboni, il giovane tenore Bellom e il baritono Belmonte (in *Morenita*); la Fiumana, il Landi, il Cavallo (nell'opera del maestro Garau).

Da segnalare anche il fervido successo del *Salice d'oro* di Pick Mangiagalli, nuovo per Napoli. Esso è particolarmente piaciuto per la leggiadria della musica e la vivace e fosforescente istrumentazione. Applaudita la prima ballerina Bice Del Frate.

Valoroso direttore di tutti gli spettacoli il maestro Capuana.

® Trieste (Verdi). — Il maestro Cooper ha diretto *Il Crepuscolo degli Dei* (Fagoaga, la Sbisà, la Vasari, Andreoli e Marone). Il maestro Bellezza ha presentato, a sua volta, l'*Aida* (l'Arangi Lombardi, Masini, Nava) e *Mignon* (protagonista la Pederzini).

® Parma (Regio). — Il teatro si è riaperto per la seconda metà di carnevale con *Andrea Chénier* (maestro Berrettoni, Pertile, la Cigna, Borgioli). Poi, nuova per Parma, è andata in scena l'opera *Le astuzie di Bertoldo* di Ferrari Trecate, calorosamente applaudita come a Genova nel gennaio 1934, ma presentata ora con alcune aggiunte e tagli voluti dallo stesso autore, che le conferiscono maggiore snellezza. Numerose le chiamate al Ferrari Trecate ed agli interpreti (maestro Berrettoni, Civil, Rimini, la Brunazzi, la Tornari ecc.).

Il maestro Armani ha presentato successivamente *Carmen* (la Stignani, Voyer, Tagliabue, la Fioroni, la Gallizia nelle danze) e *Aida* (l'Arangi Lombardi, la Stignani, Masini e Tagliabue).

® Padova (Verdi). — Il maestro Terni ha diretto *Turandot* (la Sbisà, la Marengo, Civil).

® Bologna (Corso). — *Madama Butterfly* ha avuto a protagonista Tohiko Hasegawa, direttore Angelo Ferrari.

® Novara (Coccia). — Hanno avuto ottima accoglienza tre lavori italiani nuovi per la città: *Maria Egiziaca* di Respighi, *Le furie di Arlecchino* di Lualdi, *La favola di Orfeo* di Casella, direttore il maestro Messina, principali interpreti Anna Sassone Soster, la Perea Labia, Alfieri, Guicciardi, Togliani.

® Como (Sociale). — A *Tristano e Isotta* (Tafuro, la Wilt, Guicciardi, Checchi) ha fatto seguito — direttore sempre il Lucon — *Bohème* (la Brunazzi, la Valeggi, Bova e Borgonovo).

® Pavia (Fraschini). — Si è data *Madama Butterfly*, con la Pampanini, Alfieri e Cavallini, direttore Giuseppe Pais.

® Reggio Emilia (Ariosto). — Si è inaugurata la stagione con *Turandot* (maestro Martini, Hilda Monti, la Zanasi, Alfieri).

® Bari (Petruzzelli). — Il maestro Del Cupolo ha diretto: *Rigoletto* (la Reggiani, Reale, R. Gigli, Lina Zinetti); *Thaïs* di Massenet (la Billi, Pigni, Reali, la Micelli); *La Favorita* (Rina Corsi, tenore Malipiero, baritono Dadò).

® All'Opéra di Nizza si è data una nuova opera, *Il viandante di Natale*, racconto mistico in due parti, su testo poetico di Alban de Polhes, musica di Charles Pons.

® Sotto la direzione di Georg Széll, il teatro tedesco di Praga ha messo in scena il *Macbeth* di Verdi che ha avuto esito eccellente. Ammirata l'interpretazione di Rose Pauly, Josef Schwarz, Julius Gutmann, Adolf Fischer.

® Al Teatro della Monnaie di Bruxelles ha suscitato grande interesse il *Don Carlos* di Verdi che, si può dire, costituiva una novità poichè l'opera non si era più rappresentata dal 1867.

® A Bucarest ed a Cluj il maestro De Vecchi ha diretto con vivissimo successo *Norma*, *Turandot* e *Madame Butterfly*.

® Il *Trittico* pucciniano è assai piaciuto al Teatro dell'Opera Nazionale di Sofia, ove si dava per la prima volta.

® Il Conservatorio di Amsterdam ha dato, con la classe drammatica d'opera, le *Nozze di Figaro* in lingua italiana, direttore il maestro den Hertoz, regista Paul Hëf.

SUCCESSI TEATRALI

IMPORTANTI RIPRESE

TEATRO REGIO DI TORINO

G. MULE'

L I O L À

Tre atti di Rossato
dalla commedia di Pirandello
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50
Libretto L. 4

TEATRO REALE DI ROMA

O. RESPIGHI

LA FIAMMA

Tre atti di C. Guastalla
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50
Libretto L. 4

TEATRO S. CARLO DI NAPOLI

R. PICK-MANGIAGALLI

IL SALICE D'ORO

Testo di R. Pick-Mangiagalli
Favola musicale - Azione Mimica
Riduzione per Pianoforte L. 20
Libretto L. 1,50

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — Il Trio Casella-Poltronieri-Bonucci ha meritato molti applausi in un programma prevalentemente classico, comprendente anche il *Trio in re magg.* di Clementi, ridotto strumentalmente dal Casella, del quale si eseguì anche la nota *Siciliana e Burlesca*.

Ottima accoglienza hanno avuto poi il Quartetto italiano (Principe, Gandini, Matteucci, Chiarappa) che presentò anche il *Quartetto in re magg.* di Sinigaglia; ed il Quartetto Busch, col quale fu assai ammirato il flautista Marcel Moïse.

Nell'ultima serata ha esplicato notevoli qualità il giovane violinista Carlo Felice Cillario (al piano Riccardo Simoncelli).

® Amici della musica. — Nel programma del concerto offerto dal violinista Michelangelo Abbado e dal pianista Giuseppe Piccioli — entrambi assai festeggiati — erano comprese due novità, una scorrevole *Sonata in sol*, di carattere popolaresco, di G. A. Gavazzeni e un riuscito e piacevole *Tango* da concerto dello stesso Piccioli.

Nelle due successive udizioni si sono distinti il pianista napoletano Vincenzo Vitale (come novità eseguì *Improvviso* di Montico, *Slow waltz* di Parodi e *Nostalgia* di E. Gubitosi) e la giovane violinista Linda Gilardi (al piano Carlo Vidusso).

L'ultima serata ha avuto ad interpreti il Trio Calace - Attilio e Gilberto Crepax, che hanno fatto conoscere e applaudire un *Trio Fantasia* di Montani, ricco di sonorità strumentali e di fresca invenzione.

® Teatro del popolo. — Il pianista Agosti ha eseguito con robusta tecnica e calore interpretativo, pagine di Beethoven, di Bach, di Frescobaldi ed una nuova *Sonata* di Bloch.

® Ufficio Concerti. — Tra le migliori udizioni di serie e fuori serie vanno segnalate quelle del violinista quattordicenne Ossy Renardy, più che una promessa; del pianista Kostevitch già applaudito l'anno scorso; del pianista Carl Ulrich Schnabel, interprete altamente poetico; del violinista De Ribaupierre; del Quartetto strumentale Klinger e di quello vocale Kedroff, in cui fu ammirata la sincerità dell'emozione e la verità del sentimento.

® Concerti diversi. — Al Conservatorio, oltre una serata Pro Opere Assistenziali, se n'è avuta un'altra eccellente dell'Istituto fascista di cultura, dedicata a musiche dei secoli XVI e XVIII, interpreti la pianista Cacciaguerra, il violinista Ranzato e l'ottima Camerata musicale del Madrigale, diretta dal maestro Bartoli.

Alla Sala Sammartini, in un'udizione del Trio Castagnone-Amfitheatrof-Pierangeli, sono state eseguite e applaudite due nuove composizioni: *Concerto* in la (per Trio) di Alfano e un *Trio* di Enzo Masetti.

All'Università Popolare, nel terzo concerto dei vincitori della Rassegna del Sindacato dei musicisti, hanno avuto unanimi consensi la cantatrice Margherita De Landi e il pianista Elio Cantamessa.

Al Filologico, il maestro Antonio Capri ha parlato del Settecento musicale italiano nei vari aspetti della musica strumentale. In altra serata è stato commemorato Liszt, con un concerto di sue musiche, preceduto da una conferenza della signora Tibaldi-Chiesa.

ROMA

® Augusteo. — Diversi maestri si sono alternati sul podio in queste ultime settimane.

Armando La Rosa Parodi ha presentato anche due novità, entrambe bene accolte: un suo *Poema* per violoncello (Luigi Chiarappa) e orchestra, e l'Adagio del *Quintetto* op. 163 di Schubert nella felice trascrizione di Ghedini.

Due sostanziosi programmi ha diretto Sergio Failoni. Fra i numeri più interessanti ricordiamo *Antiche Danze e Arie per liuto*, trascritte da Respighi, l'intermezzo di *Dafni* di Mulè, *Don Chisciotte* di Strauss, *Iberia* di Debussy e pagine di Bach, di Beethoven, di Wagner ecc.

Il maestro Rossi, nella successiva udizione, ha avuto la eccellente cooperazione della violinista Gioconda De Vito (nel *Concerto italiano* in *sol min.* di Castelnuovo Tedesco e in composizioni di Viotti e Paganini) e della cantatrice Anzellotti in due composizioni di Massarani: *Il Molinaro* e *Squilli e danze per il 18 B-L.*, quest'ultima, nuova per l'Augusteo ed assai applaudita.

Un successo personalissimo ha ottenuto De Sabata nelle udizioni del 2, 9 e 12 u. s., dirigendo pagine di Giordano, l'*Incompiuta* di Schubert, *A sera* di Catalani, *Preludio e morte d'Isotta* del *Tristano* ecc. Come novità ha presentato un'applaudita *Marinaresca* e *Baccanale* di Ghedini.

® S. Cecilia. — Da segnalare specialmente i concerti del Quartetto napoletano (in programma il Sogno del *Quartetto in mi magg.* di Lualdi, *Studio da Concerto* di Sinigaglia ecc.); della cantatrice Margherita Cossa (che ha pure eseguito la lirica *Fiorella* di Sallustio) col violinista Cillario; della pianista Tina De Maria.

® Concerti diversi. — Alla Filarmonica hanno dato buone udizioni il violoncellista Massimo Amfitheatrof col pianista Castagnone, ed il Trio Calace-Crepax che ha pure eseguito il *Trio Fantasia* di Montani.

Alla Camerata si sono distinti il Quartetto

Schininà e la cantatrice De Witt, quest'ultima nell'interpretazione di canti regionali italiani.

In un concerto per l'E.I.A.R della Banda della R. Guardia di Finanza, diretta dal maestro D'Elia, figurava una sua nuova composizione *Tema e Variazioni* dedicata al « popolo romano ».

® CONFERENZE. — Fausto Torrefranca alla Biblioteca Hertziana ha fatto una interessante disamina su « Wagner tra Bellini e Verdi ». Giovanni Tebaldini ha parlato a lungo alla Filarmonica su « Palestrina ».

FIRENZE

® COMUNALE. — Adriano Lualdi dirigendo il 5° concerto sinfonico della stagione ha dato, in primissima esecuzione, la sua rapsodia coloniale *Africa*, in cinque parti collegate da un richiamo integrale o parziale del primo motivo, *Invocazione*. I temi in parte sono d'invenzione dell'autore, in parte derivati da spunti originali negri, da lui interpretati. Il pubblico ha ammirato il suggestivo ed avvincente colore che riesce ad esprimere la musica e la strumentazione elegante. Successo completo e caloroso quindi, anche, del resto, per le altre composizioni in programma: di Wolf Ferrari, Pick-Mangiagalli, Verdi, ecc.

Successivamente si sono avuti un concerto dopolavoristico, diretto dal maestro Previtali, ed altri due affidati ai maestri Guarnieri (Rossini, Beethoven, Respighi *(Gli Uccelli)*, Mendelssohn e Wagner) e Ferrero. Quest'ultimo, come novità, ha presentato *Nénette e Rintintin* di Enzo Masetti, che ha trovato le belle accoglienze di altre città.

Il 10 corr. mese ha ripreso la bacchetta Vittorio Gui, dirigendo la *Passacaglia* di Bach-Respighi, l'*Adagio* di Geminiani-Marinuzzi e composizioni di Haydn, Brahms, Berlioz; ed inoltre — nuova per Firenze — l'ouverture delle *Astuzie di Bertoldo* di Ferrari Trecate.

® CAMERATA MUSICALE FIORENTINA. — Nel suo primo concerto sono piaciuti la *Sonata* per violino e pianoforte (Materassi e Dallapiccola) di Pilati, *Serenata* di Casella e pagine di Mozart, di Kodaly, ecc.

® CONCERTI DIVERSI. — Alla Sala Bianca ha dato una bella udizione il Quartetto di S. Remo. — Al Lyceum si è distinto il violinista Aldo Priano.

TORINO

® E.I.A.R. — Bruno Walter, nel suo ultimo concerto, oltre le *Vetrate di chiesa* di Respighi, ha diretto con profondità di accenti e poesia il *Requiem tedesco* di Brahms, di cui furono solisti Maria Pedrini e Giuseppe De Luca, direttore del coro Consoli.

Il maestro Ansermet ha presentato il *Concerto dell'estate* di Pizzetti, alcuni frammenti sinfonici dell'opera *La favola del figlio cambiato* di Malipiero, l'*Ouverture* di Giovanni Salviucci e pagine di Schumann e di Mozart, di cui fu mirabile solista Gino Gorini.

Nella successiva udizione il maestro La Rosa Parodi ha fatto conoscere la trascrizione del *Quintetto* op. 163 di Schubert, fatta da G. F. Ghedini con rispetto, con grazia e con tecnica schubertiana. Diresse poi *La Resurrezione di Cristo* di Perosi, avvalendosi di un pregevole gruppo di solisti.

Il maestro Emilio Cooper ha compreso nel suo programma, del 7 c. m., tre nuove composizioni di autori italiani, accolte con molto favore, delle quali riparleremo quando saranno date in altre sale. Esse sono: l'ouverture *Racconto d'inverno* di Castelnuovo Tedesco; *I proverbi di Salomone*, sequenza per tenore (Ugo Cantelmo) coretto di quattro donne e orchestra, di L. Rocca; *Divertimento* di Alfano. Diresse, inoltre, *Tema Variazioni e Fuga* di Toni, e altre pagine, tra cui il *Concerto in si bem. magg.* di Boccherini, in cui si distinse il violoncellista Mazzacurati.

® CONCERTI DIVERSI. — Fervide accoglienze ebbe al Conservatorio, in una udizione organistica, il maestro Ulisse Matthey.

BOLOGNA

® Una serata dell'Istituto di cultura è stata dedicata a musiche di Claudio Monteverdi, dirette dal maestro Valabrega che ne ha fatto anche un efficace commento illustrativo.

® Lietissimo successo, al Quintetto, del pianista Nino Rossi che ha anche eseguito una propria trascrizione di un pezzo di Dukas.

NAPOLI

® CONCERTI SINFONICI. — In un concerto diretto da Casella, con la partecipazione del Trio Casella-Poltronieri-Bonucci, hanno avuto lieta accoglienza la *Ciaccona* di Bach trascritta per orchestra da Casella, l'ouverture *Pene d'amor perdute* di Jacopo Napoli, di primissima esecuzione e accolta con favore, e un *Concerto* per pianoforte, violino, violoncello e orchestra di Casella, diretti da F. M. Napolitano. Il quale, nella successiva udizione a lui affidata, ha diretto anche *Spleen* di Zandonai (per violoncello e orchestra, solista Viterbini), *Sardegna* di Porrino, *Il giuoco del cucù* di Masetti.

® CAMERATA NAPOLETANA. — Buone udizioni dell'arpista Cicognari, della soprano Malpassuti e della pianista Gobbi Belcredi.

® ACCADEMIA NAPOLETANA. — Molti applausi hanno avuto il pianista Zecchi ed il Quartetto Busch.

® COMPAGNIA DEGLI ARTISTI. — Si sono avvicendati il duo pianistico Bormioli-Semprini, la pianista Miriam Longo (in programma *Rapsodia d'autunno* di Marzola) e si è avuto il primo dei « medaglioni musicali », organizzato dal maestro Curci, dedicato a Schubert.

® CONCERTI DIVERSI. — Al Conservatorio si è avuta una serata di propaganda degli « Amici dell'organo », conferenziere ed interprete G. L. Centemeri. — All'Accademia di musica il maestro Falvo ha diretto un concerto orchestrale (in programma *Danza dello sparviero* di Pizzetti, *Estratti musicali* di D. Napoletano, ecc.). — Il Guf ha dato la prima delle sue manifestazioni, organizzate dal maestro Ajello, con concerto della soprano Anzellotti con la collaborazione pianistica di L. Colonna.

PALERMO

® Agli Amici della Musica sono stati applauditi il violoncellista Ranzato ed il pianista Renzo Bossi. Di quest'ultimo vennero eseguiti *Canzone arcaica*, *Acquarello* e *Bianco e nero*. L'ultima udizione è stata tenuta dal Quartetto Busch.

® Al Circolo della Stampa, la pianista Livia Giacchino e la violoncellista Toni Giacchino hanno eseguito, tra l'altro, *Sonata come una Fantasia* di Veretti, *Aria antica* di Santoliquido, ecc.

VARIE DALL'ITALIA

® A SPEZIA si è distinto il Trio Mondini (Mondini Ruella, Canegallo, La Spina), specie nell'interpretazione del *Trio* op. II di Beethoven, in quello *in la* di Pizzetti, ecc.

® All'Istituto fascista di Cultura di UDINE si sono avvicendati l'arpista Rita Cicognari con la soprano Paola Della Torre; il pianista Nino Rossi; la violinista Gioconda De Vito.

® Molti applausi ha avuto il pianista Piccioli a FAENZA, in un interessantissimo ed arduo programma.

® Il maestro Balestrazzi ha diretto un concerto sinfonico a PIACENZA, per scopi benefici, facendo applaudire anche una sua riuscita *Burlesca*.

® Una lodevole attività sta svolgendo la Società del Quartetto di RIMINI la quale (oltre ad organizzare il concerto sinfonico autunnale diretto da Zandonai) ha ospitato il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri, il Duo Abbado-Gavazzeni, la cantatrice Segrera, il pianista Nino Rossi.

® Il Quartetto vocale Kedroff ha avuto fervide accoglienze a CAGLIARI.

VARIE DALL'ESTERO

® Il violinista Petroni ha dato interessanti concerti a BERLINO, NORIMBERGA, MONACO ecc.

® La distinta cantatrice Maria Fiorenza Ciampelli è stata assai applaudita ad AMBURGO, DRESDA, BREMEN, LUBECCA e BERLINO.

® All'Istituto di Cultura italiano di BRUXELLES hanno avuto lieta accoglienza l'arpista Ada Ruata Sassoli e la cantatrice Alba Anzellotti in una udizione di musica italiana.

® Il maestro Molinari ha diretto a FILADELFIA i primi due di una serie di quattro concerti, col consueto eccellente esito. Nei programmi figuravano pagine di Paisiello, Respighi, Rossini, Vivaldi, Verdi e Puccini.

® Alla Town Hall di NUOVA YORK la cantatrice Winifred Cecil ha fatto applaudire alcune composizioni d'autori italiani: *Egli mormorò* di Alfano, *Stasera le campane* di Musella, *La madre al figlio lontano* di Pizzetti, *Serenata* di G. L. Tocchi.

Corrispondenza dall'Estero

Lettera dalla Germania

Se diamo uno sguardo generale alla stagione d'autunno e alla prima parte di quella invernale, vediamo che i maestri più quotati del nostro Paese non occupano una parte preponderante, nel senso che nessuno di essi ha offerto finora nuovi lavori. Si sono avute, è vero, delle novità, specialmente nel campo lirico, ma sono tutte di compositori che non sono di primo piano e dei quali gli stessi nomi dubito siano noti e tanto meno familiari al lettore italiano.

Ma oltre quello delle novità vi sono altri argomenti che possono interessare i lettori di questa rivista. Il primo è il divieto del *jazz* in tutte le manifestazioni che rivestono un carattere ufficiale, il che vuol dire che in pratica il divieto si estende a tutte le feste da ballo dove intervengano delle personalità del Governo in veste ufficiale, e sopra tutto a tutte le emissioni radiofoniche (poichè stazioni di radio private non esistono).

L'origine prima del provvedimento si può trovare nella stessa teoria razzistica secondo la quale si deve proteggere la razza non solo contro le infiltrazioni di un sangue giudicato nocivo, ma anche contro quelle di una psiche troppo esotica, ritenute a lungo andare anch'esse come fatali. Se questa è l'origine prima e fondamentale, per non dire filosofica del divieto, la sua origine occasionale e diretta è du-

plice; cioè da un lato è conseguenza della innegabile esagerazione dei musicanti nel copiare i negri autentici, ritmicamente e fonicamente, tanto da somigliare qualche volta a delle piccole orde selvagge che in un angolo della sala inneggiassero tripudianti a qualche divinità equatoriale; e dall'altro lato deve attribuirsi all'incoscienza di certi compositori di *jazz* che non si peritavano di ridurre a ritmo di fox-trot delle melodie sacre a ogni cuore tedesco quali per esempio l'adagio della *Sonata patetica* di Beethoven, l'*Improvviso-fantasia* di Chopin *o il Canto dei pellegrini* nel *Tannhäuser*, ecc.

Sono queste oscenità che hanno fatto traboccare il vaso e non sarebbe stato da meravigliarsi se il Governo, nella sua giusta protesta, fosse andato oltre i limiti anche nella repressione.

Invece la sua moderazione è stata esemplare in quanto volle limitato il divieto al solo *jazz negro*, non temendo di mettere i punti sugli i, col dichiarare esplicitamente che il saxofono in sè stesso è uno strumento nobile quanto altri e che diventa odioso solo nel modo come è trattato dai negri d'America e dai loro non encomiabili emuli, come diventano odiosi, del resto, anche il clarino, la cornetta, il trombone ecc. in quelle mani.

Questo divieto, del resto, ha avuto un effetto benefico sullo sviluppo della musica da ballo in Germania, la quale però (bisogna riconoscerlo) stava già riavendosi dalla balorda mania di copiare le autentiche orchestre di jazz negro, senza averne forse mai raggiunto però quella poco invidiabile perfezione per la quale eccellono per esempio molte orchestre inglesi.

Se dunque in questo campo della musica, così vasto per la sua primitiva utilità e pur così spregiato per la sua volgarità, si tende ora a forme più estetiche e più gentili, dobbiamo notare nel campo dell'opera lirica, campo che è sempre stato fatto segno ai massimi onori, una tendenza in certo qual modo opposta. Alludiamo alla sempre più intensa propaganda per la cosidetta opera popolare, fatta non certo dal Governo stesso, ma dalle sfere autorevoli del teatro e della critica.

E' curioso notare che, intanto, un chiaro concetto di ciò che l'opera popolare debba essere, non pare ancora precisato. Vi è chi sostiene che la popolarità deve poggiare nel libretto, e vi è invece chi la vuol trovare unicamente nella musica. L'ideale, raramente raggiunto, sarebbe la popolarità tanto del libretto che della musica. Nell'ambito puramente tedesco di opere nel vero senso popolari non vi sarebbero che il *Freischütz* e *Hänsel e Gretel*, e quelle semiserie del Lortzing. Benchè si riconosca che altri lavori altrettanto popolari pel pubblico tedesco non abbiano nulla da fare con la Germania, nè per il libretto nè per la musica, e non si consideri quindi come indispensabile alla popolarità la provenienza nazionale, è pure comprensibile che per l'avvenire si vedrebbero volentieri dei tedeschi come autori di nuove opere popolari.

Il desiderio anzi è così forte che quasi per ogni opera nuova che vede la luce della ribalta si pone la questione se sia finalmente la tanto agognata opera popolare o no. E mentre gli uni lo affermano e gli altri lo negano, e fervono le discussioni ed i commenti, quell'opera stessa però comincia a rappresentarsi meno e poco per volta a non darsi più del tutto.

Si dimentica che il pubblico del teatro lirico, almeno quello che va a sentire dei lavori nuovi, è un pubblico d'intellettuali. Il popolo, se non va all'operetta, vuole opere di grandi autori noti, dove è sicuro di trovare il suo tornaconto e di non spendere invano i soldi faticosamente messi da parte. Esso nutre una profonda diffidenza contro le opere nuove, diffidenza quasi disperata giacchè è superiore anche alla naturale curiosità. Avviene così che l'uditorio che deve decidere della popolarità di un'opera nuova, non è un pubblico popolare, ma, come ho detto sopra, di intellettuali, che, nei suoi gusti e nelle sue abitudini, si distanzia dal vero popolo. Un tale uditorio è capace di decretare un successo a un'opera e, quando questa non sia nè troppo difficile nè troppo austera, sostenere in buona fede che sia anche popolare, mentre in verità non lo è affatto.

Gli elementi della popolarità sono per così dire inafferrabili e perciò non possono fissarsi teoricamente. Ora un pubblico d'intellettuali, di critici, di musicologi non può decretare la popolarità d'un lavoro che informando il suo giudizio a una teoria e a una teoria necessariamente fittizia poichè non vi può essere teoria alcuna in quel campo. Così abbiamo dovuto vedere che in questi ultimi anni non poche opere proclamate popolari non sono poi nemmeno riuscite a interessare il popolo, e tanto meno a piacergli.

Lo stesso dicasi per i compositori. Quasi tutti vogliono oggi scrivere un'opera popolare, ma tutti portano con sè un tale fardello di scienza, di coltura e di raffinatezza che, se mai si decidessero a scrivere un'opera *veramente* popolare, farebbero orrore a sè stessi.

In questi ultimi mesi si sono celebrati vari anniversari di maestri viventi, come il 70° completanno di Jean Sibelius, l'80° di Cristiano Sinding, e il 50° del maestro Furtwängler.

In onore dei due primi ci sono stati molti concerti, non solo a Berlino ma in tutte le maggiori città del Reich. Specialmente il Sibelius è stato festeggiato, oltrechè con grandi concerti, con varie conferenze e particolari onoranze. Ma anche il Sinding è stato pur ricordato. A lui fu dedicata, fra altro, un'importante serata della « Società nordica » di Berlino, dove alla presenza delle signore Ibsen - Björnson e Hamsun, e del ministro di Norvegia, si eseguì scelta musica dell'illustre vegliardo. In altre occasioni si sono eseguiti alcuni dei suoi concerti per violino e orchestra e per pianoforte e orchestra. Fece ottima impressione in ispecie il *Concerto* per pianoforte *in re bem. maggiore* op. 35.

Del Sibelius si eseguirono quasi tutti i poemi sinfonici e varie delle sue sinfonie, fra cui ricordo la 2ª, la 3ª *e la* 7ª, quest'ultima in un « tempo » solo. Il Sibelius ha poi trovato un vero propagandista in Germania nel maestro dott. Thierfelder di Berlino.

Wilhelm Furtwängler, pel suo 50° genetliaco, ebbe fra l'altro la soddisfazione di veder cancellato anche l'ultimo ricordo dell'infelice incidente della fine del 1934, e a dimostrare quanto egli goda ancora la fiducia e l'ammirazione anche delle alte sfere ufficiali, fu onorato dell'omaggio del primo cittadino della Nazione, consistente in un ritratto con una magnifica dedica. Negli innumerevoli articoli che sono comparsi in occasione di questo anniversario, il grande direttore d'orchestra è fatto segno a tali e tanti elogi che deve quasi averne paura... Si dice intanto che egli si rivelerà anche come compositore e abbia già pronti vari importanti lavori d'indole sinfonica.

A questi anniversari se n'è aggiunto in quest'ultimo mese un altro, cioè il sessantesimo completanno del m.° Wolf Ferrari. Egli sarà festeggiato con l'esecuzione di quasi tutte le sue opere, ed è già stato felicitato ufficialmente dalla Camera della musica del Reich.

Passiamo ora, per ordine di città, alla cronaca che, per questa prima metà della stagione, non è molto abbondante.

BERLINO. — In fine novembre ebbe luogo la seconda sessione della Corporazione dei compositori germanici, la nuova istituzione di cui ho già parlato, la quale s'informa alle direttive culturali del Partito N. S. La prima parte era riservata a questioni finanziarie ed ai soccorsi ai compositori poveri. Con molta soddisfazione si apprese che la casa « Engelbert Humperdinck », che fu a suo tempo la villa del celebre maestro in riva al Reno e che è ora una casa di riposo e di villeggiatura semigratuita per compositori bisognosi, è in via di consolidamento.

In un magnifico discorso, il presidente della corporazione maestro dott. Paul Gräner spezzò coraggiosamente parecchie lance in favore della musica contemporanea e invitò tutti gli impresari e direttori del Reich ad inserirne in ogni programma di concerto almeno *un* pezzo; in altra occasione, parlando sui diritti e doveri della critica, egli si scagliò fra l'altro contro l'abitudine dei grandi quotidiani di pubblicare la critica di un nuovo lavoro nelle prime edizioni del mattino, facendo notare come un uomo stanco si trovi nell'impossibilità di formulare in fretta e furia un giudizio che è poi accettato come una specie di vangelo da innumerevoli persone, mentre il lavoro così giudicato, e spesso stroncato, meriterebbe un esame assai più sereno e coscienzioso.

Il presidente della Camera della Musica, maestro Raabe, tenne poi un discorso pieno di *humour*, e questa parte della sessione fu chiusa da un'allocuzione del consigliere di Stato Hinkel.

La seconda parte consistette in due concerti di cui un sinfonico e l'altro di musica militare. In entrambi si eseguirono lavori nuovissimi, di cui parlerò man mano che saranno presentati al gran pubblico.

L'Accademia delle belle arti diede un importante concerto tutto di novità o quasi novità. Dopo la *V Sinfonia* del maestro settantacinquenne Felix Woyrsch, udimmo l'ouverture dell'opera *Il falso Waldemaro* di Paul Höffer, un *Concerto* per orchestra d'archi di Wolfgang Fortner, tre *Canti*, con accompagnamento di corno, arpa e timpani di Herman Simon, e un *Ouverture giocosa* di Gerardo Strecker. Tranne la sinfonia del Woyrsch i lavori erano tutti di fattura moderna. Suonò l'orchestra filarmonica e diressero i singoli autori.

Il maestro Paul Graener osò offrire, sotto gli auspici della Corporazione dei compositori germanici, un concerto *popolare* con programma tutto di musica contemporanea. Ricordo un *Preludio festoso* di Clemens von Frankenstein (già intendente generale dei teatri di Stato in Baviera), un *Concerto* per violoncello e orchestra di Hans Bullerian (solista Adolfo Steiner) una *Musica da tavola amburghese* di Gerardo Maass, e un *Messaggio di Natale* di Hermann Simon per orchestra e voce di soprano (signorina Erdmann). L'orchestra era quella di Radio Berlino.

Con questa stessa orchestra il m.° Adriano Lualdi diede un applauditissimo concerto di musica prevalentemente italiana: *Preludio e fuga* di Pick-Mangiagalli, *Suite adriatica* dello stesso Lualdi, *Arie e Danze antiche* del Respighi, l'ouverture de *L'Amore medico* del Wolf Ferrari e *Il flauto di Sans-Souci* di Graener.

Un altro direttore italiano, Vittorio De Sabata, ottenne un magnifico successo con la orchestra filarmonica e un programma che, all'infuori della *Toccata* del Frescobaldi nella riduzione orchestrale del Ghedini, non comprendeva novità.

Anche di musica da camera si è pure avuto qualche concerto degno di nota. Ricordiamo quello del violinista Florizel von Reuter che con la pianista Nadina Ferreri eseguì tutte le *Sonate* di Beethoven; quello del violoncellista Paul Grümmer, che offrì due assolute primizie: una *Sonata* per violoncello e pianoforte di Paul Graener e una *Sonata* idem di Alessandro Cerepnin, che sostenne pure le parti di

pianoforte. Le due sonate, diversissime per indole, interessarono vivamente. Una riuscita serata fu quella di Willi Stech e Teofilo Dimitriescu, due pianisti che presentarono riduzioni per due pianoforti fra cui quella originale del Busoni della propria *Fantasia contrappuntistica*.

Radio Berlino volle richiamare alla memoria del pubblico la *Leggenda d'Islanda* di Giorgio Vollenrthun, un'opera tragica che molti preferiscono alla sua più recente *Il caporale libero*.

La Comunità N. S. di coltura aveva incaricato i maestri Julius Weismann e Wagner-Régeny di comporre ciascuno una nuova musica per *Il sogno di una notte d'estate* di Shakespeare. Il pubblico della capitale ha ora potuto giudicarle tutte e due. Ascontandole però in concerto, senza vedere allo stesso tempo le scene del capolavoro che dovrebbero accompagnare, l'impressione non è completa e non si può astrarre il pensiero dal ricordo di una terza omonima celeberrima composizione. Si ritiene generalmente che il tono giusto l'abbia trovato più il Weismann che non il Wagner cui si rimproverano i colori alquanto tetri.

Nel teatro lirico, fino ad ora, non vi sono state novità. In cambio abbiamo avuto qualche nuovissima operetta. Il maestro Künneke, che al pari del Lehar si orienta sempre più verso una forma d'operetta più ricercata e musicalmente più seria, tanto che entrambi i maestri invadono qua e là il campo dell'opera lirica, ha presentato, nientemeno che all'Opera di Stato, il suo nuovo lavoro *La grande peccatrice*, libretto di Caterina Stoll ed Hermann Roemmer.

L'origine del libretto è alquanto curiosa. In una chiesa vicino a Karlsruhe si trova una lapide con l'iscrizione « Pregate per la peccatrice Sibilla Augusta ». Essa ispirò ai librettisti, che per caso la lessero, tutto un romanzo d'avventure erotiche e licenziose che poi costituì la trama del libretto. Pare invece che la verità sia stata ben diversa. Quella duchessa Sibilla che visse nella prima metà del settecento sarebbe stata, come si afferma da fonte autorevole e non senza una punta di sdegno verso i librettisti, una pia donna, moglie e sovrana esemplare, venerata e quasi tenuta in odore di santa dal buon popolo di Baden, e la iscrizione che tanto accese la fantasia di quei librettisti sarebbe invece una nuova prova della santità della duchessa che con sentimento squisitamente cristiano volle in quel modo dare un grande esempio d'umiltà.

Vi è chi crede che a Karlsruhe quell'operetta non potrà mai essere rappresentata; ma a Berlino ha avuto un ottimo successo, grazie anche ad un allestimento e ad una esecuzione degna d'un grande teatro, con Tiana Lemnitz protagonista, Helge Roswaenge nella parte del giovane colonnello, Carla Spletter soprano leggero e altri notevoli artisti. Regista era il noto Wälterlin e le scene, storicamente accurate, di Benno von Arent. Diresse l'autore.

Il teatro di Stato richiama molto pubblico con una vecchia commedia spagnuola *Donna Diana* (da non confondersi con l'omonima opera del maestro Reznicek) che in origine aveva il titolo *Disdegno per disdegno* (*El desden con el desden*) e per autore il seicentesco Don Augustin Moreto y Cabaña. Il traduttore e rifacitore West vi introdusse alcuni elementi di sapore gozziano e diede alla commedia un andamento da renderla gustosa per un pubblico moderno. A Berlino ad ogni modo fa proprio furore, grazie anche all'esecuzione curata dal Fehling e affidata ad attori di prim'ordine: Werner Krauss, Maria Bard, Paul Hartmann. Se facciamo menzione del lavoro in una rivista musicale, è perchè esso è accompagnato e illustrato da una indovinata musica del noto operista Marc Lothar, con l'originale « orchestrazione » di due pianoforti.

Altro successo operettistico ha costituito *La campionessa mondiale* di Giuseppe Snaga, libretto di Eckelmann e Deckner. Si tratta di una pattinatrice attraente reginetta dello sport invernale che si pratica, per l'occasione, negli alti monti Carpazi. Le parti principali sono sostenute da Edith d'Amara Fee von Reichlin, Hans Heesters e Fritz La Fontaine. Questo successo varrà forse a ridare prestigio al teatro dell'Opera comica che, dalla guerra in poi, ha attraversato non poche peripezie.

Nel teatro d'operetta Nollendorf-Platz ebbe pure lietissima accoglienza un altro lavoro del Künneke *Un cuore a mare*, la cui azione si svolge a bordo d'un piroscafo. Il libretto è di van der Becke. Ne fu protagonista Grete Weiser, divetta piena di brio. Il regista Keith seppe dare molta varietà, specialmente alla parte coreografica che piacque assai.

(*Continua*) A. Brüggemann.

GIUSEPPE VERDI

COMPOSIZIONI
DA CAMERA

PER CANTO E PIANOFORTE

(123381) L. 12

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

CODIGNOLA ARTURO — *Paganini intimo*. (Edito a cura del Municipio di Genova).

Bisognerà parlare con ampiezza di questo grosso volume, circa 700 pagine, che contiene una succinta biografia, 113 pagine, «purata dalle molte falsità aneddotiche, naturalmente fortunatissime, delle quali si sono per più di un secolo compiaciuti scrittori e lettori in Italia e fuori, e duecentottantotto lettere di Paganini, fra il 1814 e il '40. Questo doviziuso epistolario, opportunamente postillato nei riferimenti artistici e biografici dallo stesso Codignola, è assai importante, non solo per la vita del Paganini, ma per le notizie che se ne ricavano di altri musicisti suoi contemporanei, e per le osservazioni e i giudizii da lui espressi. È un volume dunque da scorrere con attenzione, prendendo appunti e schedandoli. Ecco in due righe, il ritratto morale di Paganini, quale lo dipinge il Codignola:

« Umile ed orgoglioso, ingenuo e sarcastico, prodigo e avaro, condiscendente e caparbio, spregiudicato e credente, rude e sensibile, meticolosamente ordinato ed impenitente disordinato: il prototipo insomma dell'uomo, dal Machiavelli definito «sacco di contraddizioni». Vizi e virtù straordinarie che in tanto singolare temperamento — e in piena fioritura di romanticismo — altro non sono che l'espressione di una potente vitalità contenuta in rude scorza, celata in un carattere chiuso — caratteristico della stirpe ligure — e che soltanto a sprazzi violenti si rivela rendono la sua figura una delle più singolari della nuova storia recente ».

Riparleremo dunque del libro, in attesa che uno studio storico e critico venga a completare la conoscenza del famoso ligure.

CORTESE LOUIS — *Alfredo Casella*. (Emiliano degli Orfini, Genova).

Monografia biografica, critica, bibliografica. Eccone la conclusione: « Uno stile Casella, è oggi realtà innegabile: questo stile in cui nettamente si afferma il carattere nazionale, riunisce gli elementi tradizionali e le più recenti conquiste in una felice, equilibratissima sintesi. Perfezione della forma, sviluppo della idea indipendentemente da qualsiasi pregiudizio extra-musicale, viva spontaneità ritmica, ricchezza del contrappunto e originalità armonica (l'armonia essendo intesa non soltanto in senso verticale, ma intimamente legata al movimento pollmelodico), dominio vigile dell'emozione — e quindi assenza di ogni retorica nell'espressione —, maestria nella scrittura istrumentale e orchestrale, dinamismo, profondità, chiarezza, gusto, misura: queste ci appaiono come le più spiccate caratteristiche dell'arte casellíana, singolare affermazione di genialità italica nel vasto campo delle correnti musicali europee ».

LINNEMANN GEORG — *Celler Musikgeschichte*. (Schweiger und Pick, Celle).

Avuto il tema delle ricerche da Johannes Wolff, « La cappella di corte di Celle », il Linnemann lo ha ampliato e condotto a pieno svolgimento come meglio non avrebbe potuto. Mirabile di consultazioni archiviali, documentazione ricchissima. La vita della « residenza » vi è descritta non solo per le manifestazioni musicali nel castello, ma anche per quelle nelle chiese, nel municipio, nella borghesia. Interesse generale, per il contributo alla storia della cultura; e vi si incontra G. S. Bach. Interesse speciale per noi italiani, poichè da pagina 3 a pag. 69 si trovano notizie del teatro, costruito nel 1682 da Giuseppe Arighini, e delle compagnie di cantanti che vi rappresentarono dal 1690 al 1699 drammi, commedie, balletti. Il volume è ricco di citazioni musicali e di incisioni, ritratti e scene.

BALET LEO E GERHARD — *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18 Jahr.* (Heitz e C., Zurigo).

Libro tipicamente tedesco, secondo il concetto della storia della cultura, anzi della storia di tutti i fatti spirituali e materiali. Gli autori dichiarano di non aver recato inedite notizie della storia delle arti. Scelte le più amendibili, le hanno inserite nel disegno storico della civiltà e società occidentale del Settecento. Della parte musicale è entrato a parlare, quando occorreva, il Gerhard; tutto l'altro lavoro è del Balet. Tracciate dunque le origini della borghesia in Germania e le sue lotte per l'acquisto dell'indipendenza economica, della libertà politica, dell'uguaglianza sociale, contro l'aristocrazia e nell'ambito della nazione e dello stato, gli autori hanno ricordato come i concetti e le pratiche della morale e dell'arte, come i principii filosofici e i modi di vivere si adeguassero via via allo sviluppo della borghesia. Come accade in siffatti lavori, l'astrazione domina, le personalità quasi scompaiono. Pochi musicisti sono qui nominati. E tutti sono in funzione dell'astratto concetto della necessità borghese. Relazioni non più che tenui, fra un ordine e l'altro di avvenimenti, per le quali una discreta, arguta allusione sarebbe bastata, appaiono invece irreggimentate, ispessite, elevate a grandezza di elemento primario. Il Gerhard mostra di seguire fedelmente alcune teai tedesche, quella del Riemann, per esempio, nella storia della composizione strumentale; tal'altra riconosce alle iniziative italiane, per esempio all'opera comica, il valore della novità e progressività. Ma per la musica come per l'architettura, per la poesia e la letteratura, per l'arte decorativa come per la pittura, sono stati qui addotti soltanto elementi, dati, statistiche, tali da essere coordinati, non senza ingegnosa violenza talvolta, a servizio del lineamento generale della storia politica e sociale: la borghesia contro l'assolutismo.

A. B. C.

MUSICA ESEGUITA

F. ALFANO: "Cyrano di Bergerac" al Reale dell'Opera di Roma.

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

Diamo subito la cronaca senza dubbio più interessante per il pubblico, che le dissertazioni del critico. Si sono contate otto chiamate dopo il primo atto, quattro dopo la prima parte del secondo e sette dopo la «scena del balcone». Il terzo atto si è chiuso con sei chiamate: cinque si sono contate alla fine dell'opera. In complesso i cantanti, il maestro Alfano e il direttore d'orchestra Serafin si sono presentati alla ribalta trenta volte. Non sono mancati gli applausi a scena aperta. Perciò un successo indiscutibile, che fa bene presagire del cammino del nuovo lavoro.

. . . .

Siamo giunti all'ultima scena dell'opera. Cirano, ferito a morte, fa la sua «gazzetta» a Rossana. Poi si riparla di Cristiano e dell'ultima sua lettera che la donna porta con sè. Cirano la legge con l'animo in tumulto e prosegue la lettura malgrado l'oscurità sempre più fitta. Rossana comprende tutto. La lettera fu scritta da Cirano: la firma di Cristiano non era che un pietoso espediente... A questo punto la musica prende il volo. Il cuore di Franco Alfano ha palpitato con generosità. L'angoscia di Rossana ha dettato al maestro alcune battute di grande bellezza e Cirano — eroe di guerra ed eroe d'amore — muore da valoroso.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (L. F. L)

Musicista esperto, di raffinata sensibilità, sicuro e sempre sorretto da un equilibrato senso della misura, Alfano ha lasciato al verso tutta la sua luminosità, musicandolo senza soverchiarlo; sì che la parola è sempre chiaramente udibile. Nè per questo la sua musica è relegata al compito di commento.

Musica chiara, lineare, lirica senza abbandoni esagerati. La frase musicale ha sempre una sua sostenutezza che l' maestro talune volte irrigidisce quasi. C'è sempre una vigile ed attenta cura di non apparire troppo romantico nel senso brutto con cui questa parola è per lo più e dal più intesa.

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

Di Rossana, ogni espressione, ogni spiritualità, ogni capriccio, ogni segreto palpito d'amore ha un suo carattere il quale, appunto perchè attinge alle sorgenti della più schietta umanità, è tutto intessuto d'una melodia liricamente ardente. V'ha in ciò un'esaltazione di fantasia, l'ampio volo negli sconfinati luminosi orizzonti ideali, indicanti l'artista in piena ebbrezza di fresca fantasia. Questa melodia, tratta a dar nuovi accenti a quest'eterno motivo ch'è l'amore, si scioglie secondo l'ispirazione della fantasia, senza ricorso e senza ricordi, senza, cioè, quei *bis in idem*, di una così facile esercitazione mnemonica. Forse se, in tutto quell'effluvio di carezzevoli accenti e di tenerezze soavi, risonanti, voci ed echi, nel quadro del «bacio di Rossana» sotto il terrazzo, si fosse irradiata, a conclusione, una immagine musicale di prepotente ardore melodico, quella scena se ne sarebbe avvantaggiata. Ma ciò nulla toglie alla bellezza poetica di essa. Toccare il cuore, insinuarvi una melodia: ecco la poesia suggestiva della musica erotica. E Alfano vi è riuscito a meraviglia, chè a cantare nella piena emozione dell'anima, sorretto da spirito di originalità e di musicalità, egli conosce il segreto. Un segreto di cui ha fornito prova ben chiara nell'ultimo atto — la «morte di Cirano» — in cui l'ansia si confonde con la nostalgia, la cantilena iniziale dà il tono all'atmosfera, la tristezza si stempera in vaghe immagini melodiche, e genialmente ispirate. Qui è la commozione che si è insinuata nella musica, come nel «bacio di Rossana» è l'inno all'amore tutto fremiti e ansie, godimento e spasimo: come nella «lettura della lettera», la declamazione si traduce in forma toccante, tutta informata, com'è, a semplicità, a spirito di verace umanità.

Da *Il Tevere*, Roma (a. righ.)

Quali, finalmente, i meriti della partitura? Non pochi e di così alto pregio da non sembrare indegni delle tradizioni e del valore del maestro Alfano. In primo luogo noteremo la singolare bellezza dell'intero quarto atto, dove tutto è così giusto, equilibrato e riuscito a confermare in modo inequivoco la eccellenza del temperamento dell'autore ove l'estro creativo si rivolga a scene di carattere intimamente lirico e sentimentale. Non crediamo che la musica possa meglio di così aderire, ingigantendolo, al singolar contenuto del verso: «Ma tristesse sourit». Il parco del convento, le ombre solenni e la pace del chiostro, su cui incombe l'autunnal tristezza e il lento cader delle foglie, il rassegnato dolore di Rossana, lo spegnersi di Cirano dopo la rivelazione del suo amore, hanno avuto nell'Alfano un cantore ispirato e commosso, che già al secondo quadro del secondo atto, all'inizio del duetto tra Cristiano e Rossana, aveva trovato accenti di lirismo puro e squisito.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano (f. a.)

Ed ecco le ragioni per cui il maestro Alfano — secondo che s'è creduto di ravvisare nella sua realizzazione — s'è attenuto a una utilissima libertà formale che gli ha concesso di alternare indifferentemente il recitativo accompagnato a quello senza accompagnamento, il pezzo chiuso e la costruzione strofica alla cantilena, alla melopea indefinitamente modulata; e l'orchestra, costantemente sottomessa al dominio sovrano della voce, s'è tenuta agile, leggera, rifuggente dagli urti armonici violenti e dagli impasti timbrici troppo densi e pesanti, semplice, morbida, servizievole a tutto vantaggio della commedia; e la caratterizzazione dei personaggi, sobria, limpida e celere, è apparsa misurata nei termini ma efficace nei significati. Di Cirano, ch'era l'ostacolo più duro da smuovere appunto per la sua vaga e inafferrabile caratterizzazione, il musicista fece un carattere il più possibile unito e omogeneo. Della superficiale e immobile Rossana un essere vivo e vibrante. Del passivo Cristiano, già ridicolo fantoccio nelle mani di Cirano e di De Guiche, l'autentico eroe della commedia, al quale la musica presta gli accenti più veri e umani dell'ardore giovanile, dell'ardimento e della terribile delusione che lo condurrà alla morte, mentre dei rimanenti personaggi l'autore non si occupò che per ciò che serviva all'ambientazione e allo svolgimento della trama, venendo in tal modo a riporre su piani sentimentali diversi e bene individuati le figure principali dell'azione.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano (A. Toni)

A invogliare il pubblico comunque citeremo alcuni brani e alcune scene sulla bellezza ed efficacia artistica dei quali si può non discutere: tutto il fraseggiare di Rossana, penetrato d'una sottile e viva emozione amorosa (Rossana è il personaggio più liricamente sentito e reso: forse per la sua femminilità così vera e squisita); la scena del risveglio al campo con quella sua canzone nostalgica che ricorda tanto da vicino la canzone del Volga; tutto l'ultimo atto, il più sobrio e limpido, soffuso di una vaga tristezza, con un suo caldo tono di elegia: elegia d'un amore sconsolato, non raggiunto, irraggiungibile.

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

Con *Resurrezione* e con *La leggenda di Sakuntala* questo è il terzo lavoro capitale dell'operistica di Franco Alfano, ed è il più maturo e compiuto. Qui il sinfonista ha eguagliato e integrato l'operista. Dopo trenta e più anni egli ha nuovamente prescelto un dramma interessante nell'intreccio, soffuso di poesia, romantico e umano. Dopo dieci e più anni dalla formidabile stesura della *Sakuntala* egli è riuscito a una partitura, che realizza la saggezza del monito: «Impara l'arte e mettila da parte». Questo faticoso processo era necessario all'Alfano, per la qualità del suo talento, per la sua particolare formazione e inclinazione.

L'attuale punto della sua evoluzione è segnato dalla *Seconda Sinfonia* e dal *Cyrano*. La maestria e il temperamento suoi non avevano ancora dato un frutto pari a questo. Se riguardiamo l'attuale stato dell'operistica in Europa, *Cyrano* vi appare come un preclaro saggio di musicalità, di teatralità, di sodezza e di eleganza, di misurata progressività, un anello fra ciò che fu l'Ottocento e ciò che presentiamo sarà il Novecento.

. . . .

Così l'Alfano ha raggiunto la sua meta, ch'era ed è il comporre, nel senso più complesso, cioè inventare, armonizzare, contrappuntare, istrumentare, cioè dare all'idea il più esauriente sviluppo, integrare la tecnica e l'arte. Ciò è avvenuto al contatto di un soggetto tenero e drammatico, galante e gagliardo, sensibile e allusivo, umano e ideale, amabile e non svenevole, eroico senza prepotenze, comico senza futilità. La dignità letteraria, la coerenza scenica, la felice disposizione degli eventi, i pregi della commedia del Rostand, hanno contribuito alla eccitazione del talento e dell'anima del compositore. Un'ebbrezza musicale, un giovanile fiorire della fantasia, un fremito di passioni, la forma sontuosa e sobria, la vigilanza della maturità.

Composizione insigne, *Cyrano* è anche opera di teatro e bene realizza le scene e i sentimenti dei personaggi. Ciascun quadro ha la sua tonalità, la sua atmosfera, e ciascun episodio vi si inserisce e distingue.

. . . .

Il *Cyrano* di Alfano è sopratutto eroico. Appena di scorcio è parolaio ed enfatico. Nè conosce adilinquimenti amorosi. Gagliardo, nervoso, sensibile, umano, è una sintesi di energia, generosità, affettuosità. La sua impulsività non s'acqueta mai, ma è coerente agli ideali. Meno complessi di lui, e più di lui sintetici, Rossane e Christian, sono altrettanto umani. I loro aneliti e gli adattamenti alla vita si svolgono in un musicale fluire di stati d'animo e di decisione. La psicologia è trasparente e translata.

Da *La Gazzetta del Popolo*, Torino (M. Lessona)

Di fronte a tante opere aride e artificiose, *Cyrano di Bergerac* vanta i titoli di una sincerità, di una cordialità espressiva, di una comprensibilità immediata, facile nel miglior senso della parola; e tale spontanea risonanza emotiva non si può e non si deve spiegare con delle ragioni di tecnica, di «scrittura» (l'armonistica di questa bella partitura è anzi notevolmente complessa e talora audace, e soltanto la grande abilità tecnica dell'Alfano riesce a renderla, coll'accorta elaborazione orchestrale, limpida, trasparente, drammaticamente efficace), ma sorge appunto dalla cordialità dell'ispirazione, dalla simpatia dell'artista verso le persone sceniche create dalla sua fantasia, dall'umanità delle persone stesse nei moventi della loro vita sentimentale, nei loro casi, nel giuoco delle loro passioni.

In ciò le ragioni della piena legittimità artistica del *Cyrano*; da ciò quell'impulso al canto, che anima l'opera tutta: canto non nel senso di una più o men larga melodicità vocale (che pure non manca), ma nel senso della concretezza dell'espressione lirica, attraverso la contemperanza della parola intonata e del discorso sinfonico.

Da *Il Resto del Carlino*, Bologna (Gajanus)

Che da Franco Alfano non dico potessimo ma dico dovessimo aspettarci l'opera veramente completa della sua maturità va affermato senz'altro e la affermazione non potrebbe essere più legittima; che poi quest'opera piena anzi perfetta di maturità sia anche il capolavoro del canorissimo maestro napoletano, è facile non solo proclamarlo, ma anche dimostrarlo.

. . . .

Il *Cyrano* è un'opera viva e vitale; che ha in sè i valori necessari *ad abundantiam* per piacere ai pubblici di tutti i meridiani e di tutti i paralleli; «opera» di successo sicuro e immediato. E tengo ad affermare una mia personale opinione: cioè che se questo non dovesse avvenire, non sarei certamente io ad essermi sbagliato: la colpa sarebbe tutta del pubblico.

G. F. MALIPIERO: "Giulio Cesare" al Carlo Felice di Genova.

Da *Il Secolo XIX*, Genova (M. Barbieri)

Nel nostro autore vi è tutta la essenza spirituale e tecnica che lo definisce autentico *novecentista*. Per la evidente inquietudine con cui sono trattati i suoi lavori, per la felice realizzazione di qualche concetto troppo astrale e perciò inteso nella più nobile delle musicali espressioni, dato e concesso che la musica è l'arte che meglio ci fa vedere l'infinito, non possiamo che considerare in Malipiero il musicista più caratteristico dell'epoca presente. E aggiungo ancora: senza riferimenti a maniere proprie di autori stranieri e senza nessun richiamo alle nostre più antiche tradizioni.

. . . .

Lo spartito nel suo complesso ha pregi musicali che non possono tralasciarsi: spontaneità, sensibilità, tipica italiana, nobiltà di espressione, sintetismo travolgente. I tre atti sono brevissimi e ciò giova agli elementi del dramma che pervengono al loro scopo senza stanchezza e senza riprese, ma in linea dirittissima e con deciso andamento.

Da *Il Lavoro*, Genova (A. R.)

Nel nuovo dramma si indovinano intenzioni non prive di nobiltà, ed è quando (come in certi punti in cui la folla domina la scena e la variata polifonia ne esprime bene il tumulto delle idee e dei sentimenti) la realtà si fa astrazione; allora la poesia propone il tema, ne segna i contorni, ne esprime il contenuto effettivo, e la musica, malgrado la frammentarietà e la crudezza delle espressioni, senza di ampliarne il concetto, coglierne la parte più in vista e arrivare, come già dissi, per tal via ad una emozione da sostituire quella lirica creduta per troppo tempo scopo supremo del teatro nei confronti con il pubblico.

Da *Il Nuovo Cittadino*, Genova (f. l.)

Il superbo pubblico del Carlo Felice che affollava elegantissimo ogni ordine di posti, ha ascoltato l'opera di Malipiero con vivissima e tesa attenzione e ha fatto all'illustre maestro, ospite nostro, accoglienze oltremodo

cordiali e calorose. Ad ogni fine d'atto si sono dovuti registrare applausi nutriti e moltissime chiamate agli interpreti, al direttore d'orchestra e all'autore: sette al primo atto, otto al secondo ed altre molte ai quadri successivi. Il *Giulio Cesare* segna così un successo teatrale molto lusinghiero.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano (F. A.)

Indovinate nella partitura sono la scena che precede i Lupercali e quella dell'episodio di Cinna, vivaci entrambe e sottilmente comiche. Mentre il secondo quadro, l'orto di Bruto ove convengono i congiurati, riteniamo sia fra tutte la meglio riuscita per la natura degli avvenimenti che vi si svolgono specialmente interessanti la vita domestica del repubblicano e indubbiamente affini al temperamento idilliaco e dolcemente commosso del lirico Malipiero.

Così che non esitiamo a classificare il duetto fra Porzia e Bruto la più ispirata pagina musicale del *Giulio Cesare*, che ben s'accompagna alla drastica scena del Senato e ai concisi squarci di coralità interna disseminati lungo l'opera fino al trionfale e spettacolare *Carme* che la conchiude sulle ampie volute imitatorie del motivo cesariano.

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

Le intense e nobili parole shakespeariane meritavano davvero chiarezza, luminosità, rilievo. Ciò avviene quasi sempre, e, quando difetta, la colpa ne è forse di qualche men solerte cantante, poichè i suoni strumentali son disposti in modo da non offuscare i discorsi. Questo parlato è impeccabile. Osserva con zelo le proposizioni principali, le secondarie, gli incisi, le naturali ascese e discese del comune discorso, lo spicco delle sillabe più importanti. Ritmicamente è dunque una semplice prosa, di cui i valori musicali son per lo più la croma e la semicroma, frequentemente legate in gruppi da tre a nove suoni, quanti ne occorrono a slatemare la prosa nel frequente variar dei tempi pari e dispari. Accanto a siffatti parlati o recitativi, il recitativo melodico si scende dove la prosa è, direi, meno pratica, meno concettosa, quando un impeto sentimentale liricizza le parole.

. . . . . .

Questa sua orchestrazione settecentesca, a timbri crudi, a opposizioni di clangori e di gemiti, di squilli e di sonorità, ad accordi per famiglie, che esclude la fusione raggiunta dall'orchestra sinfonica nell'Ottocento, ha nel *Giulio Cesare* un'attrattiva non bizzarra ed esige, ma artistica, drammatica. Di questa concezione e tecnica orchestrale ormai il Malipiero è perfettamente signore.

Da *La Gazzetta del Popolo*, Torino (M. Lessona)

Nell'impossibilità di scendere a una minuta analisi della partitura, possiamo segnalare momenti efficaci nella parte di Bruto: tutta quella — breve ma significativa e pienamente riuscita — di Porzia; quella di Antonio veramente bella alla fine del secondo atto, subito dopo la morte di Cesare.

Naturalmente anche il parlato, a suo luogo, riesce efficace, come nella scena fra Cinna e i suoi persecutori, e talora altrove. Ma il dramma, come dicevamo, è nell'orchestra (tutti interessanti ed efficaci gli intermezzi, come il preludio dell'opera); e, dobbiamo aggiungere, nei cori; il sinfonismo vocale si unisce con quello strumentale, non frequentemente, ma sempre con molta opportunità e spesso con ottimo effetto: nel primo quadro, col coro interno «Gentis humanae pater...»; nella scena del Foro, dopo il discorso di Antonio; nel bell'intermezzo «O falsa invidia, inimica di pace»; nel vigoroso insieme del finale, sui versi oraziani.

Da *La Gazzetta di Venezia*, Venezia (Gida)

Musicalmente il *Giulio Cesare*, malgrado gli intervalli che ne spezzano l'azione, è tutto un blocco della medesima potenza, dal preludio del primo quadro, in cui un tema eroico, che ritornerà poi per tutta l'opera e la chiuderà, dopo il Carme d'Orazio, scandisce l'ansito di Cesare, all'interludio che introduce nell'orto di Bruto, alla tempesta che all'inizio del secondo atto descrive la drammatica notte di Cesare precedente il delitto, dal fosco preludio agli interludi e agli echi possenti di battaglia del terzo atto. Pagine queste ultime tra le più belle che siano state scritte per una musica di scena e che certamente resteranno tipiche della nostra arte, qualunque possa essere nel tempo, la sorte del melodramma in genere e di questo in particolare.

A. LUALDI: "Africa". Rapsodia coloniale.

Da *La Nazione*, Firenze (A. Bonaventura)

Dobbiamo essere grati al maestro onorevole Adriano Lualdi per averci fatto conoscere varie musiche non mai finora eseguite in Firenze e per aver riservato alla nostra città la primizia di una sua recentissima composizione. Questa s'intitola «Africa. Rapsodia coloniale», ma non è, come si potrebbe credere, un pezzo d'occasione essendo stata concepita prima delle attuali vicende; è però «di attualità» ed il pubblico l'ha accolta con manifesto favore.

Il carattere esotico che subito l'esordio v'imprime e che è aumentato dall'uso di alcuni temi popolari dei negri, la varietà dei colori, dovuta segnatamente all'alternarsi dei passi vivaci, vorticosi, frenetici e delle oasi (non per nulla siamo in Africa) di melodica dolcezza, come il primo nostalgico passo dell'oboe e più tardi le frasi dei violini e gli effetti della celesta, del pianoforte, delle arpe, i momenti di fragorosa sonorità e soprattutto la vita ritmica che pulsa in tutto il lavoro, sono i principali elementi che hanno condotto al successo questa composizione di A. Lualdi, che fu vivamente applaudito ed obbligato a salire più volte sul podio. Naturalmente egli ne ha dato, dirigendola, una interpretazione «autentica» e la nostra orchestra l'ha secondato con l'abituale maestria.

Da *Il Nuovo Giornale*, Firenze

È inutile ricordare al pubblico le benemerenze del maestro Lualdi: l'opera sua di compositore, di critico e di assertore dell'arte moderna è troppo nota, e non troverebbe qui posto una anche sintetica illustrazione. In questa nuovissima composizione si ritrovano le sue doti di felice inquadratore di motivi, dalla ritmica accentuata e condotta attraverso sottili passaggi alla espressività più chiara, un gusto educatissimo sull'arte moderna senza per questo rinunce obbligate e formalistiche al nostro passato, l'accento caloroso di una natura effettivamente dotata. L'autore, su tema centrale, quello dell'invocazione, ha sviluppato in cinque parti impressioni e motivi tolti da spunti originali negri innestandoli con libera fantasia e inquadrature ritmiche, ove si ritrovano spesso movimenti di danze famose, quali il ravellano «Bolero». Non è da ricercarsi in queste composizioni l'architettura come intesa classicamente. Ma, a suo modo, dato il particolare carattere del pezzo, la composizione ha un chiaro e logico andamento e momenti di una vigoria calorosa, quali le due danze e, in genere, tutta la quarta parte e il finale, di un effetto bene studiato.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Sindacato Interprovinciale Musicisti - Milano (Via Manzoni 46):

Concorso fra i propri iscritti per una *composizione di musica da camera* (strumenti, canto, quintetto, quartetto, trio). Scadenza il 30 aprile 1936.

Concorso fra i propri iscritti per una *monografia musicale*, con argomento di libera scelta, che verrà pubblicata in «Musica d'oggi». Scadenza 30 aprile 1936.

® Circolo della Stampa, Genova (Piazza S. Matteo 15). —Sesto Concorso nazionale di Pianoforte, al quale saranno ammessi soltanto i diplomati dal 1932 sino al 1936. Scadenza per l'iscrizione il 30 aprile p. v.

® Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti (Via Vittorio Veneto 7) Roma. — Concorso, tra gli iscritti al Partito e al Sindacato, per Cori a voci virili da includersi nel Canzoniere delle Forze armate dello Stato, redatto a cura del Ministero della Stampa e Propaganda.

Non oltre le ore 12 del 15 marzo, con le domande e i certificati d'uso, dovrà pervenire la partitura del lavoro chiaramente manoscritta, e tre copie dattilografate del testo letterario. Ai sei migliori lavori saranno assegnati premi tra le L. 1500 e le L. 500.

® Congresso Eucaristico, Ferrara. — Il Concorso per un Inno Eucaristico è stato vinto dal reverendo don Luigi Quinche di Ravenna.

® Concorso internazionale per Canto e Pianoforte. — Si svolgerà a Vienna, dal 2 al 13 giugno e vi potranno partecipare cantanti dei due sessi tra i 18 ed i 30 anni, e pianisti e pianiste tra i 16 ed i 30 anni.

Della giuria, a carattere internazionale, fanno parte Kobald, Weingartner, Furtwängler, Cesare Nordio ecc.

® Il 3° Concorso internazionale di pianoforte «F. Chopin» avrà luogo a Varsavia in febbraio 1937. È riservato ai pianisti d'ambo i sessi e di qualsiasi nazionalità, tra i 16 ed i 28 anni.

® Nel Concorso internazionale di musica da camera per piccoli complessi, bandito dalla Società «Le Carillon» di Ginevra, figura tra i vincitori il giovane compositore italiano Luigi Dallapiccola, con la composizione *Musica per tre pianoforti*. I concorrenti erano 125.

NOTIZIE

® L'on. Corrado Marchi, vice presidente della Corporazione dello Spettacolo è stato ricevuto dal Duce, al quale ha riferito circa i lavori della recente sessione, i cui risultati — in via d'attuazione — per quanto si riferisce alla musica sono i seguenti:

1) opportunità di riorganizzare e di riattivare l'impresariato lirico attraverso la costituzione di un Ufficio tecnico assistenziale;

2) di realizzare adeguate riduzioni sul costo dei vari elementi che concorrono alla formazione dello spettacolo;

3) di ripristinare e di consolidare le «doti» concesse dai Comuni e da altri Enti per l'allestimento dei teatri lirici;

4) di curare, in attesa di ulteriori e definitivi provvedimenti per l'utilizzazione dei teatri comunali e per lo sviluppo edilizio del teatro, l'allestimento di stagioni liriche popolari — a cominciare dalla prossima primavera e della durata di almeno 45 giorni — nelle città di Roma, Milano, Torino, Firenze e Napoli.

5) necessità della istituzione di un albo professionale degli artisti lirici, e legislazione delle sovvenzioni a favore di stagioni liriche, con esenzione del pagamento del diritto erariale;

6) applicazione di speciali tariffe di favore nei viaggi isolati degli artisti, orchestrali ecc., e dei materiali scenici;

7) riconoscimento del carattere industriale della fornitura di energia elettrica per i locali di pubblici spettacoli, riduzione dei servizi di affissione, e del relativo bollo;

8) subordinare la sovvenzione alle stagioni concertistiche ad una congrua inclusione nei programmi di musica e di artisti italiani.

® Con recente provvedimento sono state at-

tribuite al Ministero della Stampa e Propaganda le funzioni e le facoltà ora esercitate da altre amministrazioni dello Stato in applicazione delle vigenti disposizioni in materia di DIRITTO D'AUTORE, nonchè le funzioni di vigilanza sulla Società Italiana degli Autori ed Editori.

® Con altro provvedimento si è stabilito che, con decorrenza a tutti gli effetti dal primo gennaio u. s., i MAESTRI CONCERTATORI E DIRETTORI D'ORCHESTRA preposti alla direzione di uno spettacolo teatrale debbano essere iscritti alla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti.

® UN « CENTRO LIRICO ITALIANO » (CLI) è stato in questi giorni creato, sotto gli auspici della Corporazione dello Spettacolo, presso la Federazione nazionale fascista degli Industriali dello Spettacolo, e retto da un Comitato intersindacale presieduto dall'onorevole Corrado Marchi. Scopo del nuovo organismo è il potenziamento del Teatro lirico, mediante un'opera assistenziale tecnica, artistica ed economica per tutte le stagioni di opera escluse quelle degli enti autonomi. Il CLI ha la sua sede ed il suo ufficio legale a Roma, con uffici a Roma ed a Milano: quest'ultimo diretto dal dott. comm. Domenico Carano.

® Nella notte dall'8 al 9 c. m. come abbiamo già detto, un terribile incendio ha distrutto il teatro Regio di Torino, il quale però per volere del Governo e del Comune risorgerà quanto prima sulla stessa area.

Il teatro, costruito su disegno di Benedetto Alfieri si era inaugurato nel 1741 con l'*Arsace* del maestro napoletano Feo.

Durante il settecento vi ebbero la prima rappresentazione *Catone in Utica* dell'Hasse, *Poro* di Gluck, *Enea nel Lazio* di Traetta, *Alessandro nelle Indie* di Sacchini, *Annibale in Torino* di Paisiello, *Artaserse* di Cimarosa, *Ifigenia in Aulide* di Cherubini ecc.

Nell'ottocento furono rappresentate per la prima volta, tra l'altre, *La regina di Cipro* di Pacini, *La contessa d'Amalfi* di Petrella, *Francesca da Rimini* di Cagnoni, e, meno lontanamente, l'*Elda* di Catalani (1880) trasformata poi in *Loreley*, *I dispetti amorosi* di Luporini (1894), *Manon Lescaut* di Puccini (1893), *La Bohème* dello stesso (1896).

Tra le opere che ebbero il loro battesimo al Regio in questo trentennio, ricordiamo *Le Maschere* di Mascagni (1901), datasi però contemporaneamente in molti altri teatri; *Resurrezione* di Alfano (1904), *Hellera* di Montemezzi (1909); *Festa del grano* di D. Giocondo Fino (1910), *Francesca da Rimini* di R. Zandonai (1914).

® Sono in via di costituzione ORCHESTRE STABILI PER GLI STABILIMENTI DI PRODUZIONE, SINCRONIZZAZIONE E DOPPIAGGIO DI PELLICOLE. Sono state interessate all'iniziativa la Direzione generale della Cinematografia e la Federazione nazionale degli industriali dello spettacolo.

® IL MAESTRO ON. ADRIANO LUALDI è stato chiamato dal Ministro d'E. N. a dirigere il Conservatorio di musica di S. Pietro a Maiella di Napoli. Egli ha già preso possesso della carica.

® Il MAESTRO G. F. MALIPIERO è stato nominato titolare della cattedra di Storia della musica, nella Università di Padova.

® A SIRACUSA, quest'anno, verranno rappresentati l'*Ippolito* di Euripide nella traduzione di G. A. Cesareo e l'*Edipo a Colono*, in quella di Ettore Bignone. I commenti, i cori, le Danze per le due tragedie sono stati scritti appositamente e rispettivamente da Giuseppe Mulè e da Ildebrando Pizzetti. Il Mulè con queste nuove musiche ha voluto esprimere la torbida e dolorosa tristezza dell'anima di *Fedra*: ed il compianto del coro per la sciagura che si abbatte su Ippolito è una pagina di espressione netta e di effetto irresistibile.

Ildebrando Pizzetti, ispirandosi al carattere religioso della tragedia sofoclea, ha dato al preludio, agli intermezzi, ai cori e alle danze un carattere sereno e mistico. Al preludio segue una danza delle Eumenidi, quasi a consacrare con una nota visiva la soprannaturalità del finale mistico in cui avviene il misterioso transito di Edipo. Seguono cinque cori, fra i quali, bellissimi, quello che canta le lodi di Colono, e l'invocazione alle Dee abissali.

® Il MAESTRO ARRIGO PEDROLLO ha terminato un'opera in un atto, *L'amante in trappola*, su libretto che Giovanni Franceschini ha tratto da una novella del Boccaccio. L'opera andrà in scena, quanto prima, a Milano. — Il maestro OTTORINO GENTILUCCI ha compiuto la musica per un'azione mimica in tre quadri, *Il Capriccio di Rosetta*, ideata da Margherita Gentilucci Sallusti. — Il maestro OTTORINO SVAMPA, a sua volta, ha finito una sinfonia per grande orchestra, in tre parti, dal titolo *Italia in piedi!* ispirata dallo storico discorso del Duce del 2 ottobre u. s.

® S. A. Luciani annuncia sul « Roma » di Napoli la scoperta di preziosi AUTOGRAFI DI DOMENICO SCARLATTI, fatta in quel Conservatorio di musica.

® Secondo « La Stampa » un TEATRO LIRICO SPERIMENTALE PER LE OPERE NUOVE agirà quanto prima a BERGAMO. Avrà carattere nazionale e, forse, internazionale; permetterà ai giovani compositori di provarsi e di saggiare le proprie qualità di operisti, e creerà inoltre un repertorio nuovo che non potrebbe essere messo a carico dei grandi teatri.

Un Ente autonomo sarà creato per far fronte alle esigenze di questo nuovo teatro.

® A S. REMO, invece, è allo studio un TEATRO SPERIMENTALE PER CANTANTI.

® *Turandot*, *Cambiale di matrimonio* dirette dal maestro De Angelis e *Farsa amorosa* di Zandonai diretta dall'autore, si daranno quanto prima a PESARO.

® La Direzione del TEATRO DELL'OPERA DI ROMA ha deciso di riprendere nel prossimo aprile *Il Dibuk* di Ludovico Rocca, dato lo splendido successo avuto in dicembre-gennaio.

® Durante la stagione d'OPERA ITALIANA ALL'AJA, alla quale abbiamo accennato nello scorso fascicolo, i maestri Caluslo e Marini hanno diretto le seguenti opere: *Otello*, *Mefistofele*, *Elisir d'amore*, *Tosca*, *La Bohème*, *La Traviata*, *La forza del destino*, *Andrea Chénier*, *Un ballo in maschera*, *Cavalleria rusticana*, *I Pagliacci*, *Madama Butterfly*, *Aida*, *Trovatore*.

® Nello scorso fascicolo abbiamo riportato le SOVVENZIONI AGLI ENTI MUSICALI DI PARIGI elargiti da quella municipalità. Lo Stato a sua volta ha stanziato nel corrente bilancio delle Belle Arti: Fr. 8.010.000 all'Opéra; Fr. 3.270.000 all'Opéra Comique; e Fr. 297 mila da ripartirsi tra le quattro principali istituzioni concertistiche della metropoli.

® Anche il bilancio della RADIO FRANCESE è stato compilato pel 1936, con una previsione di Fr. 139 milioni d'incassi, contro Fr. 113 milioni di spese.

® Al seggio vacante per la morte di Paul Dukas all'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PARIGI era stata presentata la candidatura dei seguenti musicisti: Florent Schmitt, Henry Busser, Marcel Samuel Rousseau e Igor Strawinski.

Circa la candidatura di quest'ultimo, naturalizzato francese da pochi anni, si erano sollevate obiezioni; ma il Consiglio di Stato, interpellato, ha deciso che la legge del 1930 riguardante la naturalizzazione non può applicarsi agli Accademici giacchè questi non possono considerarsi impiegati dello Stato. Parere superfluo, però, perchè Strawinski al quinto scrutinio, che ha deciso, non ha avuto che cinque voti, mentre Florent Schmitt, che è stato eletto, ne ha riportati 17.

® Alla fine di maggio avrà luogo a Berlino l'XI Congresso della CONFEDERATION INTERNATIONALE DES SOCIÉTÉS D'AUTEURS ET COMPOSITEURS, al quale parteciperanno i rappresentanti di 27 Stati. Esso assume particolare importanza perchè è una preparazione del Congresso che si terrà a Bruxelles in settembre, durante il quale si dovrà trattare della revisione della Convenzione di Berna sui diritti di autore.

® Il prossimo FESTIVAL DI SALISBURGO s'inizierà il 25 luglio, per terminare il 31 agosto. Toscanini dirigerà *Fidelio*, *Falstaff* e *I maestri cantori*; Bruno Walter, *Don Giovanni*, *Tristano e Isotta*, *Orfeo* e *Corregidor* (d'Hugo Volf); Felix Weingartner, *Così fan tutte* e *Nozze di Figaro*. Questi tre maestri dirigeranno inoltre sette concerti sinfonici.

A Giuseppe Messner verranno affidate le esecuzioni musicali della cattedrale; al maestro Paumgartner, quelle delle *Serenate* di Mozart.

Pierre Monteux, a sua volta, dirigerà una serata di musica francese col concorso di Ninon Vallin e di Zino Francescatti.

® A Francoforte avrà luogo, in settembre, una SETTIMANA INTERNAZIONALE DI MUSICA RELIGIOSA. — A Baden, invece, si svolgerà un FESTIVAL DI MUSICA INTERNAZIONALE CONTEMPORANEA dal 3 al 5 agosto p. v.

NECROLOGIO

Prof. GIOVANNI DETTORI

In seguito a violenta polmonite, il 12 c. m. è morto a Roma il Grand'Uff. Prof. Giovanni Dettori.

Nato a Cagliari 49 anni or sono, dove si laureò in giurisprudenza, si era da prima dedicato con molto fervore al giornalismo e poi interamente agli studii statistici e corporativi. Le Università di Cagliari e di Genova lo ebbero docente di statistica; all'Istituto Cesare Alfieri di Firenze fu docente di storia e dottrina del Fascismo. Copriva adesso le cariche di direttore dei servizi generali della Confederazione fascista degli Industriali, di Presidente della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello spettacolo e di altre importanti istituzioni. Inoltre era membro della Corporazione dello spettacolo.

In ogni attività Egli recava il prezioso contributo della sua eletta intelligenza, della sua vasta coltura, della sua alta competenza, sempre unite a una rara signorilità e bontà.

Il cordoglio per una perdita così grave è perciò generale e profondo.

Alla desolata famiglia inviamo commosse condoglianze.

® Il 12 c. m. è deceduto a Milano il maestro ROMEO BARTOLI, del quale diremo nel prossimo fascicolo.

® A Napoli, alla fine dello scorso mese, il maestro UMBERTO MAZZONE. Oltre ad essere stato impareggiabile accompagnatore al piano di celebri artisti quali Gayarre, De Lucia, Marconi, Kaschmann, era anche autore di romanze, liriche e canzoni di fluida melodiosità.

® Condoglianze al maestro Cesare Nordio, direttore del Liceo musicale di Bologna, per la morte, avvenuta a Trieste, del suo genitore cav. uff. Riccardo Nordio, fulgida figura di cittadino e patriota.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

DE MICCO (L.) (123575). *Minuetto.* (A) L. 4,—
MENDELSSOHN (F.) *Sogno d'una notte d'estate*:
—— (E. R. 1811). Scherzo. (B) L. 3,—
—— (E. R. 1812). Intermezzo. » » 3,—
—— (E. R. 1813). Notturno. » » 3,—
—— (E. R. 1814). Marcia nuziale. » » 3,—
MOZART (V. A.). *Sonate scelte* (Vitali):
—— (E. R. 1807) Sonata N. 16 - in Do (B) L. 3,—
—— (E. R. 1808) » » 17 - » Si b » » 3,—
—— (E. R. 1809) » » 19 - » Do min. » » 3,—
PAGANELLI (G. A.) (E. R. 1798). *Sei Sonate* (Tagliapietra). (B) L. 5,—
ROCCA (L.) (123429). Il Dosuk. Danze. Riduzione dell'Autore. (A) L. 8,—

PIANOFORTE A 4 MANI

MOZART (V. A.). *Sinfonie* (Zanon):
—— (E. R. 1772). Vol. 1° (B) L. 15,—
—— (E. R. 1773). » 2° » » 15,—

OPERE TEATRALI

BIZZELLI (A.). Il Dottor Oss. Fantasia lirica. 2 Atti in 3 Quadri di A. Lega. Riduzione per Canto e Pianoforte. (A) L. 30,—

CANTO E PIANOFORTE

DE MICCO (L.) (123574). *Ninna-nanna a Maria Pia* (S-T). Versi di L. Carelli. (A) L. 5,—
WARREN (H.). *Tre Canzoni dal film «Canzoni appassionate»* (Casino de Paris). Testo italiano di E. Frati. Testo inglese di A. Dubin:
—— (123601). Una spagnola di... Nola! (She's a Latin from Manhattan). (A) L. 5,—
—— (123604). La stessa, per Canto solo. » » 1,25
—— (123602). Alle nove meno un quarto (About a quarter to nine). (A) L. 5,—
—— (123605). La stessa, per Canto solo. » » 1,25
—— (123603). Questi nonnulla che m'incatenano (The little things you used to do). (A) L. 5,—
—— (123606). La stessa, per Canto solo » » 1,25

VIOLINO

FILIP (B.) (E. R. 1782). *Studi di tecnica superiore a corde doppie.* (B) L. 5,—

CLARINETTO

LEFEVRE (G. S.) (E. R. 1784) *60 Esercizi*, scelti dal Metodo (Giampieri). (B) L. 8,—

MANDOLINO

WARREN (H.) *Tre Canzoni dal film «Canzoni appassionate»* (Casino de Paris). Testo di E. Frati (MS-Br):
—— (123601). Una spagnola di... Nola! (A) L. 1,25
—— (123605). Alle nove meno un quarto » » 1,25
—— (123606). Questi nonnulla che m'incatenano. (A) L. 1,25

MUSICA D'INSIEME

BOCCHERINI (L.). *Quintetto N. 6*, per Pianoforte, 2 Violini, Viola e Violoncello, Op. 57 (postuma) (Polo):
—— (E. R. 1769). Partitura. (B) L. 8,—
—— (E. R. 1780). Parti staccate. » » 8,—

BANDA MEDIA

BUZZI-PECCIA (A.). *Lolita.* Serenata spagnola (Parola):
—— (123393). Partitura. (A) L. 8,—
—— (123394). Parti staccate. » » 12,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

RESPIGHI (O.). La fiamma (Culotta):
—— (123302). Fantasia sull'atto 2° (A) L. 10,—
—— (123307). » » 3° » » 10,—

LIBRETTI

MALIPIERO (G. F.). Giulio Cesare. Dramma musicale in 3 Atti e 7 Quadri (da Shakespeare). Libera traduzione e riduzione di G. F. Malipiero. L. 3,—

ALTRE EDIZIONI

ORCHESTRA

ALDROVANDINI-PICCIOLI. *Adagio e Pastorale.* Partitura. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
BACH (C. Ph. E.). *Sinfonie in C dur* für 2 Flöten (ad lib.), 2 Hörner (ad lib.), 2 Violinen, Viola, Violoncello, Bass und Cembalo. Herausgegeben von F. Oberdörffer. — *Kleinere Stücke*: A) 3 Kleine Sonaten; B) 6 Kleine Stücke oder Märsche. Herausgegeben von F. Oberdörffer 4 Violinen, Violoncello, Bass, Cembalo und 2 Hörner ad lib. (Lienau'sche Musikverlage, Berlin-Lichterfelde).
BACH (J. S.). *Kleine Spielmusik* in 5 Sätzen. Bearbeitung von J. Juon 2 Violinen, Viola, Violoncello, Bass, Klavier. - (Lienau'sche Musikverlage, Berlin-Lichterfelde).
CHERUBINI (L.). *Sinfonie D-Dur.* (Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig).
PIERNÉ (G.). *Gavotte.* Divertissement chorégraphique. (M. Senart, Paris).
ROZSA (M.). *Thema, Variationen und Finale.* (E. Eulenburg, Leipzig).
SCHAUSS (E.). *Festliches Präludium.* Partitur. (Ars-Verlag H. Dönnebell, Berlin).
SCHUTZ (H.). *Weihnachts-Histoire. - Auferstehungs-Histoire.* (Eulenburg, 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

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.

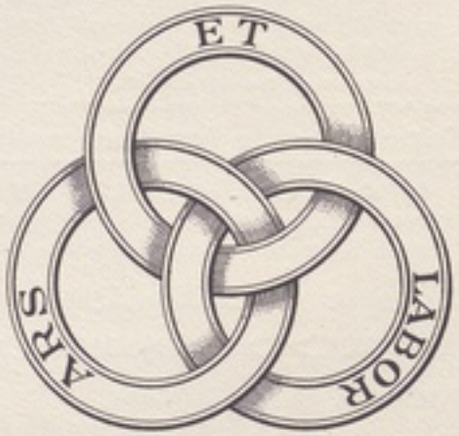
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

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.
Ricordi e Finzi - Corso del Littorio, 1 bis - Pianoforti: le migliori marche.
Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.
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 · XVIII · NVMERO III · MARZO · MCMXXXVI · XIV

Tassa pagata per supplemento

G. B. PERGOLESI

(1710-1736)

Canto e Pianoforte

119612. - *Chi disse ca la femmena* (dall'opera « Lo frate 'nnammorato ») (napoletana) (MS) L. 3,—

119611. - *Gnora, crediteme* (id.) (id.) (MS) L. 4,—

121627. - *Non mi negar, Signora.* Dipartita di Fra Serafino Aquilano (S-T) L. 5,—

13727. - *Ogni pena più spietata.* Siciliana. (S-T) L. 4,—

51943, - —·— (MS-Br) » 4,—

113471. - —·— (it. fr.) (MS-Br) » 4,—

22573. - *Orfeo.* Cantata (con Pnf. o Quartetto d'Archi) (S) L. 10,—

101945. - *Se cerca, se dice* (dall'Opera « Olimpiade ») (MS-Br) L. 3,—

51945. - *Se tu m'ami.* Arietta (MS-Br) L. 3,—

121043. - —·— (it. fr.) (S-T) » 3,—

113470. - —·— » (MS-Br) » 3,—

115336. - —·— (it. ingl.) (MS-Br) » 3,—

51944. - *Stizzoso, mio stizzoso* (dall'Opera « La serva padrona » (MS-Br) L. 3,—

113472. - —·— (it. fr.) (MS) » 3,—

36235. - *Tre giorni son che Nina.* Celebre siciliana (S-T) L. 2,—

Opere complete

LA SERVA PADRONA. Riduzione per Canto e Pianoforte L. 10,—
Libretto di G. A. Dederico » 1,—

Canti Sacri

16182. - *Salve Regina* - per C, con Quartetto d'Archi o Pianoforte L. 6,—

45422. - *Stabat Mater* a 2 Voci femminili (Pianoforte od Organo ad lib.) L. 6,—

30209. - *idem* - id., con Orchestra d'Archi. Partitura, con la riduzione per Organo o Pianoforte L. 15,—

Violino e Pianoforte

E. R. 660. - *12 Sonate,* per 2 Violini e Basso, liberamente ridotte (Longo) (annessa la riduz. per V.cello) L. 25,—

Violoncello e Pianoforte

34934. - *Melodie* (Braga) L. 6,—

Orchestra

122996. - *Adagio* (da una Sonata in Sol magg. per 2 Violini e Basso). Elaborazione per Piccola Orchestra di V. Gui - in 16° L. 5,—

122999. - *Intermezzo* (dalla Cantata « Orfeo »). Elaborazione di V. Gui - in 16° L. 5,—

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

Inviamo 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 R. ZANDONAI

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

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



COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 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

A. Longo. — Giambattista Pergolesi (Jesi, 3 gennaio 1710 - Pozzuoli, 16 marzo 1736) . . . . . Pag. 79

A. Bonaventura. — Andrea Carlo Gomes, nel primo Centenario della sua nascita . . . . . » 86

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il Candotti e il Tomadini nella restaurazione della musica sacra. - Gli studi superiori di cultura musicale. - Italia. - Estero . . » 92

VITA MUSICALE: *Il Campiello* di E. Wolf-Ferrari. - Teatri. - Concerti. - Corrispondenza dalla Germania (A. Brüggemann) . . . . . » 96

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica eseguita . . . . . » 106

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 110

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 112

BRANO MUSICALE

G. B. Pergolesi: *Serenata di Polidoro*, dall'opera « Flaminio ».

Sono recenti i successi nelle principali città d'Italia dei

Comedian Harmonists

(Quintetto vocale con pianoforte)

ULTIMI DISCHI:

HN 44 Canta marinaro (*in francese*) — Quand la brise vagabonde (*idem*).
HN 757 Tutto per te (*in tedesco*) — E se andassimo a Lisbona? (*idem*).
HN 677 Einmal schaft's jeder (*in tedesco*) — Dov'è la felicità (*idem*).
HN 704 Strauss: Sulle rive del Danubio (*in tedesco*) — Strauss: Moto perpetuo (*id.*).

Ciascun Disco L. 15

S. A. NAZ. DEL GRAMMOFONO
"LA VOCE DEL PADRONE„

RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA E COLONIE

ANNO XVIII. MARZO 1936-XIV N. 3

MVSICA D'OGGI

Giambattista Pergolesi

JESI, 3 Gennaio 1710 - POZZUOLI, 16 Marzo 1736

La ricorrenza del secondo centenario della morte di Giambattista Pergolesi mi ha suggerito di dar forma concreta a pensieri che da lungo tempo erano nel mio spirito. Mi son proposto di delineare il più precisamente possibile la personalità artistica del maestro, rilevandone il valore assoluto più che quello relativo alla precocità del compositore e alla sua brevissima esistenza.

Prima di trattare dell'artista e dell'opera sua, non credo inopportuno un rapido cenno biografico, tenuto conto di certi particolari degni d'essere ricordati; e ciò faccio sulla scorta d'un'estesa e minuziosa biografia pergolesiana redatta da un concittadino del Pergolesi: il compianto prof. Giuseppe Radiciotti, fino a pochi anni fa docente nel Liceo classico di Tivoli. Al Radiciotti si deve anche una monumentale biografia rossiniana, stampata a Tivoli in tre grossi volumi. Lo scrittore volle esaltare i due musicisti marchigiani che a meno di un secolo di distanza scrissero due famosi *Stabat* e dettero vita a due opere giocose di rara ed imperitura bellezza.

Il particolare più notevole della biografia del Pergolesi è nella formazione del cognome. Il padre di Giambattista si chiamò Francesco Andrea Draghi. Fu figlio di Cruciano, il quale fu figlio del calzolaio Francesco Draghi, trasmigrato da Pergola, comune della provincia di Pesaro-Urbino, a Jesi, comune della provincia di Ancona. I jesini, secondo l'uso popolare, chiamarono il calzolaio e i suoi familiari i *pergolesi*, dal paese di provenienza; e così continuarono a chiamare i loro discendenti. Francesco Andrea ebbe quattro figliuoli: due prima di Giambattista ed uno dopo. Negli atti di battesimo dei primi due, Francesco Andrea appare col cognome di Draghi, detto *pergolese*: invece, nell'atto battesimale di Giambattista il cognome Draghi sparisce e vi si legge soltanto quello di Pergolesi, con la *i* finale. Il Radiciotti dà la riproduzione fotografica dell'atto di nascita e non vi dovrebbe essere più dubbio sulla desinenza. Nondimeno c'è ancora chi scrive Pergolese. Ma v'è di peggio. In una recentissima e bellissima edizione viennese della partitura della *Serva Padrona*, sotto un pseudo ritratto del compositore si legge: Giambattista Jesi, detto il Pergolesi!

La residenza di Jesi favorì molto le condizioni sociali dei Draghi. Non sappiamo se Cruciano, avo di Giambattista, mettesse da parte il deschetto paterno, e come e di che vivesse. Sappiamo però che il suo figliuolo Francesco Andrea,

padre del musicista, fu messo a studiare, e che, conseguito che ebbe il diploma di perito agronomo, in età di 22 anni — nel 1705 — tolse in isposa Donna Vittoria di Pompilio Giorgi, jesina, di civile condizione. Sicchè Giambattista nacque e trascorse la sua adolescenza, fino all'età di sedici anni, dove c'erano dei libri e non più delle lesine,... meno quella, s'intende, che serviva a regolare il bilancio familiare del modesto professionista! Infatti, finchè si trattò di dare al figliuolo l'istruzione letteraria e di secondarlo nelle sue spontanee tendenze musicali col fornirgli i migliori docenti di teoria, di cembalo, di violino che erano a Jesi in quel tempo, le risorse paterne furono sufficienti; ma quando si pensò di mandarlo a studiare a Napoli, i cui Conservatorii erano già in grande rinomanza, la realizzazione di questo disegno non sarebbe potuta avvenire senza l'intervento d'un mecenate: e il benemerito signore, che va ricordato e segnalato alla riconoscenza dell'arte, fu il marchese Cardolo Mario Pianetti, ingegnere militare, il quale aveva larghe aderenze nella nobiltà napoletana.

Pergolesi venne a Napoli all'inizio del 1726. Aveva appena compiuto il sedicesimo anno. Dove fece i suoi studii? Ecco un punto ancor dubbio che merita l'attenzione e l'opera dei musicologi. Quasi tutti i biografi asseriscono aver il Pergolesi studiato nel Conservatorio dei *Poveri di Gesù Cristo* fondato dal monaco calabrese Marcello Fossataro, dove avrebbe avuto a maestri il De Matteis pel violino e successivamente, per la composizione, Gaetano Greco, Francesco Durante e Francesco Feo. La sua entrata e la sua permanenza in detto Conservatorio, che ebbe la sua sede nei locali di fronte alla Chiesa dei Gerolomini, dove fu poi allogato il seminario arcivescovile, non è confortata dai documenti dell'epoca. Salvatore Di Giacomo, nei registri dal 1726 al 1731, oggi custoditi nel Conservatorio di S. Pietro a Majella, non lesse mai il nome di Giambattista Pergolesi. Dove e con chi dunque studiò il giovane jesino? Ai musicologi, ripeto, il compito di continuare le indagini.

I maestri verosimilmente furono i quattro su ricordati. Erano i più famosi dell'epoca e il Pergolesi ne trasse tanto profitto da poter esordire quale autore di musica sacra e di musica teatrale nel 1731, a soli ventun anni di età. Nel corso dell'estate nel chiostro di S. Agnello Maggiore fu eseguito l'oratorio *La Conversione di S. Guglielmo d'Aquitania* — vasta composizione divisa in tre parti, — e nell'inverno successivo, nel teatro di S. Bartolomeo, si rappresentò la prima opera seria, *Salustia*.

È degna di rilievo la differenza, non soltanto di stile ma di valor musicale, esistente fra il dramma sacro e la *Salustia*. Nel primo predomina una scolasticità un po' vacua e ampollosa, mentre nella seconda abbondano i pezzi melodici potentemente espressivi. Probabilmente la differenza è da ascriversi alla diversità dei libretti. La *Conversione di S. Guglielmo* — nella cui stesura il poeta per movimentare l'azione introdusse un ibrido personaggio buffonesco — il *Capitano Cuosemo* — non poteva sedurre l'animo di Pergolesi, sensibile alle espressioni schiette nelle varie gradazioni del patetico e del giocoso. Se il libretto della *Salustia* non è privo di mende, esso però offre situazioni drammatiche ben definite che dettero al giovanissimo compositore la possibilità di rivelare il suo genio. Accennerò soltanto a tre pezzi dell'opera: all'aria di Salustia: *Tu m'insulti, io non pavento;* a un'altra aria di Salustia: *Per queste amare lacrime;* infine all'aria del tenore: *Andrò ramingo e solo*. Nella prima l'incisività del tema melodico, spezzato in piccoli frammenti, rende la ferma opposizione di Salustia di fronte alla malvagità della suocera. Nella seconda, in cui la stessa Salustia, in un momento diverso, implora dalla perfida suocera la salvazione del padre, condannato a morir divorato da un leopardo (ma che poi, novello Ercole, il condannato riesce ad aver ragione della belva), l'andamento melodico e l'accompagnamento degli archi fa pensare, a chi ben la conosca, alla potente pagina del *Guglielmo Tell*, in cui Guglielmo, nell'imminenza dell'ardua prova, raccomanda al figlio di restare immobile e di pensare alla madre. La quasi identità dei sentimenti, — tra filiale e paterno, — l'identità della misura, della tonalità (*fa minore*), e infine l'analogia dell'accompagnamento orchestrale, lasciano pensare, non certo a un volontario plagio, chè il genio del pesarese non aveva bisogno di ricorrervi, ma soltanto a una reminiscenza rimasta tenace nello spirito e affiorata inconsapevolmente nell'attimo dell'ispirazione. Benchè non edita, la *Salustia* potette facilmente pervenire nelle mani di Rossini. Si trattava di un lavoro di un suo conterraneo, già da molti lustri divenuto celebre in tutta Europa, e specialmente a Parigi, dove la *Serva Padrona* aveva riportato un successo formidabile.

Quanto al terzo pezzo già citato, della *Salustia*, debbo ricordare i primi versi dell'aria cantata da Alessandro, tenore. Questi, combattuto dal dissidio inconciliabile tra la madre e la sposa, vorrebbe fuggire lontano, e dice:

Andrò ramingo e solo, *privo della compagna,*
come per la campagna *spiegando il suo dolor.*
va il misero usignuolo

La melodia è vaghissima nella sua perfetta aderenza alle parole. Ma il suo pregio aumenta per l'accompagnamento strumentale. Il musicista, sedotto dalla similitudine dell'usignuolo, volle imitare, coi violini in sordina, il verso dell'uccellino canoro. Ciò egli fece con discrezione, da vero artista, servendosi di due note, prima lente e poi più rapide, a guisa di trillo. È la stessa pennellata di colore che ottant'anni più tardi dovea segnare Beethoven nell'*adagio* della Sinfonia Pastorale. Non spendo tempo e parole a investigare se Beethoven conoscesse o meno l'opera di Pergolesi. Di certo non la conosceva. Ma è certo anche che nei principii estetici dell'arte i veri genii s'incontrano.

I tre atti della *Salustia* vennero intercalati, secondo il costume dell'epoca, da un Intermezzo giocoso in due parti: e di questo Intermezzo, dal titolo *L'amor fa l'uomo cieco*, la partitura è irreperibile. Tanto l'opera che l'Intermezzo ebbero le più liete accoglienze dal pubblico, per modo che la reputazione del neo-compositore si stabilì senza contrasti.

Di un secondo dramma, *Recimeno*, che avrebbe avuto fredda accoglienza, non si hanno precise notizie: nè è rimasta traccia della partitura e del testo.

Nel 1732 nel teatro dei Fiorentini si dette per la prima volta, e con grande successo, un'opera su testo quasi tutto in dialetto napoletano: *Lo Frate nnamorato*. L'autore del libretto, un curiale partenopeo fornito di gran buon umore, fu Gennarantonio Federico. Pel successo riportato nel '32, l'opera fu rimessa in iscena nel '34. Ed ecco quanto il lepido Federico fece stampare sul frontispizio del libretto:

LO FRATE NNAMORATO - *Commedeja pe mmuseca de Jennarantonio Federico* -

napolitano - Da rappresentarese a lo triato de li Shiorentine lo Carnevale de chist'anno 1734. — Addedecata A lo llostriss. e accellentiss. Segnore D. Luise Sanseverino, Prencepe de Besegnano, Ecc. Cavaliero de lo Tesone d'Oro, ecc. ecc.

Più giù, dopo la dedicatoria dell'impresario Domenico De Nicola, v'è questa curiosa avvertenza:

« A chi legge. Sta commedeja se rappresentaje ll'anno 1732, nne lo stisso Triato, addò s'ha da da rappresentare mo, e lo ssa agnuno; e cco cquanto gusto, e ssodesfazeone di chi la ntese, puro agnuno lo ssa. Se torna a llebrecare (replicare), *perchè da cchiù d'uno è stata cercata. Se spera, che voglia avè la stessa fortuna, ch'avette tanno. Te s'avisa, ca non se ll'è cagnato autro, se non che cierte poch'arie, che bedarrai* (vedrai) *segnate co cchisto signo §, co l'occaseone, che l'è parzo de buono a lo Masto de Cappella de cagnarece la Museca, secunno l'abbeletà de chi l'ha da cantare: e ppe farela no poco cchiù breve, s'è accortata no poco all'Atto terzo. E statte buono. »*

Il saluto finale è un capolavoro. Più giù ancora, dopo l'elenco dei personaggi, è stampato: *La Museca è de lo segnore Giammattista Pergolese, Masto de Cappella Napolitano.*

Nè la favola nè la musica di quest'opera sosterrebbero oggi la prova del fuoco delle nostre ribalte, se non a solo scopo culturale. Ma, appunto per coltura dei musicisti, l'opera meriterebbe di essere pubblicata. Io so di un'accurata revisione e riduzione per canto e pianoforte fatta parecchi anni fa dal nostro Camillo De Nardis con l'assistenza del Di Giacomo. È da augurarne la pubblicazione.

Altre opere serie del Pergolesi sono: *Il Prigioniero superbo*, dato al S. Bartolomeo nel '33 con gli Intermezzi della *Serva Padrona*; *Adriano in Siria*, su testo di Metastasio, con varianti, mutilazioni ed aggiunte, datosi nello stesso teatro nel '34, con gli Intermezzi di *Livietta e Tracollo;* infine l'*Olimpiade*, anche su testo di Metastasio, datasi a Roma, al teatro Argentina, nel '35.

Quest'opera non ebbe successo, probabilmente per ostilità di scuola o di campanile. Dobbiamo all'Associazione dei Musicologi italiani, della quale è presidente il chiaro prof. Guido Gasperini, la pubblicazione dello spartito nella riduzione per canto e pianoforte realizzata dal maestro Maffeo Zanon.

Nell'*Olimpiade* abbondano i bei pezzi. E basterebbe uno solo ad assicurare la celebrità dell'opera. Mi riferisco alla notissima aria: *Se cerca, se dice: - L'amico dov'è? - L'amico, infelice, - Rispondi, morì. - Ah no! Sì gran duolo - Non darle per me: - Rispondi, ma solo, - Piangendo partì.*

Qui cade opportuno di ricordare la Cantata *Orfeo*, la quale ha pagine ispirate che non dovettero essere ignote a Gluck. Bellissima quella che comincia: *Euridice, dove sei? Chi m'ascolta, chi m'addita - Dov'è il sol degli occhi miei?* Bellissimi anche i recitativi, alcuni dei quali, come bene osservò il Radiciotti, recandone gli esempi in notazione musicale, hanno un'impressionante analogia con alcuni tratti del *Lohengrin* wagneriano.

Tra le opere comiche vi è *Il Maestro di Musica*, della cui prima esecuzione in Italia non si conservano notizie. Fu eseguita a Parigi nel 1752. Un esemplare della partitura, meno i recitativi, è conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles.

Altre opere comiche sono: *Il Geloso schernito*, del quale l'unico esemplare manoscritto è posseduto dalla R. Biblioteca di Berlino, e il *Flaminio*, datosi nel Teatro Nuovo di Napoli nell'autunno del '35.

Si debbono annoverare tra le opere comiche gli Intermezzi già citati: *La Serva Padrona* e *Livietta e Tracollo*: la prima, composta su un'arguta e gustosa favola di amore ancillare abilmente svolta da don Gennarantonio Federico; la seconda su un ibrido pasticcio buffonesco manipolato da un tal Tommaso Mariani, romano.

Nessun possibile confronto tra i due lavori. Il primo supera di molto il secondo. Nondimeno, nel secondo vi è una comicità non priva d'interesse, pur se un po' grossolana.

Quando Tracollo, ladro di professione, vien colto in flagrante nella trappola abilmente apprestata da Livietta, costei minaccia di denunziarlo alla giustizia, e gli grida sul muso: *Ti voglio morto - e questo è il piacer mio!* Allora Tracollo, ancor sotto le mentite spoglie di donna pregnante, esce in questa enfatica apostrofe:

Misero! A chi rivolgersi? Sì, a voi.
A voi, Numi d'Averno,
Proserpine, Plutoni,
Idre, Cerberi, Sfingi,
Tempestose tempeste,
Folgori, lampi e tuoni:
A voi, che un palmo avete
Di coda, funestissime comete:
Stelle fisse, ed erranti,
Lune mancanti e piene,
Fermate il vostro corso
Per rimirar le mie tragiche scene!

Pergolesi seppe rendere comicamente le interiezioni mitologico-astronomiche di Tracollo, intercalandole con saporosissimi tratti di commento orchestrale. Più tardi, minacciato del capestro, il mariuolo esclama:

Ecco il povero Tracollo,
Già comincia a tracollar.
Già mi sento il laccio al collo,
Già mi sento soffogar.

Malgrado la poco pulita fedina penale di Tracollo — però dopo la promessa di cambiar vita — la commedia volge a lieto fine. Tracollo e Livietta si sposeranno. Livietta canta:

Sempre attorno, qual palomba
Al suo caro palombaccio,
Ti starò, dicendo cru...
Crudelaccio, vieni a me.

Tracollo risponde:

Sempre appresso, qual montone
All'amata pecorella,
Ti verrò, dicendo be...
Bella, bella, vengo a te.

Il disegno melodico di questa canzonetta gira e rigira su tre note vicine; onde par di vedere e di sentire gironzolare e tubare il palombaccio intorno alla diletta compagna.

La notorietà della *Serva Padrona* mi dispensa dal far cenno dell'argomento. Nello sviluppo dell'astuta manovra, tra affettuosa, birichina e impertinente, onde Serpina riesce a farsi sposare dal suo padrone, il poeta Federico, che già conosciamo, fu abilissimo. Egli preparò un canovaccio sul quale Pergolesi potette compiere uno di quei miracoli che l'arte registra a lunghi intervalli nella sua storia. In questa semplice azione giocosa tutto è ammirevole, compresi i recitativi, anch'essi saturi di comicità. I pezzi, tra assoli e duetti, sono sette soltanto; ma son

sette finissimi gioielli di musicalità e di psicologia. Dei due aspetti antitetici della personalità del Pergolesi, — il lepore e il dolore, — il primo rifulge in tutta la sua umanità in questa breve opera: l'altro, il dolore, ci apparirà nei canti dello *Stabat*.

La fama del Pergolesi è universale; però non furono universalmente riconosciuti il suo genio e i pregi dell'arte sua. Al pari di altri grandi musicisti, il maestro jesino ebbe ammiratori appassionati e detrattori più o meno malevoli. Tra i primi ricordo soltanto Gian Giacomo Rousseau, il quale nella famosa lettera sulla musica francese esalta come modelli di perfezione il duetto della *Serva Padrona*: *Lo conosco a quegli occhietti*. Fra i detrattori è con rincrescimento che debbo citare un grande operista italiano: Giovanni Paisiello. Si attribuisce a lui questa gratuita opinione alquanto tendenziosa: *Se Pergolesi avesse vissuto di più, non sarebbe stato tanto stimato quanto lo è al presente*. Vorrei non credere autentica quest'attribuzione. Senonchè essa appare verosimile dal fatto che Paisiello, nel 1781, non seppe resistere alla tentazione di rimusicare il libretto della *Serva Padrona*. Gliene venne male, poichè l'opera non ebbe il successo ch'egli sperava. Non solo. Ma trentacinque anni più tardi la vendetta del Pergolesi doveva farla quel gran burlone di Gioacchino Rossini rimusicando di gusto *Il Barbiere di Siviglia* e offuscando per sempre l'opera omonima del vecchio maestro tarantino. È il caso di ripetere: chi la fa l'aspetti!

Oggi serenamente si può dire che se non tutto è egualmente ammirevole nella produzione pergolesiana, vi sono moltissime pagine che resistono e resisteranno nei secoli per la loro meravigliosa bellezza. Da tali pagine scaturisce una personalità inconfondibile; così possente, anche, da persuadere a considerare il Pergolesi come un precursore.

Basta pensare alla *Serva Padrona* perchè si affacci alla nostra mente la grande figura di Mozart. Dò un solo esempio, e potrei darne parecchi.

L'aria di Leporello, con la quale s'inizia l'azione del *Don Giovanni*, richiama subito al ricordo l'aria di Uberto all'inizio dell'Intermezzo pergolesiano. Benchè Leporello non sia che il servitore di Don Giovanni, mentre Uberto è il padrone di Serpina, entrambi nelle loro arie dicono press'a poco le stesse cose e dimostrano la stessa impazienza. Uberto dice:

Aspettare e non venire,
Stare a letto e non dormire,
Ben servire e mal gradire,
Son tre cose da morire.

E Leporello a sua volta dirà:

Notte e giorno faticar
Per chi nulla sa gradir.
Piova e vento sopportar,
Mangiar male e mal dormir...
Voglio fare il gentiluomo
E non voglio più servir.

L'aria di Leporello è stupenda, è vero; ma dopo quella di Uberto non rappresenta più una *trovata*. Sempre in omaggio alla verità, bisogna aggiungere che l'aria di Uberto è più ricca di atteggiamenti, e che l'impazienza è resa con maggiore efficacia.

Come dicevo, il genio di Pergolesi precorse quello di Mozart: ed è alla stregua della prodigiosa musicalità mozartiana che bisogna valutare quella del Pergolesi. Il parallelo tra i due compositori si sostiene perfettamente, anche se

all'attivo dell'italiano non vi è una produzione sinfonica. Vi è però un cospicuo saggio di musica da camera nelle *12 Sonate* per due violini e basso cifrato, da me trascritte per violino e pianoforte e pubblicate nel 1900 dalla Casa Ricordi. La nobiltà dello stile e la venustà della forma — nella quale appare, e forse per la prima volta, la ripercussione del primo tema sulla tonica, dopo lo sviluppo centrale — dànno la misura della potenzialità dell'artista anche nel campo istrumentale: e indubbiamente, se la vita del compositore non fosse stata troncata a soli 26 anni, e cioè dieci anni prima in confronto di quella, pure assai breve, vissuta da Mozart, l'arte italiana avrebbe avuto dal suo singolare artista opere istrumentali più copiose e più ampiamente costruite.

Vi sono altre composizioni strumentali del Pergolesi, ma oggi debbo rinunziare a riferirne; come rinunzio a riferire delle messe, le quali documentano della perizia polifonica, e di altre composizioni sacre. Accenno soltanto al famoso *Stabat*, scritto dal giovane maestro negli ultimi mesi della sua esistenza.

Chi non ha sentito almeno una volta l'insuperato poema del dolore? Chi non ha palpitato alla sincopata melodia del *Quae morebat* e non ha pianto a quella del *Quando corpus morietur?*

Il corpo di Giambattista Pergolesi s'irrigidì nella morte il 16 marzo del 1736, mentre dal mite soggiorno di Pozzuoli, nella cordiale ospitalità dei frati cappuccini, l'infermo sperava di guarire e di conservarsi alla vita, all'arte, all'amore.

Nell'*al di là* egli fu accolto fraternamente dal divino Raffaello Sanzio, suo conterraneo: un secolo e un anno più tardi dovea raggiungerlo un altro grande e non meno infelice marchigiano: Giacomo Leopardi.

ALESSANDRO LONGO.

RECENTE SUCCESSO AL TEATRO ALLA SCALA

ERMANNO WOLF - FERRARI

IL CAMPIELLO

COMMEDIA LIRICA IN TRE ATTI

Libretto di A. GHISALBERTI, ridotto dalla commedia di C. GOLDONI
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50 - Libretto L. 4

G. RICORDI & C. - EDITORI MILANO

Andrea Carlos Gomes

nel primo Centenario dalla sua nascita

Se è quasi sempre difficile e talora addirittura impossibile accertare la data di nascita delle donne in generale, delle artiste in particolare, accade qualche volta di trovarsi davanti a simile difficoltà anche di fronte agli uomini e, pure in questo caso, specialmente di fronte agli artisti. Così, mentre quanto alle donne si era, per esempio, creduto fino a poco tempo fa, che la celebre cantante senese Marietta Piccolomini fosse nata nel 1836 (e invece era nata nel 1834), anche dell'illustre Giovanni Sgambati si è sempre detto e stampato che era nato nel 1843 e solo recentemente il compianto Cametti provò, col certificato di nascita alla mano, che era nato nel 1841. Innumerevoli sono poi i fanciulli-prodigio ai quali, per aumentare il prodigio, i genitori o gli impresari diminuiscono gli anni.

Che questa sia stata la ragione per la quale il celebre compositore brasiliano Andrea Carlos Gomes risulta, nei Dizionari biografico-musicali, nato nel 1839, non credo; ma certo è che nacque invece nel 1836 e precisamente l'11 luglio, come si rileva in modo irrefragabile da un libro che a lui ha dedicato la stessa sua figlia Itala Gomes Vaz de Carvalho. Ricorre quindi quest'anno il primo centenario dalla sua nascita; e non sarà per conseguenza inopportuno ricordare il celebre compositore che svolse in Italia la maggiore e miglior parte della sua attività artistica, che l'Italia amò come un figlio e che dette alla figlia il nome di Itala, che seguì, in buona parte, nelle sue opere teatrali, lo stile italiano.

Non lunga fu la sua vita che si chiuse il 16 settembre 1896 quand'egli, dunque, aveva appena compiuto sessant'anni: nè fu vita lieta perchè, sebbene illuminata dalla gioia della celebrità, fu contristata da terribili sventure domestiche, da gravi amarezze e fu spesso bersagliata dalla cattiva fortuna.

Nato a Campinas, in provincia di S. Paulo, da Manoel José Gomes e da Fabiana Maria Jaguary Cardoso sua terza moglie (il vecchio Gomes ebbe quattro mogli e mise al mondo ben ventisei figliuoli!) Andrea Carlos ebbe la sventura di perdere la madre quando aveva appena due anni e rimase affidato alle cure della matrigna, ottima donna e buona anche con lui, ma, come è umano, parziale coi numerosi figli creature del suo proprio sangue. Il padre era maestro di musica e dirigeva una Banda nella quale aveva incorporato tutti i maschi della sua numerosa figliuolanza. Essi però dovevano conoscere anche un mestiere: e Carlos era un abilissimo sarto. Perciò fu sempre elegante nel vestire e incontentabile coi suoi fornitori, ai quali rivolgeva spesso critiche altrettanto aspre quanto... competenti!

Sapeva sonare vari strumenti a fiato ed a corda e, benissimo, il pianoforte: possedeva anche, da ragazzo, una bella voce di soprano, divenuta poi di tenore. Ed era perciò bene accolto in società ove si produceva come strumentista o come cantante. Cominciò presto a comporre: ma anche presto si accorse che gli mancava una solida coltura tecnica e che al suo paese non se la poteva procurare. E un bel giorno fuggì da casa e se ne andò a Rio de Janeiro, di dove scrisse una commovente lettera al padre che, sebbene irritatissimo per la sua fuga, pur gli rispose così: « Che Dio ti benedica e ti conduca felicemente per l'arduo cammino della gloria. Lavora e sii felice ».

Coll'appoggio dell'Imperatore del Brasile Don Pedro II poté entrare al Conservatorio di Rio e seguire, nella classe di composizione, gli insegnamenti del maestro italiano Gioacchino Giannini. Le sue prime opere *A noite do Castello* e *Joanna de Flandres* rappresentate in quella città, ebbero tale successo che l'Imperatore, oltre ad onorificenze, gli dette un sussidio perchè si recasse a compire gli studi in Europa. E l'8 dicembre del 1863 il Gomes partiva per l'Italia e si recava a Milano con una commendatizia che, pel tramite dell'imperatore, aveva avuto dal Re di Portogallo per il maestro Lauro Rossi, direttore del Conservatorio di quella città.

Al Conservatorio però, come straniero, non potè entrare: divenne quindi scolaro privato del Rossi e al Conservatorio prese il diploma, dopo un brillantissimo esame. Il suo primo lavoro dato a Milano fu la musica per la Rivista in dialetto *Se sa minga* del poeta Antonio Scalvini, che doveva, più tardi, scrivere per lui il libretto del *Guarany*. La brillante composizione ebbe il più lieto successo al Teatro Fossati e rese subito popolare il nome del giovane maestro brasiliano. Il quale, nell'anno successivo, per una di quelle combinazioni che sembrano predestinazioni, uscendo una sera dal Caffè, udì in Piazza del Duomo un venditore ambulante di storielle e racconti che andava gridando a squarciagola: « Il Guarany! Il Guarany! Storia interessante dei selvaggi del Brasile! ». Fu per il Gomes come un lampo di luce. Comprò la storiella, la portò allo Scalvini e l'uno e l'altro si posero tosto al lavoro.

Nel contempo peraltro il Gomes musicava un'altra Rivista, *Nella luna*, e scriveva varî pezzi di musica da camera.

***

Il Guarany fu l'opera d'obbligo per il Teatro alla Scala nella stagione 1869-70 e andò in scena il 19 marzo, essendone principali interpreti la Sass, il tenore Villani, il basso Coloni, il baritono Maurel, del quale la « Gazzetta Musicale di Milano », dopo aver fatto grandi elogi della Sass e del Villani, dice soltanto che « fece del suo meglio ». È vero che aveva 22 anni e forse non aveva ancora rivelato di possedere quei requisiti che dovevano condurlo a diventare l'insuperato Jago e l'insuperato Falstaff degli ultimi capilavori verdiani.

Quale che possa essere oggi il giudizio su questa che fu la più fortunata tra le varie opere composte dal Gomes, non può negarsi che possedeva gli elementi necessari a quel tempo per determinare un così caloroso e così prolungato successo. Già, quando una composizione musicale, o di teatro o d'altro genere, mette sossopra i pubblici di tutto il mondo e divien popolare, una ragione ci deve pur essere. Perchè il *Guarany* sì e le altre opere dello stesso Gomes no? Perchè sì il *Faust* e no le altre opere del Gounod? E, fuori del teatro, perchè sì *La stella confidente* del Robaudi, la *Leggenda Valacca* del Braga, *Marechiare*, *Vorrei morire*, *Ideale* del Tosti, *La mia bandiera* del Rotoli, la stessa *Serenata* del Toselli e no tante altre composizioni di quei medesimi autori?

Vuol dire che quelle composizioni hanno trovato, sia pure momentaneamente, una rispondenza negli animi dei contemporanei: ma forse vuole anche dire che in esse gli autori hanno trasfuso qualche particella della loro anima, cioè della loro vita e del loro sangue. Perchè la produzione delle opere d'arte è un atto di generazione: dal quale nascono o aborti o esseri che vivono una vita di normale durata o, ma raramente, creature dotate dell'immortalità.

Così, nell'epoca in cui apparve la più resistente tra le opere del Gomes, se nascevano vari aborti immediatamente sepolti e se nasceva un'opera dotata di vita duratura, l'*Aida*, nascevano anche altre opere, tra cui appunto il *Guarany*, destinate a condurre una normale ed onorata esistenza, ma poi condannate a sparire.

Nel *Guarany* la critica del tempo vide soprattutto la felice affermazione e la sicura promessa di un esordiente. Segnalò che conteneva *della buona musica*, vi trovò notevoli pregi di forma e alcuni pezzi *veramente belli*. Tra questi, nel primo atto la *Sortita* (sic) di Cecilia, l'*Ave Maria*, il duetto fra soprano e tenore; nel secondo l'aria del tenore e la ballata di Cecilia; nel terzo, giudicato come il più grandioso e caratteristico, il coro degli Aimorè, il gran duetto fra soprano e tenore, la preghiera; nell'ultimo, apparso inferiore e monotono, il duetto fra tenore e basso e il terzetto finale. Il Filippi, scrivendone su « La Perseveranza », trovò nell'opera *spesso ispirazione e talora originalità*, mentre ne rilevò le disuguaglianze, le titubanze, le lungaggini e qualche volgarità.

Non può negarsi che l'opera sia pervasa da un certo calore, che riveli una grande facilità e spontaneità e una larga, se non sempre pura, vena melodica, e che, pur nella sua struttura tipicamente italiana, comprenda tratti e momenti di colore e di carattere esotico, cioè nazionale brasiliano, in certe modulazioni, in certi ritmi, in certe cadenze. La musica del *Guarany* divenne presto, per la sua facilità ed orecchiabilità, popolare. Tutte le Bande si impossessarono della Sinfonia (sostituita l'anno seguente al primitivo preludio) e la suonarono nelle piazze di tutte le nostre città: e poichè allora usava cantare pezzi d'opera anche fuor del teatro, la ballata di Cecilia e soprattutto il primo duetto fra lei e Pery (*Sento una forza indomita*) entrarono nei programmi dei concerti e furono continuamente eseguiti anche nei privati salotti.

Replicato per molte sere a Milano, all'ultima delle quali assistè la Principessa Margherita di Savoia, che chiamò nel suo palco l'autore, il *Guarany* passò rapidamente sui principali teatri d'Italia e fu riprodotto con uguale fortuna in Russia, in Austria, in Portogallo, in Danimarca, in Olanda e, naturalmente, a Rio de Janeiro, presente l'autore e presente l'Imperatore Don Pedro II, cui l'opera era stata dal Gomes dedicata in segno di riconoscenza.

***

Dopo il trionfo brasiliano, Carlos Gomes fece ritorno in Italia, ove prese moglie, sposando la pianista bolognese Adelina Peri. E tosto si pose nuovamente al lavoro. Ma nei due anni trascorsi dal suo ritorno in Italia (1871) all'andata in scena della sua nuova opera (1873) il Gomes ebbe non poche amarezze e un grande dolore. Ingenuo per indole e poco pratico di affari, si trovò in ristrettezze economiche, mentre la famiglia cresceva e, pur troppo, non in buone condizioni di salute: nel 1873, mentre si rappresentava la sua nuova opera, gli moriva la figliuoletta primogenita.

Malgrado ciò, egli condusse a termine il suo lavoro e la *Fosca* apparve a Milano sulle scene del Teatro alla Scala, la sera del 16 febbraio 1873.

Successo contrastato e mediocre. Nella « Gazzetta Musicale di Milano » Giulio Ricordi, pur riconoscendo in tale opera uno stile elevato, uno strumentale elaborato in giusta misura, forme non comuni, idee bene svolte, osservava che l'autore si era troppo asservito al dramma, aveva troppo spezzato le frasi, si era troppo

frenato e che si sentiva come nell'opera qualche cosa mancasse. E si domandava: « Che cosa? L'ispirazione? Talora sì, ma non sempre ». E concludeva rilevando in questo lavoro un progresso sul precedente *Guarany* in cui non mancano le trivialità, del tutto assenti nella *Fosca*. L'opera, nella quale il Gomes aveva fatto uso per la prima volta dei *leitmotive*, il che gli procurò l'accusa di wagnerismo, fu riprodotta in varie città e tornò anche alla Scala nel 1878, in parte modificata, ottenendovi, eseguita dalla Fossa, dal Tamagno, dal Kaschmann, dal Maini, assai migliori accoglienze. A Modena poi riportò un vero e schietto successo. Tuttavia, non durò sulle scene: e l'autore ne faceva carico alla Casa Editrice Lucca che lo ostacolava per aver saputo essersi egli accinto a comporre una nuova opera per la Casa Ricordi.

Questa nuova opera fu il *Salvator Rosa*, che dopo varie peripezie, delle quali si ha traccia nelle lettere del Gomes che si conservano nell'Archivio della Casa Ricordi, fu data per la prima volta a Genova il 21 marzo 1874 e riprodotta successivamente a Milano e a Torino. Nelle lettere su ricordate il Gomes ora si inquietava per le questioni che aveva col librettista Ghislanzoni, ora si sgomentava per la ricerca di cantanti adatti e specialmente per quello che doveva incarnare il personaggio di Masaniello e che doveva essere italiano e pronunziar molto bene, per la temuta mancanza del tenore Anastasi, che viceversa poi cantò a Genova, per la non potuta evitare necessità di dar l'opera a Milano in autunno invece che in carnevale come avrebbe desiderato: e concludeva: « Ho una cattiva stella che mi perseguita e bisogna rassegnarsi ».

A giudicare dai resoconti che i giornali fecero delle prime rappresentazioni del *Salvator Rosa* a Genova e quindi a Milano, si direbbe che l'opera abbia avuto caloroso successo: applausi ai principali pezzi, innumerevoli chiamate dell'autore al proscenio, benevoli giudizi dei critici. Di contro, dalle lettere dell'autore al Ricordi chiaramente appare come egli non fosse soddisfatto e contento. « Caro Giulio (scriveva da Trieste, ove l'opera doveva venir riprodotta), prima dell'andata in scena del *Salvator Rosa* alla Scala, io sapeva che l'opera non avrebbe il successo che meritava e tu stesso lo sapevi! Qualunque sia il merito della musica, qualunque fosse l'esecuzione, il resultato che ebbe era già *decretato*!... La stampa tutta, il pubblico medesimo di Milano (cosa incredibile!) è avverso a me: ed è perciò che io ho tanto insistito per *non dare*, almeno per ora, il *Salvator Rosa* alla Scala. Non farti illusioni che la riproduzione alla Scala non sia stata fatale per me... ». Accenna poi alla ripercussione che la cosa avrà a Trieste, pure sperando in una rivincita su Milano.

L'opera fu data, nel 1875, anche a Torino, ma non andò bene: e c'è un'altra lettera del Gomes in cui accenna alla disdetta avuta per l'improvviso abbassamento di voce del Patierno e per antipatie suscitate dall'Impresa stessa nel pubblico torinese.

In realtà, anche nel *Salvator Rosa* abbondano le pagine di vena melodica facile, chiara, spontanea, sebbene talora comune e fin troppo orecchiabile. La canzone napoletana di Gennariello: « Mia piccirella deh vieni allo mare » divenne subito popolare: i critici notarono fra i pezzi migliori l'aria del tenore « Forma sublime, eterea », il coro degli scolari, l'aria del Duca, il duetto fra Salvatore e Isabella (che è sul tipo di quello del *Guarany*), la barcarola, il duetto fra Masaniello e Salvator Rosa e altri brani dell'ultimo atto, da alcuni reputato il migliore.

Se non quanto il *Guarany*, anche il *Salvator Rosa* si mantenne per qualche tempo sopra le scene: poi cadde anch'esso in oblio.

Sorte meno felice attendeva le opere successive del maestro brasiliano. Mettere in musica la *Maria Tudor* gli era costato, a causa dei versi, grande fatica, tanto che in una lettera al Tornaghi diceva: « Sto trovando molta difficoltà *nella forma* del libretto della *Maria Tudor* e di ciò mi sono accorto nel musicarlo. La *maniera di fare* tanto di Praga quanto di Boito è strana e laconica tanto da imbarazzare il maestro più volenteroso ».

Intanto, oltre che da altri dispiaceri, era colpito da una nuova sciagura domestica: la morte dell'adorato figlio Mario.

La *Maria Tudor* fu rappresentata alla Scala il 27 marzo 1879 ma non ebbe troppo lieto successo. Fu rilevato soprattutto che mancava di personalità.

***

Disilluso ed afflitto, il Gomes si recava allora al Brasile, ove veniva accolto con grandi feste e ove componeva l'*Inno a Camoens*. Ma poi tornava in Italia.

Trascorreva vita modesta e senza lusso, pur compiacendosi di adornare con opere d'arte la villetta che abitava a Maggianico sul Lago di Como. Cominciò in quel tempo alcuni altri lavori poi abbandonati e scrisse, per l'America, un *Inno popolare* dedicato alla prima Provincia abolitrice della schiavitù. Finalmente il 21 febbraio del 1891 fece rappresentare alla Scala l'ultima opera sua teatrale, *Condor*, che, diretta dal maestro Leopoldo Mugnone, ebbe assai lieto successo malgrado l'infelice libretto e fu lodata per alcuni squarci assai belli, specie nel terzo atto, per l'elaborata fattura, per l'equilibrio e per un certo senso di modernità.

Nel 1892 il Gomes compose la Cantata *Colombo*, non abbastanza apprezzata a Rio de Janeiro, ove venne eseguita.

Nel Brasile la sua posizione era scossa dopo avvenuta la rivoluzione, in seguito alla quale l'Imperatore Don Pedro II aveva perduto il trono e aveva dovuto andare in esilio. Piene di tristezza sono le lettere scritte dal Gomes in questo periodo, in una delle quali, ad esempio, si leggono queste sconsolate parole: « Sono nato sfortunato e lo sarò, credo, *fino alla fine del fine. Oh venga presto questo fine!* ».

Rivalicato l'Oceano, ebbe il Gomes la nomina a membro della Commissione musicale per l'Esposizione di Chicago e poi, dopo lotte e contrasti, venne eletto Direttore del Conservatorio di Musica del Para. Ma la sua salute era scossa e, come abbiamo detto, egli morì appena sessantenne il 16 febbraio del 1896. A Campinas, suo luogo nativo, gli fu eretta una statua.

Ebbe il Gomes temperamento focoso, fantasia fervida, facile vena: gli mancarono potenza, profondità e vera originalità di pensiero, mentre fu spesso o retorico o superficiale. Nè fu innovatore, essendosi attenuto scrupolosamente alla struttura del melodramma italiano del tempo. Perciò, se ad alcune sue opere, specie al *Guarany* e anche al *Salvator Rosa* non mancò il favore del pubblico, non si può dire ch'esse abbiano lasciato nella storia della musica un solco durevole.

Ciò non ostante, poichè esse godettero di una vera celebrità e poichè anch'oggi i vecchi ricordano con vera compiacenza le sensazioni provate in gioventù nell'ascoltarle, era doveroso ricordarne l'autore nella ricorrenza di questo primo centenario dalla sua nascita. Tanto più che, accanto all'artista, non si può dimenticare l'uomo dall'animo schietto e generoso, dal carattere franco ed aperto, mantenutosi integro e onesto in mezzo alle traversie della vita, ai colpi della ventura, ai dolori domestici. Fedele agli amici, egli serbò sempre in cuore la più viva gratitudine verso coloro che gli avevano fatto del bene o che gli avevano steso, in momenti difficili, una mano soccorritrice: specialmente verso la Casa Ricordi della quale, in una sua lettera del 24 ottobre 1883 al Tornaghi, egli dice: « Non mi dimenticherò mai, caro Tornaghi, che nel 1873 la Casa Ricordi, onorandomi della sua fiducia e dandomi ordine di scrivere il *Salvator Rosa*, mi tolse da grave imbarazzo, stendendomi la mano e forse, senza sapere, provvedendo a tremendi bisogni di famiglia ».

Egli fu anche un vero amico dell'Italia nostra, ove trascorse tanta parte della sua vita, affascinato dalle bellezze naturali e dalle glorie artistiche del nostro paese e ove produsse il meglio dell'opera sua.

Nè crederemmo di poter chiudere più degnamente questi rapidi cenni sul compositore brasiliano che riferendo le brevi parole con cui l'amico suo Ghislanzoni ne ritrasse scultoriamente l'immagine: « Questo selvaggio (aveva il Gomes davvero l'aspetto di un selvaggio) elegante e capriccioso, che talvolta si appiatta da sciacallo dentro i cespugli delle camelie e delle ortensie, è uno dei più onesti e generosi caratteri ch'io m'abbia mai conosciuto. Non abbiate paura! Accostatevi! Stringetegli la mano con fiducia ed affetto! Quella ch'egli vi stende con dignitosa fierezza è la mano di un gentiluomo: e il cuore che accompagna la stretta vigorosa è un cuore esuberante di tenerezza e di ogni sentimento gentile ».

ARNALDO BONAVENTURA.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

IMPORTANTI RIPRESE:

TEATRO REALE DELL'OPERA

ORSEOLO di **I. PIZZETTI.**

Dramma in tre atti di I. PIZZETTI

TEATRO VERDI DI TRIESTE

CECILIA di **L. REFICE.**

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

TEATRO COMUNALE DI PESARO

LA FARSA AMOROSA di **R. ZANDONAI.**

Tre atti e 5 quadri di A. ROSSATO (da P. De Alarcon)

Ciascuno spartito per Canto e Piano L. 50 — Ciascun libretto L. 4

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il Candotti e il Tomadini

nella restaurazione della musica sacra

Trattando della restaurazione musicale sacra, molti scrittori affermano che il primo risveglio avvenne in Germania, e precisamente in Baviera, che il primo fautore e mecenate fu Luigi I (1825-1848), che il primo impulso efficace risale al 1830. In Italia, il Card. Ostini, vescovo di Jesi (1838) e Gaspare Spontini, pure di Jesi (1840) per primi levarono la voce perchè si smettesse, in nome della religione e dell'arte, di profanare con suoni e canti indecorosi il tempio del Signore.

« Ma queste voci non ebbero eco che molti anni appresso », dice uno storico della musica sacra. Quest'affermazione può ritenersi vera, quando si intende che un movimento vero e proprio cominciò a manifestarsi fra noi dopo il 1870. Tuttavia a me sembra — scrive Alceste Saccavino nel *Bollettino ceciliano* — di poter asserire che il lavoro di riforma, sia pure individuale ma non meno efficace, cominciò prima del 1870, seguendo una via molto più fitta di ostacoli che in Germania e con risultati assai più lenti. Lo provano cinque volumi contenenti le minute manoscritte delle lettere candottiane posseduti dall'Archivio Capitolare di Cividale.

Come l'abate Giovanni Battista Candotti sentisse fino dal 1832 il bisogno della riforma, possedesse idee esatte, si rileva da una lettera inviata in quell'anno da Cividale a don Spizzo. In questa lettera egli descrive minutamente le funzioni che si svolsero in Duomo durante la Settimana Santa e tratta in modo particolare della musica eseguita. Fa la critica di tutte le composizioni sotto l'aspetto se fossero o meno convenienti alla santità del luogo e mentre ha parole di fuoco per la maggior parte dei pezzi e qualche espressione di lode per alcuni, espone principii, buoni ancor oggi, sul come deve essere la musica di chiesa. Non risulta che alcuno anteriormente scrivesse qualcosa di simile.

Il 18 febbraio 1851 il Candotti riferiva a don Ruggero Manna, maestro di Cappella a Cremona, le impressioni di un viaggio in Lombardia. Gli parla dello stato della musica sacra a Milano, che è addirittura disastroso, eccettuato forse il Duomo, ove trovò qualcosa di lodevole. Nel luglio del '52, scrivendo a Joseph Regnier a Nancy, distingue tra stile fugato e fuga: questa non è per nulla da ascriversi tra i generi di composizione sacra, a differenza dello stile fugato, adattissimo per le composizioni di chiesa.

I germi gettati a larghe mani dal Candotti fecero frutto ed era già il tempo di pensare ad una azione più vasta e concreta. Già all'estero erano da tempo sorti periodici di musica sacra. In Italia don Guerrino Amelli, con l'aiuto e la protezione di pochi mecenati, il 16 maggio 1877 fondò in Milano il periodico *Musica Sacra* con otto pagine di testo e con dispense di musica sia vocale che per organo. Che Tomadini fosse tra questi pochi mecenati è fuori di dubbio, già che da allora comincia fra lui e l'Amelli una corrispondenza continua. Anzi si può dire che Tomadini fosse il braccio destro o, meglio, il consigliere dell'Amelli.

Infatti è il Tomadini, che con l'amico sacerdote — divenuto poi abate benedettino col nome di Ambrogio — firma la circolare di presentazione del periodico e del repertorio di musica annesso; è il Tomadini che dà il giudizio sull'ammissibilità o meno delle composizioni da pubblicare. Ed è sorprendente come l'abate di Cividale, così remissivo e dolce di carattere, scarti senza riguardi la musica e talvolta rimbrotti l'Amelli per la sua manica troppo larga.

Ebbe Tomadini, come il Candotti, quantunque il primo sia stato sempre schivo di render ciò noto, relazioni con insigni musicisti. Per quel che riguarda gli stranieri (nota è la sua amicizia e corrispondenza col Liszt) è da ricordare il campione della riforma in Germania, F. X. Witt, riportando un episodio non privo d'interesse. Tomadini aveva fatto conoscere il Witt in Italia e lo aveva, per così dire, innalzato all'onore della celebrità. Costui invece si mostrava poco tenero per gli italiani di buona volontà, criticando aspramente le loro composizioni. Non passò immune anche un mottetto del Tomadini. L'abate di Cividale non ne potè più e scrisse all'Amelli una lettera piena di risentimento e confidò al Candotti che ciò gli era riuscito di sommo dolore, anche perchè proprio egli aveva posto il Witt « sul candelabro nel campo della musica sacra » in Italia.

Gli studii superiori di cultura musicale

Una interessante questione culturale viene discussa da Hans Joachim Moser, uno dei maestri della musicologia tedesca, nel fascicolo di gennaio della *Zeitschrift für Musik*. Come devono procedere gli studii musicologi nel momento attuale, ora che le Università tedesche (e degli altri colti paesi, si potrebbe aggiungere) son costrette a rivedere i proprii programmi per le nuove condizioni e finalità degli studenti?

Il Moser ha un'esperienza decennale, per discorrere di ciò, acquisita nelle Università e nelle scuole superiori di musica, dove gli ideali dell'insegnamento diventano sovente utopistici al contatto della realtà. Egli nota che un programma unico di studii è inadatto alle molte specializzazioni degli allievi, dei quali uno si dà alla critica musicale, un altro alla direzione d'orchestra, e avrà da fare con cantanti e strumentisti, un terzo diventerà bibliotecario, un altro farà l'editore, e altri si volgeranno all'insegnamento teorico, alle ricerche d'archivio, alla scuola o alla chiesa, all'insegnamento facoltativo o obbligatorio, e via dicendo.

Le attuali condizioni economiche e le attività sociali determinano influenze notevoli sugli allievi. Al tempo in cui insegnavano un Riemann o un Kretzschmar c'era assai più rispetto e onore dello studio, vi si dedicavano anni e anni. Studiosi come Spitta e Chrysandev erano modelli di serietà e di dedizione. I giovani preparavano dissertazioni laboriose e poderose. Oggi i candidati, alla proposta di tesi importanti, rispondono: « Mi sembra troppo vasta », « Ci vuol troppo tempo », « Dovrei fare un viaggio all'estero », oppure « Non mi servirà pel mio avvenire », eccetera.

E in realtà i lavori ordinarii e i servizii obbligatorii, militari, eccetera, occupano molto tempo della giornata dei giovani. Ne consegue che la preparazione dei giovani agli esami è condizionata in modo da richiedere una speciale attenzione e una riforma degli studii, affinchè l'avvenire della scienza, della cultura non resti compromessa e menomata. Un francese disse: Importa di sapere se gli scolari son buoni, non tanto se sieno buoni i maestri. Tuttavia il compito del maestro è innegabilmente importante. L'insegnante del tipo Kretzschmar e di Riemann è sempre memorabile. D'altra parte l'allievo deve avere disposizione, capacità, gusto musicale. Se no, è come presentare un quadro a un cieco. E deve possedere cognizioni pratiche.

Tre studii gli sono poi indispensabili; quelli della liturgia e del gregoriano, fondamentali, quelli della lingua italiana, per intendere i madrigali, le cantate, le opere, i testi di Marini, Guarini, Zeno, Metastasio, Da Ponte, quelli infine della paleografia. Cantare in coro o suonare nel Collegium musicum è utilissimo allo studente, per praticare ciò che conosce teoricamente. Un grave torto hanno gli insegnanti delle Università e delle scuole superiori nel dedicare i corsi a quelle limitate branche della storia che personalmente essi studiano e prediligono. Ne consegue, conclude il Moser, che gli studenti sanno troppo di un argomento o poco o nulla della storia generale. Indispensabile è la vastità delle cognizioni, sorrette dalla diretta udizione delle più varie musiche.

ITALIA

Il Popolo d'Italia. - Milano, 8 febbraio 1936.

G. Scuderi: *Il teatro lirico e l'esperanto musicale.*

Musica Sacra. - Milano, 25 gennaio 1936.

R. Lunelli: *La legge della chiarezza nell'organo.* — G. L. Centemeri: *Generi e e forme organistiche.*

La Rassegna Musicale. - Torino, febbraio 1936.

S. A. Luciani: *La musica opera di magia.* — F. Fano: *In memoria di Gaetano Cesari.* — K. Jeppesen: *Del contrappunto.*

Rassegna Dorica. - Roma, febbraio 1936.

M. Saint-Cyr: *Musicisti d'America, Emerson Whithorne.* — M. Rinaldi: « *Cyrano di Bergerac* » *di Alfano.*

Bollettino dei Musicisti. - Roma, genn. 1936.

M. Labroca: *Esigenze della musica per cinematografo.* — A. Caraceni: *Ruolo della musica nel cinematografo.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1936.

V. Tommasini: *Alcuni errori, in celebri partiture, corretti da Toscanini* (battuta 109ª nel I movimento della *VII Sinfonia;* battuta 216ª nel I movimento della *IX;* nel *Tristano e Isotta,* nei *Maestri cantori*). — E. Buensod: *Considerazioni su Beethoven* (A proposito della distinzione dei tre stili. « Se si tratta di distinguerli, designando tre opere tipiche, la scelta è facile. Non si cadrà in errore citando, per esempio, come rappresentativa della prima epoca la *Serenata* op. 8, la *V Sinfonia* come l'esempio più famoso della seconda maniera, gli ultimi cinque quartetti come le testimonianze dell'evoluzione su-

prema del musicista. Sì. Ma il *Quartetto* op. 18, n. 4? e il finale della *II Sinfonia*? E le sonate per violoncello alla Contessa Erdöchy? Stabiliscono una transizione. Sia, anche. Ma ne sono un saggio o il termine?). CH. KOECHLIN: *Alcuni nuovi orizzonti* (sulla tonalità, l'armonia, le tendenze moderne, e la difficoltà di comporre e di far opera d'arte). — H. PRUNIÈRES: *Attuali tendenze della musica* (Schönberg, Strawinski).

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, novembre-dicembre 1935.

D. SERGENT: *L'Introito della Settuagesima.* — H. POTIRON: *Il cinquantenario della basilica del Sacro cuore.*

Le Monde Musical. - Parigi, 31 gennaio 1936.

E. DE MONTDÉSIR: *Il romanticismo di Weber.* — E. MARCHAND: *Il sentimento dell'amicizia in Beethoven.*

Le Ménestrel. - Parigi, 24 gennaio; 7, 14 febbraio 1936.

A. HUTH: *La radio in Austria.*
M. D'OLLONE: *Voci melodiose, voci armoniose* (Polemica con R. Hahn).
A. MACHABEY: *Dal pianoforte all'accordéon.*

Le Guide du concert. - Parigi, 25, 31 gennaio; 7, 14 febbraio 1936.

A. BOSCHOT: *Meditazione prima di un concerto.* — P. SOCANNE: *Gli interpreti di Grétry* (continua).
J. BRUYR: *Intervista con H. Wollett.*
P. SOCCANNE: *Gli interpreti di Cherubini* (Gaveaux, Martin, Legrand, Scio).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, febbraio 1936.

R. LITTERSCHEID: *Addio al giazz* (Esaminata la fortuna mondiale del giazz, se ne nota la decadenza e la fine. A parte le traccie che potrà lasciare soprattutto nelle varietà del ritmo, e le poche opere notevoli sorte col giazz, sta il fatto che ora il pubblico sente nel giazz qualche cosa di invecchiato, morbido o malaticcio come in tante musiche salottistiche dell'anteguerra. La moderna musica da trattenimento deve avere caratteri davvero moderni). — H. SAUDER: *Osservazioni sulla musica da trattenimento.* — K. HERBST: *La questione del trattenimento nelle trasmissioni per radio.* — H. DRANSMANN: *Critiche osservazioni sulla musica da trattenimento.* — R. SONNER: *Compositori di musica da trattenimento come propagatori di cultura.* — L. SCHROTT: *Far musica e vivere di musica.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 15, 22, 29 gennaio; 5 febraio 1936.

S. BRICHTA: *Il problema Bruckner.* — F. VON LEPEL: *Lettere inedite* (di Haydn a Pleyel, da Vienna, 1802, e di Mahler a Pressburg, da Iglau, 1883, entrambe poco importanti). — G. SCHOTT: *Aneddoti teatrali.*
A. MEUER: *Furtwängler dirige* (nel 50° genetliaco, il 25 gennaio).
E. RHODE: *L'elemento popolaresco nelle sinfonie di Bruckner.* — F. v. LEPEL: *Traccie di Liszt a Zurigo.* — H. LUDWIG: *« Cyrano de Bergerac » di Alfano.*
J. CONZE: *Ricordi di F. Busoni.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 10, 17, 24, 31 gennaio 1936.

W. MECKBACH: *Opera e dramma musicale.*
W. ALTMANN: *Gli ottant'anni di C. Sinding* (Da molti anni soffre nell'udito e nella vista, e però non può attendere alla composizione. Ha già dato più di 130 lavori. In Germania è quasi dimenticato, benchè egli abbia più volte reso omaggio alla Germania. Studiò a Lipsia. Conobbe a Monaco, 1882-1884, le opere di Wagner. Predilesse *I maestri cantori.* Segue la bibliografia). — F. ERCKMANN: *La zampogna scozzese.*
H. SCHMIDT-GARRE: *Musica elementare e stilizzata.* — G. R. KRUSE: *Musiche da balletto di Lortzing.* — W. ROSEN: Recensione della prima di *Der Eulenspiegel* di H. Stieber a Lipsia.
W. ABENDROTH: *Chi sa, come avviene la composizione?* — E. BOUCKE: *Cori berlinesi.*
R. PETZOLD: *Beethoven come rielaboratore delle proprie opere.* — E. SCHMITZ: *Polemiche critiche.* — H. WALTZ: *Simon Zechter.* — F. ERCKMANN: *L'autografo della II parte del « Clavicembalo ben temperato » di Bach.* — K. GRIMM: *Concetto attuale dell'arte pianistica.*

Neues Musikblatt. - Berlino, febbraio 1936.

GOEBBELS: *Diritti e doveri della critica.* — E. NÜLL: *Musica medievale.* — H. BRANDES: *Il Bach gotico.*

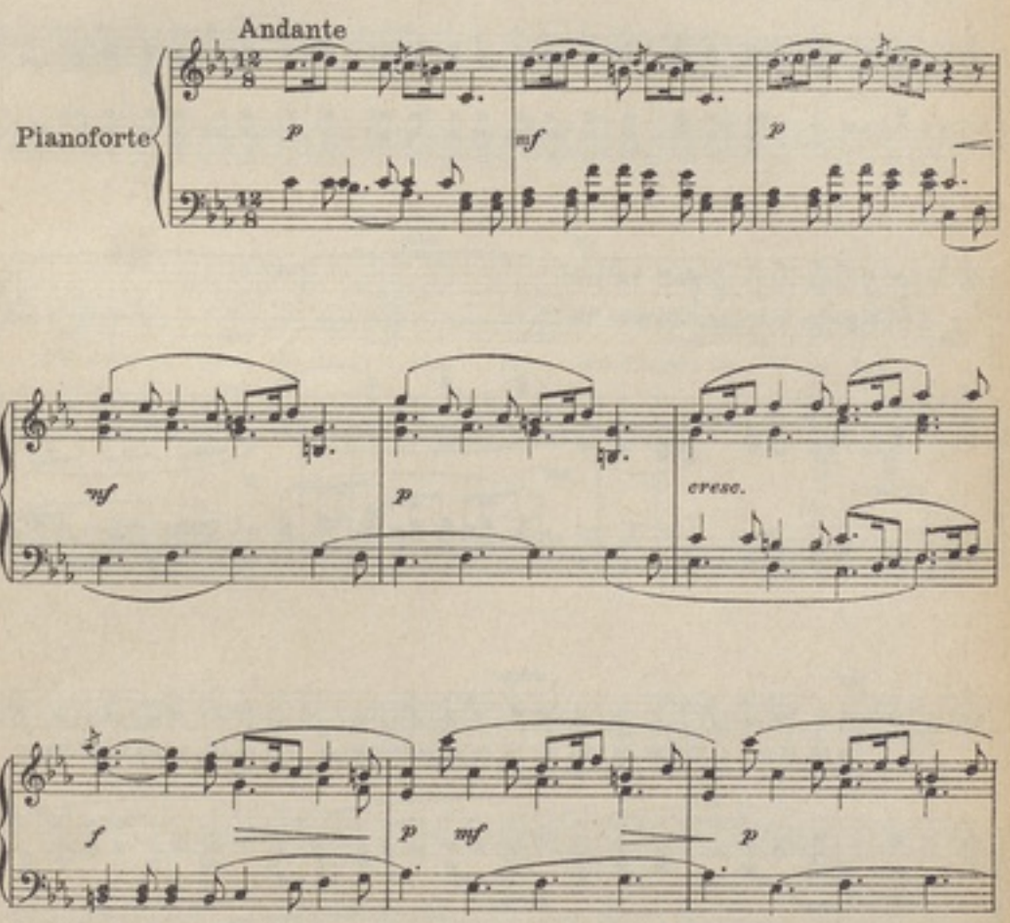
Die Musik-Woche. - Berlino, 25 gennaio 1936.

H. STUCKENBROCK: *L'avvenire dei giovani musicisti sotto la nuova bandiera.* — O. KROLL: *Il corno di bassetto e il clarinetto contralto.*

SERENATA DI POLIDORO

dall'opera: FLAMINIO

G. B. Pergolesi



Proprietà riservata.

Canto

Men . tre l'er.bet . ta pa . sce l'a.gnel.la, pa . sce l'a.

.gnel . la, so . la so . let.ta la pa . sto.rel.la, la pa.sto.

.rel.la per la fo.re.sta cantan.do va,

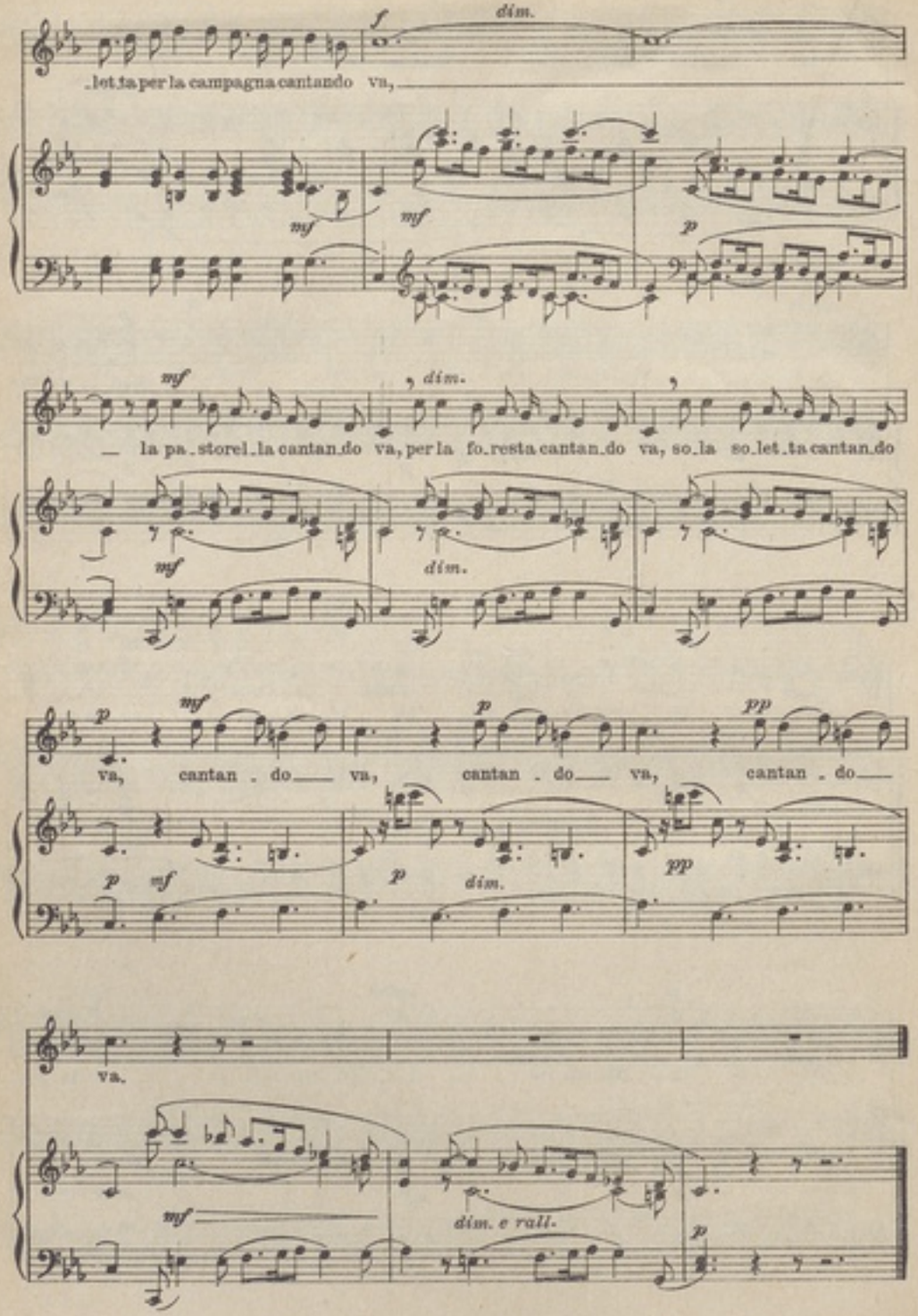
la pa.storel.la cantan.do va, per la fo.re.sta cantando va, so.la so.let.ta cantan.do

va, cantan . do va, cantan . do va.

Men . tre l'er.

.bet . ta pa . sce l'a.gnel.la, pa . sce l'a.gnel.la, so . la so .

.let . ta la pa.sto.rel . la, la pa.sto.rel . la so.la so.



Zeitschrift für Musik. Regensburg, febbraio 1936.

Numero interamente dedicato a facezie sul carnevale e i musicisti, novelle, poesiole, dialoghi, ecc.

Musica Sacra. - Regensburg, febbraio 1936.

J. Mölder: *Crisi nella musica per la chiesa cattolica* — J. Thamm: *Prove corali.*

Mitteilungen für Katolische Kirchenmusiker. - Düsseldorf, gennaio 1936.

W. Krauss: *La giovane chiesa e il corale.*

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, febbraio 1936.

F. Oberbocker: *Canto popolare e razza.* — H. Werlé: *La cantabilità della moderna musica popolare.* — K. Hasse: *Il problema dell'educazione tonale.*

INGHILTERRA

Monthly Musical Record. - Londra, febbraio 1936.

D. Ewen: *S. Koussevitzki.* — E. Wellesz: *A. Berg.* — F. O. Souper: *Un capolavoro di Mozart del 1777* (*Concerto* in mi bem. K. 271). — W. Reich: *Una storia della musica a Salzburg.*

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, gennaio 1936.

R. Aloys Mooser: *La grande pietà della Tonhalle di Zurigo.* — Edit.: *Il retroscena delle relazioni di R. Strauss col nazismo.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1, 15 febbraio 1936.

E. Ermatinger: *Movimento delle tendenze vocali in Isvizzera* (continua). — R. Redlich: *Sulla rielaborazione dell'« Orfeo » di Monteverdi* (III).

K. Geiringer: *La madre di Brahms* (Il G., che ha ora pubblicato un'ottima biografia e critica di Brahms, comunica alcuni documenti dei quali s'è giovato nel suo lavoro. Ecco parecchie interessanti lettere della madre di Johannes, del 1854, '55, '56).

AUSTRIA

Musica. - Vienna, febbraio 1936.

F. Weingartner: *Le opere orchestrali di F. Liszt.* — K. Pahlen: *Cultura musicale del popolo.*

Musica Divina. - Vienna, febbraio 1936.

F. Krieg: *Direttore di coro e coro da chiesa.* — J. Mertin: *Disposizione dei registri dell'organo.*

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, gennaio 1936.

L. Pericot: *Una rappresentazione della danza spagnuola.* — L. Millet: *La nostra arte corale.* — F. Lliurat: *G. C. Bach.*

Musicografia. - Monovar, gennaio 1936.

J. Boyer: *Wagner e la Francia.*

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, gennaio-febbraio 1936.

K. Pringsheim: *Attualità e finalità della musica d'oggi.* — E. Steinhard: *In memoria di A. Berg.* — A. Jemnitz: *G. Mahler come direttore dell'imperial musica di corte.* — W. Reich: *Lettere di Busoni.*

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New York, gennaio 1936.

O. Wister: *Ricordi wagneriani.* — D. J. Bach: *Una nota su A. Schönberg* (sulla derivazione da Brahms e Wagner). — R.. Hill: *Schönberg e il futuro sistema tonale.* — E. Lookspeiser: *Debussy, Ciaicovski e la signora von Meck.* — M. Carner: *L'elemento esotico in Puccini* (in *Madama Butterfly, Fanciulla del West, Turandot,* con esempi musicali delle melodie e dei ritmi). — A. Meyer: *Sibelius come sinfonista* (esame delle opere, con citazioni). — E. Istel: *Il quarto atto degli « Ugonotti ».* — V. Alford: *Costruttori di istrumenti.*

Modern Music. - New York, gennaio-febbraio 1936.

L. Saminski: *Il compositore e il critico.* — E. Toch: *Il film sonoro e il teatro.* — G. Schneerson: *Il mutato corso della musica russa* (Sciostacovic, Miascoschi, Saporin, Mossolof, Veprik, Sebalin). — E. Goldbeck: *Libri sulla musica.* — A. Hooker: *Musica giapponese.*

Gaceta Musical. - La Habana, gennaio 1936.

A. Valverde: *Massenet.*

Mercurio musical. - Buenos Aires, dicembre 1935.

Edit.: *I grandi violinisti.*

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

«Il Campiello» di Ermanno Wolf-Ferrari alla Scala di Milano

(11 febbraio 1936).

Diciamolo subito: un successo schietto quale la fortunata carriera artistica del Wolf Ferrari autorizzava a sperare. Il magnifico pubblico che gremiva la sala del nostro Massimo seguì con vivo godimento il festoso spettacolo alla cui piena riuscita contribuirono la magistrale direzione di Gino Marinuzzi e l'artistica realizzazione di un eccezionale complesso di interpreti, alcuni dei quali fra i più cari ai fedeli scaligeri: Mafalda Favero, Ines Adami Corradetti, Margherita Carosio, Giulia Tess, che costituivano infatti il delizioso quartetto su cui s'impernia tutta l'azione — se così può chiamarsi — della commedia goldoniana, risero, fecero all'amore, baruffarono con fresca e ricca spontaneità popolana; il Baccaloni, l'Autori, il Fort sostennero con ammirevole bravura le parti del *Cavaliere*, di *Anzoleto*, di *Zorzeto*, e di una irresistibile comicità furono il Nessi ed il Nardi nelle vesti delle due vecchie, *Donna Cate* e *Donna Pasqua*. Uno spettacolo, quindi, che giustifica le accoglienze scaligere, ed un successo che per la sua schiettezza autorizza a bene sperare su la sorte di questa nuova opera del maestro veneziano.

***

Mario Ghisalberti può dire di aver bene assolto il suo compito. Infatti, la sua riduzione della commedia goldoniana da cinque in tre atti ha serbato intatto il carattere ed il sapore dell'originale, pur nei sapienti tagli e nelle indovinate trasposizioni che l'hanno alleggerito di scene superflue per un lavoro lirico, conferendogli maggior snellezza ed un interesse che mai cede durante tutto lo spettacolo.

Gioiello di pittura d'ambiente, il *Campiello* goldoniano nulla ha perduto di questa sua caratteristica anche se, qua e là, l'arguta e vivace naturalezza diventa farsesca comicità ed appare travisato lo spirito originale di alcune scene. Ma, se è vero, ad esempio, che l'aver assegnato le parti delle due «vecie» ad uomini muta in alcuni tratti la commedia in farsa, è vero anche che il librettista ed il compositore non furono indotti a ciò dal desiderio di facile successo come si è potuto credere. Forse ha influito sulla scelta di voci maschili per le due comari il ricordo della fonte stessa cui attinse l'opera buffa e dove la parte della *vecchia* era sempre sostenuta da un tenore; ma è più probabile che il Ghisalberti ed il Wolf-Ferrari abbiano voluto dare varietà di timbro alle troppe voci femminili che, a lungo andare, sarebbero riuscite monotone.

***

Riassumere la trama del *Campiello*? Sarebbe sciupare, o meglio, tradire lo spirito che anima la briosa, scintillante commedia del Goldoni. Il *Campiello*, infatti, come le *Baruffe chiozzotte*, *La casa nova*, *La bottega del caffè*, appartiene a quelle commedie di ambiente dove manca, può darsi, un nodo centrale su cui s'imperni l'azione scenica e domina, invece, la riproduzione schietta dei costumi di quel popolino o di quella borghesia che ebbero in Carlo Goldoni un pittore di efficacia senza pari. Vero protagonista della commedia è, infatti, proprio quel vecchio *campiello* circondato dalle tipiche case che, attraverso le altane ed i floriti terrazzi aprono i curiosi occhi su ciò che accade nella pittoresca piazzetta dove si svolge la quotidiana vita di tutta una piccola folla che lavora, traffica, si diverte, pronta ugualmente a baruffare ed a far pace, a cavarsi gli occhi ed a tutto dimenticare nella pantagruelica soddisfazione d'una lauta cena, o nella gioia quasi orgiastica d'una danza disfrenata.

***

Anche nel *Campiello* il Wolf-Ferrari non è venuto meno al suo stile ed alle sue idealità artistiche. Alieno da problemi trascendentali, libero da incertezze stilistiche egli ha ubbidito anche questa volta alla tipica semplicità dell'arte sua mirante soprattutto all'immediatezza espressiva. Il suo mondo, si sa, è racchiuso in una cornice di suoni che ebbero l'avvio dai modelli musicali settecenteschi e del primo ottocento; ma sarebbe ingiusto dire ch'egli ricalchi quelle musiche. Può dirsi, piuttosto, che il bel settecento è l'atmosfera in cui si formò la sua sensibilità e dove lo spirito della sua musica pare si bei nell'attardarsi vinta da quel mondo di suoni leggiadri e piacevoli, ma anche soffusi, a volte, di soave intimità.

Se non si può quindi parlare dell'arte del Wolf-Ferrari come di una espressione originale, non si può d'altra parte negare al maestro veneziano una tipica personalità che gli conferisce una fisonomia particolare fra i musicisti contemporanei. Caratteristica è in lui la vivacità della modulazione, la spregiudicatezza discorsiva per cui il declamato acquista un non so che di espressività elementare che si addice perfettamente allo spirito della parola. E questa spontaneità è sempre viva in lui, sia nella conversazione musicale dei suoi personaggi, sia quando li impegna liricamente attraverso una cantabilità piana e suadente.

In apparenza superficiale, la musica del Wolf Ferrari aderisce sempre allo stato d'animo del personaggio, ottenendo ciò con semplicità di mezzi senza forzare l'ambiente sonoro che gli è caro. E nel contrasto fra il substrato di quasi superficiale musicalità e l'intelligenza con cui essa viene elaborata è anche uno degli aspetti tipici della sua musica.

***

A differenza dei *Quatro rusteghi* e de *La vedova scaltra*, in questo *Campiello* il Wolf-Ferrari ha dovuto rendere musicalmente più che alcuni caratteri, un ambiente. Una folla di personaggi anima le pittoresche scene della commedia; ma fra essi non vi sono protagonisti. Sono tutti espressione della vita caratteristica di un ambiente caratteristico che assume un significato inconfondibile: il *Campiello;* tutti i personaggi, infatti, appaiono figure anonime legate al loro piccolo mondo di beghe, di intrighi, di amori, di gelosie, di schiette gioie, di lagrime presto asciugate. Ed il Wolf-Ferrari non solo non ha alterato menomamente il quadretto goldoniano, ma sull'ordito offertogli dal commediografo, ha ricamato con mano leggera e maestra ritmi e melodie, ha dato tocchi sapienti di colorismo ottenuto oltre che con l'innegabile bravura strumentale, con la spigliatezza del parlato, col raduno corale delle voci, con la soffusa e vaga poesia del lirismo.

A proposito del quale, va notato ch'esso non soffoca mai il personaggio. Sia, infatti, che *Gasperina* sospiri l'amore o che *Lucieta* s'accori per la gelosia piuttosto focosa del suo *Anzoleto*, la mano del compositore ha sempre la stessa leggerezza stilistica; poi che sarebbe stato un errore estetico creare musicalmente un contrasto drammatico troppo vivo nell'ambiente del *Campiello* fatto tutto di piccole cose e di piccoli sentimenti.

E' evidente che, nella commedia del Goldoni, al Wolf-Ferrari sorrise proprio l'estrosità di quella vita mutevole ora per ora, ma sempre fresca e ricca di giovinezza. E, però, questa estrosità ispira le parti più riuscite dell'opera raggiungendo la più tipica espressione nella parlata grottesca delle due «vecie», nel lieve lirismo delle fanciulle, in alcuni tocchi musicali che esprimono con levità sonora di canzone l'ambiente e, soprattutto, quando l'elemento corale ch'è la vera anima del *Campiello* si manifesta nella sua gioiosità primitiva ed irrompente come nel *finale* del secondo atto. Per il quale, diciamo subito che brio, capricciosa movenza e magistero di fattura, lo pongono fra le pagine migliori della letteratura musicale comica.

La vivezza ritmica del tema trova infatti nella costruzione musicale uno sviluppo veramente interessante e la proporzione sonora meglio atta a rivelarne l'estro; e tutto il *finale*, pur ripetendo la tipicità del finale classico del secondo atto dell'opera buffa, racchiude un brio ed una vivacità affatto moderni.

Meno riuscite sono, invece, le soprastrutture ambientali che hanno piuttosto valore di diversivo coreografico, come il *balletto* del secondo atto in cui il Wolf-Ferrari s'è impegnato senza molto entusiasmo. Ma, a queste pagine, sia pure briose e piacevoli, l'Autore non ha assegnato altro compito che di rompere la monotonia della scena unica e, quindi, vanno considerate soltanto come tali.

***

Del successo abbiamo detto; aggiungiamo ch'esso si rinnovò costantemente in tutte le repliche. E non si giudichi con leggerezza il pubblico se, dopo vent'anni di cibi drogati, ha sete di qualcosa di fresco, di *nostro* in cui possa ritrovarsi e, se ogni volta che gli pare di aver raggiunto la chiara sorgente cui anela, fa gran festa.

GASPARE SCUDERI.

Col prossimo fascicolo sospenderemo l'invio di «Musica d'oggi» a tutti coloro che non saranno in regola con l'abbonamento. Preghiamo quindi di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo pel 1936, anche per agevolare il nostro lavoro amministrativo.

Chi non intende rinnovare l'abbonamento si compiaccia respingerci questo fascicolo; e chi cambia residenza ci avverta ove, finora, riceveva la rassegna.

Il terzo mese scaligero

Numerosissime sono state le repliche del *Campiello* di Wolf-Ferrari, sempre accolto con esito lietissimo, unitamente al ballo *L'amore delle tre melarance* di G. C. Sonzogno. Si sono riprese, inoltre, *Rigoletto* e *Siberia* e si è data, di nuovo allestimento, *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns, per la ricorrenza del centenario del maestro francese.

La popolare opera di Verdi è ritornata alla Scala per la decima stagione, nei quattordici anni da che esiste l'Ente autonomo: ed ha avuto ad interpreti giovani e apprezzati cantanti, quali il baritono Borgioli, che ha molta elasticità vocale e un notevole temperamento drammatico; la Archi, che ha voce limpida e ben addestrata alle agilità; il tenore Sinnone anch'egli in possesso di bella e fresca voce. A posto i minori interpreti, il Baronti, la Palombini. Zelante direttore l'Antonicelli.

Siberia di Giordano, creata alla Scala nel 1903 (maestro Campanini, la Storchio, Zenatello, De Luca) e datasi, per l'ultima volta nel 1927-28, ha avuto bellissima accoglienza, specie dopo il secondo atto, indubbiamente il migliore per potenza lirica ed invenzione. Il maestro Cooper ne ha presentato una interpretazione lodevolissima, confermando nuovamente le sue eccellenti doti direttoriali.

Tra i cantanti si è particolarmente distinta Maria Caniglia per l'ampiezza della sua voce, per la sua delicata arte canora. Il tenore Battaglia, nuovo alla Scala, è pure piaciuto per la robustezza dei mezzi vocali uniti a gradevolezza di timbro. Il baritono Tagliabue ha sostituito all'ultima ora, con vera bravura, Benvenuto Franci indisposto. Da ricordare ancora Del Signore, la Palombini e la Laurenti.

Belle le scene, alcune rinnovate, di Parravicini. A molte chiamate ha partecipato anche l'autore.

***

Sansone e Dalila fu rappresentata per la prima volta, diretta da Liszt, a Weimar nel 1877, benchè l'opera fosse finita da sei anni. Si dette in Francia (a Rouen) soltanto nel 1890 e non passò all'Opéra che due anni dopo. Alla Scala non appariva più dal 1910 e la Direzione ne ha offerto una edizione sontuosa scenicamente e impeccabile artisticamente. Il successo è stato completo.

Nonostante la staticità del dramma e le molte inverosimiglianze anche dal lato storico che vi si riscontrano; nonostante la frequente impersonalità della musica, nel capolavoro del musicista francese vanno ammirate l'eleganza della scrittura, l'equilibrio degli impasti, la solidità strumentale e vocale dell'architettura, la freschezza inalterata di molte pagine. Pur senza avere una propria fisionomia, *Sansone e Dalila* è opera che s'impone al pubblico per la sua nobiltà e non pochi suoi quadri riescono di una sicura efficacia teatrale.

Tra le pagine che il pubblico ha maggiormente apprezzate, si devono ricordare l'invocazione corale d'Israele, la soave melodia della seduzione al primo atto, l'arioso di Dalila al principio del secondo, lo stupendo quadro della macina, le danze nel tempio, ecc.

L'esecuzione, come abbiamo già accennato, non poteva desiderarsi migliore.

Victor De Sabata, reduce da grandi successi in Italia e all'estero, ed accolto da un calorosissimo applauso, si è rivelato ancora una volta direttore di grande autorità e di profonda musicalità e sensibilità. Il suo successo personale è stato vivissimo.

In palcoscenico ha primeggiato la Stignani, *Dalila* eccellente sia per bellezza di mezzi vocali che per la figurazione scenica del personaggio. Il tenore Merli ha dato molto rilievo alla faticosa parte, ben accentando i brani più drammatici. Ottimi tutti gli altri interpreti, dal Beuf (*Sacerdote*), allo Zaccarini, al Baronti, al Palai, al Nessi. Graziosa ed elegante Nives Poli nelle danze, su coreografia di Fokine. Superiori ad ogni elogio i cori, istruiti da Veneziani. Belle le scene ed i costumi su bozzetti, rispettivamente, di Giovanni Grandi e di Caramba.

Alla buona riuscita dello spettacolo ha contribuito anche la regia di Guido Salvini.

Della *Donna silenziosa* di Strauss, datasi in questi ultimi giorni, riferiremo ampiamente nel prossimo fascicolo.

Teatro Reale dell'Opera

Tullio Serafin ha presentato una edizione assai gradita della *Gioconda* di Ponchielli, con Beniamino Gigli, la Cigna, la Giani, l'Alfano, Basiola e Vaghi.

Il maestro De Fabritiis ha diretto — molto bene — le due opere *Manon* e *Butterfly*. Nella prima hanno cantato Beniamino Gigli, Franca Somigli e Ghirardini; e nella seconda, la Pampanini, Ferrauto e De Surra. Con la *Butterfly* si è ripreso il ballo di Carabella, su trama di Mucci, *Volti la lanterna*, già datosi al Reale nella stagione 1933-34. Prima ballerina Attilia Radice, coreografia di Boris Romanoff.

L'*Andrea Chénier*, successivamente, ha avuto a direttore il maestro Bellezza ed a principali interpreti Beniamino Gigli, Rosetta Pampanini, Basiola, la Alfano, De Paolis, Tomei.

Vivamente atteso, dato il recente successo scaligero, che il pubblico romano ha pienamente confermato, è andato in scena il 10 c. m. l'*Orseolo* di Pizzetti, in una eccellente edizione diretta con particolari cure da Tullio Serafin.

Il pubblico si è vivamente interessato alla trama poetica ed ha gustato tutte le bellezze musicali dello spartito, compresi i due intermezzi scenici. Gli applausi sono stati calorosi e reiterati alla fine degli atti ed anche a scena aperta; a molte delle numerosissime chiamate ha dovuto partecipare anche l'autore.

Ottimi tutti gli interpreti: Giacomo Vaghi, che ha dato potente rilievo alla figura del protagonista; Franca Somigli che già cantò la parte di *Contarina* a Firenze e alla Scala; il tenore Marcato, il baritono Maugeri, e poi Tedesco, De Paolis ecc. Alla rappresentazione ha assistito un pubblico elettissimo, fra cui S. E. Alfieri, Sottosegretario per la Stampa e Propaganda.

Milano (Puccini). — Nell'ultima settimana di carnevale il maestro Puccetti ha diretto *Traviata* (la Billi, tenore Signorini, baritono Sorrino), *Trovatore* (la Scampini, la Queirolo, tenore Jregui) e *Barbiere di Siviglia* (la Almaro, Castagnoli, Siraso, Borelli, la Bianchi).

Milano (Filodrammatici). — Molto bene sono riuscite due rappresentazioni de *Le nozze di Figaro*, offerte dalla colonia straniera milanese per scopi benefici e come attestazione di omaggio e di affetto al nostro paese. Il capolavoro mozartiano fu diretto con bravura dal maestro Edoardo De Guarnieri; ed ebbe ad interpreti, all'infuori di Ines Alfani Tellini (*Susanna*) e di Giulio Cirino (*Almaviva*), artisti stranieri, tutti di chiara fama. Buono il coro dei madrigalisti diretto dal maestro Cesati. Intervennero alle due rappresentazioni foltissimo pubblico e le principali autorità.

Torino (Vittorio Emanuele). — Continuando le rappresentazioni promesse al Regio, sono andate in scena: *Otello* (maestro Ghione, Merli, la Carena, Stabile); *Madama Butterfly* (maestro Sigismondo, la Pampanini, Menescaldi, De Luca); *Carmen* (maestro Ghione, la Pederzini, la Torri, Voyer, Nava, la Mion); *Elisir d'amore* (maestro Ghione, Tito Schipa, la Grani, Badini); *Barbiere di Siviglia* (maestro Ghione, De Luca, la Ottein, Schipa, Badini, Autori ecc.).

Genova (Carlo Felice). — Oltre l'*Elisir d'amore*, direttore Previtali, con Schipa (poi Manurita), l'Alberti, Badini, Vanelli, è andata in scena, nuova per l'Italia, *Arabella* di Riccardo Strauss della quale, allorchè fu data per la prima volta in Germania, ha riferito in questa rivista (novembre 1933) Alfredo Brüggemann.

Il successo è stato buonissimo anche per merito dell'esecuzione alla quale ha presieduto lo stesso autore, particolarmente festeggiato, con tutti gli artisti: Gilda Dalla Rizza, Ilde Brunazzi, Gianna Perea Labia, il baritono tedesco Jerger, Nino Ederle, la Masetti Bassi, ecc. Ammirata la regia di Lotario Wallerstein. Complessivamente si sono avute una trentina di chiamate.

Più recentemente il maestro Questa ha diretto *Andrea Chénier* (Masini, la Cigna, Tagliabue); ed il maestro Gui *Lohengrin* (Voyer, la Caniglia, la Capuana, Tagliabue).

Napoli (San Carlo). — Ultime opere rappresentate, tutte dirette dal maestro Capuana: *Aida* (la Campigna, la Buades, Voltolini e Valentino); *Baldo* del maestro Cicogna (Lo Giudice, Valentino, la Poggiali, la Ciglia, Marchesi), *Elisir d'amore* (Schipa, la Reggiani, Del Chiaro), *Andrea Chénier* (Pertile, la Scuderi, Valentino).

L'opera del maestro Cicogna, nuova per Napoli, ha avuto le stesse favorevoli accoglienze delle altre città ove era già stata rappresentata e l'autore ha dovuto presentarsi ripetutamente alla ribalta.

Vivamente atteso e con buonissimo esito, si è dato *Nerone* di Mascagni, diretto dall'autore, principali interpreti Pertile, la Campigna, la Reggiani, Granforte, ecc.

Trieste (Verdi). — Ultimi spettacoli della stagione sono stati *Elettra* di Strauss (la Pauly, la Cravcenko, la Surani, Del Corso e Romito) con *La serva padrona* di Pergolesi (la Giri e Romito), dirette entrambe dal maestro Bellezza, e *Cecilia* di Don Licinio Refice.

Quest'ultima, nuova per Trieste, diretta dall'autore (ottimi interpreti la Pedrini, Garuti, Sassanelli, la Sani), come già a Roma ed in molte altre città italiane e dell'estero, si è subito imposta all'attenzione del pubblico e della critica per la chiarezza e spontaneità del discorso musicale e per la cura con cui l'autore ha trattato i diversi elementi della partitura. Egli, con gli interpreti, è stato ripetute volte evocato al proscenio.

Parma (Regio). — Con molto piacere si è riudita *Francesca da Rimini* di Zandonai, principali interpreti la Gaio, Masini e Rimini, direttore Berrettoni, il quale, aveva precedentemente presentato anche l'*Aida* con la Cigna, la Stignani e Masini nei ruoli principali.

Pesaro (Comunale). — Diretta dallo stesso autore e nuova per la città, è andata in scena *La farsa amorosa* di Zandonai, le cui parti principali erano affidate alla Fersula, alla Ungaro, al tenore De Muro Lomanto, a Maugeri ecc.

L'opera, che quanto prima si darà alla Scala, ha avuto pienamente riconfermato il grande successo di Roma, ove si è data in due stagioni, di Napoli, di Bari, di Catania, di Bruxelles, ecc., procurando numerose chiamate all'autore ed agli interpreti.

Successivamente il maestro Pasquale De Angelis ha diretto *Turandot* (signore Zanasi e Monti, Costa Lo Giudice, Giulio Cirino).

In occasione del 144° anniversario della nascita di Rossini, il Liceo musicale che di Lui porta il nome ha eseguto *La cambiale di matrimonio*, diretta da Amilcare Zanella, finemente interpretata da Tatiana Menotti, da Irma Mion, da Spigolon, Alfieri, Canali e Togliani.

La serata si è conclusa con altri numeri di

musica rossiniana e l'esecuzione del Coro dei Bardi della *Donna del Lago*.

® MANTOVA (Sociale). — *Sulamita* di Zanella (la Fumagalli Riva, la De Vincenzi, Pauli, ecc.), che costituiva la novità della breve stagione lirica, è stata ben accolta e l'autore presente ha dovuto presentarsi ripetutamente alla ribalta. — Successivamente, pure diretta dal maestro Zeetti, si è data *Fedora* di Umberto Giordano, con la Concato, Wesselowsky e Zangheri.

® COMO (Sociale). — Il maestro Lucon ha diretto *Aida* (la Pacetti, la Bertola, Tafuro, Borgonovo) e *I pescatori di perle* (l'Alberti, Landi, Fregosi, Ulivi).

® S. REMO (Casino). — Antoniono Votto ha inaugurato la stagione con *Isabeau*, principali interpreti Parmeggiani, Dalla Rizza, Molinari.

® MODENA (Storchi). — Il maestro Frattini ha diretto *Bohème* (la Favero, Bova, la Tiorboli, Guerra, ecc.).

® PADOVA (Verdi). — Si sono date l'*Aida* (la Jacobo, la Minghini Cattaneo, Breviario, Nava) e *Maristella* di Pietri, nuova per Padova ed assai applaudita, con la Valobra, la Toniolo, Rubino.

Direttore il maestro Terni.

® BARI (Petruzzelli). — La stagione si è conclusa col *Mefistofele* (Ferroni, la Corsi, Malipiero, l'Amerighi Rutili) direttore Del Cupolo, il quale aveva diretto precedentemente anche la *Lucia* con la Reggiani, Malipiero e Marchi.

® La nuova operetta rivista *A te voglio tornar*, due atti e quindici quadri di Virgilio Ranzato, su libretto di G. M. Sala, è piaciuta al teatro Municipale di ALESSANDRIA il 24 febbraio u. s.

® Buon esito ha avuto un'altra operetta (*Principe per una notte*) di C. di Montecmozzo, musica di V. Borea ed A. Viscardi, rappresentata a LEGNANO il 19 febbraio.

RECENTE SUCCESSO

IN ITALIA ED ALL'ESTERO

C. NORDIO

Umoresca ("Kessyana")

per Pianoforte

123382 — L. 6.—

EDIZIONI RICORDI

CONCERTI

MILANO

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Concerto Strawinski, il quale, unitamente al figlio Sviatoslao Soulima, ha fatto conoscere il suo nuovo *Concerto* per due pianoforti, ch'è piaciuto.

Il violinista Giorgio Kulenkampff si è dimostrato nuovamente interprete forbito e aristocratico.

Anche il violinista Francescatti ha ritrovato le calorose accoglienze che ebbe l'anno scorso ai concerti della Scala.

® AMICI DELLA MUSICA. — Il pianista Fischer ha svolto assai bene un programma di musiche prevalentemente tedesche. — In altre serate sono stati pure applauditi i pianisti Coen, Caporali ed Eleonora Spencer.

® UNIVERSITÀ POPOLARE. — Unanimi consensi meritarono la pianista Rosy Fontanella e la cantatrice Margherita Orsi anch'esse segnalate al concorso del Sindacato musicisti. Piacquero due nuove composizioni: *Barcarola* per pianoforte di L. E. Pelilli e la lirica *In questo immenso mondo* di Calandri.

® CONCERTI DI SERIE. — Tra le migliori udizioni vanno ricordate quelle del Quartetto Hertel, dei pianisti Alfredo Hoehn, e Ania Dorfmann che ritrovarono il caldo successo dell'anno passato; della violinista Madeleine Gouser col pianista Roubakine. Lo stesso caloroso successo degli altri anni hanno incontrato a loro volta i Comedian Harmonists (quintetto vocale con pianoforte).

® SALA SAMMARTINI. — Un bel programma ha svolto il violinista Enrico Pierangeli (*Sonata in sol* di Lualdi, *Poema* di Ghedini ecc.), accompagnato al piano dal maestro Favaretto.

La novità del successivo concerto, offerto da « Un'ora di musica » era un elaborato e simpatico *Divertimento* per flauto, viola, oboe, violoncello e arpa di Nino Rota, che ebbe uno schietto successo. Molto gustate le liriche di Pietro Clausetti (*La sposa fedele*) e di Mortari (*Le pastorelle*), una ballata di Farina, una composizione di Piazzi ecc.

® CONCERTI DIVERSI. — Una serata al CONSERVATORIO è stata dedicata a musiche di Alfano (per festeggiare il successo del suo *Cyrano*), interpreti il pianista Castagnone, la cantatrice Della Torre, il violoncellista Amfiteatroff e il violinista Pierangeli.

Nella stessa sala è stato applaudito il flautista Lombros Demetrios Callimahos.

Un concerto al FILOLOGICO, preceduto da cenni illustrativi di Mary Tibaldi Chiesa, comprendeva musiche di romantici tedeschi, interpreti il pianista Alfredo Rossi e la cantatrice M. F. Ciampelli.

A NUOVA VITA si è volto, con ottimo esito, un concerto di musiche di Carlo Ravasenga.

ROMA

® AUGUSTEO. — Il maestro Mario Rossi ha fatto conoscere ai romani ed applaudire il *Poema eroico* del maestro Vittorio Gnecchi, il quale ha dovuto ripetutamente presentarsi a ringraziare il pubblico. Il Rossi ha diretto pure il *Concerto brandeburghese N. 3*, il *Concerto in mi min.* di Chopin, valoroso solista pianistico Moritz Rosenthal, il quale è stato applaudito in pezzi da solo in questo e nel successivo concerto.

Willy Ferrero, nelle sue due udizioni, ha presentato molte novità, tutte assai gradite: la « Premetamorfosi » dal balletto *Persefone* di Pietro Ferro, chiara e di bella fattura; *Record* di G. L. Tocchi, ispirata al famoso volo dell'aviatore Agello; una trascrizione di Ravel della *Danza* di Debussy; *Suite agreste* (due tempi) di Piero Calabrini; *Sagra* di Enzo Masetti, la Sinfonia del terzo atto dell'oratorio *Salomone* di Haendel, ecc. Piacquero anche *Due Preludi di Bach*, nella smagliante trascrizione per archi di R. Pick-Mangiagalli.

Anche nel programma del m.° Del Campo erano comprese musiche di prima esecuzione: la *Sinfonia in re* di Cherubini ed il poema *Bagliori* di Carmine Guarino che procurò chiamate anche all'autore.

Nel concerto dell'8 marzo ha ripreso la bacchetta Bernardino Molinari con la partecipazione del pianista Loyonnet nella *Toccata* di Respighi e nel *Concerto in mi bem. magg.* di Beethoven. La novità del programma era costituita dalla *Suite in do* per orchestra di Antonio Veretti, che è molto piaciuta e giudicata con unanime favore anche dalla stampa.

® ACCADEMIA DI S. CECILIA. — Lieta accoglienza, tra i molti concertisti presentatisi, hanno avuto l'arpista Sassoli Ruata con la giovane violinista Marcella Conforto ed il pianista Paolo Rio Nardi.

® SINDACATO MUSICISTI. — Nel primo concerto della 5ª Rassegna si sono eseguite musiche dell'800, interpreti il trio Briganti-Peyroti-D'Ottavi, il quartetto Schininà, i pianisti Colonna e D'Ottavi, la cantatrice Calzolari. — La successiva udizione aveva in programma composizioni di Bustini (*Sonata* per viola e pianoforte), di Tommasini, Respighi, Liuzzi (*Gaiola e Marechiaro*), di Storti (*Lucciola*) affidate al violinista Matteucci, ai pianisti Puliti, Macarini, Broussard, alla cantatrice Gatti, ed al Quartetto Castellano-Mellina-Franco-Vitolo che ha eseguito il *Quartetto N. 3* di Perosi.

® CONCERTI DI PRIMAVERA. — Nella prima serata, Igor Strawinski ha presentato, come novità, il *Concerto* per due pianoforti, già eseguito a Milano.

® CONCERTI DIVERSI. — Grandi manifestazioni di omaggio ha avuto Don Lorenzo Perosi all'Università gregoriana, dirigendo un concerto vocale polifonico per beneficenza.

Alla Filarmonica si è assai distinto il giovane violinista Giorgio Ciompi ed hanno offerto una serata attraentissima i Canterini romagnoli della Camerata imolese, diretta dal maestro Turibio Baruzzi.

Tre *Suite* di Hindemith, Scanferla e Parpagnolo hanno eseguito con bravura il pianista Luigi Colonna e il violinista Tocilj.

TORINO

® E.I.A.R. — Gli ultimi quattro concerti hanno avuto a direttori i maestri Ferrero, Rossi, Amfitheatrof e Previtali. — Il primo ha presentato molte composizioni già dirette anche a Roma. — Il Rossi, avvalendosi della cooperazione del pianista Francesco Lang, ha diretto il *Concerto in re min.* di Mozart ed una bella *Sonata* con pianoforte concertante del maestro Labroca. Nel *Molinaro di* Massarani si distinse il tenore Cantelmo.

Molto interessante il concerto di Daniele Amfitheatroff, nel quale figuravano la *Terza* di Brahms; il *Terzo concerto* di Beethoven diretto assai bene e che costituì un vivo successo anche pel solista Carlo Zecchi; l'ouverture delle *Furie di Arlecchino* di Lualdi, e due nuovi eleganti pezzi di Cesare Nordio, *Musetta* e *Canzone*.

Previtali ha diretto, tra l'altro, la *Sinfonia in re* di Cherubini, l'ouverture della *Dodicesima notte* di Castelnuovo-Tedesco, e con la collaborazione pianistica dell'autore, *Ballata* e *Carnevale d'Aix* di Milhaud.

® ISTITUTO FASCISTA DI COLTURA. — Si sono tenute le prime tre conferenze di Andrea Della Corte su *Pergolesi e il suo tempo*, aventi per oggetto rispettivamente: « Il concetto dell'arte musicale al tempo di P. »; « L'estetica del melodramma di P. »; « Estetica dell'opera comica di P. ». — I programmi musicali hanno avuto ad interpreti, rispettivamente, Paola Della Torre; Stella Calcina; e Bettina Lupo con la pianista Lifschitz.

® CONCERTI DIVERSI. — Una buona udizione di musiche di giovani compositori italiani (Rieti, Petrassi, Massimo, Nielsen, Salviucci) si è tenuta al Salone della « Stampa » preceduta da una acuta e vivace conferenza di Mario Labroca.

Un concerto di « Ariette, romanze, canzoni dell'800 italiano » ha dato la cantatrice Bettina Lupo, collaboratore al piano il Ghedini.

Alla Pro Cultura si sono distinte la cantatrice Enza Motti Messina ed il pianista Celso Simonetti.

FIRENZE

® COMUNALE. — Altri tre concerti Gui. Nel primo, che comprendeva anche *Morte e Trasfigurazione* di Strauss, piacque e fruttò molti applausi all'autore presente, il poema *Tartarino di Tarascona* di Ennio Porrino. Nel secondo concerto, furono assai gustati il *Prelu-*

dio e Fuga in *re magg.* di Bach-Respighi ed un'*Aria* di Sammartini trascritta dallo stesso Gui. Al terzo partecipò, anch'essa assai applaudita, la violinista Gioconda De Vito nel *Concerto in la* di Viotti ed in quello *in re* di Paganini.

L'ultima udizione è stata diretta da Issay Dobrowen con un programma prevalentemente di musica russa, ed una composizione italiana (nuova per Firenze) assai gustata: *Omaggio a Vivaldi* di La Rosa Parodi.

® CONCERTI DIVERSI. — In una serata all'Istituto fascista di cultura furono eseguiti il *Trittico* per soprano (Isora Rinolfi), doppio quintetto d'archi e due arpe, di Guido Guerrini; un vago stornello di Wolf-Ferrari e l'*Inno al Duce* di Cremesini.

BOLOGNA

® LICEO MUSICALE. — Le prime due udizioni, delle dieci promesse, hanno avuto ad interpreti la pianista Renata Borgatti col violoncellista Bariansky (musiche di Bach, Beethoven, Galuppi, Debussy e Brahms) ed il Quartetto Bolognese, che ha eseguito quello in *sol magg.* di Bazzini, quello in *mi bem.* di Dittersdorf, ed altro di Mendelssohn.

Nel terzo concerto si sono presentati i vincitori della II Rassegna interprovinciale dei concertisti: la soprano Clorinda Govoni, la violinista Cafaro, il violoncellista Grossi, il pianista Montanari, che hanno avuto riconfermato dal pubblico il giudizio della Commissione.

Della successiva serata sono stati interpreti i pianisti Nino Rossi, Bruno Rudan e Nino Ranalli, i violinisti Campaiola e Materassi ed altri pregevoli elementi.

® CONCERTI DIVERSI. — Alla «Cultura» si sono avvicendati il pianista Vidusso ed il Quartetto del Circolo. Come novità, il Vidusso ha presentato una sua *Fantasia cinese* ed uno *Studio* di Fuga; inoltre il Quartetto ha fatto conoscere lo *Studio*, op. 5, di Sinigaglia e *Barcarola* di Marzola.

NAPOLI

® CONCERTI SINFONICI. — In una udizione diretta con la consueta perizia da Franco Capuana è piaciuto *Sire Alewyn* di Lualdi. Un'altra manifestazione comprendeva un interessante programma di musiche pianistiche e vocali di Castelnuovo Tedesco, interpreti l'autore al piano e la fine cantatrice Rachele Maragliano Mori.

® ACCADEMIA NAPOLETANA. — Successo dei pianisti Tina De Maria e Fischer.

® CAMERATA NAPOLETANA. — Si sono avvicendati con lieto successo i pianisti Giuseppe Piccioli, Vera Gobbi Belcredi, Maria Criscuolo, ecc.

® COMPAGNIA DEGLI ARTISTI. — Il secondo dei concerti «Medaglioni musicali» è stato dedicato a Schumann: interpreti la cantatrice Anzellotti, la pianista Finizio, il violinista Pavanelli.

PALERMO

® Il 5° Concerto degli Amici della Musica, a PALERMO, è stato tenuto dai Comedian Harmonists ed il 6° dalla cantatrice Alba Anzellotti.

® Nella rassegna del *Sindacato Musicisti* sono stati classificati primi: i pianisti Cutietta Vita Maria e Trombone Antonio (ex aequo). Per le gare di altri strumenti sono state dichiarate degne d'incoraggiamento le violiniste Paola M. Barabbino e Sistina Loiacono (ex aequo); la soprano Franca Polito e il Quintetto femminile palermitano.

VARIE DALL'ITALIA

® In un concerto sinfonico, diretto a TRIESTE dal maestro Franco Gulli, è piaciuta una nuova *Suite in stile antico* per archi, di Vittorio Fall.

® G. L. Centemeri ha parlato brillantemente a MANTOVA sul tema *Il fascismo per la musica*, segnalando le benemerenze del Regime anche nel campo musicale.

® Al Puccini di UDINE si sono distinti tanto il violinista Sirio Piovesan che il pianista Vincenzo Vitale.

® Il Quintetto femminile palermitano ha dato accurate esecuzioni di musiche di Franck, Genovese, Brahms e Schumann a REGGIO CALABRIA ed a MESSINA.

® A CAGLIARI, Laura Pasini ha interpretato finemente canzoni popolari di Sinigaglia, di Favara, della Sadero e composizioni di Castelnuovo Tedesco, Barbara Giuranna, ecc. Al piano, il maestro Renato Fasano.

® A SASSARI, il Trio di quel Liceo Musicale (Barni, Ranieri e Scabia) ha svolto un bel programma (Porpora, Schubert, Schumann).

VARIE DALL'ESTERO

® Il comitato di PARIGI della Dante Alighieri ha offerto una conferenza concerto su *L'anima italiana attraverso la Canzone*, oratore Vincenzo Davico, ed interprete la cantatrice Lily Jessua, di musiche di Bellini, Paisiello, G. L. Tocchi (*Serenata*), Respighi, Davico, Sadero, Masetti (*Canti popolari emiliani*) ecc. — In altra udizione il pianista Bilotti e il violoncellista Schwartz hanno eseguito musiche di Veracini, Vivaldi-Bilotti, Davico, Porrino (*Sogno dello schiavo*), La Rosa Parodi (*Poema*), Casella (*Tarantella*).

® Pure a PARIGI (Concerti Pasdeloup) è stato eseguito con ottimo successo il poema sinfonico *Panorama americano* di D. Amfitheatrof, giudicato da Emile Vuillermoz partitura d'una pienezza, d'una solidità e d'una ricchezza straordinari. Direttore Alberto Wolf.

® La *Sonata in la* per violino e pianoforte di Pizzetti è stata molto ammirata, in prima esecuzione a PARIGI, a quella Sala Gaveau.

® Alla Tonhalle di ZURIGO, il maestro Ermanno Hofmann ha diretto il *Requiem* di Cherubini.

® La clavicembalista Corradina Mola è stata assai festeggiata nei suoi concerti di PARIGI, BRUXELLES, AJA ecc.

® Max Reiter, in due concerti orchestrali a MARSIGLIA, ha presentato composizioni di Corelli, Scarlatti, Rossini, Respighi, Pizzetti e Mascagni.

® In uno dei concerti del Conservatorio di NANCY è stata eseguita, in prima udizione, la danza de *La figlia del Re* di Lualdi, giudicata con molto favore anche dalla critica.

® Toti Dal Monte con Luigi Montesanto sono stati calorosamente applauditi alla Queen's Hall di LONDRA.

® Il maestro Rodolfo Caporali ha diretto all'Istituto Italiano di cultura di MALTA alcuni concerti, nei quali largo posto era fatto ai compositori italiani.

® Una *Impressione sinfonica* del m.° Mallia Josè Pulvirenti è stata eseguita parecchie volte, diretta dal maestro Luigi Cantoni e con ottimo successo, al Teatro Reale di MALTA, durante la stagione lirica.

® RICCARDO STRAUSS ha composto e fatto eseguire ai Giuochi Olimpici ufficialmente inauguratisi a Garmisch, il suo Inno Olimpionico, appositamente scritto per gli avvenimenti sportivi internazionali di quest'anno.

® Il violinista Leo Petroni ha dato nuovi concerti a OSLO, KOPENAGEN, BERLINO ed altre città della Germania.

® L'*Umoresca* di Nordio ha avuto ottima accoglienza a BUCAREST ed in altre città romene, eseguita da Nino Rossi, il quale precedentemente l'aveva presentata con successo anche in molte altre città d'Italia.

® A PITTSBURG ed a FILADELFIA sono piaciute le *Ricreazioni* per orchestra d'archi di R. Bossi, del quale si sono pure eseguiti, a LUGANO, i *Momenti agresti* per violino e orchestra ed a VIENNA, il quadro sinfonico *Il Palio di Siena*.

MUSICA D' OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1936.

VARIA

I Littoriali della Cultura a Venezia.

Nell'importante convegno della gioventù universitaria d'Italia, tenutosi a Venezia dal 20 al 24 febbraio, anche la musica ha avuto la sua parte, dimostrando così l'interesse e l'amore con cui i giovani la coltivano.

Vi sono state gare di esecuzioni corali, di quartetti, di composizione e una discussione sul tema *La musica in genere in rapporto alla psicologia dei popoli*, alla quale hanno partecipato ben 23 giovani che sono stati classificati nel seguente ordine: 1. Frigerio Enrico, Milano; 2. Di Maria Giuseppe, Napoli; 3. Saini Guido, Torino; 4. Mariani Renato, Firenze; 5. Zucca Pietro, Bologna; 6. Doglio Carlo, Bologna; 7. Cacciapuoti Vittorio, Napoli; 8. Cuzziari Adolfo, Messina; 9. Ruisi Giuseppe, Palermo; 10. Bianconi Carlo, Firenze.

Nel Concorso di Quartetto (il cui programma comprendeva: A) Verdi, *Quartetto*; B) Alfano, *Quartetto in do min.*, oppure Malipiero, *Stornelli e Ballate*, è riuscito primo il G.U.F. di Roma. Seguono: 2. Milano; 3. Trieste; 4. Palermo; 5. Venezia; 6. Lucca; 7. Napoli; 8. Bologna; 9. Padova; 10. Siena.

Nella gara di esecuzioni Corali si è distinto particolarmente il G.U.F. di Bari; seguito da Napoli, Torino, Milano, Firenze, Pavia, Siena, Bologna, Padova, Messina.

Il risultato del Concorso per una Composizione musicale (tema *Marcia guerresca*) è stato il seguente: 1. Gastone Da Venezia, Torino; 2. Luigi Spaggiari, Milano; 3. Raffaele Cumar, Venezia; 4. Vincenzo Perrotta, Napoli; 5. Romeo Olivieri, Venezia; 6. Gino Gorini, Venezia; 7. Raffaele Gervasio, Bari; 8. Luigi Lenaro, Milano; 9. Donato Antona, Bari; 10. Salvatore Di Stasio, Napoli.

La Commissione aggiudicatrice di tutte le gare era composta dai maestri Giuseppe Mulè (presidente); Giuseppe Blanc, Francesco Malipiero, Balilla Pratella, Ermanno Wolf-Ferrari (membri); Gianluca Tocchi (segretario).

***

Durante i Littoriali ebbe luogo alla Fenice la rappresentazione dell'*Orfeide* di Malipiero, opera lirica in tre atti. Non può dirsi nuovissima perchè in essa figura una parte (la seconda) già eseguita a Torino ed a Roma; ma, ad ogni modo, l'opera mai era stata presentata nella sua intierezza, nelle sue tre suddivisioni: La morte delle maschere; Le sette canzoni; Orfeo e l'ottava canzone.

La parte centrale del lavoro è senza dubbio la migliore, costituita da sette frammenti di vita portati sulla scena, come una specie di piccoli drammi che si svolgono rapidamente fra una piazza, una corte ed una chiesa. Ma

anche vivo interesse hanno destato il prologo e la fine. In quest'ultimo si fanno più vivi ed evidenti i contrasti fra la concezione umana dell'opera e i canoni del vecchio melodramma; si tratta di una specie di canzonatura che investe non solo le forme di quest'ultimo, ma anche gli interpreti e sopratutto il pubblico.

Lo spettacolo è stato turbato da contrasti: ma ad ogni calata di velario si sono avute parecchie chiamate.

Ottimo direttore d'orchestra si è rivelato il giovane Nino Sanzogno, bene assecondato in palcoscenico da Fernanda Ciani, da Armando Dadò, Giovanni Baldini, Gustavo Gallo ecc. Da lodare i cori preparati dal maestro Zanon, gli scenari luminosi ideati da Francesco Pasinetti, i costumi di Roberto Zerboni ecc.

Lo stesso Sanzogno, sempre in onore dei Littoriali, ha diretto un concerto sinfonico, nel quale furono applauditi i seguenti pezzi di prima esecuzione: *Due Studi da concerto* per pianoforte ed archi di Gino Gorini; *Divertimento* per pianoforte e piccola orchestra di A. Benevento; *Concerto* per viola e orchestra del Sanzogno; *Tre preludi* orchestrali di R. Olivieri.

Corrispondenza dall' Estero

Lettera da Berlino (1)

MONACO. — Come novità si ebbe l'opera *Viola* del maestro austriaco Hans Holenia, libretto del Widowitz tratto dalla commedia *Quel che volete* dello Shakespeare. La Staats Oper mise molto impegno nell'allestimento del nuovo spettacolo accolto favorevolmente. Vi si distinsero le signore Ranczak, Olszewska e Riedinger, i signori Patzak, Rehkemper, Sterneck, Carnuth, Graf e altri. Direttore il maestro Tutein, regista il Barré, scenografo il Pasetti.

Pure importante è stata l'esumazione dell'opera di Humperdinck *Il matrimonio per forza*, riportata a nuova e speriamo più prospera vita dal figlio del grande maestro, Wolframo Humperdinck, che ha cercato di eliminare varie debolezze del libretto, specie nel terzo atto. Il libretto stesso è un rifacimento della commedia del Dumas *Le damigelle di St. Cyr*. La musica è del più autentico Humperdinck, facile, scorrevole, ad onta della sua filigranata polifonia e di un, qualche volta esagerato, cromatismo. Allorchè la nuova versione necessitava aggiunte e modificazioni nella musica, il maestro Vogl (autore dell'opera *Maja*, della quale già parlammo in queste lettere) ha supplito in modo soddisfacente. Esecutori principali le signore Schellenberg e Feuge, e i signori Behkemper, Krauss, Hann, Bender. Diresse il maestro von Zallinger (dal Comunale di Colonia passato all'Opera di Stato di Monaco), regista il Barré, scenografo il Reighbert.

Fra le novità sinfoniche datesi a Monaco citiamo una *Suite di variazioni* per pianoforte e orchestra di Walter Lampe, un *Concerto grosso* di von Knorr, una *Elegia* del compositore svizzero Othmar Schoeck, e una *Sinfonia in mi magg.* del grande Schubert, postuma e solo abbozzata e ora completata da Weingartner.

(1) *Vedi principio, fasc. di febbraio u. s.*

LIPSIA. — La novità lirica datasi al Teatro Nuovo è una di quelle che rivelano la tendenza, da noi già discussa più sopra, verso l'opera popolare. Alludiamo all'*Eulenspiegel* di Hans Stieber che fa ricomparire dinnanzi questo strano personaggio del medio evo tedesco, metà santo, metà briccone e che è come un simbolo del popolo stesso. Lo Stieber ci fa assistere alla di lui nascita, in un prologo oltremodo fantastico e pulcinellesco, e poscia, nei tre atti del lavoro, a uno dei molti episodi drammatici della sua leggendaria vita per finire con un epilogo a sipario calato, in cui Eulenspiegel promette al pubblico che cambierà sistema di vita.

La musica contiene indubbiamente alcuni elementi popolareschi ma essi appaiono, come in altre opere simili, stemperati nel crogiuolo di un'arte che è troppo carica di scienza per poter serbar intatto ad essi il profumo primitivo. Comunque, il pubblico si è appagato di quegli elementi anche così rivestiti dal paludamento di un'arte che non rinunzia alle grandi pretese, e ha fatto al nuovo lavoro un'accoglienza assai buona. Eccellente protagonista il Bartolitius, coadiuvato da Irma Beilke, una bravissima Jul (compagna di Eulenspiegel). Meritarono lode anche gli altri artisti nonchè il direttore Paul Schmitz, il regista Schüler e lo scenografo Elten.

Nei concerti, da segnalare un entusiastico successo del violinista Kulenkampff nella poco nota *Fantasia scozzese* di Max Bruch, nonchè un'interpretazione di Abendroth della *Ouverture per una commedia* di Ferruccio Busoni e del *Concerto in re magg.* di Max Trapp, solista l'esimio pianista Gieseking.

STOCCARDA. — Il grande Teatro di Stato ci ha dato una novità che appartiene anch'essa al genere « opera popolare » e cioè *Das Stuttgarter Hutzelmännlein* di Marco Andrea Souchay. Il titolo non si può assolutamente tradurre, ma dirò soltanto che Hutzelmännlein significa « omino di prugne secche » una di quelle figure che si mettono sotto l'albero di Natale oppure vi si appendono. Il musicista di stirpe francese (è un discendente di ugonotti emigrati) ha composto pure il libretto, basandosi su una favola del celebre poeta svevo Eduard Mörike (autore di tanti *lieder* dell'infelice Ugo Wolf) ed ha cercato di conquistare il popolo seguendo, un po' anche nella musica, l'esempio dell'immortale Humperdinck. Al suo tentativo, limitato per ora al ristretto ambiente della capitale sveva, è da augurare una eco più generale.

AMBURGO. — Un avvenimento importante per la storia dell'arte è stata la prima rappresentazione all'Opera di Stato del *Boris Godunoff* nella prima versione originale del Mussorgski. Finora il lavoro si era sempre dato nella sapiente riduzione che ne aveva fatto Rimski. A chi credeva che questi avesse fatto solo pochi ritocchi, l'esecuzione recente di Amburgo ha dimostrato che pur troppo l'amico Rimski aveva totalmente frainteso i veri intenti del Mussorgski il quale voleva creare un dramma musicale originale russo, libero da qualsiasi influenza italiana o francese, e non soggetta d'altra parte nemmeno al dominio wagneriano.

Appare oramai chiaramente, dicono i critici, che il Rimski ha voluto fare di questo dramma musicale di nuovo genere, ideato da un uomo di genio, una specie di operone tipo vecchia *opéra* di Parigi, non vedendo nell'originale spartito del Mussorgski che inesperienza; prendendo per errori d'armonia ciò che era innovazione d'un impressionista di cinquant'anni anteriore al Debussy; scorgendo errori e insufficienze di strumentazione in ciò che manifestava una imperiosa volontà di trovare nuovi mezzi di espressione caratteristica; addolcendo perfino il ritmo che gli sembrava qua e là esageratamente brutale.

L'abituale versione nella quale finora il *Boris* ci fu presentato risulta dunque, dopo la rivelazione d'Amburgo, una gravissima falsificazione, per usare il termine di un autorevole critico, che non esitiamo però di chiamare per lo meno esagerato, giacchè a noi sembra che Rimski, dopo tutto, abbia voluto spianare la via all'opera dell'amico e, riportandoci al tempo in cui ciò fece, dobbiamo riconoscere che per riuscire, come è riuscito, non poteva agire diversamente; e che se ha abbondato nei ritocchi, svisando talvolta l'idea dell'autore, non ha però affatto diminuito la potenza del capolavoro, sempre impressionante anche in questa forma non del tutto autentica. Non bisogna dimenticare neppure che il Rimski fu compositore geniale egli stesso, e, se ha errato, ha errato genialmente ed in buona fede, malgrado tutto.

KREFELD. — Il teatro comunale di questa metropoli dell'industria serica tedesca ha interessato gli ambienti musicali con la prima rappresentazione di *Leone e Edrita* di Flick-Steger, un musicista tedesco domiciliato negli Stati Uniti. Il libretto è della moglie di lui, la cantatrice Alina Sanden che lo ha tratto da una commedia del rinomato poeta austriaco Grillparzer, *Guai a chi mentisce*. Nella commedia originale i Franchi, tedeschi cristianizzati, sono contrapposti ai Catti, tedeschi non ancora convertiti e che si pretendeva fossero più rozzi. La librettista, per non urtare nessuno nelle suscettibilità sempre possibili, trasportò abilmente l'azione nel tempo avanti Cristo e il teatro d'azione in Crimea, dove contrappose Greci e Sciti. Il Flick-Steger, che è un ex giornalista, dimostra molta abilità in questo suo primo lavoro, importante nel campo lirico. Corre dietro anch'egli al già discusso ideale dell'opera popolare, e chissà che proprio lui, più libero di scienza e di tradizione, non vi possa riuscire meglio degli altri. Vedremo... Il successo ad ogni modo è stato buono. Dirigeva il maestro Cruciger, la regia fu dell'intendente dott. Prasch, i protagonisti erano il Redenbeck e Hansi von Krones.

ALFRED BRÜGGEMANN.

A. VESSELLA

Studi d'istrumentazione per Banda

E. R. 1501. - Fasc. I. Clarinetti L. 25
E. R. 1502. - Fasc. II. Saxofoni - Oboi - Fagotti L. 25
E. R. 1503. - Fasc. III. Saxofoni - Flauti - Corni - Flicorni (1ª parte) L. 25
E. R. 1504. - Fasc. IV. Flicorni - (2ª parte) - Trombe - Tromboni - Strumenti a percussione L. 25
E. R. 1505. - Fasc. V. Combinazione fra Legni e Corni L. 25
E. R. 1506. - Fasc. VI. Combinazioni fra Ottoni L. 25
E. R. 1507. - Fasc. VII. Combinazioni fra Clarinetti e Saxofoni - Unione progressiva con le altre famiglie L. 25
E. R. 1508. - Fasc. VIII. La Banda - Organizzazione - Equilibrio - I tre tipi - Analisi delle strumentazioni di alcune composizioni - Partitura per Banda di alcune composizioni L. 25

E. R. 1500. - *Esempi d'istrumentazione per Banda* L. 20

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BUTTNER HORST — *Das Konzert in den Orchestersuiten G. F. Telemanns.* (G. Kallmeyer, Wolfenbüttel, Berlino).

Il Büttner s'è proposto di recare contributi ai seguenti argomenti: le opere del Telemann, la storia della *suite*, il problema del concerto nell'epoca barocca, l'ambiente di Bach e di Händel. Ma, com'egli stesso dichiara, non potè rispondere a tanti problemi, poichè non è stata ancora chiarita la preistoria dei singoli tipi di danze ricorrenti nelle *suites* di Telemann. Infatti soltanto della giga e dell'allemanda si sono finora occupati il Danckert e il Mohr. E però egli s'è limitato alla domanda: quale parte ebbe il concerto nella *suite*? Ossia: alla base delle forme di strumentazione nelle *suites* d'orchestra di Telemann sta forse un determinato ordinamento?

Per rispondere egli ha analiticamente studiato il sorgere e le condizioni ambientali delle *ouvertures suites*, la forma e il contenuto della *suite*, il concerto strumentale dell'età barocca, i tipi fondamentali della *suite* da concerto (*suite* sollistica o a due, *suite* per gruppi concertanti, *suite* di gran concerto), le forme miste della *suite* da concerto, le *suites* per fiati, infine la varietà dei principii del concerto barocco, cioè il contrasto, l'amalgama, e la contemporaneità di un elemento dominante e di un altro che interviene a quando a quando.

WEGMANN MINETTE — *Der primäre Ton am Klavier.* (Henry Litolff, Braunschweig).

Con propositi di confessioni e indagini sull'arte e sulla tecnica di suonare il pianoforte, la Wegmann studia successivamente la preparazione spirituale e quella tecnica, la disposizione dell'animo e la ginnastica manuale. Esamina infine parecchi preludi del *Clavicembalo ben temperato* e parecchi preludi di Chopin.

NESTMANN ALF. — *L'uso del pedale.* (Henry Litolff, Braunschweig).

Consigli ai pianisti per il più opportuno ed efficace uso del pedale, dal punto di vista tecnico e da quello interpretativo, sia nel suonare da solo, sia nell'accompagnare uno o più strumentisti o cantanti.

SUNOL GREGORIO — *Metodo completo di Canto gregoriano.* (Desclée, Roma).

È la prima traduzione italiana del volume che in lingua spagnuola è già pervenuto alla ottava edizione, nella francese alla settima, nella tedesca alla seconda, ed è già stato voltato in inglese. Il metodo è quello stesso della scuola di Solesmes e di don Andrea Mocquereau. Vi è stato aggiunto un capitolo per l'interpretazione dei codici ambrosiani.

LAROCHE TEODORO — *Principii tradizionali d'esecuzione del Canto gregoriano.* (Desclée, Roma).

« Questo metodo ha lo scopo di abituare al canto dell'edizione vaticana rimasta dal benedettini di Solesmes ».

STEGE FRITZ — *Bilder aus der deutschen Musikkritik.* (Gustav Bosse, Regensburg).

Sorti come articoli di giornali o di rassegne speciali, i capitoli di questo libro sono altrettanti abbozzi d'una storia della critica tedesca, elementi della storia generale della critica come parte della cultura e del moto del pensiero. Qui vien detto come e perchè Mattheson può esser considerato il padre della critica musicale, Adam Hiller il fondatore della critica d'arte, Reichardt l'educatore critico del popolo, Rochlitz l'instauratore della professione del critico, Hoffmann lo scopritore di Beethoven. Si ricorda anche come Rellstab combattè Spontini e Schumann i filistei, come Brendel fondò la nuova scuola tedesca, come Tappert difese Wagner, Seidl rinnovò la critica musicale.

SCHEMANN LUDWIG — *Hans von Bülow im Lichte der Wahrheit.* (Gustav Bosse, Regensburg).

Dimenticato dal pubblico, oscurato agli occhi di tutti dai pettegolezzi attorno alle sue vicende familiari, vittima delle ufficiali versioni bayreuthiane, Hans von Bülow viene ora rivendicato nella sua fervida attività di artista, pianista e direttore e consigliere di artisti, nella sua modesta e travagliata vita di uomo, al quale non furono risparmiate dolorose, mortali ferite.

Sulla scorta di documenti epistolari e di personali ricordi, lo Schemann illustra le relazioni spirituali di von Bülow con Beethoven, Wagner, Liszt, Brahms, rilevando il carattere e l'influenza di lui, che della musica ebbe un alto e forte concetto, un'intuizione eletta, e che per essa si battè con coraggio e fede.

HUSCHKE KONRAD — *Lenau und die Musik.* (Gustav Bosse, Regensburg).

Dopo aver delineato i caratteri di Lenau uomo e dell'ardente poeta, il talento di lui come violinista e chitarrista, la capacità critica nel giudicare Beethoven e altri maestri, l'Huschke ricorda la grande fortuna che ebbero i suoi *Lieder*, presso i musicisti, fortuna superiore, forse, a quella ottenuta dal *Lieder* di Goethe, ma ora scemata poichè minori furono i compositori che li intonarono. Egli stesso predilesse le composizioni di Josephine Lang-München, che meglio rispondeva al suo sentimento, e quelle di Evers e di Dessauer. Si ricorda che Robert Franz intonò 16 suoi *Lieder*, Schumann 10. Il *Lied Bitte* fu musicato 120 volte, lo *Schilflied* 30, il secondo *Schilflied* 30, il primo *An die Entfernte* 25, il *Liebesfrühling* 20.

a. d. c.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

TARENGHI (M.) — *Suite Veneziana* per Pianoforte. (Edizioni Fantuzzi, Milano).

L'autore è troppo noto ed apprezzato per farne una presentazione. Diremo solo che fra le sue pagine pianistiche più geniali ed eleganti possiamo annoverare il *Valzer di Colombina* e l'*Arlecchinata*, che rappresentano rispettivamente il secondo e quarto numero della nuova serie musicale.

ROSA (M.) — *Figurine animate.* Piccoli pezzi facili per Pianoforte. (Edizioni Mattiuzzi, Bologna).

Tutti i bozzetti rispondono all'ambiente delineato dal titolo (*Cinesini, Soldatini, Mino e Ninetta, Minuettino*). Musicalmente però il terzo presenta maggior interesse degli altri.

STELLA (R.) — *Tempo di Gavotta - Barcarola - Notturno* per Pianoforte. (Casa Musicale Napoletana, Napoli).

La scorrevolezza del pensiero melodico fa spesso pensare alle tradizioni locali.

MAGALDI (V.) — *Tramonto* per una Voce e Pianoforte. (Ediz. Péllissier, Roma).

Piccola pagina scorrevole nella quale il pianoforte segue da vicino l'andamento melodico vocale.

MAGALDI (V.) — *Tristezza* lirica per Canto e Pianoforte. (Ediz. Armonia, Roma).

La vivificazione musicale delle due quartine del poeta Carramini Mussi è assai felice sia per la collaborazione della voce quanto per quella del pianoforte, e un soffio di piacevole poesia anima tutta la composizione.

MAGALDI (V.) — *Nostalgico*, lirica per Canto e Pianoforte. (Agenzia F.I.P., Roma).

Anche in questa pagina vocale l'autore profonde un largo senso pittorico, notevole nei vari atteggiamenti.

TARANTINI (G.) — *Poema dei baci*, quattro Liriche per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Molta vocalità traspare dalle quattro composizioni, che denotano la buona conoscenza del pianoforte da parte del musicista.

FRUTTERO (C.) — *Nostalgie;* tre Liriche. (F. Bongiovanni, Bologna).

La prerogativa maggiore del lavoro è la giusta considerazione per le esigenze della voce.

BRUSCHETTINI (M.) — *Siate più dolce Vo...* Canto e Pianoforte. (Ediz. Pizzi, Bologna).

Spigliata e vivace, la breve lirica ritrova tutta la spontaneità dei canti popolari umbri ai quali si ispira.

PHILIPPART-GONZALES (R.) — *Agnus Dei* pour Chant et Piano. (M. Sénart, Parigi).

La voce scorre con melodica facilità, mentre le armonie pianistiche al susseguono con spiccata ricercatezza.

PLÉ (S.) — *Élégie*, per Canto e Pianoforte. (Ediz. Lemoine, Parigi).

La lirica è dovuta ad una compositrice che si compiace di arditezze musicali.

FUGA (S.) — *Fraternità* per Canto e Pianoforte. (Ediz. Augusta, Torino).

I versi di Ada Negri sui quali l'autore ha intessuto la sua trama sonora sono belli, ed acquistano nuovo vigore dalla veste musicale.

FARINA (G.) — *Si dondola - Quella notte - Orfano - Recitativo* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Ancora una volta il giovane compositore afferma le sue belle doti di lirico sincero e di armonista geniale. Particolare interesse dimostra la pagina intitolata *Orfano* per il confronto con altre interpretazioni musicali di musicisti contemporanei.

BALDACCI (B.) — *Per voi bambini.* Sei pezzettini facilissimi per Pianoforte. (Stamp. Mignani, Firenze).

I pianisti alle prime armi troveranno viva compiacenza nello studio delle limpide pagineme della compositrice pistoiese; e i loro insegnanti rileveranno con interesse che la *Pastorale* s'impernia su due temi di Zipoli e *Si balla in montagna* riproduce la danza detta *La Galletta*.

ELISABETTA ODDONE.

KARK-ELERT SIGFRID — *Kadenzen zum D-dur* Konzert n. 2 für Flöte von W. A. Mozart. (W. Zimmermann, Lipsia).

Le tre Cadenze, intonate allo stile mozartiano, bene si adattano al carattere dell'istrumento e riescono di buon effetto.

GRIMM (F. K.) — *Nocturnes* für Klavier. (H. Dünnebeil, Berlino).

Cinque Notturni di media difficoltà, melodici, non sempre concepiti pianisticamente, ma realizzati dalla mano di un abile musicista, ispirati a poemetti di Tennyson, Hugo, Velasquez ed altri.

FITELBERG (J.) — *Sonate N. 1* pour Piano.
FREED (I.) — *Sonate* pour Piano. (M. Eschig, Parigi).

Due Sonate ben costrutte, ma di scarsa emotività, notevoli per la varietà e vivacità ritmica, che però, insistendo troppo, generano più disagio che diletto. La *Sonata* di Freed ha qualche accenno toccante nel secondo Tempo ed uno spigliato e festoso finale.

LADMIRAULT (P.) — *Sonate* en Sol maj. pour Violon et Piano. (Heugel, Parigi).

Ligio alle sane tradizioni classiche, musicista esperto e sincero, pur contenendosi nella forma, l'A. lascia libero sfogo al suo sentimento e canta se non con molta originalità, con certo buon gusto.

POLIVKA (V.) — *Sonata* per Pianoforte. (Hudební Matice, Praga).

Robusto nell'impostazione della Sonata, esuberante nei suoi sviluppi, sebbene moventisi continuamente in una

esasperante pollonalità, bene agguerrito nella tecnica, l'A. si avvale dei suoi mezzi con rara abilità.

HAENDEL (G. F.) — *Sechs Sonaten* für Violine und Basso continuo (H. Litolff, Braunschweig).

Quest'edizione, particolarmente interessante, preparata con diligente cura da H. Roth, presenta l'originale per Violino e il Basso continuo a note normali e la riduzione e la realizzazione a note piccole, in modo che si hanno sempre presenti, chiaramente distinti, originale e trascrizione. Il Roth ha aggiunto alcune notizie storiche su queste medesime Sonate e una tavola, molto utile, per l'esecuzione degli abbellimenti.

HAENDEL (G. F.) — *Concerto en Si min.* pour Alto avec accompagnement d'Orchestre. Réalisation de la basse et orchestration par H. Casadesus. (M. Eschig, Parigi).

Lo scarso repertorio di musica per Viola si arricchisce di un bel Concerto, che il Casadesus ha riportato a nuova luce ed orchestrato con accortezza, ricavandone poi, con senso pratico, una riduzione per Pianoforte e Viola, o Violoncello, o Tromba, oppure Oboe.

MOZART (W. A.) — *Konzert B dur* für Fagott (o Violoncello) con accompagnamento di 2 Oboi, 2 Corni, 2 Trombe, Timpani ed Archi. (H. Litolff, Braunschweig).

I fagottisti non potevano desiderare di meglio per il loro strumento, piuttosto trascurato come solista, che di veder riesumare della buona musica e nientemeno che di Mozart. Anche in questo Concerto sgorga vivida la inesauribile vena melodica dell'A. e dimostra ancora una volta in lui la profonda conoscenza delle qualità caratteristiche dei vari strumenti. Ottima la revisione del Seiffert, il quale vi ha aggiunto una prefazione con interessanti notizie storiche.

LOCATELLI (P.) — *Sonate E moll* für 2 Flöten. (W. Zimmermann, Lipsia).

Pietro Locatelli, oltre le numerose opere violinistiche, si occupò anche del Flauto *traverso* e fra le sue prime composizioni sono notevoli le *Sonate per due Flauti*, genere di lavoro non certo fra i più comuni.

Lo Schlenger ha accuratamente riveduto questa Sonata, aggiungendovi i segni dinamici, ha armonizzato il basso continuo e l'ha corredato di alcune notizie storiche sul Flauto *traverso* e su questa Sonata stessa.

GENTILUCCI (O.) — *Due Liriche* (Pianto di madre - Perdizione). (A. e G. Carisch e C., Milano). — *Evocazione* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

L'autore ha una cantabilità facile e sincera: intensamente dolorosa la *Pianto di madre*, dolcemente espressiva in *Evocazione*.

Perdizione ha un'estensione vocale un po' fuori del comune e vuol essere un po' più complessa, specialmente nella realizzazione pianistica, ma è meno spontanea.

G. F.

MUSICA ESEGUITA

E. WOLF-FERRARI: « Il Campiello » alla Scala di Milano.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano (f. a.)

Naturalmente anche in questo lavoro — come nei *Le donne curiose*, nei *Quatro rusteghi* e nel *La vedova scaltra* — Wolf-Ferrari ha tenuto fede al suo istinto spiccatamente inclinato verso i modelli della sensibilità musicale settecentesca. E se nel primo atto questa tendenza lo porta a insistere nel tono adolcinato e sentimentale che mal s'addice alla verbosa burbanza di situazioni che si ripetono parallele e veloci, nell'atto seguente essa appare felicemente applicata alla grazia sottile del preludietto, alle molli e caricaturali reverenze delle donne a Gasparina, ai gioiosi ritornelli operettistici cantati e danzati a turno dalla folla allocchia.

Mentre nell'atto terzo, il più variamente mosso e colorito, le sue effusioni cadenzate e leggere s'insinuano a proposito — col delirioso quartetto che precede le scompigliate zuffe, col tempo di minuetto che le chiude e con la serenata finale il cui tema è come il ricorrente suggestivo finale di Venezia — fra le sgarglanti chiarze armoniche strumentali e gli abili sviluppi ritmici e contrappuntistici che arricchiscono e vivificano la rumorosa piazzetta.

Ed è pure in quest'ultimo atto che anche la musica briosa e irruente e specialmente adatta all'agitato ambiente popolaresco del « campiello », ma tenuta precedentemente troppo a freno, si prende la sua rivincita laddove la folla chiassosa e turbolenta campeggia, acutamente osservata e specchiata dal musicista.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano (A. Toni)

Il Campiello ha del capolavoro la forza viva della espressione, il buon segno balzante, smagliante della autentica maestria tecnica, l'equilibrio perfetto delle proporzioni formali. Il suo autore è un maestro e un artista di rare facoltà e l'uno e l'altro si compenetrano e si completano.

. . . . . .

Forse il Wolf-Ferrari, qui, ha superato se stesso valorizzando la propria musicalità come meglio non poteva. Ha giustificato la propria maniera, se la sua arte si vuol dirla e crederla una maniera.

La fantasiosa vivificante commedia del Goldoni appare nella ricostruzione del Wolf-Ferrari, come uno di quei quadri d'autore, del Canaletto ad esempio, abbuiti ed alterati dal tempo, che una mano prodigiosa abbia ritoccato ingrandendolo sino alle proporzioni e al carattere di un fastoso iridescente affresco.

. . . . . .

L'aderenza fra dramma e musica è così perfetta che non c'è distacco tra l'uno e l'altra: consuonano chè la parola è diventata musica e la musica, sulla scena e in orchestra, investe l'azione da connaturarsi in essa. Il tenue tratto di colore o la grande pennellata o le arcate della struttura architettonica sono sempre magistrali. E Venezia ha nel *Campiello* di Wolf-Ferrari il suo poema più vivace; effonde la sua grazia inimitabile, vi trilla col suol sorrisi più arguti, vi anima della sua vivacità più viva e scanzonata, vi sospira col sentimento amoroso più ingenuo e pudico.

Da *L'Ambrosiano, Milano* (G. C. Paribeni)

Il compositore de *Il Campiello* si è valso del tenue materiale sonoro adottato, frazionandolo, avvicendandone le frasi con brevi incisi ritmici qui più appariscenti, là più modesti, restituendogli altrove una certa ampiezza di respiro, riducendone tal'altra volta l'intervento a discretissime interpunzioni o addirittura al silenzio; formandone insomma un tessuto orchestrale di straordinaria pieghevolezza e adattabilità intorno al corpo del discorso cantato.

Dire che quest'ultimo ha nel *Campiello* una mirabile naturalezza verbale, è ripetere un elogio che non poteva mancare alla nuova opera di un compositore come Ermanno Wolf-Ferrari, che ha già dato numerose e costanti prove di tale virtù, necessaria ad un vero operista.

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

Ormai il modo di fare del compositore è sistematico. La predilezione per quelle fra le commedie goldoniane che si dicono e sono di carattere e d'ambiente lo conduce a usare due principali mezzi di rappresentazione, cioè il tema ritmicamente marcato, per la tipeggiatura, la canzone per l'atmosfera.

Altri elementi ormai consueti dell'operistica comica del W. F. sono i moduli vocali e armonistici nel periodare proprio di Mozart e dei suoi contemporanei italiani, il frazionamento dell'accompagnamento strumentale in brevi accordi, in agili disegni, l'abbondanza dei disegni stessi, il richiamo frequente delle più orecchiabili cantilene, una scrittura elegante, chiara, calligrafica, corretta e graziosa, rapida e disinvolta, spesso pianistica, un'orchestrazione signorile, tenuamente colorita, briosa, ben proporzionata alle cose.

Tutto l'insieme reca una facilità non banale, una prosasticità con un che di poetico, un popolaresco non volgare. Infine, una letteratura divertente.

Da *La Gazzetta del Popolo*, Torino (M. Lessona)

I due atti migliori ci sembrano il secondo ed il terzo: in essi assumono miglior rilievo le figure di Gasparina, frivola e pretenziosetta, e di Lucieta che la musica drammatizza con garbo nei suoi litigi col fidanzato Anzoleto: non manca qualche bel tratto alle figure del cavaliere Astolfi e di Zorzeto, innamorato di Gnese; un momento felice è quello della discussione sulla dote di Gasparina fra il cavaliere Astolfi e lo zio Fabrizio; assai graziosi i tre preludietti, il finale del primo atto e quello del terzo, col poetico saluto a Venezia di Gasparina e del coro.

Da *La Tribuna*, Roma (M. Rinaldi)

Ecco un'opera scritta con gioia! Finalmente. Da ogni pagina di questo spartito sprizza qualche cosa di giocondo e di divertente: o una mossa civettuola della giovane Gasparina, o un passo di danza di Gnese e Lucieta, o un atteggiamento caricaturale di una delle due *vecie*, o una esagerata cortesia dell'intraprendente cavaliere Astolfi, o, finalmente, un atto di gelosia di quei due bravi giovani che rispondono al nome di Zorzeto e Anroleto. Insomma in questo nuovo spartito di Wolf-Ferrari ritroviamo, come già nei precedenti, tutto Goldoni. Il musicista ha perfettamente raggiunto il suo scopo.

. . . . . .

Ho detto che Wolf-Ferrari scrive le sue opere con gioia. Esse procedono tra una danza, una macchia di colore e uno stornello. *Il Campiello*, come tutte le altre opere, ha una orchestrazione accuratissima e perfettamente aderente all'azione. Varietà, scintillio, finezza. L'armonizzazione è semplice, ma non è mai ingenua. Wolf-Ferrari scrive le varie parti dell'orchestra con la stessa facilità con cui Goldoni scriveva i vari ruoli delle sue commedie.

E vogliamo concludere dicendo che questa nuova opera è scritta col sorriso sulle labbra; fa stare sereni, tranquilli e contenti: che sia benedetta!

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

È una musica che produce un godimento, un sollievo, una distrazione allo spirito. Nulla di profondo, nulla di peregrino, nulla di arbitrario; ma tutto tende a destare una sana allegrezza, un pieno diletto. Non vi sono, durante tutta la vicenda, zone grigie o divagazioni di carattere orchestrale.

Informata com'è la vicenda al pettegolezzo, ai litigi, alle gelosie, al grottesco ed alla caricatura con lievi arresti, brevi parentesi per includervi dentro degli squarci di lirismo a tono patetico, la musica si snoda in un periodare quasi sillabico, melodiosamente gustoso e vivace.

Pochi guizzi di musicalità a largo respiro, rari momenti di ampia e intrecciata melodia; chè diversamente la commedia goldoniana avrebbe perduto il suo sapore e la pittoresca teatralità.

Il pregio maggiore che distingua la musica del *Campiello* è di avere animata, resa viva una vicenda di un intreccio più che elementare. È la psicologia dell'ambiente ciò che conta; è nell'ambiente così tipicamente pettegolo in cui la parola è tutto, e le persone si muovono e ciarlano a perdifiato. L'avere dunque a questa vicenda conferito uno spirito musicale singolare indica che ancora una volta Wolf-Ferrari ha ridato una nuova vita al teatro di Goldoni.

Da *Il Mattino*, Napoli (G. Somma)

Il Campiello, come già le precedenti opere di ispirazione goldoniana dell'insigne compositore veneziano, ha uno strumentale sobrio e semplice, che non sopraffà mai le parole, ma le commenta e colorisce con molto garbo e molta gentilezza.

Il maestro predilige la commedia musicale; e la intende chiara e festosa, piana e arguta. L'ispirazione non è certo ampia, ma la benevolenza e la grazia del discorso sono tali da accattivare, senza sforzo alcuno, la simpatia dell'uditorio.

Anche nel *Campiello*, come già ne *Le donne curiose* e ne *I quatro rusteghi*, Wolf-Ferrari si avvale di motivi popolari veneziani che incorpora e svolge con disinvolta bravura. Uno di tali motivi di cantone, diventa il motivo dominante dell'opera, quasi il tema condumore di essa.

. . . . . .

Nella presentazione dei personaggi principali e dei vari tipi, il Wolf-Ferrari riesce con una musica spigliata e fine che caratterizza, con amene sottolineature orchestrali, il discorso dei personaggi. E in ciò, pure riallacciandosi alla tradizione dell'opera comica ottocentesca italiana, egli è sensibilmente moderno.

Nel fascicolo di febbraio di "Musica d'Oggi", riportando a pag. 72 il giudizio de "La Nazione" di Firenze sul nuovo lavoro Africa *di Adriano Lualdi, è stato erroneamente stampato all'inizio del 2° capoverso: "Il carattere caotico che subito l'esordio v'imprime...".*

Si doveva invece leggere: Il carattere esotico, ecc.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Opera Naz. Dopolavoro. — Al Concorso per una *Canzone patriottica* affidato al D. L. di Napoli (vedi nostro fascicolo di gennaio) sono pervenuti ben 803 lavori. Sono stati prescelti quelli di Paolo Masera da Imperia; di Giuseppe Garofalo da Napoli; di Adriano Gimorri di Genova: di Silvia Voltan di Napoli; di Giuseppe Fiorelli pure di Napoli.

Lo stesso D. L. di Napoli apre un nuovo Concorso, al quale potranno partecipare gli iscritti al Sindacato professionisti e artisti, per una Lirica in versi liberi o sotto forma di canzone, inno, marcia, coro, che risponda al tema *L'Italia fascista colonizzatrice e guerriera*, che poi sarà oggetto di un nuovo Concorso per essere musicata. Premio L. 1500; scadenza per l'invio dei lavori il 5 maggio.

® Il giornale Il Plettro di Milano (Via Castelmorrone 1), avverte che la scadenza del suo VII Concorso internazionale di musica per mandolino e pianoforte e per chitarra è stato prorogato al 30 settembre p. v.

® Il terzo Torneo nazionale violinistico e il secondo Torneo violoncellistico avranno luogo il 29 e 30 aprile a La Spezia, indetti dalla Direzione generale O.N.D. e organizzati dal Dopolavoro provinciale.

® Sindacato Interprov. Musicisti - Roma. — Il Concorso per Composizioni di musica leggera (vedi nostro fascicolo di dicembre) ha avuto il seguente risultato: Categoria Canzoni: 2. premio ex aequo tra Geni Sadero per *Barcarola de la Marangona* e Pina Carminelli per la *Canzone di Favetta;* 3. premio a Geni Sadero per *Piccino della mamma*. — Categoria danze con canto e senza canto: 1. premio ex aequo tra Luigi Romagnano per *Stornello* e Luigi Romagnano per *L'uomo non è un poeta;* 2. premio ex aequo tra Carlo Innocenzi per *Per non lasciarti più* e Carlo Innocenzi per *Le tue catene;* 3. premio Giorgio Ansoldi per *Tonita*. — Categoria pezzi caratteristici: 1. premio ex aequo tra Pietro Scarpini per *Piccola marcia* e Pietro Scarpini per *Balletto;* 2. premio Annibale Bucci per *Intermezzo;* 3. premio Costantino Ferri per *Solima*.

® Il musicista veronese Mario Garlero ed il poeta Alberto Gabrielli hanno vinto il Premio del Garda, istituito per una composizione ispirata al suggestivo lago. Il lavoro ha per titolo *Melodie gardesane*.

® L'Accademia Austriaca di Stato per la musica e l'arte teatrale ha bandito il III Concorso internazionale per canto e pianoforte, sotto gli auspici del Governo federale, del Borgomastro della città di Vienna e del Ministero della Istruzione Pubblica austriaco.

Esso fa parte delle manifestazioni della «Settimana viennese» dal 2 al 13 giugno 1936 e le informazioni relative si possono assumere all'Ufficio dell'Accademia di Stato per la musica e l'arte teatrale a Vienna III, Lothringerstrasse, 18.

NOTIZIE

® Il Gr. uff. dott. Francesco Armando Liverani, direttore dell'Unione fascista industriali di Milano, è stato nominato Commissario alla Presidenza della Federaz. Naz. Fascista degli industriali dello spettacolo, e presidente dell'U.N.A.T.

® La 5ª Rassegna del Sindacato interpr. musicisti di Roma, già iniziatasi, proponendosi una particolare visione dello sviluppo che la Musica da camera ha avuto nell'ultimo mezzo secolo, comprenderà una serie di dieci concerti a carattere storico, tra cui uno dedicato a Pergolesi, uno alle composizioni di musica leggera vincitrici del recente concorso ed uno alla musica meccanica.

® Sempre a Roma, anche quest'anno, avranno luogo i Concerti di Primavera nei giorni 3, 17, 24 marzo e 3, 14, e 23 aprile. Vi parteciperanno i direttori Mario Rossi e Fritz Reiner; i pianisti Renzi, Santoliquido, Satta, Strawinski; la soprano Gabriella Galli; il baritono De Luca; l'arpista Galli-Aldrovandi; i violoncellisti Mainardi e Silva; il Quartetto Roth; il duo pianistico Wiener e Doucet.

® La R. Accademia di S. Cecilia, continuando il suo programma di studi specializzati ai fini pratici dell'arte moderna, istituisce un corso di preparazione scientifica per la composizione musicale destinata alla riproduzione nella cinematografia, radiofonia, fonografia. Il corso — affidato ad uno dei più noti studiosi e tecnici della materia, l'ing. Ernesto Cauda — sarà particolarmente utile ai compositori di musica che mirino ad un più largo svolgimento della carriera artistica.

® Il Prof. Arnaldo Bonaventura eminente musicologo e critico d'arte e nostro apprezzatissimo collaboratore, è stato nominato Accademico di S. Cecilia di Roma.

® Il maestro Tullio Serafin è stato nominato fiduciario nazionale della sezione Maestri concertatori e direttori d'orchestra, in seno al Sindacato musicisti.

® Al Teatro alla Scala, nel prossimo maggio avranno luogo sette concerti sinfonici affidati a cinque direttori italiani e due stranieri. La *Messa da Requiem* di Verdi, diretta dal maestro Victor De Sabata, si ripeterà in esecuzione popolarissima.

® Il programma del nuovo anno — inauguratosi recentemente — dell'Accademia di Musica Antica di Venezia, si svolgerà in otto lezioni. Quattro saranno particolarmente dedicate a G. B. Pergolesi, di cui ricorre il bicentenario della morte; una alla musica da camera (vocale e strumentale), una alla musica sacra e due a quella scenica.

® Il cartellone definitivo del Teatro Bellini di Catania comprende l'*Iris, Turandot, Andrea Chénier, Cavalleria rusticana*, opere tutte che dirigerà il maestro Armani, e *Ave Maria* di Allegra, diretta dall'autore.

® *Sonnambula, Traviata* e *Manon* di Massenet sono gli spartiti prescelti per il Filarmonico di Verona.

® Al Verdi di Pisa verranno rappresentate: *La farsa amorosa* di Zandonai, diretta dall'autore; *Falstaff, Bohème, Gioconda*, direttore Berrettoni.

® La stagione lirica di S. Remo (vedi nostro ultimo fascicolo) sarà inframmezzata da concerti sinfonici, ogni domenica, di cui uno dedicato a musica teatrale, uno a musica classica italiana dell'800, uno a musica italiana moderna, tre a musiche di Wagner, di Beethoven e di Mascagni. Si eseguirà anche lo *Stabat Mater* di Rossini. Dirigeranno Votto, Wolf e Gedda.

® L'Ispettorato del Teatro ha affidato la direzione del nuovo Ente teatrale autonomo di Palermo al maestro Cardenio Botti, già direttore del Reale di Malta e fervido propagandista d'italianità in quell'isola, dalla quale recentemente fu espulso.

® A Squinzano (Puglie) si è ricostituita quella Banda musicale, la cui direzione è stata affidata al maestro Gennaro Abbate.

® Il « Figaro » di Parigi ha lanciato un curioso referendum, con questa domanda: Siete voi partigiani del teatro prima o dopo il pranzo? Le risposte sono state 16.942 in senso affermativo e 16.654 per lo *stato quo*.

® Il maestro Max Hofmüller di Darmstadt ha tentato (sembra con successo) di modificare il libretto dell'Euryante di Weber, allo scopo di poter rimettere più frequentemente in scena l'opera.

® Paul Hindemith ha ricevuto l'incarico dalla Radio inglese di scrivere una musica funebre in memoria di re Giorgio V.

® L'École normale de musique de Paris (114 bis Bl. Malesherbes) annunzia che i *Corsi d'interpretazione* avranno luogo nel prossimo giugno e saranno tenuti:

Pianoforte: Nadia Boulanger (Mozart), W. Landowska (Bach), Y. Lefebure (Dukas), M. Tagliaferro (Debussy, Ravel), E. Blanchet, A. Casella (Scarlatti e Beethoven), Ducasse (Fauré), Lazar-Levy, Rubinstein, R. Vines.

Violino: J. Boucherit (Saint-Saëns, Mozart, Lalo), C. Flesch (Beethoven, Brahms, Bach), A. De Ribeaupierre (Bach, Viotti, Vieuxtemps, Mendelssohn).

® La Philarmonic Symphony Society di Nuova York annunzia che in seguito al ritiro di Arturo Toscanini, la prossima stagione 1936-37 della sua grande orchestra sarà diretta dal maestro Wilhelm Furtwängler.

NECROLOGIO

® Il maestro Romeo Bartoli, di cui abbiamo annunciato la morte nell'ultimo fascicolo, nato a Trieste 62 anni or sono, insegnava da oltre venti anni canto corale al nostro Conservatorio. A lui si deve, in gran parte, il merito della rinascita per il gusto della musica corale e la diffusione del nostro patrimonio polifonico cinquecentesco.

Si ricordano le belle esumazioni che egli fece dell'*Amfiparnaso* e delle *Veglie di Siena* di Orazio Vecchi, nonchè le interessanti esecuzioni da lui fatte col Coro triestino, dapprima; poi coi Madrigalisti Varesini e con quelli di Milano.

® Il 27 u. s. è morto a Napoli, all'età di 70 anni, il baritono Antonio Scotti, che accanto a Caruso tenne alta per lungo tempo la gloria del bel canto al Metropolitan di Nuova York. Egli fu magnifico Falstaff ed insuperato Scarpia nella *Tosca* pucciniana.

® A Bologna è deceduto, il 1° c. m. il Dottor Piero Bernasconi, apprezzato critico musicale per parecchi anni dell'« Avvenire d'Italia » ed attualmente redattore del « Giornale d'Italia » di Roma.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

ARMONIA

BAS (G.). *Trattato d'Armonia*:
——— (E. R. 1581). Parte I. (A) L. 12,—
——— (E. R. 1582). » II. » » 10,—
——— (E. R. 1583). » III. » » 6,—

PIANOFORTE

MOZART (V. A.). *Sonate scelte* (Vitali):
——— (E. R. 1805). Sonata N. 5 - in Fa. (B) L. 3,—
——— (E. R. 1806). » » 8 - in Do. » » 3,—
TEDOLDI (A.) (123869). *Ninna-nanna*. (A) L. 4,—
WEBER (C. M. v.) (E. R. 1816). *Moto perpetuo* (Rondò), dalla Sonata Op. 24) (Tagliapietra). (B) L. 2,—

CANTO E PIANOFORTE

REFICE (L.) (123614). CECILIA. L'Annuncio (L'Angelo di Dio - Soprano). (A) L. 5,—
ROCCA (L.) (123496). *Proverbi di Salomone*. Sequenza, per Tenore, Coretto di 4 donne e piccolo insieme strumentale. Riduzione dell'Autore. (A) L. 10,—

CANTO SOLO

SALLUSTIO (G.) (123608). *Inno a Benito Mussolini*. Versi di E. Mucci (Mor'acchi). (A) L. 1,25

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (123534). *Notturno sull'acqua*. (A) L. 6,—
——— (123535). *Scherzino*. » » 6,—
——— (123536). *Toccata*. » » 12,—

SAXOFONO CONTRALTO in Mi b

CUNEO (A. F.) (E. R. 1803). *32 Studi e 4 Duetti* (media difficoltà) Op. 207 bis (a seguito del Metodo completo Op. 207). (B) L. 8,—

MANDOLINO (con parole)

SALLUSTIO G. (123608). *Inno a Benito Mussolini*. Versi di E. Mucci (Morlacchi). (A) L. 1,25

ORCHESTRA

CASELLA (A.) (123372). *Concerto* per Pianoforte, Violino, Violoncello ed Orchestra. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
PETRASSI (G.) (123598). *Concerto*. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
PICK-MANGIAGALLI (R.) (123348). *Variazioni coreografiche*. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
SALVIUCCI (G.) (123641). *Introduzione*. » » 10,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

WOLF-FERRARI (E.). IL CAMPIELLO. Riduzioni di F. Del Maglio:
——— (123501). Atto 2°: Balletto. (A) L. 10,—
——— (123502). » 3°: Ritornello. » » 6,—
——— (123503). Fantasia sul 3° Atto. » » 10,—

JAZZ-ORCHESTRA

HIGGS (H. M.) (123399). *In a japanese garden* (In un giardino giapponese) (Culoma). (A) L. 6,—

PICCOLA BANDA

RUBINO (S.). *Dieci Marcie Militari*:
I. — *9° Fanteria « Regina »*:
——— (123551). Partitura. (A) L. 5,—
——— (123552). Parti staccate. » » 5,—
II. — *10° Fanteria « Regina »*:
——— (123553). Partitura. » » 5,—
——— (123554). Parti staccate. » » 5,—
III. — *13° Fanteria « Pinerolo »*:
——— (123555). Partitura. » » 5,—
——— (123556). Parti staccate. » » 5,—
IV. — *14° Fanteria « Pinerolo »*:
——— (123557). Partitura. » » 5,—
——— (123558). Parti staccate. » » 5,—
V. — *39° Fanteria « Bologna »*:
——— (123559). Partitura. » » 5,—
——— (123560). Parti staccate. » » 5,—
VI. — *47° Fanteria « Ferrara »*:
——— (123561). Partitura. » » 5,—
——— (123562). Parti staccate. » » 5,—
VII. — *95° Fanteria « Udine »*:
——— (123563). Partitura. » » 5,—
——— (123564). Parti staccate. » » 5,—
VIII. — *96° Fanteria « Udine »*:
——— (123565). Partitura. » » 5,—
——— (123566). Parti staccate. » » 5,—
IX. — *97° Fanteria « Genova »*:
——— (123567). Partitura. » » 5,—
——— (123568). Parti staccate. » » 5,—
X. — *225° Fanteria « Arezzo »*:
——— (123569). Partitura. » » 5,—
——— (123570). Parti staccate. » » 5,—

LIBRETTI

LEGA (A.). IL DOTTOR OSS. Fantasia lirica (dal romanzo omonimo di G. Verne). 2 Atti in 3 Quadri. Libretto per la musica di A. Bizzelli. L. 3,—
MUCCI (E.). TRITTICO FRANCESCANO, per la musica di L. Refice. L. 2,—

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

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.
Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.
Cartiere di Maslianico S. A. - Via Paullo n. 16.
Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.
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 · XVIII · NVMERO IV · APRILE · MCMXXXVI · XIV

Tassa pagata per supplemento

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

CARTIERE VALLE OLONA

GIÀ **P. A. MOLINA**
CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da stampa e da scrivere - andanti, mezze fine e fini.

Tipi speciali per illustrazioni

SEDE
MILANO
VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920
Stabilimento: **VARESE** - Telefono 10-28



JAZZ-ORCHESTRA

I. CULOTTA

123364. - *Do You know, Mammy?* (Lo sai mamma?) Fox-trot L. 6,—
123281. - *Solo un cantuccio.* Slow-Fox L. 6,—

H. M. HIGGS

Life in Japan (Vita in Giappone) Suite (Culotta):
123311. - N. 1. In the market (Al mercato) L. 7,—
123320. - N. 2. Under the cherry blossom (Sotto la fioritura dei ciliegi) L. 5,—
123321. - N. 3. Japanes fans (Ventagli giapponesi) L. 5,—
123322. - N. 4. In the temple (Nel tempio) L. 5,—
123323. - N. 5. Love's dream (Sogno d'amore) L. 5,—
123324. - N. 6. - Procession of lanterns (Processione di lanterne) L. 8,—

123339. - *In a japanese garden* (In un giardino giapponese) (Culotta) L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

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



PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER ARPA

BOVIO (A.)
E. R. 64. - *45 Studi* scelti dai Dodici (Op. 26), dai Trenta (Op. 22), e dai Cinquantadue. (Revisione di L. M. MAGISTRETTI). L. 24

CRAMER (G. B.)
E. R. 661. - *30 Studi.* (Revisione di FERRARI PARIS). L. 20

DIZI (F. J.)
48 Studi. (Revisione di L. M. TEDESCHI)
E. R. 124. - Volume I. (N. 1-24). L. 12
E. R. 125. - Volume II. (N. 25-48). » 12

MAGISTRETTI (L. M.)
E. R. 95. - *Esercizi giornalieri* (ad uso dei Concertisti). L. 6

PAGANINI (N.)
E. R. 161. - *Tema e Variazioni* (dai *Capricci* per Violino solo) trascritti da L. M. MAGISTRETTI. L. 5

PERRACHIO (L.)
E. R. 602. - *Tre Pezzi*: 1. Gagliarda. - 2. Romanesca. - 3. Passemezzo. (Testo ital., spagn., franc., ingl.) L. 6,—

RAMEAU (J. PH.)
E. R. 162. - *Sei piccoli pezzi* per Clavicembalo. Riduzione di L. M. MAGISTRETTI. (Testo ital. e franc.). L. 5,—
E. R. 589. - *Rigaudon de Dardanus.* Revisione di G. PRINCIPE. L. 4,—

SCARLATTI (D.)
E. R. 667. - *10 Pezzi per Pianoforte.* Revis. di VENUSTA MASELLI BRIGHENTI. (Testo ital. spagn. franc. ingl.) L. 12,—

SCHUBERT (F.)
E. R. 588. - *Balletto.* Revisione di G. PRINCIPE. L. 4,—

SEBASTIANI (A.)
E. R. 1637. - *Studi d'Orchestra in Opere teatrali.* L. 20,—

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

F. Pastura. — Un'Arietta inedita di Vincenzo Bellini . . . . . Pag. 115

C. Polacco. — Il Canto nella lirica moderna . . . . . » 118

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il centenario de « Gli Ugonotti ». - Nicolino e Pergolesi. - Italia. - Estero . . . . . » 124

VITA MUSICALE: *La donna silenziosa* di R. Strauss (G. Scuderi). - Teatri. - Concerti. - Lettera da Parigi (R. Schnabl-Rossi) . . . . . » 129

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica eseguita . . . . . » 139

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 144

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 147

BRANO MUSICALE

V. Bellini: « *Era felice un dì* », Arietta inedita.

MUSICA SINFONICA EDIZ. COMPLETE

VIVALDI-MOLINARI

Concerto grosso in « Sol min. ». Orch. della Scala, M.° Guarnieri S 10105/106 L. 50,—

RIMSKI KORSAKOW

La Grande Pasqua russa. Orch. Sinf. di di Filadelfia, M.° Stokowsky AW 81 e 83 L. 60,—

R. STRAUSS

Morte e trasfigurazione. Op. 24. Orch. Sinfonica di Filadelfia, M.° Stokowsky DB 2324/26 L. 90,—

MARINUZZI

Suite siciliana. Canz. emigrante, Valzer campestre. Orch. diretta dal M.° Bellezza S 10226 L. 25,—

VIVALDI

Concerto per quattro pianoforti e orchestra S 10447/48 L. 50,—

SCHUBERT

Sinfonia n. 8 **in « Si min. »** (Incompiuta). Orch. Sinf. di Filadelfia, M.° Stokowsky AW 138/40 L. 90,—

S. A. NAZ. DEL GRAMMOFONO

"LA VOCE DEL PADRONE,,

Audizioni gratuite

RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA E COLONIE

ANNO XVIII. APRILE 1936-XIV N. 4

MVSICA D'OGGI

Un'«Arietta» inedita di Vincenzo Bellini[1]

Tra gli autografi musicali di V. Bellini convenuti a Catania dai maggiori centri d'Italia e dell'Estero, in occasione della Mostra dei Cimeli belliniani tenuta, dal 25 gennaio al 23 settembre 1935-XIII nel Castello Ursino sede del Museo Comunale, ho trovato un foglietto di carta sulle cui due facciate era scritta l'*Arietta* che viene pubblicata, per la prima volta, nel presente numero di « Musica d'Oggi ».

L'autografo appartiene alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Evidentemente il modesto foglietto, molto ingiallito dal tempo, doveva recare la prima stesura completa di un'*Arietta* per canto e pianoforte, scritta per voce di mezzo soprano; qualcosa, insomma, più di un abbozzo che dopo sarà stata ricopiata in bella copia e offerta dal giovane autore a qualche suo ammiratore o, molto più probabilmente, a qualche bella ammiratrice.

L'*Arietta*, nell'autografo, non porta nessun titolo; ma sul margine superiore della prima facciata si notano due interessanti indicazioni, scritte di pugno dello stesso Bellini, che ci servono di guida per stabilire con probabilità la fonte da cui furono ricavati i versi e con quasi assoluta certezza l'epoca in cui l'*Arietta* fu composta. Bellini scrisse sul margine: « Nell'*Andronico* — composta in Venezia ».

Non sappiamo se questo *Andronico* sia un libretto offerto al musicista oppure qualche libretto già musicato da altri dal quale Bellini trasse i versi che musicò.

Sappiamo che un *Andronico* di Mercadante fu rappresentato al teatro « La Fenice » di Venezia il 26 dicembre 1821 (2); un'opera giovanile del fecondo musicista d'Altamura della quale si conoscono altre notizie; d'altra parte non ci risulta che al Bellini sia stato offerto un libretto recante questo titolo.

La citazione belliniana, « nell'*Andronico* » comunque starebbe ad indicare che i versi musicati fanno parte di un componimento poetico — tragedia o libretto che sia, da musicare o già musicato — dal quale furono tratti.

L'altra indicazione autografa « *Composta in Venezia* » è più interessante perchè stabilisce addirittura l'epoca della composizione. Bellini si trovò a Venezia in due epoche distinte. Dal dicembre del 1829 a quasi tutto il marzo del 1830

(1) Di questa *Arietta* è stata trovata una copia a Catania, scritta da mano ignota, tra le carte esistenti presso alcuni eredi della famiglia Bellini. La copia reca la parte del canto, con le parole e con accenni di basso numerato. In un primo tempo si è creduto che fosse una composizione dei fratelli Bellini, Mario e Carmelo, musicisti anch'essi, ma la testimonianza dell'autografo conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze ci ha assicurato che si tratta d'una composizione del Maestro. La copia ha, come titolo, il primo verso della poesia.

(2) Cfrt. G. Albinati - *Piccolo ditionario di opere teatrali*, ecc. -Ricordi, 1912, pag. 18.

una prima volta per mettere in iscena alla « Fenice » il suo *Pirata* e per fare rappresentare i suoi *Capuleti e Montecchi*, opera questa che fu composta in un brevissimo giro di tempo per sostituire la mancata opera nuova d'obbligo per la quale era stato scritturato il Pacini.

Una seconda volta andò a Venezia per comporvi e farvi rappresenatre la *Beatrice di Tenda* nel 1832.

In quale di queste due epoche fu composta l'*Arietta?*

Credo di essere nel vero affermando che si debba far risalire la composizione al 1830. Dopo il trionfale successo del *Pirata*, Bellini era diventato l'idolo dei veneziani, tanto che si pensò subito a lui per fargli comporre l'opera nuova di obbligo dato che il Pacini non poteva soddisfare questo impegno assunto con l'impresa de « La Fenice » perchè ammalato.

« ... *Tutta Venezia mi sta pregando* — scrive l'8 gennaio 1830 all'amico Aiessandro Lamperi — *acciò scriva un'opera, ma in meno d'un mese.... Il pubblico, per bocca del governo, mi ha fatto dire che si contenteranno (sic) di ciò che posso fare in sì breve tempo...* » (3).

In quell'epoca Bellini era di moda a Venezia: le porte dorate della superba aristocrazia veneta gli si spalancavano innanzi; tutti i salotti ambivano averlo ospite festeggiato.

... *Dopo la prima recita, sin d'adesso, mi hanno preparato delle accademie da darmele dopo essere in scena* — scrive l'11 dello stesso mese alla sua Giuditta — *e tanti signori mi vogliono a pranzo da loro a pranzo dopo finite le prove...* (4).

In tali convegni mondani, quindi, non sarà stato difficile se qualche bella e romantica signora gli avesse domandato una breve pagina d'album, scritta solo per lei... fatica questa alla quale il giovane musicista idolatrato si sobbarcò volentieri. D'altro canto è facile pensare che questa breve composizione sia stata esclusivamente composta per essere donata: se no Bellini l'avrebbe fatta pubblicare, assieme alle *Ariette* precedentemente scritte, dal suo fedele e paterno editore Giovanni Ricordi.

Il secondo periodo della permanenza di Bellini a Venezia, dal dicembre 1832 a tutto il marzo 1833 fu molto tempestoso: e a me sembra pressochè impossibile che il musicista avesse potuto concedersi il lusso d'una benchè minima parentesi durante il lavoro febbrile della composizione di *Beatrice di Tenda*.

E' nota a tutti ormai l'atmosfera torbida nella quale nacque la tormentata penultima creatura belliniana perchè io qui possa ripeterne la storia; atmosfera fatta di ansie febbrili, di dispiaceri, di dissensi, di acredine, di polemiche di cui tuttora si notano le traccie nello spartito, eventi questi che portarono l'opera quasi ad un fiasco.

L'opinione di Bellini pel pubblico veneziano mutò radicalmente: lo chiamò « ... *il più piccolo e pettegolo pubblico del mondo...* » (5). C'erano troppa elettricità in aria e troppe maldicenze in giro che costringevano il compositore ad ultimare il suo lavoro: non era possibile quindi trovare il tempo per comporre altra musica, sia pure quella di un'*Arietta*.

(3) Cfr. « *Le lettere di Bellini* » da me raccolte. Totalità editrice - Catania, 1935, pag. 104.

(4) Loc. cit., pag. 284.

(5) Loc. cit. pagg. 164 e seg.

Un fatto che ha una grande importanza nello stabilire l'epoca alla quale deve risalire questa composizione che presentiamo è quello che riguarda lo stile della composizione stessa: esso è simile a quello delle *Ariette* composte precedentemente, anzi sembra una derivazione formale e sostanziale delle *Tre Ariette* (6) pubblicate nel 1829: « Dolente immagine... », « Vaga luna... » e specialmente « Il fervido desiderio » con la quale questa « Era felice un dì... » ha una particolare rassomiglianza. Stile un poco oscillante tra quello del melodioso settecento e l'altro più recente e più invadente di Rossini. Nel 1832 invece lo stile personalissimo di Bellini si era già potentemente affermato: *Sonnambula* e *Norma* rappresentate l'anno precedente ne avevano impressa l'orma.

***

Leggiamo insieme i versi di quest'*Arietta*:

Era felice un dì,
a te volava il cor.
La speme mia fallì,
povero amor!

L'ardente mio desir
il cor frenar non sa...
Cielo, sì rio martir
qual fine avrà?

Era felice un dì... ecc.

Sono bruttini, anzichè no... e col loro lezioso sapore arcadico ci dicono che il libretto da cui furono tratti doveva essere tipicamente metastasiano.

Musicalmente l'*Arietta* ha la forma classica consueta: un primo periodo musicale di otto battute con cadenza alla tonalità minore della terza del tono; segue un secondo periodo di altre otto battute che s'inizia sull'accordo di settima di dominante del tono per finire, modulando, alla tonalità della quinta, e dopo la ripresa ci riporta in tono; il primo periodo viene ripetuto lievemente variato nelle fioriture e modificato nella cadenza finale.

Attraverso la raffinata eleganza melodica, la ricercata preziosità armonica e il composto equilibrio della forma, anche da quest'*Arietta* traspare quella stessa serena e raccolta malinconia tanto rilevante in tutte le composizioni belliniane del genere, malinconia che ne forma il sustrato intimo e, senza dubbio, le caratteristiche maggiori.

Arte minore: ma arte sempre mirabile la quale fa sempre ricordare al Musicista i grandi modelli per cui il repertorio vocale da camera italiano del secolo precedente era stato nel mondo maestro insuperabile.

***

Il mio lavoro di revisore e di trascrittore è molto modesto. Ripeto ancora che l'*Arietta* è, nella copia e nell'autografo, completa: dalle battute dell'introduzione a quelle del finale. Mi son limitato soltanto, in certe battute, a rettificare l'ortografia musicale di alcuni valori ritmici scritti male, ho aggiunto qua e là poche pause dimenticate e, infine, ho messo di mio i segni dinamici e le indicazioni per la interpretazione del pezzo e ho realizzato qualche basso numerato.

Spero che questo piccolo gioiello farà presto parte dei programmi concertistici vocali e che, in una prossima ristampa delle « Ariette » belliniane, la presente *Arietta* vi sarà inclusa.

FRANCESCO PASTURA.

(6) V. BELLINI - *Composizione da camera* - Ricordi, Milano, 1935.

Il canto nella lirica moderna

Il canto, in onore presso tutti i popoli e in tutti i tempi, costituisce parte cospicua dell'arte musicale.

Un rapido sguardo permette di rilevare la *lirica accentuazione della parola* dei Greci, il *melos di variazioni vocalizzate* dei primi Cristiani, il sorgere delle famose *Scholae Cantorum* di Roma (sec. V), di S. Gallo e di Metz (sec. VIII) e l'infiltrarsi in esse delle fioriture del *canto profano*. Ha così inizio il movimento che condurrà il *canto scolastico* ad assumere, da un lato le forme decorative che si risolvono nella polifonia delle Scuole francesi dei sec. XII e XIII, dall'altro quelle più libere e profane della canzone trovadorica.

Dal '300 al '500 il canto tende alla massima espressione nei polifonisti francesi e nei madrigalisti italiani (Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa) e preannunzia il *recitar cantando* dei fiorentini.

Alla fine del XVI sec., sotto l'influsso del Rinascimento, assistiamo ad un meraviglioso risveglio dell'espressività monodica in contrasto ed in reazione alle antiche forme polifoniche. Tale risveglio condurrà allo *stile rappresentativo*, in cui musica e parola sono in istretto connubio e darà inizio all'Opera moderna col Monteverdi.

Col Caccini (1) sorge un canto più libero, ornato, che apre la via al cosidetto *Bel Canto* del secolo XVIII, quando la voce gareggerà con lo strumento nei rapidi passaggi, nei trilli, nelle cadenze, e la parola verrà sacrificata al virtuosismo tecnico, con evidente pregiudizio dell'arte.

Notevoli in quest'età d'oro del canto, le Scuole di Roma (Garcia), di Venezia (Lotti), di Napoli (Porpora), di Bologna (Bernacchi, Pistocchi), di Firenze (Redi).

Il melodramma si avvia a sicuro trionfo con la riforma del Gluck; il quale, del resto, fece tesoro dei consigli del poeta Calzabigi. Il Gluck, seguito dallo Spontini e dal Weber, rese intima la compenetrazione della musica e della poesia, aboli i ritornelli, le superflue fioriture e le cadenze nel canto, ostacolo all'organicità dell'azione.

A un secolo di distanza, Wagner svilupperà il concetto gluckiano, valorizzando la parola nella più intensa declamazione, fondendola nel sinfonismo musicale.

Il principio di questi due grandi innovatori fu seguito dai maggiori operisti italiani e stranieri, dal Meyerbeer al Verdi, allo Strauss, al Debussy, al Puccini, al Pizzetti, ed è tutt'oggi la preoccupazione costante dei compositori, pure nelle varietà delle tendenze, degli stili e delle teorie estetiche.

Da molti anni gli studenti di composizione non frequentano più le Scuole di Canto, com'era in uso fino alla seconda metà del secolo scorso. Da essi, ora, si richiede una vasta conoscenza degli strumenti che compongono l'orchestra, delle caratteristiche del loro timbro, della tessitura, dell'intensità, della velocità nei legati e negli staccati, sia in *a solo* che in unione ad altri strumenti.

Lo studio del canto, come espressione musicale, viene troppo subordinato a quello dell'istrumentazione; infatti, lo studente si accontenta di conoscere l'estensione teorica della voce cantante, servendosi dei suoni della stessa alla stregua

(1) V. la sua prefazione alle *Nuove Musiche* degna di nota per il concetto relativo al canto monodico.

di quelli di uno strumento qualunque, quasi dimenticando che la laringe umana è il più delicato e complesso istrumento che si possa immaginare.

È chiaro che, quanto più lo studio del canto sarà sviluppato e approfondito, tanto più riuscirà facile al compositore trattarlo con sicurezza e con efficacia.

Scopo della presente trattazione è appunto di illustrare e chiarire in modo sintetico alcune principali caratteristiche della voce in rapporto al suo funzionamento fisiologico.

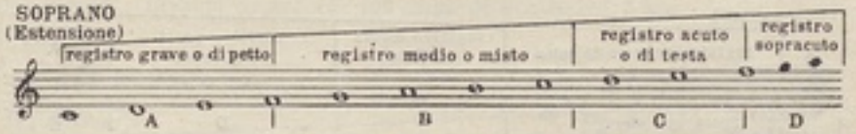
Non è raro constatare, nell'audizione di parecchie opere moderne, come il cantante, sia pure eccellente, spesso incorra in difficoltà tecniche tali da non consentirgli, per la preoccupazione che lo domina, il libero giuoco scenico.

Questo stato di cose, che si ripete di frequente, si deve attribuire, per lo più, al cattivo trattamento della voce cantante, dovuto a trascuratezza o, peggio, ad imperizia del compositore.

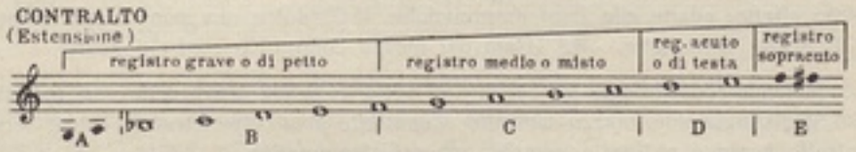
Sarebbe quindi utile che questi tornasse allo studio dei trattati didattici del passato (2), non già per imitarne le fioriture ora in disuso, sì piuttosto per determinare le possibilità fisiologiche delle voci e le loro peculiarità artistiche.

CLASSIFICAZIONE E CARATTERISTICHE DELLE VOCI

VOCE BIANCA



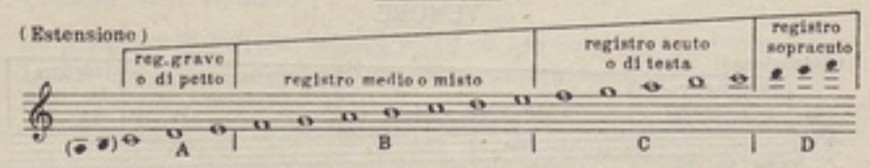
A) Pieno. - B) Dolce; soave. - C) Dolce; chiaro. - D) Usato di rado.



A) Usato raramente. - B) Pieno. - C) Dolce, soave, ma poco robusto. - D) Dolce, chiaro. - E) Usato di rado.

Si distingue in: *ragazzi soprani* e *ragazzi contralti*; più chiara e argentina della voce femminile, eppure assai meno robusta. L'uso troppo frequente nei ragazzi della tessitura acuta può danneggiarne la voce ancora in formazione.

SOPRANO

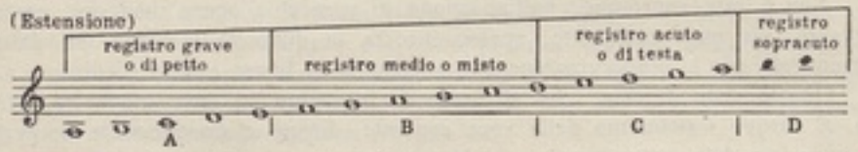


A) Pieno; sonoro; usato soprattutto dai drammatici. - B) Pieno nei drammatici e nei lirici; soave nei leggeri. - C) Poderoso nei drammatici, vibrante nei lirici; dolce, facile nei leggeri. - D) Usato talvolta dai leggeri con ottimo effetto.

(2) Vittoria Archilei, Nicolò Porpora, Francesco Mancini, Manuel Garcia, ecc.

Si distingue in *soprano leggero*: chiara; fraseggio agile; *soprano lirico*: la più diffusa delle voci femminili; meno pieghevole, ma più intensa del leggero; meno calda e robusta, perciò più flessibile del drammatico; *soprano lirico spinto*: accentua le caratteristiche del lirico; *soprano drammatico*: molto calda e sonora, specialmente nel registro grave.

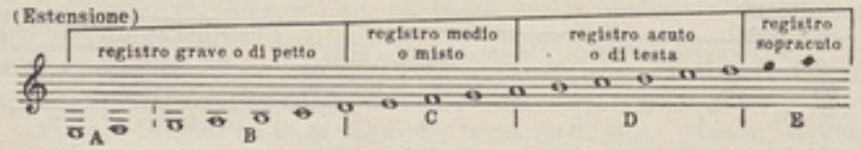
MEZZO-SOPRANO



A) Il più caratteristico registro del mezzo-soprano; caldo, sonoro. - B) Meno sonoro del precedente; di minor effetto. - C) Facile, penetrante, robusto, drammatico. - D) Per i mezzo-soprani lirici o tendenti al soprano.

Si distingue in: *mezzo-soprano lirico o tendente al soprano; mezzo-soprano drammatico o tendente al contralto.*

CONTRALTO



A) Usato qualche volta dai contralti bassi. - B) Pieno e sonoro; maschio; di ottimo effetto, adatto alle frasi drammatiche. - C) dolce, ma non troppo sonoro. - D) Robusto, penetrante. - E) Usato dai mezzo contralti o contralti acuti.

Si fonda specialmente sul registro di petto. È la più grave delle voci femminili.

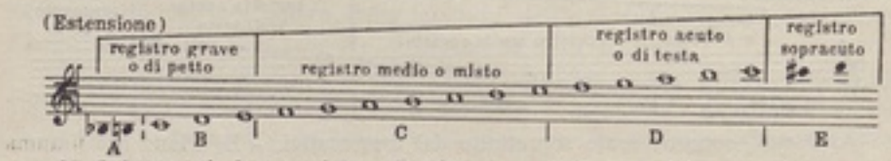
Si distingue in: *mezzo-contralto o contralto acuto*: penetrante, calda, sonora; *contralto basso o ordinario*: ampia, robusta, drammatica.

Questa voce, oggi piuttosto rara, viene spesso sostituita dalla mezzo-soprano.

***

Le voci maschili corrispondono, alla distanza di un'ottava, alle femminili. Così il tenore leggero al soprano leggero, il tenore lirico al soprano lirico, il tenore drammatico al soprano drammatico, il baritono al mezzo-soprano, il basso al contralto.

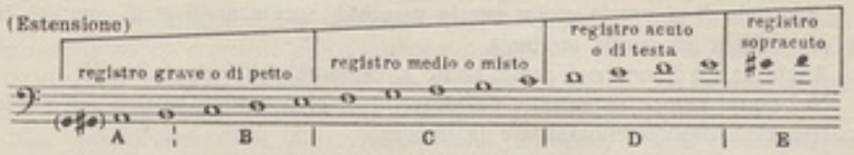
TENORE



A) Solo per i drammatici. - B) Sonoro nei drammatici, non altrettanto nei lirici; flebile nei leggeri. - C) Robusto nei drammatici e nei lirici; dolce nei leggeri. - D) Poderoso nei drammatici; penetrante e limpido nei lirici, dolce e scorrevole nei leggeri. - E) Usato talvolta dai leggeri; più raramente dai drammatici.

Si distingue in: *tenore leggero o di grazia*: con le stesse caratteristiche del soprano leggero; *tenore lirico o di mezzo carattere*: la più frequente. Di timbro penetrante; *Tenore drammatico*: squillante, oltrecchè penetrante.

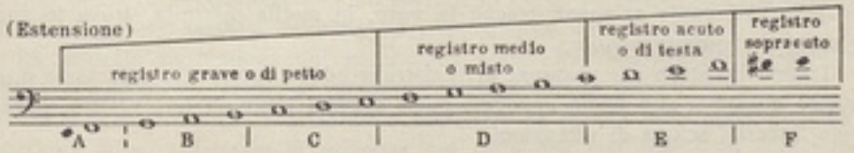
BARITONO



A) Poco intenso. - B) Robusto nei baritoni drammatici, molto meno nei lirici. - C) Pieno e nutrito, eppur dolce ed armonioso. - D) Potente, di effetto. - E) Usato talvolta dai lirici.

Si distingue in: *baritono lirico o tenoreggiante*: la più diffusa delle voci maschili; pastosa, elastica, ricca di vibrazioni; *baritono drammatico o tendente al basso cantante*: limpida e potente; più cupa di quella del lirico.

BASSO



A) Per i bassi profondi. - B) Ampio nei profondi; debole nei bassi cantanti. - C) Facile, vibrante, intenso e ricco di suoni armonici. - D) Voluminoso, non tanto vibrante per il minor appoggio al petto. - E) Poco facile per la tendenza istintiva ad appoggiare al petto, quando il registro acuto comporterebbe l'appoggio cervicale o di testa. - F) Usato con buon effetto solo dai bassi cantanti.

Si distingue in: *basso cantante*: ampia, maestosa; *basso profondo*: più voluminosa, potente e grave; *basso comico o buffo*: scorrevole eppur forte; le si richiede più nitidezza di declamazione che bellezza di timbro.

LE VOCALI NEL CANTO

La possibilità di porre le diverse vocali su una nota sola, conferisce alla voce ricchezza di timbri e potenza di espressione molto superiori a quelle dello strumento.

Nello scegliere le parole, si dovrà curarne l'eufonia, essendo il colore delle vocali e l'accentuazione molto marcati, specie in una melodia lenta, che lascia agio agli ascoltatori di notare anche i più lievi difetti.

La conoscenza della Fisiologia degli organi vocali e della Fonetica applicata al canto, rivela la tensione muscolare a cui è costretto il cantante negli acuti con la vocale *U* e nei gravi con la *I*.

La *U*, la più oscura delle vocali (3), fa abbassare la laringe che la nota acuta porterebbe invece ad innalzare.

La *I* è la più chiara di tutte e, nel rispetto fisiologico, ha funzioni opposte a quelle della *U*.

Le vocali *E, A, O,* di uso comune nelle voci femminili, acquistano maggior sonorità se aperte.

Molto adatte alle femminili la *O* e la *I*. Quest'ultima vocale però diviene stridente nei massimi acuti in note ferme e tende ad alterare l'intonazione.

La vocale *E* si presta molto per le maschili, specie negli acuti, mentre la *A* è la più difficile in quella tessitura.

Anche la *I* è buona e si rende facile al cantante nel registro acuto.

Nei *tempi veloci*, soprattutto nel descrittivo, si dovranno evitare urti stridenti di parole che possono imbarazzare la dizione.

I REGISTRI NELLA VOCE

Non pochi soprani drammatici di fama indiscussa hanno dovuto troncare anzitempo la loro carriera per aver abusato dell'appoggio sul registro di petto, magari sulle note del registro immediatamente superiore, pur di ottenere un fittizio accrescimento del volume sonoro.

Il danno sarà evitato quando si affidi alle parti drammatiche l'estensione consentita dalle leggi della natura.

Le note dell'ottava centrale rifuggono da soverchia drammaticità. Esse richiedono invece il canto spianato, poichè la voce, in quella tessitura, trova lo smalto più puro, il cosidetto *velluto*.

Troppo insistere sui passaggi di registro produce stanchezza alla voce e, non trovando questa il suo pieno appoggio sugli estremi limiti di un registro, apparirà debole, incerta, scarsa di vibrazioni.

Non si tema, scrivendo, di attribuire una nota finale di forza ad una delle prime note di un registro diverso. Il cantante intelligente, allo scopo di evitare un cambiamento di timbro per una singola nota, terrà aperto il suono della nota ascendente e della successiva finale, chiuderà invece quello della discendente e della finale successiva.

Nei *tempi veloci* gli intervalli duplicati, come quelli di IX e X, che sottopongono le corde vocali ad uno sforzo troppo violento, in causa di un inevitabile passaggio da un registro all'altro, non si possono eseguire di scatto e con forza, senza compromettere seriamente la laringe.

Il *rapido passaggio* dalle note acute alle gravi, specie dopo che la voce ha subito un prolungato lavorio nella tessitura acuta, rende difficile il compito al cantante e produce suoni vacui e tremuli per la tensione dei muscoli tiro-aritenoidei interni, ossia delle corde vocali, ciò anche per l'irregolarità delle vibrazioni.

CONSIDERAZIONI

Per portare con eleganza una nota centrale ad una acuta e prolungata di buon effetto artistico, si salirà con la stessa vocale da cui parte l'intervallo.

L'aggiunta, sulla nota acuta, di una vocale o d'una nuova sillaba, la quale

(3) Sono oscure le vocali che contengono minor numero di vibrazioni.

cominci per consonante, comporta lo spezzamento del *legato* a danno dell'acuto.

Il *pianissimo* nelle note acute e prolungate riesce sempre difficile, specialmente per le voci maschili, per lo sforzo costante e vigile del diaframma a contenere e frenare la colonna d'aria.

Il *Cromatismo*, che ebbe impulso decisivo col Wagner e domina la musica contemporanea, dovrebbe evitarsi il più possibile nel canto, specie se posto su armonie consonanti. La voce umana eviterà egualmente il *Diatonismo* su armonie dissonanti e l'*Atonalismo*, data la difficoltà d'intonazione.

La grafia musicale moderna fa largo uso degli *accidenti*. Non bisogna quindi confondere il cantante con una notazione troppo complessa, ma variare tale notazione, anche se in contrasto con l'armonia sottostante, purchè la parte del canto sia facilitata. Si potrà, volendo, porre fra parentesi la nota e l'accidente corrispondenti all'esigenza armonica del brano musicale.

Gli *impasti orchestrali*, ora sviluppatissimi, dovranno essere dosati adeguatamente, per non soverchiare la voce cantante, nei suoi armonici molto più ricca dello strumento.

Il cantante trova più facile l'esecuzione degli *arpeggi*, quando questi siano compresi nella serie dei suoni armonici della propria voce.

I *trilli*, d'obbligo nella Scuola del Bel Canto dal 1600 in poi, sono ora andati in disuso. I *ritmi veloci* non permettono un'ampia respirazione. Insistere in una frase veloce nei *respiri rubati*, è perciò di pessimo gusto, non giova al cantante per la fatica a cui viene sottoposto e infine pregiudica quasi sempre l'esecuzione della melodia successiva.

Per ottenere intonazione e ritmo perfetti in un passo veloce, sia diatonico che cromatico, gioverà servirsi della parola piuttostocchè del vocalizzo.

La naturale successione dei suoni della scala offre omogeneità di timbri nei passaggi di registro e facilità di emissione nella tessitura acuta.

Per non costringere il cantante a sostenere le ultime note della melodia in un periodo lungo nel quale le esigenze del testo non consentano di rinnovare il respiro, si eviterà il movimento ascensionale (4) allorchè si presuma l'esaurirsi di tale respiro.

Difficilmente la voce cantante può durare a lungo in un *a solo*, scarso o privo di sostegno orchestrale, senza incorrere in un difetto d'intonazione.

Prof. Carlo Polacco.

(4) Nel movimento ascensionale i suoni si rinforzano d'istinto, nel discensionale si smorzano.

COMPOSITORI ITALIANI CONTEMPORANEI

RACCOLTA DI LIRICHE DA CAMERA

di F. Alfano, A. Casella, V. Davico, G. F. Malipiero, I. Pizzetti, O. Respighi, V. Tommasini, R. Zandonai

con notizie biografiche e bibliografiche degli autori a cura di

GUIDO M. GATTI

Elegante volume rileg. in tela (119990) L. 10 *EDIZIONI RICORDI - MILANO*

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il centenario de «Gli Ugonotti»

L'Opéra di Parigi ha ripreso recentemente, in accurata edizione, il più popolare spartito di Meyerbeer per ricordarne il centenario della prima rappresentazione che ebbe luogo allo stesso teatro il 26 febbraio 1836. Reynaldo Hahn, a sua volta, prendendo occasione dall'avvenimento ha tracciato pel « Figaro » alcune « Fantasie » (così egli le chiama) sugli *Ugonotti* e il suo autore.

Innanzi tutto egli scioglie un inno di ammirazione per la prima protagonista dell'opera, Cornélie Falcon. « Ella debuttò a venti anni; a venticinque perse la voce e abbandonò le scene. Ma il suo nome rimase ugualmente celebre, iscritto nel pantheon musicale a ricordo d'una voce e di un genere di cui la giovane cantatrice era stata la suprema incarnazione. Tale voce era quella di un soprano drammatico, come Ifigenia, Alceste, Anna, Fidelio, Isotta e Brunilde; ma anche come Alice in *Roberto il diavolo*, Rachele nell'*Ebrea*, Valentina negli *Ugonotti*. Queste ultime tre opere fu la Falcon a crearle nello spazio di appena cinque anni. Il canto necessario per tale voce era in lei caratterizzato dall'eroismo e dalla passione che sgorgavano dalle note potenti del suo registro grave, dal vellutato del suo *medium* e dallo splendore dei suoi acuti; mezzi d'espressione tutti imponenti e irresistibili ».

A proposito del camaleontismo di Meyerbeer (che, tutti lo sanno, si fece chiamare Giacomo per amore dell'Italia e aggiunse il prefisso Meyer al suo cognome Beer per amore di uno zio), l'articolista osserva: « Questo compositore incarnò quanto più si potesse immaginare il tipo dell'ebreo-tedesco. Ma quando scrisse *Il Crociato* divenne italiano, e quando compose *Roberto il diavolo* e poi *Gli Ugonotti* divenne integralmente francese, per ritornare profondamente tedesco scrivendo, a Berlino, *Eine Feldlager in Schlesien* e gli intermezzi per *Struensée*. Rientrato in Francia, Parigi ebbe ancora nell'autore de *Il Profeta*, un compositore francese, anzi francesissimo di più ».

L'Hahn fa quindi una sommaria analisi de *Gli Ugonetti* asserendo che per quanti difetti si vogliano trovare nello spartito « è impossibile contestare la esattezza d'accento e la sobrietà della maggior parte dei recitativi, la solidità e la purezza della scrittura; si notano è vero alcune sovrabbondanze e delicatezze insopportabili e ridicole, ma esse sono pienamente oscurate da molte belle trovate melodiche originali, da armonie ardite e talvolta potenti, da ricerche d'effetti sonori non sempre felici, forse, ma denotanti nell'autore sana e tradizionale cultura classica, il desiderio di aumentare i termini espressivi della musica e di arricchire la tavolozza orchestrale ».

Del resto, ricorda il critico, anche Schumann, così severo con Meyerbeer e con *Gli Ugonotti*, riconobbe che « la scena della benedizione dei pugnali ha una grande forza drammatica; che alcune frasi, ben trovate, indubbiamente colpiscono; e che il coro, specialmente, è di grande effetto esteriore. Situazione, messa in scena, strumentazione tutto avvince il pubblico e siccome l'« atroce » è l'elemento naturale del compositore, così egli è riuscito a darci una scena piena di fuoco e di amore ».

Berlioz pure manifestava una profonda ammirazione per questo magnifico pezzo: « A partire dall'entrata del coro, scriveva, questa gravità diventa così terribile, ciascun tempo della misura è trattato con tale forza, le voci si urtano in dissonanze così aspre, si riscontra in tutti gli accenti ed in tutte le forme melodiche un così spaventevole miscuglio di stile religioso e di stile frenetico, da richiedere nell'A. uno sforzo veramente straordinario per terminare un tale *crescendo* con un effetto superiore a tutto quello che noi veniamo segnalando ».

Parlando dell'interpretazione attuale dell'opera (maestro Ruhlmann, Thill, la Hoerner, la Solange, Delmas, Pernet, Huberty) nel massimo teatro francese, R. Hahn, a conclusione delle sue « Fantasie » propone alcuni quesiti: È stata tale interpretazione irreprensibile? Si è mantenuta nello spirito e nello stile che richiedeva? I tagli fatti erano necessari?

«Nicolino» e Pergolesi

Di Nicola Grimaldi, il famoso cantante « Nicolino », scrive in *Note d'Archivio* E. Faustini Fasini. E innanzi tutto ne accerta la data della nascita, a Napoli nell'aprile 1673, e quella della morte, 1 gennaio 1732 pure a Napoli. Poi raccoglie altre notizie finora sfuggite ai cronisti di quell'epoca curiosa e interessante.

Nel 1685, quando era appena dodicenne, il Grimaldi si presentò per la prima volta al pubblico napoletano del Teatro S. Bartolomeo, interpretando la parte di Armillo nel dramma *Stellindaura* del palermitano Andrea Perrucci con la musica di Francesco Provenzale.

Aveva appena compito il diciasettesimo anno quando fu chiamato a succedere all'Antoniello di Montesarchio « il meglio soprano della città », nella Cappella del Tesoro di S. Gennaro. Il 5 gennaio dell'anno seguente (1691), pur continuando ad occupare quel posto, gli veniva « assegnata la piazza di Musico soprano » nella Cappella del Real Palazzo con ducati dieci al mese, che gli vennero aumentati di due il 20 giugno 1693 e di altri due il 19 febbraio 1695. Questi aumenti di onorario a sì poca distanza l'uno dall'altro (dopo sei anni, il 10 ottobre 1701, il suo stipendio sarà elevato a ventiquattro ducati che sempre percepirà anche se « assente da Napoli per cose del Real servizio ») una prima volta nell'ottobre del 1700 ed una seconda volta nel settembre del 1702 chiaramente dimostrano di quale universale ammirazione egli fosse circondato.

La sua fama andava continuamente crescendo, sì da oltrepassare ben presto i confini d'Italia. Infatti nel 1708 si recava a Londra, ove risiedette per ben cinque anni e cioè sino alla chiusura della stagione teatrale (25 giugno 1712) al Teatro di Hay-Market. Fermatosi a Venezia nell'autunno, cantò al S. Cassiano nelle *Gare generose* di Tommaso Albinoni, nel carnevale dell'anno successivo ne *La verità nell'inganno* di Francesco Gasperini e ne *I veri amici* di Andrea Paulati, « contralto » nella Cappella ducale di S. Marco. Rimpatriò nell'agosto del 1713, come si apprende dalla seguente notizia pubblicata negli *Avvisi napoletani* di D. A. Parrino e C. Cavallo: « *Sono alcuni giorni che, doppo più anni, da noi sospirato, ha fatto qui ritorno il virtuosissimo Cavalier Nicolino Grimaldi, che con l'armonia della sua più che terrena voce, è stato l'idolo delle prime corti d'Europa, ed in quella d'Inghilterra ha meritato dalla Maestà della Regina eccessi di grazie; dicendosi ch'egli, fra l'altre preziosità riportate colà da Londra, abbia seco una singolarissima imprezzabile gioia, che ne sapremo la qualità e ne averemo la certezza, doppo forse ch'egli avrà ricuperata la salute, trovandosi presentemente guardando il letto* ».

A Napoli, il 15 maggio, andò in scena con *La fede ne' tradimenti* di Domenico Sarro (il primo per ordine cronologico dei musicisti pugliesi ai quali l'Italia deve gran parte della sua gloria artistica) al Teatro S. Bartolomeo, e nel mese di dicembre con l'*Arsace* dello stesso autore, opera che « replicata più e diverse volte con grande soddisfazione », fu ripresa nell'anno successivo e con la quale nel febbraio « si terminò il carnevale, che simile non vi è stato specialmente per le famosissime opere in musica rappresentate, che hanno ricevuto il maggior applauso di questa nobiltà e del pubblico, mercè la vigilanza e direzione del Cav. Nicolò Grimaldi ». Con la Benti-Bulgarelli ed il celebre contralto bolognese G. B. Minelli, virtuoso di S. A. l'Elettore di Baviera, che gli furono compagni al S. Bartolomeo, cantò nel gennaio 1719 in una *Serenata* di Leonardo Leo, che egli stesso offrì nel proprio palazzo sito nella strada di Chiaia, « all'Ecc.mo Sig. Ammiraglio Giorgio Binghe e ad altri Ufficiali Inglesi e Cavalieri, per le vittorie da esso ottenute nella presente campagna in Sicilia, che riuscì applauditissima e di sommo gusto di S. E. e ciò anche per l'affetto che porta alla detta nazione, per la dimora che ha fatto il medesimo a Londra per molti anni ».

Non tralasciando di occuparsi della direzione degli spettacoli, essendogli stata riconosciuta « una spezial abilità, che parimenti l'ha dimostrata in tutti gli altri teatri, così in Italia come di fuori, nei quali ha plausibilmente recitato », cantò nel febbraio dello stesso anno (1719) nell'opera di Aless. Scarlatti *Cambise*, e nel mese di settembre nella cattedrale per la festa di S. Gennaro, insieme a Matteo Sassano.

Si recò ancora una volta a Venezia, trattenendovisi sino al Carnevale del 1713. Cantò nei teatri S. Cassiano, S. Giov. Grisostomo e S. Samuele, in opere dell'Albinoni, del Vinci, del Porpora, di Giuseppe Vignati, del Leo, di Francesco Campi, di Riccardo Broschi, di Giovanni Maria Giai, dell'Hasse, del Sarro e di Giuseppe Maria Orlandini. Fu allora che gli impresari del Teatro S. Bartolomeo lo invitarono a sostenere nella *Salustia*, la prima opera del Pergolesi, la parte di Marziano (il padre di Salustia e generale supremo dell'esercizio imperiale), ed egli accettò l'onorifico incarico, bramoso com'era di rivedere i suoi e la patria.

Ma se a lui fu concesso, conclude l'articolista, di riabbracciare la propria famiglia e di rivedere il luogo natio, ai suoi concittadini non fu dato di tributargli il desiderato applauso, chè alla vigilia di andare in scena s'ammalò, e pochi giorni dopo moriva.

L'importo dell'abbonamento pel 1936 può essere versato nel nostro c/c. postale 32-069.

ITALIA

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, marzo 1936.

A. Grassi: *La stella polare* (Considerazioni del pubblico sulla critica).

Scenario. - Milano, marzo 1936.

L. d'A.: *Ricordi di Strawinky.*

La Rassegna Musicale. Torino, marzo 1936.

A. Einstein: *Un sonetto del Petrarca nella musica del '500.* (Considera il madrigale come forma viva e attuale, nella società del Quattro e Cinquecento, ma più mutevole e sfuggente, perchè quasi sempre scritto per un'occasione precisa. Segnala la raccolta di madrigali che Marenzio dedicò al conte Mario Bevilacqua di Verona nel 1588. Esamina il LXXXV sonetto del Petrarca in morte di madonna Laura: « I' vo' piangendo i miei passati tempi », sonetto che doveva risvegliare i più profondi sentimenti dell'artista, da essere cioè non musicato alla leggera, reclamando invece la collaborazione di tutti i « registri » sentimentali per raggiungere la sua piena espressione musicale. Analizza tecnicamente i madrigali sul medesimo testo di Arcadelt, Domenico da Nola, Vincenzo Ruffo, De Wert, P. Vinci, A. Gabrieli, Vidue, Sabino, Da Gagliano). — G. Gavazzeni: *Dell'immagine letteraria nella musica.*

Note d'Archivio. - Roma, dicembre 1935.

F. Coradini: *Un sacramentario del sec. XI, il Calendario.* — I. Tiozzo: *Maestri e organisti della Cattedrale di Chioggia fino al XVII secolo.* — E. Faustini: *Gli astri maggiori del bel canto napoletano* (Nicola Grimaldi). — N. Pelicelli: *Musicisti in Parma dal 1800 al 1860.*

Bollettino dei Musicisti. Roma, febbraio 1936.

M. Labroca: *Modi di ascoltare la musica.* - *Competenza.* — G. Alessandri: *La didattica nella musica.* (Continuazione dal numero precedente).

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, febbraio 1936.

L. E. Pezzilli: *« Il Campiello » di Wolf-Ferrari.*

Rassegna Dorica. - Roma, marzo 1936.

R. De Rensis: *La sensibilità musicale in Carducci.*

Bollettino Ceciliano. - Roma, gennaio-febbraio 1936.

R. Casimiri: *Concorsi, Opere e... insuccessi.* — Edit.: *Pio X restauratore della musica sacra.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, febbraio 1936.

H. Prunières: *Le attuali tendenze della musica.* (Roussel, Milhaud, Bartok, Honegger, Ferraud, Delannoy, Markevic, Weill). — I. Lacroix-Novaro: *Da Schumann a Brahms.* (Analisi delle Variazioni sopra un tema di R. Schumann, op. 9, 1859). — E. Drougard: *Villiers de l'Isle-Adam e R. Wagner.* (Villiers ha ricordato nelle sue opere due soggiorni a Tribschen, uno nell'autunno 1868, l'altro due anni prima della guerra con la Germania. Egli conobbe W. attraverso Baudelaire, lo visitò, come s'è detto, a Tribschen, si recò a Bayreuth nel '76 e nel '79). — H. Allorge: *La casa di Wagner a Bellevue* (borgo di Bellevue, uno dei quartieri di Meudon). — R. Pitrou: *Come nasce la musica di Mozart.* (Commento alla lettera in cui Mozart dichiarava a suo padre: « Quando sono ben ben disposto le idee mi vengono in folla. Ricordo quelle che mi piacciono... ». — A. Suarès: *Pensieri sulla musica.* (« Più volte ho resistito a Toscanini. Non amo le orchestre italiane quando escono dall'Italia e dalla musica italiana; sono eccellenti, ma nel senso e nello stile che meno gusto... Toscanini ha dato *Il mare*, il *Preludio al pomeriggio d'un fauno*, il preludio di *Tristano*, come non li avevo mai ascoltati. Gli presento le armi ».

G. SALLUSTIO

Inno a Benito Mussolini

Versi di E. Mucci

123404. - Per Canto e Pianoforte o Cori con parole L. 5,—
(123608) Per Canto solo o Mandolino L. 1,25
(123420) Per picc. Orch. (Culotta) L. 6,—
(123442) Per gr. Banda - Partit. L. 5,—
(123443) Parti staccate L. 10,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Revue Grégorienne. - Parigi, gennaio 1936.

N. Rousseau: *Giubileo d'argento della « Revue grégorienne ».* — D. L. Brou: *Gli improperii del venerdì santo* (nelle varianti motarabiche).

Le Monde Musical. - Parigi, 29 febbraio 1936.

A. Mangeot: *Per la difesa dello spettacolo.* — S. Sablovertaire: *Diritto morale del compositore.*

Le Ménestrel. - Parigi, 21, 28 febbraio 1936.

H. De Curzon: *Léo Delibes* (nel centenario della nascita).

W. L. Landowski: *Pastourelles, Reverdies e Chansons d'Aube.*

Le Guide du concert. - Parigi, 21, 28 febbraio; 6,13 marzo 1936.

P. Soccanne: *Gli interpreti di Cherubini.* (La Branchu, A. Nourrit, Derivis).
P. Soccanne: *Gli interpreti di Boïeldieu* (Garat, Ellevion).
P. Soccanne: *Gli interpreti di Boïeldieu* (Philis, Duret).
J. Bruyr: *Intervista con G. Enesco.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, marzo 1936.

A. Einstein: *Un trio d'archi di Mozart come preludio alla tredicesima fuga del II libro del « Clavicembalo ben temperato » di Bach.* — G. Dunn: *Centenari del 1936.*

Monthly Musical Record. - Londra, marzo-aprile 1936.

A. Abraham: *La musica di Balakirev pel « Re Lear ».* — E. Walker: *Elementi fiamminghi in Beethoven.* — A. Einstein: *Shakespeare e Da Ponte.* — R. Jacobs: *Personalità e interpretazione.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, marzo 1936.

R. Sommer: *Cultura, razza, musica.* — F. Baser: *La musica fra i popoli e le razze.* — R. Litterscheid: *Mendelssohn, Mahler e noi.* (« Il fatto che due compositori israeliti come Mendelssohn e Mahler occupino un posto tanto elevato nella storia della musica tedesca può far supporre, con un superficiale pensiero, che la opposizione nazionalsocialista al culto di essi sia ingiusta in rapporto alla forza creativa degli ebrei. Gli avversari del nazismo si giovano spesso dell'atteggiamento ostile a quei musicisti come d'un'arma politica.
Si tratta di avanzi dei concetti ottocenteschi di individualismo e liberalismo, quando prevaleva sugli interessi del popolo il preconcetto dell'umano, di quei concetti cioè che molto danneggiarono il popolo e che soltanto recentemente sono stati scoperti come errori. L'obbiettività della concezione mondiale nazionalsocialista pone il quesito: È quella di Mendelssohn e di Mahler una creazione davvero originale o è di seconda mano? E risponde che certo non è puramente tedesca »). — W. Abendroth: *L'ideale operistico della razza e del popolo.* — E. Roeder: *F. Draeseke come antisemita.* (« Nell'antisemitismo sta la nostra salvezza »). — J. Friedrich: *L'ebreo come fabbricante di musica.* — Edit.: *La nostra opinione* (Acerrima polemica in favore di Pfitzner, l'autore di *Palestrina* e della cantata *Dell'anima tedesca*, e contro il critico della « Frankfürter Zeitung », accusato di seguire le orme dell'israelita Paul Bekker, nel diminuire il valore del compositore tedesco, e di lodare invece Honegger e Krenek). — F. Feldens: *I concerti dei giovani.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 7, 14, 21, 28 febbraio; 6 marzo 1936.

R. Petzoldt: *Beethoven come rielaboratore delle proprie opere* (L'ottetto e il settimino). — S. Benedict: *Nuove ricerche sulla residenza di Wagner in Isvizzera.*
F. Herzfeld: *La tecnica della moderna direzione.* — R. Tenschert: *J. A. Albrechtsberger* (nato il 3 febbraio 1736).
K. G. Fellerer: *Scrittura e suono nell'antica musica.* — H. Marteau: *Ciò che è evidente o segreto nella tecnica del violino.* — E. Krause: *Errate conseguenze* (Partecipazione alla polemica Pfitzner-Abendroth-Strauss). Vedi *Die Musik*, marzo.
E. Schmitz: *Leimotiv e Istrumentazione in R. Wagner.* — H. Marteau: (cont.). — E. Petschnig: *Pensieri sul compito del critico.* — M. Unger: *Il « Campiello » di Wolf-Ferrari.*
E. Wurm: *La grande opera.* — H. Marteau: (cont.). — W. Altmann: *Epistolarii di grandi musicisti.* (Beethoven, Mozart, Nicolai, Schumann, Spohr, Wagner, Weber).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 12 febbraio; 4 marzo 1936.

S. Brichta: *Liszt era ungherese?* (Si sostiene che era tedesco-ungherese. Il cogno-

me era esattamente List, quale è portato oggi da alcuni discendenti del musicista). — H. Boumann : *Ricostruzione dell'Opera di Duisburg.* — H. Schoren : *« Beatrice » di H. Henrinch.*

F. v. Lepel : *Due inedite lettere di R. Wagner* (a Ernst Koch, del 10 agosto 1874 e al tenore Tichatschek, del 1° nov. 1891).

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, marzo 1936.

1. Bieder : *Musicisti tedeschi* (A. Knab). — A. Knab : *Sul Lied.* — W. Tolle : *Musica e patria.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, marzo 1936.

W. Zentner : *E. Wolf-Ferrari* (nel 60° genetliaco, il 12 gennaio '36. Ricordi dei genitori del musicista, rapido esame della formazione culturale, accenni alle opere, conclusioni simpatiche sul valore e sulla fortuna anche del *Campiello*). — P. Raabe : *Popolo, musica, musica del popolo.* — R. U. : *L. Reichwein* (Sul divieto fatto a questo direttore tedesco di dirigere al Konzertverein di Vienna, essendo egli un propagandista del nazionalsocialismo). — H. F. von Wolzogen : *La Bayreuth « politica ».* (Contesta che la cittadella wagneriana sia subordinata a scopi politici ; se mai, essa sarebbe da denominare « popolare », nel concetto che Wagner e il regime attuale ebbero del popolo e delle arti). — G. Schwalbe : *I. H. Schein* (nel 350° anniversario della nascita del Cantor di S. Tommaso). — E. Valentin : *« Il maestro di musica »* (brevi notizie biografiche di Pergolesi). —R. von Majsivovics : *Max Morold.*

Musica Sacra. - Regensburg, marzo 1936.

Hartmann : *Le idee di S. Paolo.* — R. Ermecke : *Antiche messe per piccoli cori.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 marzo 1936.

K. H. David : *Un oratorio di W. Burkhard* (Das Gesicht Jesajas). — E. Klug : *« Fantasie » di W. Burkhard.*

——— 15 marzo 1936.

E. Refardt : *Una lettera di T. Fröhlich a H. G. Nägeli.* — E. G. Wolf : *Fondamenti della teoria musicale.*

Dissonances. - Ginevra, febbraio 1936.

R. Aloys Mooser : *L'evoluzione di P. Hindemith.* — Id. : *Il piano di lavoro della Radio sovietica.*

AUSTRIA

Musica Divina. Vienna, marzo 1936.

F. Krieg : *Il direttore di coro e i parrocchiani.* — A. Weissenback : *G. Albrechtsberger.* — E. Wellesz : *Una moderna paleografia del canto liturgico.*

Musica. - Vienna, marzo 1936.

F. Mahling : *Goethe e il dilettantismo.* — E. Komorzinsky : *Mozart e Schikaneder.*

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, febbraio 1936.

F. Riba Marti : *Un'opera spagnuola del sec. XVI* (sull'opera *Celos aun del aire matan* di Juan Hidalgo che Josep Subira scoperse a Madrid).

AMERICHE

Revista Brasileira de Musica. - Rio de Janeiro, settembre 1935 (pubblicata in febbraio 1936).

S. D. Froés : *Discussione sopra definizioni e concetti stravaganti.* — U. Marconi : *Due parole su V. Bellini.*

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

IMPORTANTI RIPRESE

TEATRO S. CARLO (Napoli)

L. REFICE

CECILIA

Azione sacra in 3 episodi (4 quadri)
di E. Mucci

TEATRO ALLA SCALA (Milano)

e VERDI (Pisa)

R. ZANDONAI

LA FARSA AMOROSA

Tre atti e 5 quadri di A. Rossato
(da P. de Alarcon)

Ciascuno spartito per Canto e Piano L. 50
Ciascun libretto L. 4

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

« La Donna silenziosa » di Riccardo Strauss, alla Scala di Milano.

(11 marzo 1936).

Se Riccardo Strauss non ha potuto registrare per questa sua *Donna silenziosa* uno di quei travolgenti successi che consacrarono alla fama alcune opere della sua felice giovinezza artistica, le cordiali accoglienze scaligere gli hanno testimoniato però l'alta considerazione e la calda simpatia del nostro pubblico.

Ad ogni suo apparire al proscenio, egli venne infatti festeggiato con vivissimo calore e gli applausi raggiunsero, a volte, l'imponenza di vere ovazioni. Ma l'opera in sè non ha trovato quella pienezza di consensi che pure arrise ad altre creature dell'insigne maestro e, nonostante l'eccellenza dell'esecuzione, curata magistralmente in tutti i particolari, non ha dato agli ascoltatori la fresca letizia ch'è la ragione prima dell'opera comica.

Un che di pesante, di affaticato tolgono, infatti, a questa *Donna silenziosa* la briosità, la vaghezza, la vivace animazione che caratterizzano la commedia musicale ; e, se al *Cavaliere della Rosa*, che segnò l'avvio dello Strauss all'opera comica ed all'*Arabella* si potè, per la vivacità non sempre di buona lega, fare l'appunto di troppi frequenti scivoloni nel mondo operettistico, è proprio la mancanza quasi totale di ogni vivacità il difetto capitale della *Donna silenziosa* e la ragione per cui, pur contenendo pagine assai belle, — vere gemme del vivido scrigno straussiano, — non potrà divenire mai popolare, raccogliere cioè quella universalità di consensi che decretano la fortuna di un'opera d'arte.

***

Il mastodontico libretto che Stefan Zweig ha tratto da una commedia del secentista contemporaneo di Shakespeare, Ben Jonson, è forse la causa non ultima della pesantezza dell'opera. Oscillante tra la farsa ed il grottesco, per ben 111 pagine di prosa e di versi alternantisi alla maniera del *singspiel*, svolge una modesta e tutt'altro che originale vicenda la quale, tenuta in limiti più ristretti, avrebbe senza dubbio guadagnato, se non in interesse, almeno in leggerezza ed in fresca briosità.

Nè basta. La figura del vecchio in vena di nozze e beffato ha nella storia dell'opera comica troppe illustri parentele perchè vi si possa oggi accostare senza pericolo. Ripresentarla quindi alla stessa maniera, servendosi di eguali accorgimenti ed inserendola in identiche situazioni è un'audacia che può anche apparire inutile e che, ad ogni modo, non arreca certo vantaggio all'autore.

Il rossiniano Don Bartolo ed il donizettiano Don Pasquale, per citare i modelli più cospicui del genere, attendono al varco il tardivo nipote e, inesorabili, ne mettono in luce le deficenze, forti come sono di una secolare tradizione di gloria.

E nel libretto dello Zweig, quasi non bastasse lo sfruttato personaggio del vecchio in cerca di amore, vi si trova anche quello del barbiere che rammenta in modo sorprendente il Figaro rossiniano. Troppi riferimenti, troppi ricordi pericolosi che soltanto una nuova, originale concezione di questi personaggi cari all'opera comica avrebbe potuto annullare.

Un libretto, dunque, questo dello Zweig, fra i meno felici che il maestro bavarese abbia rivestito della sua musica. Pure, qua e là, non mancano situazioni indovinate, scene gustose, tratti caricaturali, momenti lirici che fermano l'attenzione dell'ascoltatore favorevolmente disponendone l'animo. Così che la vicenda svolgentesi intorno al vecchio *Commodoro Morosus*, se si fosse tenuta nei limiti voluti dalla sua stessa tenuità, giovandosi appunto di quei tratti felici avrebbe potuto, pur senza pretendere d'essere originale, riuscire piacevole e soprattutto rispondere al requisito primo dell'opera comica ch'è quello di divertire.

***

E riassumiamo brevemente la disavventura di *Sir Morosus*, commodoro a riposo e nemico d'ogni rumore.

Chi gli avrebbe detto, mentr'egli si faceva radere dal loquace barbiere al quale affidava la ricerca di una onesta e bella moglie di *po-*

che parole che gli offrisse una silenziosa felicità, chi gli avrebbe detto che ad un tratto, l'ordine della sua metodica vita sarebbe stato distrutto dall'irruzione di una chiassosa compagnia di cantanti capitanata, nè più nè meno, dall'amatissimo nipote *Enrico* creduto morto e pianto per tanti anni?

L'accoglienza è da prima lietissima. Egli aveva sognato di fare di lui un marinaio o un prode capitano e, in un primo momento crede che il giovane sia fuggito dall'Inghilterra, non dando più notizie di sè, per arruolarsi soldato. Ma, ahimè! Enrico è divenuto cantante e la compagnia che l'attende fuori dalla porta non è di armigeri, ma di gente d'arte.

Povero sir Morosus! Per poco il colpo non l'uccide; poi l'ira prende il sopravvento e con gli insulti più volgari egli si scaglia contro tutti giurando al nipote che lo diserederà. La vivace reazione della compagnia degenera in un tumulto che costringe il vecchio ad abbandonare il campo battendo violentemente l'uscio dietro di sè.

E qui entra in azione il loquace barbiere con un'idea subito accolta con entusiasmo. Si tratta di giuocare una burla al vecchio *Morosus* che l'ha incaricato di cercargli una moglie silenziosa. Ebbene: egli presenterà le tre cantanti, ben truccate, perchè *Morosus* scelga la sposa. La prescelta, dopo un falso matrimonio celebrato da un attore della compagnia in veste di notaio, penserà lei a vendicare tutti dell'affronto subito.

Ne vede infatti, o meglio, ne sente delle belle il povero *Morosus* quando *Aminta* — colei ch'egli ha scelto perchè più modesta e più mite nell'aspetto — è divenuta la sua sposa. La giovane — ch'è poi la moglie vera e non da burla del nipote del vecchio — non sa più che cosa escogitare per fare andar sulle furie il maturo consorte. La casa diviene un inferno; sì che *Morosus* è pronto a sacrificare anche una parte della sua sostanza pur di liberarsi da quella energumena con un divorzio.

Alla fine, l'inganno viene scoperto; ma il vecchio, anzichè adirarsi, è il primo a ridere della burla dichiarandosi guarito della sua fobia per i rumori e pronto ad accogliere in casa il diletto nipote con la bella *Aminta*. « Un miracolo, egli commenta, è una giovane e tacita moglie; ma... quanto è più grande il prodigio... s'ella rimanga la moglie d'un altro!.... Oh! com'è bella la vita; ma... quanto è più bella... se non si è pazzi e la si sa vivere! Ah! cari amici... Splendida fu la vostra cura!... non mi sono mai sentito così felice! »

***

L'argomento farsesco è evidente; ma nell'integrare musicalmente la vicenda scenica l'autore di *Salomè* non sempre è riuscito a trovar la leggerezza voluta dalla tenuità della trama. La sua natura eminentemente sinfonica non ha saputo cedere alla semplicità schietta ed elementare propria dell'opera comica, la sola che potesse dar rilievo, senza soffocarlo, al tenue filo della consistenza rappresentativa e dello stesso spirito comico. Così che tutta la linea musicale pesa, aggravata dall'orchestrazione quasi sempre poderosa, sullo svolgimento scenico, sull'intelligenza del dialogato e sui personaggi. Non uno, infatti, riesce ad assumere un rilievo particolare veramente comico anche se, talvolta, l'autore abbia pensato ad elementi di tipico tematismo.

E, se la figura di *Sir Morosus* emerge lievemente su le altre, è perchè essa si prestava più che ad una comicità schietta e di primo piano, al grottesco un po' pesante ed involuto: genere in cui lo stesso Strauss ci ha dato precedenti cospicui. Ubbidendo ai concetti del patrio *singspiel*, egli in quest'opera ha lasciato libera talvolta la parola senza integrazione musicale; tal'altra invece, si è servito della forma del *melologo* affidando all'orchestra il commento musicale mentre il cantante dice la sua parte. Nè l'uno, nè l'altro procedimento però è riuscito a dar vivezza al lavoro; e, per quanto il canto spesso sia soffocato dalla complessità sinfonica, è sempre preferibile e sempre più rispondente ad un alto tono artistico degli altri due procedimenti.

Fatte queste riserve, dobbiamo dire che anche *La donna silenziosa* può considerarsi quale espressione di un musicista di eccezione, poichè in essa sono profuse ricchezze musicali di carattere sinfonico e melodico degne dell'alta statura di Riccardo Strauss.

Ricordiamo alcuni tratti del primo atto — lo svelto, brillante preludio dell'opera, il suggestivo scampanio, la nostalgica romanza di *Sir Morosus*, l'amabile duettino dei due giovani sposi —; nel secondo atto, la leggiadra presentazione di *Aminta* a *Morosus*, l'umoristico finale; e nel terzo, la scena del divorzio ed il finale che davvero può considerarsi una delle pagine più belle dell'opera per la serenità limpidamente riflessa nell'atmosfera musicale.

***

L'eccezionale difficoltà che presentava l'esecuzione della *Donna silenziosa* è stata superata brillantemente, ed il maestro Marinuzzi e gli artisti tutti possono mettere al loro attivo una nuova bella vittoria.

La direzione sagace e vividamente animatrice del maestro Marinuzzi ha trovato infatti dei collaboratori d'eccezione negli interpreti: Margherita Carosio, Vincenzo Bettoni, Mariano Stabile, Aldo Sinnone, Elvira Casazza, Attilia Archi, Vittoria Palombini, il Blasini, il Baronti, il Giampieri, nonchè nel coro magistralmente guidato da Vittore Veneziani.

GASPARE SCUDERI.

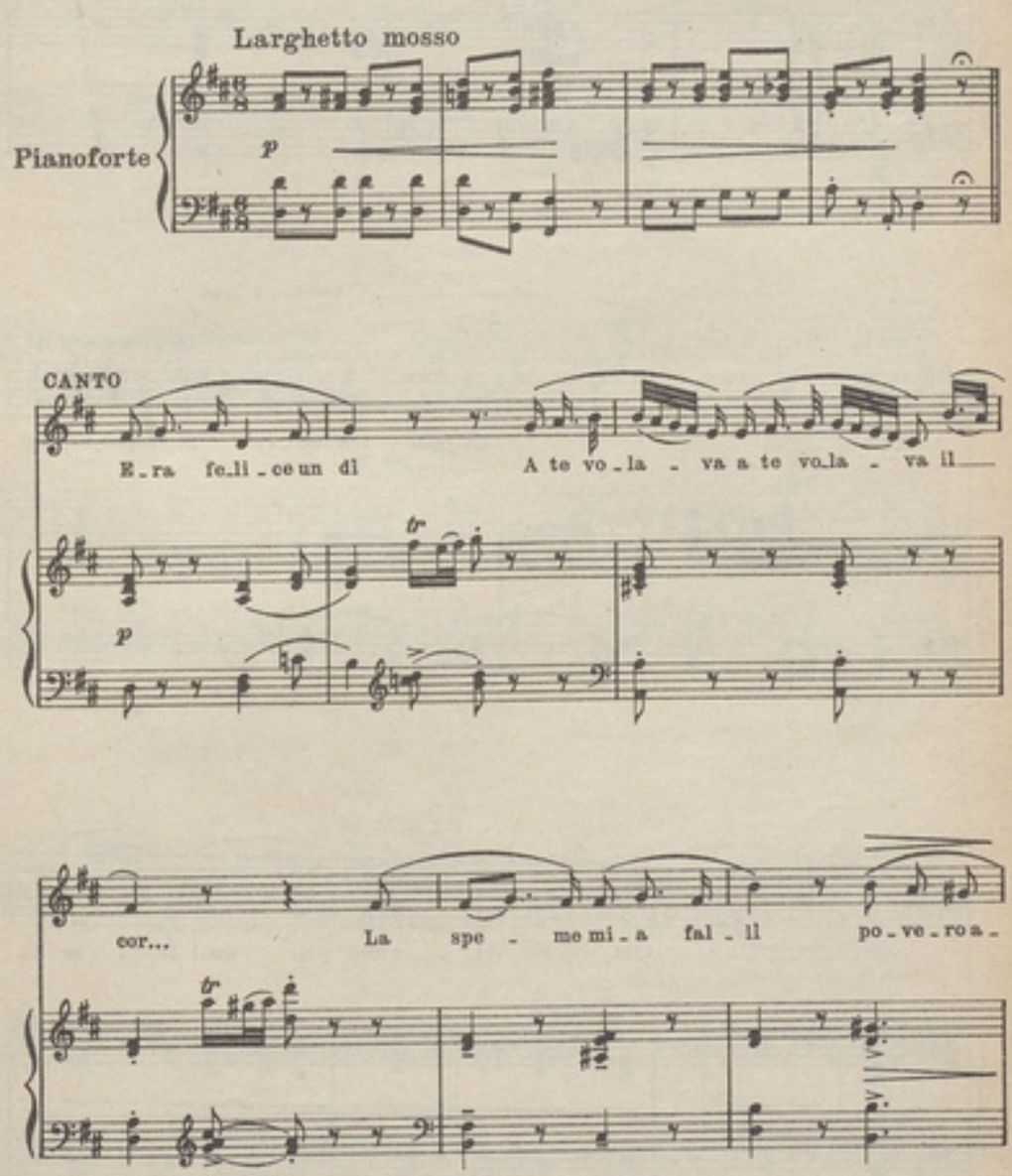
Supplemento musicale al fascicolo IV - 1936 di Musica d'Oggi.

"ERA FELICE UN DÌ...,,

ARIETTA INEDITA

(Controllata sull'autografo esistente nella Bibliot. Naz. Centrale di Firenze e riordinata da Francesco Pastura.)

Vincenzo Bellini



Proprietà riservata.

tratt. *a tempo*

-mor, po-ve-ro a-mor! l'ar-den-te l'arden-te mi-o de-

a tempo

leggere e rapide

-sir l'a-mor fre-na-re no, no, no, no, non

sa Ciel, sì ri-o mar-tir qual fi-ne a-

col canto

a piacere

-vrà? Qual fin, qual fin a-

col canto

rall. a piacere

-vrà Ah! E-ra fe-li-ce un dì A te vo-

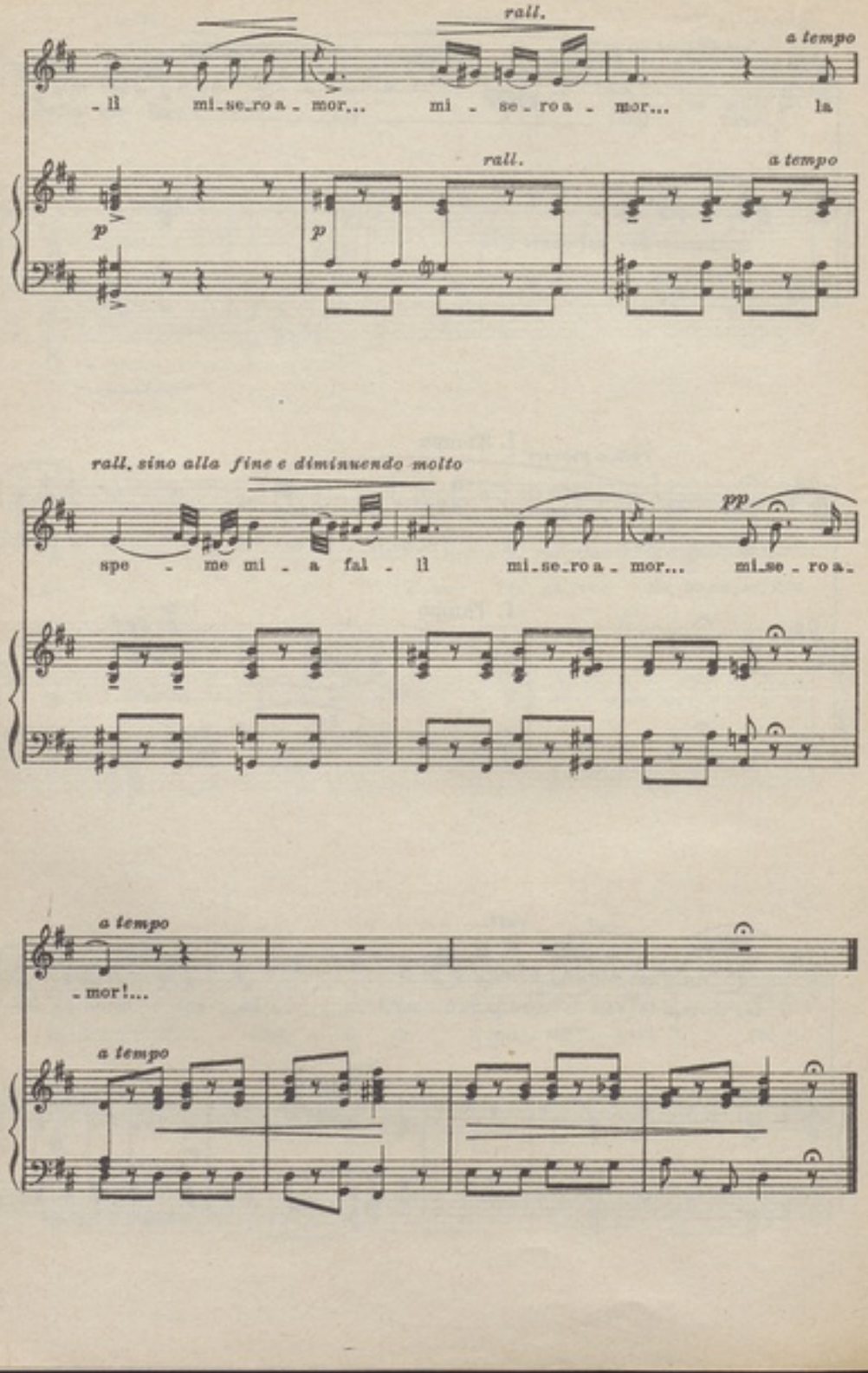
I. Tempo

col canto

I. Tempo

rall:.....

-la-va, a te vola-va, vo-la-va il cor. La spe-me mi-a fal-



« Il fachiro di Benares » a S. Remo (24 marzo) - « Egle » a Bergamo (26 marzo) - « Il Conte Marchi » a Molfetta (26 marzo).

Tutte tre queste nuove opere che — senza eccezione — denotano un assoluto ritorno ai principi della tradizione melodrammatica italiana, hanno avuto lieta accoglienza, con numerose chiamate agli interpreti ed ai rispettivi autori.

La prima di esse, *Il Fachiro di Benares*, è stata diretta da Antonino Votto e ben interpretata da Rosina Torri, Simonelli, Danilo Checchi, Teresa Legnani (per le danze). Si tratta di un racconto lirico in tre atti, che Carrè ha tolto da un film, che ebbe grande successo nel 1914, in cui si svolge una poetica leggenda di un idillio d'amore conchiusosi miracolosamente.

Autore della musica, chiara e non priva di un certo fascino dell'oriente, è il barone Emanuele Leonino. Caratteristici sopratutto sono apparsi i cori e il duetto tra soprano e tenore, nel primo atto; la preghiera e la danza, nel secondo; la scena in cui Sandra riacquista la vista, nel terzo.

In *Egle* (direttore il maestro Camozzo, interpreti Bagnariol, Perulli, Emilica Vera, la Dalbo), il librettista prof. Achille Mazzoleni prospetta un contrastato amore di due pastori, composto poi da una benefica fata. Il giovane maestro Giulio Lorandi, nel musicare questa trama, pur tra inesperienze ha dimostrato notevole sensibilità e doti di ispirazione. Piacquero specialmente il duetto finale del secondo atto, il preludio del terzo ed il concertato che chiude l'opera.

L'intreccio del *Conte Marchi* — a fondo giocoso, e contenuto nei limiti d'una garbata festevolezza — è di Sergio Azzolini. Della musica è autore un gentiluomo sessantenne — Francesco Peruzzi — il quale, più che un professionista può considerarsi un appassionato della música. Egli è riuscito a comporre pagine scorrevoli e di buona fattura. Da ricordare un suggestivo coro interno e un altro al terzo atto, il quale, nell'insieme, è il migliore dell'opera.

Ha diretto lo stesso autore. Tra i cantanti si distinsero le signore De Santis e Cappelluti, il tenore Signorile, il basso Mongelli.

Il Conte Marchi — che si è ripetuto tre sere — si è dato a beneficio dell'O.N.D.

❀ A Pola ha avuto lieta accoglienza il 2 aprile un balletto dal titolo *Vere novo*, del maestro Mario Montico, che assisteva alla rappresentazione e che ebbe molte chiamate. La stampa osserva che « la musica del Mont'co adorna veramente l'allegoria della primavera di dolci melodie e di tenere armonie. Eminentemente lirica si espande talora in temi a largo respiro; ma sopratutto si giova della poesia di brevi momenti, tutti grazia e freschezza ».

❀ Ad Alessandria si è data, con esito lieto, l'operetta in tre atti *Sogno e realtà* del maestro Antonio Gola, su versi di Fiorita, interpreti i piccoli attori dell'O. N. B.

❀ Un'altra operetta (*Gonne al vento* di Giovanni Sala, musica di Gianfranco Colombini) è piaciuta a Treviso, il 23 marzo, interprete la compagnia Durot.

❀ In una serata benefica, al Reale del Cairo, è piaciuta una commedia musicale, *Goliardica*, del maestro Cantoni, su libretto di Amedeo Scalpellini.

Teatro alla Scala

In quest'ultimo mese sono andate in scena la *Wally* e il *Parsifal*, opere già di repertorio, e *La farsa amorosa* di Zandonai, di nuovo allestimento e nuova per Milano.

La *Wally* è ritornata alla Scala dopo otto anni, accolta con speciale calore, si da procurare parecchi « esauriti ». Il fascino della poetica e appassionata opera dello sventurato maestro lucchese ha convinto e commosso ancora una volta il nostro pubblico.

Pregevolissima l'esecuzione. La Cigna ha dato della protagonista una figurazione forse un po' stilizzata; ma ha saputo ugualmente farsi valere per la sua voce bella e pieghevole, specie all'ultimo atto. Il Merli ha sostenuto con vera valentia la faticosa parte di Hagenbach e sopra tutto nel racconto finale. Efficace Gellner il baritono Borgioli; a posto Zaccarini, Baracchi e la Palombini. Direttore coscienzioso e perspicace il Del Campo.

Ancora più decisamente questi si è affermato nella concertazione de *La farsa amorosa* di Zandonai, lavoro giunto alla Scala dopo tre anni dal lietissimo battesimo romano e dopo avere ottenuto calorosi successi in una buona dozzina di teatri italiani e stranieri.

Anche il giudizio di Milano è stato favorevolissimo ed unanime, come hanno dimostrato gli applausi a scena aperta assai frequenti e le numerose chiamate alla fine di ogni atto rivolte all'autore che assisteva alla rappresentazione. Divertentissimo è il libretto di Rossato e ad esso è perfettamente aderente la musica di Zandonai, che è un seguito di pagine felici, tra umoristiche e sentimentali, tutte di schietta impronta italiana.

Notiamo fra esse la Sinfonia, brillantissima, il duettino del primo quadro, la vendemmiata (primo intermezzo), il delizioso terzetto (l'Avemaria) del secondo quadro del primo atto; la popolaresca filastrocca, il bolero e la ronda del secondo; la romanza della Podestessa al primo quadro del terzo, il secondo intermezzo, il concertato e il finale dell'ultimo quadro.

Ottimi tutti gli interpreti. La Tassinari e il Bertelli furono, vocalmente e scenicamente, una Lucia ed un Renzo ideali. Il Maugeri,

sempre eletto cantante, fu un Podestà perfetto per misurata comicità. Bene la Palombini (Podestessa). La Rota, Nessi, Bettoni, Nardi hanno interpretato con riuscite macchiette le parti loro affidate. Dei meriti del direttore Del Campo, che gli valsero molti elogi dall'autore, abbiamo già detto. Intonate le scene di Pieretto Bianco e gustosi i costumi di Caramba.

Gino Marinuzzi ha diretto il *Parsifal*, che non si dava dal 1929. Egli ha saputo animare la possente creazione wagneriana con un mirabile fervore artistico, ottenendo un'esecuzione generale suggestiva ed equilibrata. Tra gli interpreti, tutti a posto, vanno rammentati il tenore Parmeggiani, protagonista espressivo e cantante vigoroso; Rossi Morelli, come altre volte, eccellente Amfortas; Pasero, un Gurnemanz di bella vocalità e dignità religiosa; la Cobelli (Kundry), che ancora una volta ha fatto valere le sue belle qualità di cantante e di attrice; Zaccarini, Giampieri, Del Signore.

Si è avuta anche un'unica esecuzione de *Il Natale* di Perosi. Nitida e sicura la direzione del maestro Del Campo, ottimamente coadiuvato dai solisti: la Carbone, la Laurenti, la Natoli, la Palombini, Basiola, Sinnone e Baronti. Piacquero particolarmente il Preludio, il Te Deum ed il Gloria in excelsis.

Da lodare, sia nell'oratorio perosiano che nelle precedenti opere, i cori diretti dal maestro Veneziani.

Teatro Reale dell'Opera.

Il maestro Bellezza ha diretto il *Trittico* pucciniano e la *Mignon*. Della prima opera, accolta con grande favore, sono stati principali ottimi interpreti la Somigli, Ferrauto e Franci (per il *Tabarro*); la Somigli e la Pederzini (per *Suor Angelica*); Franci, la Marengo e Ferrauto (per *Gianni Schicchi*). Scene di Parravicini, pel primo lavoro, di Aschieri per gli altri. Anche la *Mignon* ha avuto eccellenti esecutori in Tito Schipa, Gianna Pederzini, la Perea Labia, Vaghi e De Paolis.

Il maestro Serafin, a sua volta, ha diretto *Werther* che da moltissimi anni non appariva sulle scene romane, e *Tristano e Isotta*, della quale opera ha offerto una interpretazione veramente eletta ed equilibrata. Nello spartito massenetiano hanno avuto molti applausi la Pederzini, Schipa, l'Albanese, Manacchini; in quello di Wagner, il tenore Voyer, la Helm Sbisà, la Stignani, Tagliabue, Vaghi.

® Genova (Carlo Felice). — Le ultime opere rappresentate, con le quali si è conclusa la stagione, sono state *Lohengrin* (maestro Gui, Voyer, la Caniglia, la Capuana, Tagliabue) e *Un ballo in maschera* (maestro Questa, la Pacetti, la Capuana, Gigli e Valentino).

Il maestro Gui ha diretto anche un concerto sinfonico di musiche di Respighi, la cui *Fiamma*, che costituirà l'opera di apertura della prossima stagione, non si è potuta dare ora causa la malattia dell'illustre autore.

® Napoli (S. Carlo). — *Cecilia* di Refice, nuova per la città, è stata l'ultima opera rappresentata, con tale successo da far deplorare di essere stata messa in scena proprio come ultima della stagione, in modo da non poterne dare un maggior numero di repliche. L'opera ha avuto a direttore lo stesso Refice applauditissimo e ripetutamente evocato al proscenio con gli interpreti Maria Pedrini, Giulia Ciglia, Acampora, Garutti, Cavallo ecc.

® S. Remo (Municipale). — Oltre *Il Fachiro di Benares*, al quale abbiamo già accennato, si sono date, dirette dal maestro Votto: *Isabeau* (Dalla Rizza, Parmeggiani, Molinari); *Il Barbiere di Siviglia* (Vina Bovy, Basiola, Fort, Sartori, Donaggio); *La fanciulla del West* (Dalla Rizza, Battaglia, Molinari); *Maristella* di Pietri (l'Albanese, Costa Lo Giudice, Poli).

® Pisa (Verdi). — Zandonai ha diretto, festeggiatissimo, la sua *Farsa amorosa* nuova per Pisa ed accolta, come in tutte le città ov'è stata finora rappresentata e più recentemente alla Scala, con caloroso successo. Molte chiamate a lui, al tenore Costa Lo Giudice, alla Tassinari, a Faticanti, Cirino, la Ungaro ecc.

Successivamente il maestro Berrettoni ha diretto *Gioconda* (l'Arangi Lombardi, la Monticone, la Giorgi, Voltolini, Basiola, Lanskoy).

® Catania (Bellini). — Dirette dal maestro Armani si sono rappresentate l'*Iris* (la Pampanini, Granda, Togliani); *Andrea Chénier*, alla cui prima recita assai festeggiato ha assistito l'autore (la Pampanini, Masini e Nava); *Turandot* (la Jacobo, la Zamboni e Marletta); *Cavalleria rusticana* (la Monti, la Parisi, Tafuro, Togliani. Il maestro Salvatore Allegra ha presentato ai suoi conterranei, come novità della stagione, la sua *Ave Maria*, accolta con molto favore. Ne furono applauditi interpreti la Visciola, la Brionne, Tafuro e Togliani.

® Pola (Politeama). — Il maestro Sbisà ha diretto *Bohème* e il nuovo balletto *Vere novo* di Montico del quale abbiamo già riferito. Il maestro Raccuglia, invece ha presentato *La Bottega da caffè* di Malipiero (già data a Darmstadt nel 1926) e *Cavalleria rusticana*.

® Altri spettacoli lirici. — *Turandot* al Fraschini di Pavia (maestro Martini, la Jacobo, la Favero, Bagnariol); *Madama Butterfly* a Venezia (maestro Benintende, la De Ferrari, Alfieri, Masoni); *Tosca* a Bari (maestro Mucci, tenore Mastronardi, Stella Roman, Tavanti).

® Grande successo di De Sabata all'Opera di Stato di Vienna, dirigendo l'*Aida* in una edizione integrale, senza le mutilazioni consuete e con una nuova traduzione tedesca del libretto, riadattato ai ritmi originali della musica.

® Al Teatro dell'Opera romana di Clus (Romania) il maestro De Vecchi, oltre il *Carme secolare* di Orazio, musicato da Edgardo Corio, ha diretto *Le preziose ridicole* di Lattuada ed una nuova opera del maestro Carmine Guarino, su libretto di Rossato, *Sogno di una notte d'autunno*, che è assai piaciuta.

CONCERTI

MILANO

® Soc. del Quartetto. — Il Duo Busch-Serkin ha avvinto l'uditorio con le sue magistrali interpretazioni (Bach, Busoni, Mozart, Beethoven). — Il pianista Horowitz, davanti ad un pubblico foltissimo, si è rivelato ancora una volta artista potente, eletto e completo, in un interessante programma.

® Amici della musica. — Di un concerto di musiche vocali (ricordiamo *Alba* e *Sera* di Paribeni, *Pioggia a Venezia* di Scuderi, *Frammenti lirici* di R. Bossi) è stata interprete espressiva ed aggraziata Cesarina Valobra, al piano G. Favaretto.

Due grandi successi hanno avuto in seguito i pianisti Gieseking e Orloff, entrambi ben noti ed apprezzati a Milano e fuori.

® Sala Sammartini. — Gli abbonati di « Un'ora di musica » hanno festeggiato nella penultima udizione la cantatrice Alfani Tellini, il violinista Carenzio, il violoncellista La Spina; e nell'ultimo concerto l'oboista Serafin, la violinista Vacchelli-Ceradini, la cantatrice Dierolf, e l'orchestra diretta dal maestro Paolo Kletzki.

® Conservatorio. — Da segnalare, nei concerti di serie, quelli della soprano Leni Neuenschwander, del pianista Engel e sopratutto del violoncellista Gregor Piatigorsky; nonchè una riuscita serata di musiche di Carlo Ravasenga, interpreti la cantatrice Lari, il pianista Macoggi, il violoncellista Caruana. Lieta accoglienza hanno pure avuto la soprano Fernanda Ciani, col baritono Franco Castellaneta.

® Università popolare. — Nell'ultima serata dei vincitori dei Concorsi del Sindacato, si sono affermati simpaticamente la pianista Antonietta Felolo e il violinista G. Carpi.

® Concerti diversi. — Il Senatore Cappa ha degnamente commemorato all'Università popolare Giambattista Pergolesi. Altre commemorazioni pergolesiane si sono avute alla « Pro Cultura » con discorso di G. M. Manusardi e l'esecuzione dello *Stabat Mater* nella revisione di Toni; ed a Nuova Vita, ove si è rappresentata l'opera *Livietta e Tracollo*, direttore il maestro Viscardini, interpreti Alda Mangini, Angelo Gilardoni, Giulia Cataldo, Elsa Pirani, regia di Carlo Veneziani.

Liszt, per il cinquantenario della morte, è stato ricordato al Conservatorio, con un programma di sue musiche dirette dal maestro Giovanni Spezzaferri, col concorso della pianista Dreiner Arati. — Al Filologico, invece, il prof. Hankiss ha parlato di *Liszt come scrittore* e la cantatrice Schmitzer ne ha eseguito alcune canzoni.

Nella Sede dell'Associazione Donne Artiste e Laureate, la cui direzione della sezione musica è affidata alla compositrice Elisabetta Oddone, si sono dati quattro concerti di musica italiana antica e moderna. Come novità figuravano nei programmi alcune liriche per canto di Mario Ballarini Masserano.

L'Accademia corale dell'Opera Balilla ha dato un'ottima udizione, direttore il maestro Eligio Doccazzi, al Castello.

La Comunità della Liuteria e degli Strumenti musicali ha dato il primo riuscitissimo concerto mostra con strumenti a plettro, sotto la direzione del maestro Lupi. In programma musiche di Beethoven, Corelli, Catalani, Ricci, Ferrari ecc.

ROMA

® Augusteo. — Nei due concerti del 15 e del 19 marzo Molinari ha fatto conoscere il *Miserere* del settecentista Giovanni Platti, rinvenuto a Firenze da Torrefranca ed elaborato e trascritto pregevolmente dallo stesso Molinari; l'*Edipo Re* di Strawinski, che può considerarsi un'opera-oratorio, ed i *Canti di Marzo* (Notturno e Rondò), assai piaciuti, di Renzo Rossellini. A due *Concerti* di Bach e Paganini ha collaborato, con grande bravura, il violinista Francescatti.

Zandonai, come sempre festeggiato, oltre la Sinfonia inedita del *Maometto* di Rossini e pagine di Beethoven e di Wagner, ha diretto i suoi *Quadri di Segantini*, un brano di *Sicilia canora* di Mulè, ed in prima esecuzione, *Ditirambo a Dioniso* di Rossellini, accolto con molto favore

Due eccellenti concerti ha dato Bruno Walter, con musiche di Mozart, Wagner, Beethoven, Haendel, Brahms e di Respighi (*Le Vetrate di chiesa*).

Il maestro Gilberto Gravina si è fatto apprezzare in un concerto popolare. Il pubblico riudì con piacere *Scene veneziane* di Mancinelli, *Sinfonia* in si min. di Ciaicowski, ecc.

Pietro Mascagni, applauditissimo, ha diretto, in due concerti, di cui il secondo a beneficio delle Opere Assistenziali, musiche sue (l'Intermezzo dell'*Amico Fritz* dovette bissarsi), di Mozart (la sinfonia *Jupiter*), di Catalani, di Rossini, di Wagner.

® Accademia di S. Cecilia. — Ottime udizioni della pianista Vera Gobbi Belcredi con la violinista Wanda Luzzatto, del pianista Carlo Zecchi, del Quartetto Kolisch ecc.

® CONCERTI DI PRIMAVERA. — Alla seconda udizione hanno partecipato il duo pianistico Wiener-Doucet e la cantatrice Gabriella Gatti (al piano Hans Meyerowitz) che ha fatto conoscere *Emigranti* di G. L. Tocchi, *Benedizione* di Petrassi ecc. — Il successivo concerto, diretto dal m.° Previtali, comprendeva musica strumentale da camera di Mozart, di Ravel, di Malipiero (*Sonata a cinque*), di Janacek. Si distinsero l'arpista Galli Aldrovandi e la pianista Puliti Santoliquido. — Nell'ultima tornata, Dobrowen ha diretto importanti musiche e De Luca ha offerto, in prima esecuzione, *Due Liriche*, assai applaudite, per baritono, piano, violino, viola, di Pizzetti (che sedeva al piano) su versi di Ungaretti. Esse hanno per titolo « La pietà » e « Trasfigurazione ».

® RASSEGNA SINDAC. MUSICISTI. — Nelle ultime udizioni si sono eseguite musiche di Rieti, Massarani, Veretti, Carabella, Labroca (*Quartetto N. 2*), Giuranna, Massimo, Rosati, Sassoli, Petrassi, Montanari, Alderighi, Stinco, Dorotea Beloch, Carmela Mulè, Cantarini, Garofalo, Chiara Bruno, Mantera, Palombi, Gianolio, Aru, Scicolone, De Vecchi.

® QUARTETTO. — L'Orchestra romana da camera diretta da Nino Medin, ha eseguito musiche modernissime di Capponi, Bizzelli e Salviucci e, con la collaborazione della pianista Medin, il *Concerto in do magg.* di Mozart. — Fervide accoglienze ha avuto la pianista Olga Greco-Basso. Piacque assai un poemetto pizzettiano *In una giornata piovosa nel bosco*.

® CONCERTI DIVERSI. — Alla Filarmonica ha svolto un bel programma il Quartetto di Roma ed ha avuto calorose accoglienze il pianista Orloff.

TORINO

® E.I.A.R. — De Sabata ha chiuso magnificamente la stagione sinfonica, dando anche una eccellente interpretazione dell'*Eroica*. Piacque *Marinaresca e Baccanale* di Ghedini, già applaudita anche all'Augusteo.

® ISTITUTO FASCISTA DI COLTURA. — Le ultime due conferenze pergolesiane di Della Corte avevano per oggetto l'*Estetica della musica vocale da camera di P.* e l'*Estetica della musica strumentale*. Interpreti per la parte musicale le cantatrici Stella Calcina, Benvenuta Luzzatti e la pianista Benedetto nella prima serata; le violiniste Magda Gusberti, Maria Barale e la pianista Croveri Sobrero nella successiva.

FIRENZE

® COMUNALE. — Si sono alternati sul podio i maestri Failoni, La Rosa Parodi, Bruno Walter, Previtali, Gui. Il primo ha presentato una serie delle *Antiche arie e danze* di Respighi, *Iberia* di Debussy, la *Quarta* beethoveniana, ecc. Il secondo ha fatto conoscere *Preludio nel modo cavalleresco* di Calabrini, ed ha completato il programma con pagine di Schubert, Weber, Debussy, Bach-Weiner. — Walter ha diretto, nuova per Firenze, la *1ª Sinfonia* di Mahler ed inoltre *Serenata* di Casella e l'*Ottava* di Beethoven. — Previtali, oltre la Danza dello Sparviero della *Pisanella* di Pizzetti, la *Seconda* di Brahms ed altre pagine, ha diretto, nuova per Firenze, l'ouverture *Novità del giorno* di Hindemith.

Il maestro Gui ha chiuso l'importante stagione, con un'applaudita novità (La Caccia, dal poema sinfonico *Maremma* di S. Orlando) e pezzi di Beethoven, Wagner e Strauss. Il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Martucci ha avuto un eccellente solista in Attilio Brugnoli.

Da ricordare anche un concerto vocale con l'intervento di B. Gigli, Jolanda Bocci, Sara Ungaro e Lionello Zamboni. Dirigeva l'orchestra della stabile, il maestro Fanelli.

® CAMERATA MUSICALE. — Ha eseguito molto bene una *Lauda* del senese Claudio Saracini, vissuto nel secolo XVII, ricostruita armonicamente e strumentalmente da Vittorio Frazzi, e la *Missa secunda* di Guerrini.

® LYCEUM. — Sono piaciuti il *Quintetto in si min.* di Ada Jesi (l'autrice al piano) ed il *2° Quartetto* di S. Copertini.

VENEZIA

® ACCADEMIA DI MUSICA ANTICA. — Il 15 marzo si è inaugurato il XVII anno di attività. Il rev. Angelo Zanus ha commemorato il defunto Patriarca La Fontaine, ed il professor Bernardi ha illustrato alcune sue musiche di circostanza su libretto del compianto patriarca: *Orazione domenicale*, l'oratorio *Caecilia* ecc. eseguiti sotto la direzione del prof. Carlo Polacco.

Nella successiva serata si è commemorata la Regina Margherita, della quale ha parlato il prof. Morpurgo. Piacque assai una *Preghiera* del prof. Bernardi, sul noto testo della stessa Sovrana.

TRIESTE

® Molto pubblico hanno richiamato i due concerti sinfonici di Antonio Guarnieri e di Willy Ferrero. Il primo ha presentato l'ultima *Sinfonia* di Brahms, il *3° Concerto Brandenburghese* di Bach, *Notturno* di Martucci e pagine di Mendelssohn e di Wagner. Un bel programma ha diretto il Ferrero, avvalendosi della efficacissima cooperazione del pianista Zecchi (che ha eseguito pure brani da solo) nel *Concerto in do min.* di Beethoven.

BOLOGNA

® LICEO MUSICALE. — Una udizione è stata dedicata a musiche corali e organistiche di M. E. Bossi, interpreti l'organista Fuser e la Soc. Euridice diretta dal maestro Morosini. Successivamente sono stati applauditi il violinista Francescatti e il pianista C. Zecchi.

Nello stesso Liceo si è avuta una commemorazione di Pergolesi, con esecuzione di una parte dello *Stabat Mater* e dell'opera *Livietta e Tracollo*, direttore Cesare Valabrega che pure aveva parlato su Pergolesi.

® DOPOLAVORO. — Molto bene si svolgono i concerti organizzati dal prof. Giuseppe Piccioli. Nel primo, l'orchestra da camera diretta dal maestro Adone Zecchi, ha eseguito musiche di Frescobaldi, Corelli, Masetti, Bossi, Catalani, Haendel e Sinigaglia. Nelle successive udizioni sono stati assai applauditi: il violoncellista Ranzato; il violinista Abbado; la cantatrice Gianna Porpora con la pianista Itala Balestri; il violoncellista Camillo Oblach.

® ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA. — Una udizione è stata dedicata alla musica per quartetto d'archi, sulla quale ha parlato Cesare Valabrega. Un'altra seduta, a musiche di Corelli e Vivaldi. La stagione si è conclusa con un'udizione della clavicembalista Corradina Mola e del violinista Materassi.

NAPOLI

® CAMERATA MUSICALE. — Interessantissimo concerto di orchestra da camera, diretto da Adriano Lualdi, con la partecipazione di Ines Alfani Tellini, della violinista De Rogatis, del pianista Enrico Naso e del flautista Tassinari. In programma: due *Rondeaux* per canto e orchestra di Lualdi e i *Canti della stagione* di Porrino, entrambi calorosamente accolti.

® CONCERTI SINFONICI. — Vivo successo di Dobrowen, di Pizzetti, che ha fatto conoscere ai napoletani il suo *Concerto* per violoncello e orchestra, solista Mainardi, di Amfiteatroff, (questi ha diretto, come novità, *Fantasia del Rosso e Nero* di Carlo Jachino, molto bene accolta), e del violinista Szigeti.

® COMPAGNIA DEGLI ARTISTI. — Ottimo concerto del duo Naso-Aiello. In programma una *Sonata* nuovissima per violoncello e pianoforte di Attilio Staffelli, che è piaciuta. Successo del pianista Cohen; nel medesimo concerto ha avuto bella accoglienza un *Trio* di Attilio Staffelli per piano, violino e corno.

® R. CONSERVATORIO. — Il maestro Lualdi, nuovo direttore dell'Istituto, ha organizzato e diretto un riuscitissimo concerto in onore e tutto di composizioni dell'illustre direttore uscente, m.° Cilea, festeggiatissimo col maestro Lualdi.

® ACCADEMIA NAPOLETANA CONCERTI. — Tanto Gieseking che Serkin, hanno avuto grande successo. Ottimamente il quartetto Roth.

PALERMO

® Il 7° Concerto degli Amici della musica ha avuto ad eccellente interprete il pianista Gieseking.

® Al Circolo della Stampa si è inaugurata, con discorso del commediografo Giacomo Armò e dello scenografo Carlo Santonocito, una Mostra di scenografia assai importante di lavori dei professori palermitani Salvatore e Carlo Santonocito. Di quest'ultimo figuravano anche i bozzetti per le scene e per i figurini di *Liolà* e di altre opere di Mulè.

® Dolores Kirner ha parlato alla Sala Geraci su *Il bel canto italiano*, con esemplificazioni musicali di pagine di Caccini, Paisiello, Respighi e Tosti, da lei bene eseguite.

® Ottima accoglienza, pure al Circolo della Stampa, delle sorelle Bentivegna: Clara (violinista), Luisa (pianista).

CAGLIARI

® CONCERTI SINFONICI. — Renato Fasano nelle due sue udizioni, ha diretto la *Sinfonia in re* di Haydn, *Notturno* di Martucci, una pagina delle *Furie di Arlecchino* di Lualdi, *Marcia solenne* di Tebaldini, la Sinfonia del *Nuovo mondo* di Dvorak e, nuova per l'isola, *Sardegna* di Porrino, assai festeggiato dai suoi concittadini. — Due concerti ha dato anche W. Ferrero (*Quarta* di Beethoven, *Gioco del cucù* di Masetti, *Suite infantile* di Lojercio, in prima esecuzione ed accolta con favore).

VARIE DALL'ITALIA

® Adriano Lualdi ha diretto a FIUME l'orchestra d'archi di quella Scuola di musica, presentando anche due brani del suo *Quartetto in mi magg.* per archi.

® All'O. N. B. di SONDRIO, sotto la direzione artistica del maestro Aldo Corti, si sono avuti diversi concerti del Quartetto Somalvico; del Trio Corti, Somalvico, Castelli; del Trio Moisello, Cazzani, Beccalli; delle cantatrici Vittoire Natoli e Bianca Martignago; del violinista Baggini ecc.

® A S. REMO è piaciuta, direttore Mitropulos, la Suite della *Corsaresca* di La Rotella.

® Il Gruppo corale del D.L. di TREVISO, diretto dal maestro Sante Zanon, ha eseguito cinque *Madrigali* a cinque voci, finora sconosciuti, di Gesualdo da Venosa, su parole di Tasso, sistemati in partizione moderna dallo stesso Zanon. Completavano il programma altre importanti pagine polifoniche.

® Al Casino di lettura di SAVONA è stato festeggiato il violoncellista Raimondi (al piano il maestro Ferrato).

® Il pianista Mario Pilati e il violinista Ferrari hanno compiuto un giro in VARIE CITTÀ D'ITALIA, eseguendo tra l'altro la *Sonata* per violino e alcune trascrizioni dei *Capricci* di Paganini, dello stesso Pilati.

Il cinquantenario della morte di Liszt è stato ricordato anche a MERANO, con un concerto diretto da Gilberto Gravina, pronipote del compositore ungherese, con la partecipazione della pianista Morales.

Al Casino di MERANO ha avuto molti applausi il pianista Eriberto Scarlino, in un concerto con l'orchestra diretta dal maestro Gravina. Ha dovuto eseguire anche brani da solo.

Ad AREZZO, il Quartetto di quella città, diretto dal maestro Bruto Tignani, ha presentato e fatto applaudire una nuova *Piccola Suite in forma di variazioni* del maestro Annibale Bizzelli.

In un concerto benefico a BARI hanno avuto ottima accoglienza *La ninna nanna della bambola* di Pratella e « Il sogno del pastore » tratto dal *Castello nel bosco* ballo di Casavola, già datosi al Reale di Roma.

A TRIPOLI, ad un concerto del G. U. F. pro Opere assistenziali, diretto dal prof. Genova, hanno partecipato i violinisti Moretto e Tallarigo, la pianista Feliziani e la cantatrice Goti.

VARIE DALL'ESTERO

Un benemerito apostolo della MUSICA ITALIANA ALL'ESTERO è il maestro Davico. Della sua attività a Parigi, abbiamo riferito nell'ultimo fascicolo. Nel marzo scorso, inoltre, si sono dati a Basilea (Dante Alighieri), Berlino (Deutschen Lyzeum-Club) e Parigi (Sorbonne) tre bei concerti, da lui promossi, alla presenza delle autorità diplomatiche italiane, e tutti con programmi esclusivamente dedicati alla nostra arte musicale. Nelle prime due città le manifestazioni furono precedute da conferenze illustrative — a Berlino, in tedesco — dello stesso Davico.

Ora egli sta organizzando un giro di concerti in Inghilterra, sempre di musica italiana. Tale fervida e patriottica attività merita di essere segnalata e vivamente elogiata.

Bernardino Molinari — vivamente applaudito — ha diretto a GINEVRA con l'orchestra della Svizzera francese, la *Quinta* beethoveniana, *Gli uccelli* di Respighi, le *Pause del silenzio* di Malipiero e musiche di Monteverdi, Paisiello e Rossini.

Il prof. Fernando Liuzzi, dell'Università di Roma, ha tenuto, a BERNA ed in altre città svizzere, una serie di conferenze presentando i più antichi documenti della melodia italiana da lui rintracciati in Toscana. Le esemplificazioni musicali sono state sostenute dalla cantatrice Alba Anzilotti.

Vivissimo successo hanno avuto ad AMSTERDAM ed a BRUXELLES, due serate dedicate ai *Canti popolari piemontesi*, trascritti da Leone Sinigaglia. Finissima interprete Chiarina Fino Savio (l'autore al pianoforte).

L'organista Fernando Gennari ha dato a LONDRA, in differenti sale, tre applauditi concerti.

Per ricordare il 30° anniversario della prima rappresentazione dei *Quatro Rusteghi*, Wolf Ferrari è stato festeggiato a MONACO (Baviera) in una serata, durante la quale il maestro eseguì alcuni suoi *Rispetti* inediti, ed il prof. Sathl parlò di lui mettendone in rilievo le grandi doti artistiche.

A PITTSBURG è piaciuta la *Suite* per archi e pianoforte di Mario Pilati, eseguita da quella String Symphonic Orchestra, diretta dal maestro Oscar del Bianco.

L'orchestra sinfonica della Radio El Mundo di BUENOS AIRES, diretta dal maestro Castro, ha eseguito per la prima volta nel Sud America, l'ouverture *Il Mercante di Venezia* di Castelnuovo Tedesco.

Corrispondenza dall' Estero

Lettera da Parigi

In questi ultimi tempi l'inedito e il poco noto hanno predominato nei programmi dei concerti orchestrali. Non bisogna lagnarsene, trovo che c'è bisogno di riposo: specialmente di musica wagneriana, incoraggiando così il pubblico a recarsi più numeroso alle rappresentazioni teatrali.

Fra il poco noto citerò prima di tutto la *Fantasia* per organo di Liszt. Il grande organista Dupré, conservando naturalmente come parte essenziale dominante l'organo originale, ne ha fatto una riuscita e colorita trascrizione orchestrale. Questa fantasia (variazioni) è di una originalità profetica, perchè, anche qui, vi si scoprono non solo degli elementi che servirono abbondantemente a Wagner, ma altre audacie del tempo non disprezzate da musicisti più vicini.

Peccato che sia stata una specie di compassione passiva, letteraria o snobistica, a mettere alla moda Vienna... Anche il signor Konstantinoff ha voluto servirci un *Danubio azzurro* vestito di ogni più svariato e complicato contrappunto e colorito orchestrale. Ma esso rimane più bello nella sua originale semplicità straussiana: così come lo ammirava lo stesso Brahms.

Se l'ossessione ritmica e la violenza sono lo scopo di *Festmusik* di Tcherepnine, esso è stato raggiunto. Un *Concerto* per saxofono di Vellones fece poca impressione.

Pare che anche Prokofieff, come Strawinsky, entrambi spinti alla celebrità occidentale da Diaghileff, cerchi ormai la semplicità. Purtroppo anche per lui il « Chi cerca, trova! » è parecchio illusorio. Le sue *Notti d'Egitto* furono scritte, è vero, d'occasione, per un lavoro drammatico su Cleopatra, ma sono riuscite insignificanti per questa fatale sirena.

Un nuovo *Concerto* per violino dello stesso Prokofieff è anch'esso troppo rinunciatario a quella modernità ch'è caratteristica dell'autore, in cerca delle qualità che permisero ad altri Concerti di passare dalla fase moderna all'antica.

Ho riudito l'interessante Madeleine Grey cantare le *Chansons di Bilitis* di Dandelot. Sono deliziose e si possono sentire anche ricordando quelle più celebri per canto e pianoforte.

Il russo De Hartmann ha battuto il record chilometrico con 75 minuti di una *Sinfonia-poema* che ricorda quello che vi è di più stilisticamente caotico nelle sinfonie di Mahler. Non manca una certa opulenza musicale.

Di Maurice Durufé, allievo di Paul Dukas, si sono eseguite *Trois Danses* assai interessanti e promettenti per l'avvenire. L'*Océanide* di Edmond Marc, per canto ed orchestra, pecca di misura eccessiva e di debussismo. *Poëmes franciscains* di Bonnal mi sembrano assai inferiori al testo di Francis Jammes: musica delicata, ma un poco troppo da Poverello.

Il giovane Fitelberg ci ha ammannito un *Concerto* per violino veramente farmaceutico con tutte le più inutili ed insulse ricette acrobatiche, e privo dell'effusione indispensabile ad uno strumento a corde. Assai migliore un *Concertino* per viola di Rivière. Non mi spiego perchè si trascuri tanto la nobile Cenerentola del quartetto. Ferroud continua imperterrito nel caricaturale-mostruoso. *Types* col *Vieux Beau, Bourgeoise de qualité* e *Businesman* sono altrettanto esasperati quanto i personaggi di *Chirurgie*. In materia di cavadenti preferisco la comicità melodica di un Dulcamara, la buffoneria spavalda e burlesca di Schicchi, del Barone Ochs. Non credo che basti del colorito bizzarro per dar vita e caratteristica sufficiente ad un personaggio per quanto letterariamente grottesco. Il Ferroud non manca però di talento per avviarsi verso mète più calme e musicali.

Mi sono recato con una certa curiosità (sana o malsana?) da Pasdeloup per sentire un Concerto di musica sinfonica con jazz, e mi domandavo se questa musica avrebbe perso quel suo carattere tipico di frivolità che le ha imposto il musicista più o meno sapiente, a scapito dell'originale primitività di quasi improvvisazione.

Di americano solo la nota *Rapsody in Blue* di Gershwin che ho ritrovata già invecchiata benchè ancora piacevole. *Jazz-Music* del belga Paot è ricca di colorito. A *Jazz in the Zoo* del russo Bazilewsky manca il carattere tipico della musica jazz. *John Shag* di Vellones non è privo di fascino esotico.

La cosa migliore, anzi interessante, anche se la materia non fosse di primissima qualità, mi parve essere *Panorama Américain* dell'Amfiteatroff ch'è di un effetto indiscutibile per la ricchezza ritmica indiavolata e per il calore espressivo.

Fra i molti direttori e solisti c'è stato qualche italiano. Fausto Magnani ha diretto con spolvero l'abusata *Patetica* di Ciaikowsky. Perchè non dirigere qualche cosa di moderno od italiano, e perchè includere nel programma delle arie d'opera di Donizetti accompagnate al pianoforte? Il pianista Zecchi ha raccolto grandi ed unanimi applausi, suonando con quella perfezione tecnica che ormai tutti gli riconoscono. Sarebbe solo desiderio che dominasse certi suoi ticchi nervosi. La clavicembalista signorina Mola è ormai beniamina di questo pubblico. Suonò con spirito e sensibilità un Concerto di Paisiello.

***

All'Opéra Comique si è data l'epopea lirica *Novantatre* libretto di H. Cain musica di Charles Silver. Questo libretto non m'incoraggia certamente a leggere il romanzo di V. Hugo da cui è tratto.

Anche qui, anzi maggiormente che negli altri libretti dal simbolo centrale « rivoluzione francese », i sentimenti umani dei personaggi sono soffocati dall'ideologia politica sottolineata e resa più insopportabile dalla musica.

La politica è cattiva ispiratrice. Il genio dello stesso Verdi non è riuscito ad evitarne talvolta gli inconvenienti quando ha musicato *Don Carlos*, il cui libretto è tutt'altro che sprovvisto del lirismo caratteristico del romantico Schiller. Qui, però, siamo in piena discussione teoretica fra monarchia e repubblica. Ciò richiede dalla musica una verbosa eloquenza, un'enfasi vuota ed inutile da comizio elettorale. Se durasse meno, riuscirebbe forse comica. Credo che neppure un grande musicista avrebbe potuto dar vita a questo lavoro sbagliato dall'inizio. L'esecuzione fu lodevole, e il direttore d'orchestra Wolff fece il possibile per convincere il pubblico che in partitura ci sono anche dei « piano ».

A Giorgio Enesco, celebre violinista, non è mancato il necessario coraggio per vestir di note *Edipo*, il dramma più spaventosamente tragico della letteratura antica, forse, di tutte le letterature. Ma coll'aver voluto riunire in una sola serata tutto il mito, seguendo il tragico destino del personaggio dalla culla sino alla morte, il librettista e poeta Fleg ha rinunciato all'azione serrata necessaria all'effetto drammatico.

Peccato, perchè il valore letterario del libretto è pregevole. L'azione però si è diluita

per lo sviluppo delle diverse fasi, e il lavoro, coll'intervento sovente coreografico delle masse, ha assunto certi caratteri tipici del « grand opéra », il che rappresenta un danno estetico innegabile imposto anche alla musica.

Specialmente nel primo atto si riscontrano danze e altre formule convenzionali di manierismo arcaico, coi soliti coloriti orchestrali a base di flauti ed arpe, che hanno il noto carattere francese, ma pseudo greco, e che a nulla servono per questa leggenda mitica.

Ciò dimostra anche i troppi anni — si parla di venticinque — impiegati da Enesco per arrivare con intenzione di maggiore modernità alla fine della sua « tragedia lirica ».

Non è facile, dopo una sola udizione e senza l'aiuto di una partitura, parlarè di questo lavoro concepito certamente con artistica serietà, ma stilisticamente poco omogeneo. Vi è senza dubbio una ricca musicalità, benchè poco lirica; ma vi manca quella qualità forse artificiosa ma efficace che vi avrebbe spiegata a esempio un Riccardo Strauss giovane; colui del resto, che ha influenzato maggiormente l'opera dell'Enesco.

Ripensando anche ad *Elettra* mi convinco nuovamente che la ferocia, per quanto greca ed antica, non è sentimento favorevole alla musica, arte fatta per esaltare sentimenti più nobili, diversi ed umani. Fra le scene meglio riuscite dello spartito citerò quella fra Edipo e la Sfinge di grande forza espressiva e quella di Edipo cieco che si allontana dalla città, avviandosi verso l'inesorabile destino.

Al successo del lavoro ha contribuito una esecuzione veramente eccezionale. Protagonista era il baritono Pernet rivelatosi grande interprete. Gaubert ha concertato con amore e devozione d'artista il difficile lavoro, orchestralmente non sempre equilibrato. La messa in scena sfarzosa e di buon gusto ha sorpreso il pubblico che ha ammirato per la prima volta — un poco tardi — delle magnifiche scene costruite plasticamente, e certi effetti di scalinate non nuovi ma sempre efficaci. Ma ragione principale degli applausi è stata la calda, generale e meritata simpatia che gode in questa città e l'uomo e l'artista Enesco.

Le Rouet d'Armor è una leggenda musicale e coreografica con intervento vocale di cori e solisti dominata dal folklore americano. L'autore è brettone.

Coi temi popolari avrei amato una maggiore semplicità. Mi pare che il musicista abbia voluto, ad ogni costo, mostrarci le sue possibilità di complicare la sua partitura. Anche per questo spettacolo occorre lodare il direttore dell'Opéra signor Rouché.

In materia operette nulla di buono. Sono tutte della stessa povertà di spirito e librettistico e musicale. La folla le sopporta perchè col palato ormai guasto, è incapace di distinguere. E dire che questo è il paese della *Belle Hélène*, delle *Campane di Corneville*, di *Madama Angot* e di *Veronica!* È vero che per quelle operette si esigeva della voce. Oggi basta un poco di dizione più o meno pornografica. L'unica operetta graziosa per il libretto è *Suzanne est comme ça!*

***

Dopo un incomprensibile letargo di 30 anni, Parigi ha ammirato due volte e a breve scadenza quel capolavoro ch'è la *Messa di Requiem* di Verdi. Della prima esecuzione — del giugno scorso — fu detto a suo tempo. Alla seconda si arrivò in fondo per miracolo, ossia per merito della straordinaria « routine » del direttore.

Ad eccezione del mezzo soprano signorina Frieda Dierolf, artista di meriti eccezionali, ogni voce, ogni nota, ogni tempo era fuori posto. Il perchè è semplice. Si ebbe l'audacia di eseguire la *Messa* dopo una sola prova!

Immagino che il direttore si sentisse più che sicuro d'improvvisare, pensando che quella musica di Verdi è di facile esecuzione. Non la penso così e protesto doppiamente perchè il direttore è uomo d'indiscutibile talento, e dovrebbe ricordare che primo dovere dell'artista è di evitare che la sua arte degeneri in semplice meccanica e scettica professione. Per il rispetto ch'è dovuto al suo talento preferisco non nominarlo.

Si è polemizzato sull'opportunità di presentare Strawinsky, da poco tempo fattosi cittadino francese, all'Institut de France e al posto di Dukas. La sua candidatura è stata ritirata per eleggere il noto compositore e critico del « Temps » Florent Schmitt. Pare che qui si usi ormai di abbinare le due cose. Si capisce che con tale abbinamento l'elezione, del resto meritata, sia stata accolta con favore dai colleghi.

A proposito di critica constato che perdura oltre tomba la velenosa ed impotente campagna contro Giacomo Puccini. Ci vorrebbe uno studio speciale psicologico con incursione nel campo economico per chiarire l'astio che provano certi operisti incapaci d'afferrare il successo, di creare il palpito del pubblico internazionale. Reynaldo Hahn, uomo di coltura non comune, ha creduto opportuno affermare che il successo dell'opera di Puccini fu dovuto all'intervento finanziario dei suoi editori. Ma Carré, ex direttore dell'Opéra Comique, dove Puccini continua a dominare il repertorio, gli ha inviato una lettera informandolo che le sue affermazioni sono inesatte, che non c'è mai stato bisogno d'aiuto finanziario, perchè la media degli incassi anteguerra fu di franchi 9000, ciò che permise alla sua direzione, priva di sovvenzioni sufficienti, di allestire altri lavori meno favoriti dal pubblico parigino. Siamo e saremo sempre alla favola dell'uva troppo verde...

RICCARDO SCHNABL-ROSSI.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

WAGNER RICCARDO — *Siegfried*, rived. nel testo, con versione ritmica a fronte introduzione e commento di G. Manacorda. (Sansoni, Firenze).

La « Biblioteca sansoniana straniera », già diretta dal Manacorda, ora dal Pavolini, s'è accresciuta di questo volume, prezioso al pari dei precedenti, che, curati da Guido Manacorda, erano stati accolti con letizia e ammirazione dagli studiosi di letteratura tedesca e dai musicisti, non dai cantanti, concertatori e direttori wagneriani, i quali, essi soli, non han visto la necessità e le possibilità di trarre vantaggi dalle nuove traduzioni, sì fedeli, sì letterali, e in gran parte vicine alla metrica e al fraseggio della musica.

Anche in questo *Siegfried* soltanto le inelattabili difficoltà restano insuperabili, per esempio quella dell'allitterazione. Pel resto la penetrazione dello spirito letterario wagneriano è pari alla chiarezza, luminosità, gustosità, dell'espressione italiana. Seguitando la versione di tutte le opere teatrali di Wagner, il Manacorda ha serbato la disposizione inaugurata felicemente: prefazione sintetica, traduzione, infine commento.

Il quale comprende l'analisi della composizione musicale, il raffronto delle varianti edizioni e delle interpretazioni filosofiche, estetiche, filologiche, il riferimento agli altri poemi wagneriani, la concezione o discussione polemica di altre traduzioni. Sempre animato da un entusiastico spirito artistico e dal riflesso del fervore wagneriano, anche questo volume è per le persone sensibili un godimento critico e un eccitamento estetico.

CONESTABILE GIAN CARLO — *Vita di N. Paganini*, nuova edizione con aggiunte e note di Federico Mompellio. (Soc. An. Edit. Dante Alighieri, Milano).

Opportunissima ristampa d'un libro, che non solo è fondamentale per le abbondanti notizie biografiche, ma anche interessantissimo per i riferimenti alla cultura musicale italiana nella prima metà dell'Ottocento. Nato a Perugia nel 1823, morto a Monte Melino (Perugia) nel 1877, il conte Gian Carlo Conestabile della Staffa fu uomo di varia scienza. Attese a pregevoli opere, fra le quali questa biografia testimonia il suo zelo di ricercatore, desideroso di esattezza. Raccolse intanti quante notizie potè intorno a Paganini e corresse non pochi errori dello Schottky, dell'Harrys. Raccolse anche molti dati, molte opinioni sull'arte strumentale e teatrale, sulla tecnica del violino, sulle influenze esercitate dalla personalità di Paganini.

L'esposizione, benchè non sistematica, ne risultò facile, chiara. Nel ristamparlo dopo più di ottant'anni Federico Mompellio, professore di storia della musica e bibliotecario nel Conservatorio di Parma, vi ha aggiunto interessanti note, delle quali alcune rettificano o chiariscono date e informazioni del Conestabile, altre completano la bibliografia da quello iniziata, altre infine guidano il lettore fra le tortuosità o ambiguità del pensiero critico di lui. Fra i nuovi contributi biografici del Mompellio sono specialmente notevoli questi: la riproduzione dell'atto di nascita con cenni relativi, p. 31 e 32; sull'attività infantile e giovanile di P., p. 33 a 86 e p. 49; le relazioni di P. con l'orchestra ducale parmense, p. 294, sugli allievi di P., p. 442.

Così arricchito, il libro del Conestabile è divenuto una più doviziosa miniera di informazioni e sarà consultato con enorme profitto. (Peccato che la mancanza di un indice dei nomi e delle cose notevoli costringa lo studioso a un personale lavoro di spoglio nel fitto delle seicento e più pagine).

RUHLMANN FRANZ — *Richard Wagners theatralische Sendung*. (H. Litolff, Braunschweig).

Questo studio è per l'accuratezza esemplare, e nel trattamento del tema essurliene. La missione teatrale di R. Wagner, cioè la sua concezione del teatro, nel quale poesia, musica, mimica confluirono, resta al centro dell'osservazione attentissima. E tutto intorno lo sguardo espertissimo del tecnico di teatro e la scienza dello storico creano un tessuto di osservazioni limpide, sicure, penetranti.

La parte storica del lavoro espone le idee del teatro tedesco fino al 1850 e la loro realizzazione attraverso Wagner. Vi si parla perciò della cultura operistica di Gluck, della critica drammaturgica di Gottsched, del *Singspiel*, dei cantanti, di Weber come operista e regista. Nella parte sistematica, riguardante Wagner, si parla della base e del modello dell'arte teatrale, del principio della correttezza stilistica, dei maggiori registi, della regia da Goethe a Laube, da Klingemann a Dingelstedt, dell'attore, del cantante, dell'ideale del bel canto, del coro, delle masse, del palcoscenico, della inscenatura, dei costumi e dei trucchi, dell'orchestra come organo della musica drammatica e come apparato tecnico, dell'aspirazione all'unità sonora.

Trattando dello stile, si esamina il mutamento dello stile nel XIX secolo, della base di uno stile tedesco, del movimento e raggruppamento sulla scena, del realismo coreografico, della inscenatura verso il 1870, dell'illusionismo nel *Parsifal* e del suo superamento, della differenza della visione dalla realtà, della drammaturgia musicale, del rinnovamento stilistico nel XX secolo. Tutti questi argomenti risultano trattati con intensità, chiarezza, piacevolezza. Belle illustrazioni documentano le inscenature wagneriane nelle tre generazioni del 1860, del '900, del '930.

ANCONETANI NATALE — *Come diamante*. (Il Pensiero, Bergamo).

Da pag. 48 a pag. 70 si parla di Jesi, della famiglia

e della fanciullezza di Pergolesi, dell'ambiente cittadino e artistico, con qualche riferimento di inediti diaristi.

FROHLICH JOSEPH — *J. Haydn.* (G. Bosse, Regensburg).

Adolf Sandberger ha opportunamente curato la ristampa di questo profilo haydniano. Franz Joseph Fröhlich, vissuto dal 1780 al 1862, è forse il primo scrittore che abbia mostrato conoscenza intima della vita e dell'arte di Haydn, considerate anche in relazione alle condizioni spirituali del tempo, al moto romantico. La sua testimonianza e i suoi giudizii sono perciò istruttivi e interessanti.

P. LARIONOFF e F. PESTELLINI — *Maria Malibran e i suoi tempi.* (Bemporad, Firenze).

Facile compilazione biografica, aneddotica. «Tale è la natura della M.: multiforme, versatile, profondamente malinconica, esuberantemente gaia, e talvolta arguta, ironica».

GUETTA PAOLO — *Il canto nel suo meccanismo.* (Hoepli, Milano).

Seconda edizione rifatta del Manuale Hoepli pubblicato nel 1902. Consta di quattro capitoli: Spunti di acustica, fisiologia, anatomia; Elemento motore; Elemento vibrante: Cassa di risonanza. Seguono: Deduzioni.

FELLERER KARL GUSTAV — *Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg i. U.* (Pustet, Regensburg).

Sempre utili, preziose, le cronache cittadine donde lo svolgimento della vita musicale risulta documentata in ogni suo particolare. Se il ricercatore è un competente quale il Fellerer, il volume o libriccino che sia ne riesce tanto più gradito. Ecco la pratica della musica nella città di Freiburg in Uechtland, rintracciata e descritta fino al 1530 all'incirca, nei servigi liturgici, nelle scuole, nei suonatori municipali, nella fondazione della Cantoria e della Collegiata. Parecchi nomi italiani mostrano la nostra espansione in quella regione.

a. d. c.

BRUNI (M.) — *Fondamenti di cultura musicale generale.* (L. Druetto, Torino-Genova).

Nell'impostazione di questo libro l'A. presenta le regole dell'armonia stabilite dalla tradizione, modificando talvolta, opportunamente, secondo un criterio suo particolare l'ordine del programma ministeriale.

Nella trattazione dell'armonia non vi sono riferimenti a passi d'opere musicali: l'A. li ritiene utili solo quando l'allievo sarà in grado di discernere i vari accordi fra gli elementi costitutivi d'una espressione musicale. In seguito, con l'analisi armonica, si potrà fargli rilevare che cosa viva nell'arte di ciò che ha imparato.

Il programma è quello dei Regi Conservatori. L'esposizione della materia richiede l'ausilio di un insegnante che ne faciliti la comprensione.

GRASSI (C.) — *Fondamenti fisici e storia della musica.* (G. Zanibon, Padova).

In conformità degli ultimi programmi ministeriali, l'A. sviluppa, in forma di tesi, un vasto programma, utile per fornire ai giovani, oltre quanto è indispensabile per sostenere con buon esito gli esami, un *vademecum* che possa approfondire e completare la loro cultura musicale anche al di là dei limiti della scuola.

G. F.

CARAVAGLIOS CESARE — *Il folklore musicale in Italia.* (Editrice Rispoli, Napoli).

Molti e sapienti sono gli studiosi italiani che in ogni tempo si dedicarono all'indagine delle nostre tradizioni in genere, molto meno a quelle musicali in ispecie. Così fiorirono centinaia di studi, ciascuno dei quali però, in varia misura, il suo contributo al sapere degli usi e costumi di nostra gente nei secoli. Ma a un certo punto si è sentito il bisogno di fare i conti delle nostre ricchezze, a voler trarre le somme, a voler sapere, in fine, ciò che fino al momento si era prodotto e fin dove si era arrivati. Lavoro di revisione, di riassunto, più che utile indispensabile non solo come indicatore di fonti, ma come indice per sapere da quale punto possa oggi muovere il passo lo studioso che voglia accingersi a un lavoro su l'etnos italico. Nel campo generico, libro magnifico di sintesi, di chiarezza e di profondità di osservazioni, nel 1923, *Folclore* di Raffaele Corso, che a buon titolo possiamo chiamare il principe degli studiosi di etnografia ora viventi, e che ha, con rara intuizione, incluso nel suo lavoro anche la musica. Nel campo specificatamente musicale, dopo un mio modestissimo volume di volgarizzazione, che risale al 1920, comparve nel 1929, per i tipi dell'Hoepli, un buon volume, *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*, dovuto alla penna del Cocchiara. In questo volume però, per quanto vi sia una magretta appendice musicale del Pratella, vi si discorre più di versi che di suoni.

***

Ed eccoci all'opera del Caravaglios.

Appassionato indagatore dell'etnos musicale, ha voluto trattare la materia non da dilettante, come pur troppo avviene spesso quando si tratti di materie affini all'arte, ma da scienziato come è doveroso sia, ma con quel calore proprio di chi è nato vicino al Vesuvio. Il volume si divide in otto parti: I. *Sviluppo storico degli studi sulla musica popolare in genere, e sul canto popolare in particolare, in Italia*; II. *Limiti e materia del canto popolare*; III. *Metodi ed orientamenti nella ricerca del canto popolare.* IV. *La parte musicale;* V. *Disco e fonofilm a servizio della ricerca del folklore musicale*; VI. *La scheda per la raccolta dei canti popolari*; VII. *La danza popolare ed i componimenti musicali popolari minori;* VIII. *Appendice: Bibliografia della musica popolare. Parte speciale.*

Come si vede anche dal semplice titolo dei capitoli, il soggetto propostosi dall'autore, è stato interamente trattato. Diciamo meglio che è stato interamente e, riferendoci al momento, esaurientemente svolto e come, certo, meglio non si poteva.

Una rara ed encomiabile libertà di giudizio qua e là nella lode, ch'è quasi sempre facile, e più nel biasimo, ora così poco in uso, ma dal Caravaglios, mi pare, usato con imparzialità e giusta dose.

Il musicologo, l'etnologo e qualunque altro studioso di problemi che riguardino le «origini» che voglia tenersi al corrente di quanto si è fatto e forse sarebbe utile farsi nel campo della musica tradizionale, farà bene a tenere sul tavolo questo libro.

Di qualche neo, uno che più degli altri può dar noia agli studiosi, non posso tacere. La bibliografia, ampia, più ampia di quanto finora, disposta per ordine alfabetico, manca, come del resto e pur troppo le precedenti, di una indicazione che precisi quali opere riportano solo i testi poetici delle canzoni, e quali anche il testo musicale. Dato importantissimo che risparmierebbe tempo e forse errori.

Ci auguriamo che il volume entri a far parte delle biblioteche delle R. Università e di tutti gli Istituti musicali.

GIULIO FARA.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

TRAPP (M.) — *Quartetto* con Pianoforte, op. 31. (Litolff, Braunschweig).

Lavoro, in tre tempi, onorevolmente condotto e che mostra bella conoscenza delle diverse possibilità d'impasto del quattro istrumenti. La tensione tonale e armonica, però, supera la vitalità degli altri elementi. Moto intenso, languore, tocchi di raffinata sensibilità si avvicendano senza che noi arriviamo a sentire la sintesi vitale.

CALTABIANO (S.) — *Aria Italiana* per Violoncello e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Di forma tradizionale, di struttura densa e pur chiara, di slanci singolarmente vigorosi e sensibili. È musica che fa piacere a suonarla e a sentirla. La stessa aria è ridotta, dall'autore, anche per violino.

LENDVAI (E.) — *Trifidula* - 16 Studi Sinfonici per tre Violini. (Hug e C., Zurigo).

Ottima raccolta di Composizioni-studi per tre Violini, animata da un sano intendimento culturale. Pezzi gradevoli, d'uno stile classico e senza inutile tecnica acrobatica. L'edizione è ben curata.

HLOBIL (E.) — *Serenata* per Violino e Pianoforte. (Hudebni Matice, Praha).

Simpatico pezzo e di media difficoltà.

PIOVESAN (A.) — *Tre notturni* per Pianoforte. (Zanibon, Padova).

Tre pezzi solidi e piacevoli. Richiedono un buon pianista, sia pel lato tecnico e sia per intendere lo spirito del lavoro.

GOBESSI (I.) — *La Tomba.* Elegia per Violino solo. - *Tellus,* Aria per Violino e Pianoforte. - *Preludio,* per Violino e Pianoforte. - *Vipacco,* per Violino solo. - *Notturno,* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Pezzi gradevoli, di buon effetto, in istile assai prudente, e scritti con sicura mano.

CREMESINI (M.) — *Cinque canti* su poesia popolare, per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Canti semplici, ma che risvegliano tutto un ambiente di poesia; d'uno stile senza sorprese e senza pretese, e di fattura sobria.

CAMPOGALLIANI (E.) — *L'Arrivo - Piangete occhi.* Liriche per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Due liriche per soprano o tenore con accompagnamento di pianoforte, in istile sempre nobile, con un tono di semplicità e di snellezza tra l'antico e il moderno.

L. E. PELLELI.

SAMAZEUIL (G.) — *Luciole* pour Flûte et Piano. (Durand e C., Parigi).

Un volo leggero leggero di lucciola, illuminato a tratti da un bagliore fosforescente; passi cromatici rapidi che si rincorrono, inseguiti da scintillanti armonie staccate, guizzanti nell'aria, formano un grazioso quadretto di simpatico effetto.

ROUSSEL (A.) — *Andante et Scherzo* pour Flûte et Piano. (Durand e C., Parigi).

Sono indubbiamente pagine di un artista, ben costrutte, che hanno anche il pregio di un'armonizzazione elegante, delicata. Non forse, le pagine più ispirate dell'A., ma poetiche, come il canto di un pastore solitario, a volte dolce, patetico, a volte lieto, in cui vibra la poesia, la gioia di vivere al cospetto della natura.

TURINA (J.) — *2.me Trio en Si mineur* pour Piano, Violon et Violoncelle. (Rouart-Lerolle e C., Parigi).

Non è un lavoro molto sviluppato, ma ha sempre materia sufficiente per formare un bel trio, appassionato, di sapore moderno, in cui scorre calda e viva la melodia, da sola o concertata, a cui l'arte raffinata dell'A. conferisce maggior rilievo per la piena conoscenza che egli ha delle caratteristiche e delle sonorità dei tre strumenti e per l'abilità con cui sa metterle a profitto per realizzare l'opera concepita per essi.

HAYDN (J.) — *3 Trios* für Violine, Viola und Violoncelle. (H. Litolff, Braunschweig).

Questi tre Trii serbano viva la personale vena spontanea dell'A., pur rimanendo, come sempre, rigorosamente ligi alle leggi della forma.

Il Dr. Sandberger li ha scrupolosamente riveduti, aggiungendovi una prefazione in cui illustra l'origine di queste musiche, come ebbe già a dire nel «Feuilleton der Münchner Zeitung» (12-11-1933), spiegando il punto di vista che l'aveva guidato nella revisione..

Questi Trii destarono molto interesse alla loro riesumazione nel novembre del 1933, meravigliosamente eseguiti alla «Münchner Künstlerhaus-Verein»

PALMER COURTLANDT — *Quintette* (Quator à Cordes et Piano). (Hug e C., Zurigo).

La melodia scorre con calore, se pur con semplicità, ma è scarso il giuoco polifonico (a volte v'è solo una linea melodica sostenuta da semplici e non peregrini accordi).

La parte del pianoforte è la più accurata, per lo meno quella di cui l'A. ha meglio saputo sfruttare le qualità particolari dell'istrumento, per meglio dar rilievo al contenuto musicale del suo quintetto.

HAENDEL (G. F.) — *Kleine Ballet-Suite in G-dur.* (Kistner e Siegel, Lipsia).

È una graziosa e facile Suite, messa insieme da G. Göhler per le piccole orchestre e da lui corredata di appropriati segni e colorito senza mai tradire lo stile dell'epoca. Dall'a medesima è estratta la deliziosa Musetta trascritta per vari strumenti solisti e pianoforte.

HAENDEL (G. F.) — *Double Concerto en Ut maj.* pour 2 Violoncelles et Orchestre (ou Piano). (M. Eschig, Parigi).

I Duo per Violoncelli non abbondano ed è stata eccellente idea averne ripubblicato uno dei migliori di Händel. Il Ronchini ha realizzato con sobrietà, efficacia e correttezza la nuova versione, che indubbiamente riuscirà gradita ai violoncellisti.

G. F.

MUSICA ESEGUITA

A. VERETTI: «Suite in do» all'Augusteo di Roma.

Da *La Tribuna*, Roma (A. G.).

Il programma comprendeva una novità di pregio di A. Veretti, uno dei più apprezzati compositori della giovane scuola italiana, autore novecentista non turbolento e perciò quasi sempre applaudito con schietta simpatia.

La nuova *Suite* si compone di cinque pezzi tre dei quali sono ricavati dal grazioso mimo-dramma *Una favola di Andersen*, rappresentato due anni fa a Venezia durante il *Festival*. Musica svolazzante, istrumentata con abbondanza di colori: il substrato tematico non è denso, ma l'ingegnosità del musicista è indiscutibile. La composizione ha una fluidità spiccata: c'è una *ninna-nanna* non povera di blandizie e un *minuetto-pastorale* di struttura melodica ben chiara. Lo *scherzo* passa e svanisce tra vampate di scintille e il *finale* assume atteggiamenti grandiosi. Si ascolta con piacere il lavoro del Veretti e lo si applaudisce senza bisogno d'incitamenti. Ieri l'uditorio non è stato avaro di approvazioni e due volte il musicista è venuto a ringraziare i giudici esplicitamente favorevoli. Finissima ed energica l'interpretazione di Bernardino Molinari.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Una composizione, questa di Veretti, logica, chiara, senza balbettamenti, ricca di una accentuazione efficace e decisa specie nel *Preludio* e nel *Finale*. Veretti è un musicista che possiede il senso costruttivo, un eloquio che se non è personalissimo, è scorrevole e nobile e un istrumentale ben congegnato se pure non ricco. Ha avuto un bel successo.

Da *Il Messaggero*, Roma (m. i.).

Un lirico, cui la melodia nasce spontanea, per espandersi generosa e fluente, è Antonio Veretti. Questo giovane e valoroso compositore, che conta già al suo attivo affermazioni notevoli nel campo della musica sinfonica e nel teatro, ha vinto ieri, con la sua *Suite in do*, una bella battaglia.

Veretti non ha paura di «cantare italianamente», nè si lascia ipnotizzare dalla corsa alla stramberia, che gabella troppo spesso l'assenza di idee e di talento per coraggioso spirito d'innovazione.

Il che non significa, d'altra parte, che nel giuoco strumentale, nella concezione della struttura orchestrale, egli non sia moderno e anche talvolta audacemente moderno.

La *Suite* consta di cinque pezzi: *Preludio, Ninna-Nanna, Scherzo, Minuetto, Pastorale, Finale*. È piaciuto particolarmente, ed a ragione, il secondo pezzo intonato ad un intimismo non di maniera; ma slacciato, tenero, pieno di poesia familiare e materna. Questa *Ninna-Nanna* reca, tra l'altro, nella parte centrale un «Canto della culla» su motivo popolare veneto, che, tracciato dal corno e commentato da archi e flauti, è di un effetto commovente e vaghissimo.

Notevole la vivacità e la brillante varietà dello *Scherzo*, ed assai suggestiva la *Pastorale*, realizzata attraverso molteplici combinazioni strumentali di felice elaborazione e di buon effetto.

Da *Il Lavoro Fascista*, Roma (m. l.).

Grande successo ha anche riportato la *Suite in do* di Veretti; anche qui, come negli altri lavori, la serietà del musicista appare manifesta, così come appare manifesta la necessità della creazione. Si tratta di una composizione le cui cinque parti, pur presentando cinque diversi caratteri, sanno uniformarsi ad uno spirito comune: i cinque brani sono costruiti con mirabile logica: non senti mai la materia servire la forma, ma avverti come la materia sappia crearsi la sua forma. A questo modo di costruire completamente italiano, devi aggiungere la qualità della invenzione che è sempre nobile e ricca, il giuoco dei ritmi che è vario e lo strumentale che è sapiente e piacevole, ma che non prende mai la mano fino a dominare le esigenze dell'invenzione.

P. FERRO: «Premetamorfosi 1ª Suite» (dal balletto Persefone) (con voce da soprano), all'Augusteo di Roma.

Da *La Tribuna*, Roma (A. G.).

Di Pietro Ferro, Willy Ferrero ci ha fatto conoscere un episodio sinfonico tolto dal balletto *Persefone* ancora inedito. Musica un po' influenzata da Debussy, ma tale da destare un interesse non lieve. Il Ferro ama la musica moderna, ma non procede con gli occhi bendati, battendo il capo ad ogni spigolo. Ragiona e scrive con avvedutezza. Speriamo che la sua *Persefone* ci venga presto rivelata per intero. Egli deve intanto sentirsi incoraggiato dagli applausi che il pubblico gli ha rivolto, evocandolo cordialmente al podio.

Da *Il Tevere*, Roma (a. righ.).

La musica del Ferro non ci dice grandissime cose, non tocca mai le altissime vette, ma, da cima a fondo, ha un andamento di perspicua chiarezza quale diretto risultato della sua costante «vocalità». Pregio non indifferente, questa rinuncia ad ingrossar la voce per far credere che si dicano cose assai più importanti di quelle effettivamente espresse; onestà somma nell'uso del mezzo espressivo che come linguaggio armonico e timbrico si mantiene sempre entro ragionevoli limiti; uso notevole dell'elemento melodico, che senza raggiungere una forma plastica eminente, conferisce al lavoro gradevolezza innegabile. Indovinato l'intervento della voce soprana che conclude con molta dolcezza. Il successo è stato assai buono per unanimità di applausi.

Da *Il Lavoro Fascista*, Roma (m. l.).

Premetamorfosi di P. Ferro è tolto da un balletto; come composizione si identifica con la forma liberissima del poema sinfonico. Un'orchestra fluida, scorrevole ed a tratti luminosa; una orchestra che tende a fare da sfondo ad un quadro scenico più che essere essa stessa il quadro. Atmosfera più che corporeità; un giuoco di timbri felicemente scelti nel quale si insinua qualche elemento tematico di delicato e tenue sapore. Composizione a tinte sfumate, essa è più consistente delle musiche impressionistiche; ma si sente che da esse deriva, specialmente per la qualità del materiale tematico e per la funzione eminentemente coloristica delle armonie e dei timbri.

R. ROSSELLINI: «Ditirambo a Diònisо» all'Augusteo di Roma.

Da *Il Messaggero*, Roma (m. l.).

Quanto alla novità eseguita e già tenuta a battesimo con successo, di recente, a Milano essa, come indica il titolo, è informata a una potente vigoria orchestrale e nella quale le tinte sono a colorazione molto accesa. È notevole, nella parte centrale, il canone proposto dai cori cui rispondono le trombe attraverso vivace forza espressiva; ed è da apprezzare, per il modo onde è architettata la composizione, la solida costruzione. Alla fine applausi al direttore Zandonai che al *Ditirambo* conferì un tono di fantastica dionisiaca animazione, e una chiamata al podio all'autore.

Da *Il Tevere*, Roma (a. righ.).

Il *Ditirambo* non ha suscitato in noi (ultimi fra gli ultimi dei giudici, ma ascoltatori attenti ed imparziali, liberi da ogni pregiudiziale vincolo di scuole e di tendenze) entusiasmi incontenibili od emozioni profonde: ma una impressione pienamente favorevole e soprattutto lusinghiera per le possibilità future del giovane compositore. Taluni suoi precedenti lavori ce lo facevano apparire seguace troppo supino delle forme armoniche e dell'impressionismo debussiano; qui invece i contatti — se pure son tali — col grande Claudio di Francia si limitano a qualche procedimento cromatico e niente più, mentre la parte più importante del lavoro si impernia su un episodio tematico di robusta evidenza che tornerà anche alla fine della composizione.

Inutile rilevare la padronanza del mezzo espressivo: già la conoscevamo nel Rossellini del quale è invece importante notare la bella prova della indipendenza maturità raggiunta con questo lavoro; ancora un passo e saremo alla «personalità» così necessaria per dar vita alle creazioni assolute dell'arte.

Da *Il Popolo di Roma*, Roma.

Renzo Rossellini dimostra una grande padronanza della tecnica degli strumenti e della forma musicale. Scendendo dalla considerazione di indole generale a dire specificatamente dei pregi del lavoro, le citazioni potrebbero essere molte. Rimandiamo perciò in una zona di pura valutazione, notando anzitutto la vasta concezione e il valore della sonorità complessiva, mantenuta sempre in un ambiente perfettamente strumentale.

Da *L'Avvenire d'Italia* ediz. di Roma.

La nuova composizione del Rossellini è una pagina sinfonica di sana ispirazione, condotta magistralmente ed orchestrata con geniale pastosità. Il lavoro venne accolto con applausi calorosi e l'autore dovette salire il podio direttoriale per rispondere alla cordiale manifestazione del pubblico. Riccardo Zandonai interpretò il lavoro con vivace espressione ricavandone sorprendenti effetti di colore.

A. LUALDI: «Suite adriatica» ai Concerti Pasdeloup di Parigi.

Da *L'Excelsior*, Parigi (E. Vuillermoz).

Avevo già parlato, qualche mese fa, del *La Suite adriatica* di Lualdi, che avevo udito al Festival di Vichy e che ancora non era stata eseguita a Parigi. Un secondo contatto con questa composizione non ha fatto che rinforzarmi l'eccellente impressione che essa mi aveva prodotto allora.

Questo compositore possiede una *verve* naturale, una facilità d'eloquio, una chiarezza ed un equilibrio di pensiero che costituiscono, ai nostri giorni, qualità altrettanto rare che preziose.

Il primo pezzo, intitolato «Ouverture per una commedia», è un piccolo capolavoro di vivacità e di spirito che richiama irresistibilmente la svelta eleganza d'uno Scarlatti. «Il tramonto del sole» è tanto impregnato di una malinconia penetrante e d'un sentimento profondo della natura, tradotto senza eccessivo romanticismo, in una nota umana molto commovente. Infine il «Finale» che è una danza dalmata chiamata Kolo, rivela i doni pittoreschi d'un compositore che non ignora nessuna risorsa della sua arte.

La partitura del maestro Lualdi ha ottenuto un vivissimo successo.

Da *La Liberté*, Parigi (R. Dezanowy).

Primo posto, anche alla *Suite adriatica* di Adriano Lualdi, sopratutto per la sua «Ouverture» — un'arlecchinata graziosa, una specie di pantomima veneziana. — È perfettamente, delicatamente italiana. Gli altri brani ci fanno traversare l'«amarissimo»: noi vediamo il sole tramontare sopra dei pascoli. Infine «Kolo» è una ronde dalmata graziosissima, tutta risuonante d'un rumore metallico che deve evocare le collane, sulla gola delle donne, di pezzetti d'oro e d'argento.

Da *Le Journal*, Parigi (L. Aubert).

La *Suite adriatica* di Adriano Lualdi riportò un grande successo, giustificato dalla sua franchezza e della sua sana generosità. Musica spontanea, pittoresca, adoperante talvolta mezzi d'espressione forse un po' sommari, ma senza volgarità.

Da *Le Ménestrel*, Parigi.

Lavoro saggiamente pensato, onestamente scritto, con destrezza e senza trovare, che vale sopratutto per un primo movimento, «Ouverture per una commedia», in cui il *pastiche* del teatro classico è riuscito molto saporosamente. Un «Tramonto del sole» e «Kolo», una danza dalmata, che formano le altre due parti della composizione, piacquero anch'esse, assai, al pubblico.

Da *Le Journal des Débats*, Parigi.

La *Suite adriatica* di Lualdi si distingue per la franchezza del discorso, il ritmo ed il pittoresco.

MUSICA SINFONICA

A. CASELLA

123372. - *Concerto* per Pianoforte, Violino, Violoncello ed Orchestra. Partitura in 16° L. 20

G. PETRASSI

123598. - *Concerto*. Partitura in 16° L. 20

R. PICK-MANGIAGALLI

123348. - *Variazioni coreografiche*. Partitura in 16° L. 20

G. SALVIUCCI

123641. - *Introduzione* L. 10

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Dopolavoro Prov. di Firenze (Via dei Servi 17). — Per incarico dell'O.N.D. organizza il 2° Concorso nazionale di arpa che avrà luogo in quella città nella seconda quindicina di giugno. Le domande d'ammissione si ricevono fino al 31 maggio p. v. Al Concorso sono ammessi gli strumentisti d'ambo i sessi che abbiano il diploma di licenza superiore o almeno media presso un Conservatorio o Istituto musicale pareggiato. Tassa d'iscrizione L. 50. Premi rispettivamente di L. 1000, 700 e 500.

® Circolo della Stampa, Genova (Piazza S. Matteo 15). — Il 6° Concorso nazionale di pianoforte è riservato ai diplomati dal 1932 in poi, e si svolgerà l'8-9 maggio p. v. Pezzo d'obbligo, *Studio melodico* di Sgambati. Ogni candidato, inoltre, dovrà eseguire a memoria un pezzo di musica classica a sua scelta, di autore dal 600 in poi, che non superi in tempo i 15 minuti. Tassa d'iscrizione L. 50. Invio delle domande non oltre il 30 aprile.

® Canzoniere delle Forze Armate. — La scadenza del Concorso, di cui al nostro fascicolo dello scorso febbraio, è prorogata alle ore 12 del 1° giugno.

® Formazione musicale « Regina Elisabetta » di Bruxelles. — Per onorare la memoria del violinista belga Eugenio Ysaye ha bandito un concorso che avrà luogo a Bruxelles per la prima volta nel 1937 e si ripeterà ogni cinque anni. Ad esso possono partecipare i violinisti di qualsiasi nazionalità e di età non superiore ai 30 anni, forniti dei necessari diplomi e certificati di studio. Per il concorso 1937 saranno assegnati i premi seguenti: Gran Premio internazionale «Eugenio Ysaye», accompagnato da una borsa di 30 mila franchi offerta dalla Regina Elisabetta; premio di 25 mila franchi offerto dal Ministero dell'Istruzione Pubblica; premi di ventimila, quindicimila, diecimila, settemila cinquecento, cinquemila e tre premi di duemila cinquecento franchi offerti dalla fondazione musicale « Regina Elisabetta ».

® II Rassegna Giovani Concertisti. — Si è svolta a Roma dal 23 al 28 marzo con la partecipazione di 40 solisti e 8 complessi prescelti alle singole gare dei Sindacati Interprovinciali. Le classifiche sono state le seguenti:

Premio Muzio Clementi (pianoforte). — 1. Rosetta Fabbrini (Napoli); 2. A. Benedetti Michelangeli (Milano) e Dario Rancea (Roma); 3. Luciano Gante (Trieste), Nunzio Montanari (Bologna), Maria Solimini (Bari), Antonio Trombone (Palermo).

Premio Nicolò Paganini (violino). — 2. Carlo La Spina (Milano) ed Edmondo Malanotte (Perugia); 3. Francesco Antonioni (Bari) e Carmela Cafaro (Bologna).

Premio Luigi Boccherini (violoncello). — 1. Antonio Janigro (Milano); 2. Pietro Grossi (Bologna); 3. Antonio Saldarelli (Bari) e Marcello Viezzoli (Trieste).

Premio per la sezione arpa. — Diploma di merito ad Egle Scorpioni (Firenze).

Premio per la sezione d'organo. — Nessuna assegnazione di premi.

Premio Vincenzo Bellini (canto). — 1. Andreina Rissone (Torino); 2. Gemma Baruch Levi (Trieste); 3. Adriana Calzolari (Roma) e Bianca Polito (Palermo).

Premio G. B. Sammartini (complessi). — 2. Quartetto di Trieste; 3. Quintetto del G. U. F. di Firenze e Trio di Milano. Premio di incoraggiamento al Quintetto romano di strumenti a fiato.

® Compagnia degli artisti, Napoli. — Il Concorso per una composizione sinfonica è stato vinto, a pari merito, dai maestri Carlo Jachino e Mario Pilati. Degli altri 33 lavori presentati, sono stati dichiarati meritevoli di segnalazione quelli dei maestri R. Bossi, R. Cece, A. Gandino, J. Napoli.

® Olimpiadi di Berlino. — In seguito al Concorso a suo tempo indetto dal « Coni », sono state prescelte le seguenti composizioni per l'invio ai Concorsi olimpionici internazionali di Berlino:

Composizione per coro, risultato nullo. — Composizioni di musica da camera: *Due improvvisi* di Gabriele Bianchi e *Danza ginnico-rurale* di Dante D'Ambrosio. — Composizioni orchestrali: *Il vincitore* di Lino Liviabella; *Danza atletica* di Renzo Massarani; *Record* di G. L. Tocchi.

NOTIZIE

® La « Gazzetta Ufficiale » ha pubblicato il decreto al quale avevamo già accennato, per il controllo dello Stato nella gestione delle stagioni liriche, con durata normale non inferiore ad un mese.

® L'Accademia di S. Cecilia di Roma ha nominato accademici effettivi, oltre il prof. Bonaventura di Firenze: mons. Casimiri, padre Ferretti, prof. Giraldi, maestro Labroca, mons. Refice, prof. Ronga, maestro T. Serafin, maestro Sinigaglia. Ha designato ad accademici onorari i compositori stranieri Ernst Dohnanyi e Hans Pfitzner ed il violinista Kreisler.

® Il Presidente della R. Accademia d'Italia, Guglielmo Marconi, anche a nome dell'accademico Respighi, che ne ha curato il lavoro, ha presentato al Capo del Governo il primo esemplare della riproduzione in fac-simile dello spartito autografo della Norma di Vincenzo Bellini, edito dalla Accademia stessa quale contributo alla celebrazione del centenario del grande compositore.

® Presso la Società italiana autori ed editori, per iniziativa del Ministero per la Stampa e la Propaganda, è stato istituito un Comitato permanente di lettura di opere liriche.

Detto Comitato, formato da musicisti nominati dal P. N. F., dal Ministero per la Stampa e la Propaganda, dalla Confederazione professionisti ed artisti, dalla Federazione fascista industriali dello spettacolo, nonchè dal vice-presidente della Corporazione dello spettacolo e da un esperto di arte drammatica, dovrà esprimere il suo giudizio soltanto circa la rappresentabilità dell'opera.

Il Comitato accetta in lettura opere liriche in uno o più atti purchè di autori italiani viventi. Sono escluse le opere già rappresentate.

Chiedere le norme dettagliate allo stesso Comitato presso la Soc. It. Autori ed editori in Roma, via Valadier 37.

® Sotto la presidenza del gr. uff. dott. F. A. Liverani, commissario alla presidenza della Federazione fascista degli industriali dello spettacolo e con l'intervento dell'on. Corrado Marchi, vice-presidente della Corporazione dello spettacolo, si sono riuniti a Milano i rappresentanti dei teatri lirici o agibili per la lirica nell'Italia settentrionale.

Dopo l'esame dei vari problemi è stato, all'unanimità, approvato un ordine del giorno proposto dal barone Paolo Mazzonis, del Regio di Torino, con cui i convenuti esprimono il proprio compiacimento per la deliberazione della Corporazione dello spettacolo, che ravvisava la necessità di costituire un ufficio tecnico assistenziale del teatro lirico, avente per scopo di promuovere la costituzione e la selezione di imprese che offrono garanzie assolute di solidità finanziaria, di capacità tecnica artistica e di moralità; di predisporre un progetto generale ed organico di stagioni da allestire nelle varie regioni; di assistere le imprese nei rapporti con i Comuni e con gli Enti teatrali locali.

I convenuti infine prendono atto dell'avvenuta creazione del Centro lirico italiano a cui si rivolgeranno per tutti i servizi ad esso affidati.

® I Concerti sinfonici alla Scala saranno tenuti il 4, 8, 12, 21, 24, 29 maggio, diretti rispettivamente dai maestri Antonio Guarnieri (solista Mafalda Favero), da Antonio Fleischer, da Piero Coppola (solista F. C. Ferrari), da Enrico Kleiber, da Vittore Veneziani (musica polifonica), da Alceo Toni, da Victor De Sabata. Quest'ultimo presenterà la *Messa da Requiem* di Verdi, solisti la Caniglia, la Stignani, Andrea von Rösler e Pasero).

® Riccardo Strauss, prima di lasciare Milano, ha diretto una lettera al maestro Marinuzzi per manifestargli la propria soddisfazione per la mirabile ed assolutamente perfetta interpretazione « da lui data alla sua *Donna silenziosa* ».

® Si annuncia che il dott. Ugo Costa, Ispettore superiore del Ministero dell'E. N., ha ritrovato l'autografo dell'*Inno di Garibaldi* di Mercantini.

® Al Massimo di Palermo, nella stagione già iniziatasi verranno rappresentate: *Turandot*, *Rigoletto*, *Otello*, *Cecilia* di Refice (nuova per la città), *Barbiere di Siviglia* e *Adriana Lecouvreur* di Cilea, direttore il maestro E. Vitale.

® A Chieti si daranno *Turandot* con la Cigna, *Otello* con Franci e *Lucia* con la Carosio; a Bolzano, *Carmen* e *Bohème*.

® La prof.ssa Maria Maffioletti, che da vario tempo ne aveva l'incarico, è stata nominata titolare della cattedra di pianoforte complementare del R. Conservatorio di Parma.

® Nel nuovo quartiere Vittorio Emanuele di Roma, consacrato ai musicisti, un Largo è stato intitolato a Bonifacio Asioli (1769-1832) noto sopratutto come teoretico, ed un altro a Niccola Spinelli (1865-1909) operista.

® Il noto musicologo viennese Otto Erich Deutsch, ha potuto recentemente ritrovare gli originali che si ritenevano perduti di alcune canzoni di Mozart. Si tratta di tre canzoni per bimbi che Mozart compose in un solo giorno nel gennaio del 1791, quindi nell'anno della sua morte. Queste tre canzoni, delle quali specialmente la prima, la più bella, è già divenuta una canzone popolare, erano finora conosciute soltanto in una forma che era stata data loro in un periodo successivo e che i musicisti sapevano da lungo tempo essere corrotta.

® A Monaco hanno pubblicato il famoso GIORNALE DI BEETHOVEN, il cui manoscritto ritenuto finora pressochè indecifrabile, si è potuto finalmente chiarire e rendere accessibile alla comprensione: pare si tratti di un'opera assai interessante, una specie di « memorandum » compilato da Beethoven giorno per giorno, durante il periodo della sua sordità.

® È stato inaugurato il NUOVO ARCHIVIO MUSICALE DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI VIENNA, che, tra l'altro, comprende una collezione fotografica di 3000 opere di maestri antichi e moderni con un complesso di 40.000 fogli, per cui può considerarsi il più ricco del mondo.

® In Francia si è istituita una tassa del 10 per cento sui proventi della PUBBLICITÀ RADIOFONICA; l'eventuale incasso andrà ad alleggerire le attuali tasse sugli spettacoli.

® LA BIBLIOTECA DELLA FILARMONICA DI LENINGRADO ha dedicato alcune esposizioni quotidiane ai lavori eseguiti, la sera stessa, nei concerti della Associazione. Tali esposizioni sono completate da udizioni offerte (un'ora prima dei concerti e durante l'intervallo) da un musicista che analizza le composizioni in programma, facendone udire anche i punti essenziali.

® La stessa BIBLIOTECA ha iniziato la redazione di una serie di schede dedicate alla bibliografia, alla notografia ed all'iconografia. Queste schede comprendono un indice dettagliato di tutte le opere di ciascun compositore, di tutte le edizioni conosciute, e di tutti i documenti (articoli, lettere, libri) relativi a ciascun lavoro, nonchè delle revisioni di cui questo è stato oggetto. Daranno, inoltre, precisi dettagli sulla storia della creazione, sulla notazione dei temi principali, sugli elementi essenziali che hanno guidato il compositore, sulle sue opinioni, nonchè la lista di fotografie e ritratti riferentisi all'opera, ed infine i giudizi della critica e degli interpreti.

® Durante la stagione lirica al METROPOLITAN DI NUOVA YORK (chiusasi con la *Rondine* di Puccini) si sono rappresentate 17 opere italiane, 11 tedesche e 6 francesi.

® A BUENOS AIRES (Colon), nella imminente stagione si darà *Giulio Cesare* di Malipiero, novità assoluta. Seguiranno, tra le opere italiane, *Tosca*, *Rigoletto* e *Gianni Schicchi*, anch'esse dirette da Panizza.

® Le novità della stagione d'opera ai TEATRI MUNICIPALI DI RIO DE JANEIRO E DI S. PAOLO sono *Giulio Cesare* di Malipiero e *Francesca da Rimini* di Zandonai. Si commemorerà anche Carlo Gomes in occasione del centenario della sua nascita, rappresentando il suo *Guarany*. Dirigeranno Berrettoni e Questa.

NECROLOGIO

OTTORINO RESPIGHI

Al momento di andare in macchina, ci giunge la tristissima notizia della morte di S. E. il Maestro Ottorino Respighi, avvenuta in Roma la mattina del 18 corr. Già da parecchi mesi Egli era gravemente infermo; ma, per quanto lo svolgimento dell'atroce male, specie nelle ultime settimane, lasciasse assai scarse speranze in una sua felice soluzione, tuttavia, data la forte fibra del Maestro, nessuno voleva ancora rassegnarsi a considerare la partita perduta.

Dell'insigne artista, del carissimo amico scomparso, diremo degnamente nel prossimo fascicolo. Frattanto alla desolata vedova inviamo l'espressione del nostro compianto profondo e fraterno.

Rag. Achille Rusca

Il 6. corr. mese dopo brevissima malattia è morto a Milano il NOB. RAG. ACHILLE RUSCA che per quasi cinquant'anni — fino a tutto il 1934 — era stato a capo degli uffici di ragioneria della Casa Ricordi.

Bella tempra di lavoratore, perfetto galantuomo e gentiluomo, egli era stimatissimo, non solo dai dirigenti della Ditta e dai suoi compagni di lavoro, ma da quanti lo conoscevano.

Alla desolata famiglia inviamo i sensi del nostro profondo cordoglio e della nostra commossa simpatia.

® Il 17 marzo 1936 è deceduto a Milano (ove aveva diretto la sezione corale della Scuola municipale di musica) il maestro FILIPPO BRUNETTO, nato a Naro nel febbraio 1869. Fu apprezzato maestro di banda e direttore d'orchestra. Lascia alcuni lavori teatrali: *Il popolo polacco*, *La sagra di Valaperta*, una *Marcia solenne* per banda e diverse composizioni di indole sacra.

® A Piacenza il 31 marzo, si è spento, alla bella età di 85 anni il basso GIOVANNI TANSINI che poteva vantare una carriera artistica di ben 42 anni. Cantò in tutti i principali teatri del mondo ed attraversò l'Atlantico 18 volte. Ritiratosi dalle scene, insegnò anche canto nei Conservatori di Milano e di Genova.

® Il 30 marzo è spirata a Londra in seguito a parto disgraziato, la celebre soprano CONCHITA SUPERVIA nata a Barcellona nel 1900. Aveva cantato nei più importanti teatri d'Italia e del mondo e fu interprete squisita di molte opere rossiniane, specie della *Cenerentola*.

® Per mancanza di spazio, rimandiamo al prossimo fascicolo il cenno necrologico su ALESSANDRO GLAZUNOV.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

FUGA (S.) (123697). *Toccata.* (A) L. 6,—

CANTO E PIANOFORTE

BRERO (G. C.). *Tre Liriche* (MS-Bt). Versi di Lina Schwarz:
——— (123611). Alla luna. (A) L. 5,—
——— (123612). Il piccolo fornaio. » » 5,—
——— (123613). Piero il malcontento. » » 5,—
PIZZETTI (I.). Orsèolo. Pezzi staccati:
——— (123642). Atto II. - Le strade erano due, ma non diverse. (Contarina) (S). (A) L. 5,—
——— (123643). Atto III. - Un vecchio padre.... (Orsèolo) (B). (A) L. 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

ALFANO (F.) (123400). *Sonata in Re.* Nuova versione 1933. (A) L. 25,—

VIOLA

SABATINI (R.) (E. R. 1801). *Esercizi preparatori alle corde doppie.* (B) L. 8,—

ORCHESTRA

LUALDI (A.) (123657). « AFRICA ». Rapsodia coloniale. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
MULÉ (G.) (123547). LIOLÀ. Sinfonia. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

VITTADINI (F.) (123426). FIORDISOLE. I. Fantasia (Cuffota). (A) L. 10,—
WASSILI (B.) (123640). *Giardino abbandonato.* (A) L. 6,—
WOLF-FERRARI (E.) (123503). IL CAMPIELLO. Fantasia sul 1° Atto (Del Maglio). (A) L. 10,—

JAZZ-ORCHESTRA

BUZZI-PECCIA (A.) (123523). *Lolita, komm!* Paso-doble. (A) R.M. 1,50

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALTMANN (W.). *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexicon.*, 7. 8. 9. 10. Lieferung. (G. Bosse Verlag, Regensburg).
ANGUISSOLA (C.). *G. Giacomelli, S. Nasolini*, musicisti. (Soc. Ed. Porta, Piacenza).
BALET (L.). *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert.* (Heitz & Co., Leiden).
BONACCORSI (A.). *Spettacoli musicali fiorentini, le Toscane.* (Tip. Artigianelli, Lucca).
BUETTNER (H.). *Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns.* (G. Kallmeyer, Wolfenbüttel, Berlin).
DE ANGELIS (G. T.). *Vincenzo Bellini.* (Ed. Ancora, Milano).
GRAY (C.). *Sibelius the Symphonies.* (Oxford University Press, London).
JAQUES-DALCROZE (E.). *Coordination et Désordination des mouvements corporels.* (A. Leduc, Paris).
LI GOTTI (E.)-PIRROTTA (N.). *Il Sacchetti e la tecnica musicale del 300 italiano.* (G. C. Sansoni, Firenze).
MACH (H.)-SCHOCH (R.). *Elementarheft des Blockflötenspiels* für den Einzel-, Klassen- und Selbstunterricht. (Hug & Co., Zürich).
MANISCO (F.). *Sunto di Teoria Musicale* ad uso dei Conservatori e Licei Musicali. — *Il Risorgimento nazionale attraverso i Canti della Patria.* (Casa Ed. E. Ferrari, Milano).
NEFTMANN (A.) *Der Pedal-Gebrauch.* (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).
PREITE (C.). *Istrumentazione per Banda.* (U. Hoepli, Milano).
SUTHERLAND (M.). *How to make pipes.* (Edit. de l'Oiseau Lyre, Paris).
WEGMANN (M.). *Der primäre Ton am Klavier.* (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

FRANCK (C.). *Klavier-Trio. Fis moll.* (E. Eulenburg, Leipzig).
SCOTT (C.). *Danse Nègre*, transcribed for Violin with Piano accomp., by A. W. Kramer (Elkin & Co., Ltd., London).
STRIMER (J.). *Sonatine en re maj.* pour Violon et Piano. (M. Eschig, Paris).
STUTSCHEWSKY (J.). *Verschollene Klänge.* Alte Meisterweisen für Cello und Klavier. (Universal-Edition, Wien).
TURINA (J.). *Sonata española* pour Piano et Violon. — *2me Trio en Si min.*, pour Piano, Violon et Violoncelle (Rouart, Lerolle & C., Paris).
VECSEY (von F.). Kompositionen für Violinen und Klavier: 1. *Chanson nostalgique.* — 2. *Caprice fantasque.* — 3. *Valse lente.* — 4. *Motus barbarus.* — Zwei Bearbeitungen: 1, Max Reger, *Maria Wiegenlied;* 2. Paganini, *La Campanella.* (Bote & Bock, Berlin).
ZANKE (H.). *Sonate im Alten Stil* für Flöte und Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).

BANDA

GIUDICI (E.). *I Balilla.* Marcia d'attualità. — *I Volontari del 1935.* (C. Fedini & C., Firenze). — *I Dopolavoristi* (C. Belati, Perugia).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BEETHOVEN (L. van)

Sinfonie:

E. R. 481. - VOLUME I. (Sinfonie N. 1 a 3). L. 18,—
E. R. 482. - VOLUME II. (Sinfonie N. 4 a 6). L. 18,—
E. R. 483. - VOLUME III. (Sinfonie N. 7 a 9). L. 24,—

Revisioni di A. CASELLA.

Le singole Sinfonie si vendono anche separatamente.

E. R. 530. - *Ouvertures*. Revisioni di E. POZZOLI. L. 15,—
E. R. 616. - *Settimino*. Op. 20. Revisione di G. TAGLIAPIETRA. L. 7,—

BELLINI E ROSSINI

E. R. 140. - *Sinfonie scelte*. Riduzione di R. TENAGLIA. L. 10,—

BRAHMS (J.)

E. R. 99. - *Dieci Danze Ungheresi*. Riduzione di S. CESI. Volume I. L. 7,—
E. R. 1524. - Idem. Vol. II. » 7,—
E. R. 1031. - *Tre Danze Ungheresi*, N. 5, 6 e 7 (S. CESI). L. 3,—
E. R. 1156. - *Valzer*. Op. 39. L. 5,—
E. R. 1321. - *Sinfonie*. Revisione di G. TAGLIAPIETRA. Vol. I. L. 12,—
E. R. 1322. - Idem. Vol. II. » 12,—

CORELLI (A.)

E. R. 234. - *Secondo Concerto Grosso* per Archi, dall'Op. 6. L. 6,—
E. R. 236. - *Ottavo Concerto Grosso* per Archi, fatto per la notte di Natale, dall'Op. 6. L. 6,—

Riduzioni di A. TONI

DIABELLI (A.)

E. R. 29. - *Sonatine*. Op. 24, 54, 58, 60. L. 5,—
E. R. 30. - *Sonate*. Op. 32, 33, 37 » 6,—
E. R. 31. - *Sonate*. Op. 38, 73. » 6,—

Revisioni di S. CESI.

E. R. 32. - *Pezzi melodici* nell'estensione delle cinque note. Op. 149. L. 5,—
E. R. 33. - *Sei Sonatine* nell' estensione delle cinque note. Op. 163. L. 6,—

Revisioni di E. MARCIANO

ENKE (E.)

E. R. 662. - *12 Pezzi melodici* nell'estensione delle 5 note. Op. 6 e 7 (Marciano). (Testo it., fr., ingl., sp.) L. 6,—

FERRARIA (L. E.)

E. R. 1412. - *24 Interm. ritmici* L. 8,—

FRUGATTA (G.)

E. R. 188. - *Dodici Interludi*. L. 8,—

GALLUZZI (G.)

Ricreazioni Pianistiche. Piccoli Pezzi melodici nell'estensione di cinque note:

E. R. 41. - 1ª SERIE: 14 Pezzi. L. 5,—
E. R. 519. - 2ª SERIE: 10 Pezzi. L. 6,—

HAYDN (G.)

12 Sinfonie. Revisione di M. ZANON.

E. R. 1056. - VOL. I. L. 15,—
E. R. 1057. - VOL. II. » 15,—

KUHLAU (F.)

E. R. 684. - *Sei Sonatine*. Op. 44 e 66. (Pozzoli). L. 8,—

LOESCHHORN (A.)

E. R. 38. - *Dodici Pezzi* melodici e caratteristici. Op. 51. Revisione di E. MARCIANO. L. 6,—

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.)

E. R. 498. - *Ouvertures*. Revisione di G. TAGLIAPIETRA. L. 20,—
E. R. 1401. - *Sinfonie*. Revisione di TAGLIAPIETRA. Vol. I. L. 12,—
E. R. 1402. - Idem. Vol. II. » 12,—

MONTANARO (E.)

Figurine. 12 Pezzi caratteristici nello stile facile, nella estensione delle 5 note:

E. R. 1640/41. - 2 Volumi. Ciasc. L. 6,—

MOZART (W.)

E. R. 624. - *Ouvertures*. Revisione di G. TAGLIAPIETRA. L. 12,—
E. R. 1772/73. - *Sinfonie*. Revisione di M. ZANON. 2 Volumi Ciasc. L. 15,—

SCHUBERT (F. P.)

E. R. 618. - *Sinfonia in Si min.* (Incompiuta). (G. TAGLIAPIETRA). L. 6,—

TARENGHI (M.)

E. R. 89. - *Bozzetti dal vero*. Sei pezzi. Op. 71. L. 6,—

VERDI (G.)

E. R. 172. - *Sinfonie e Preludi* d'Opere Teatrali. Rid. di R. TENAGLIA L. 20,—

WEBER (C. M.)

E. R. 615. - *Ouvertures*. Revisioni di E. POZZOLI. L. 12,—
E. R. 1212. - *Composizioni*. Op. 3, 10, 60. Revisioni di G. ANDREOLI. L. 10,—

WOHLFAHRT (H.)

E. R. 20. - *L'Amico dei fanciulli*. 50 Pezzi melodici. Op. 87. L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 16.000.000

Deposito in MILANO - Via Paullo, 16 - Telefono 51.726

CARTE A MANO

filogranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filogranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filogranate per lo Stato; carta filogranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; pergamenino bianco e colorato; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filogranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Vincit"

Modernissimo impianto per la fabbricazione di Carte Patinate per Illustrazione e Cromo

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

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.

Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.
Cartiere di Maslianico S. A. - Via Paullo n. 16.
Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.
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 · XVIII · NVMERO V · MAGGIO · MCMXXXVI · XIV

Tassa pagata per supplemento

OTTORINO RESPIGHI

NUOVA PUBBLICAZIONE

I Pini di Roma, Poema sinfonico

(magnifica esecuzione dell'Orchestra della Soc. del Conservatorio di Parigi, direttore m.° P. Coppola)

I. I pini di Villa Borghese. - II. Pini presso le Catacombe . . DB 4991 L. 30
III. I pini del Gianicolo. - IV. I pini della Via Appia . . . . . DB 4992 L. 30

DISCHI GIÀ PUBBLICATI

Le Fontane di Roma, Poema sinfonico

(Orchestra Sinfonica)

I. La fontana di Valle Giulia. - II. La fontana del Tritone al mattino AW 4000 L. 30
III. La fontana di Trevi nel meriggio. - IV. La fontana di Villa Medici al tramonto . . . . . AW 4222 L. 30

S. A. NAZ. DEL GRAMMOFONO
"LA VOCE DEL PADRONE,,
Audizioni gratuite

RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA E COLONIE

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 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

BIBLIOGRAFIA DI OTTORINO RESPIGHI

EDIZIONI RICORDI

LAVORI TEATRALI

BELFAGOR - Commedia lirica in un Prologo, 2 Atti ed Epilogo:
— Partitura d'Orchestra L. 100,—
— Canto e Piano - edizione di lusso in-8° grande su carta a mano, rileg. in seta stampata con xilografie L. 500,—
— in edizione comune » 50,—
— Libretto di Claudio Guastalla » 4,—

BELKIS, REGINA DI SABA. Coreografia in 7 quadri. Riduzione per Pianoforte (con Canto), di G. Zuccoli. L. 20,—
— Libretto di Claudio Guastalla » 4,—

LA FIAMMA. Melodramma in 3 Atti. Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
— Libretto di Claudio Guastalla » 4,—

PIANOFORTE

A 2 mani

ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO (Sec. 16° e 17°. Trascr. lib. (117515) L. 8,—
1. GALILEI V.: Gagliarda - 2. IGNOTO: Villanella - 3. MOLINARO S.: Balletto «Il Conte Orlando» - 4. IGNOTO: Italiana - 5. IGNOTO: Siciliana - 6. RONCALLI L.: Passacaglia.

3 PEZZI per Organo, di Frescobaldi. Trascrizione libera (117143 a 45):
Passacaglia L. 5,—
Preludio e Fuga in Sol min. » 5,—
Toccata e Fuga in La min. » 5,—

A 4 mani

ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO:
1ª Suite (Sec. 16°) (117516) L. 10,—
2ª Suite (Sec. 16° e 17°) (119578) L. 10,—

FONTANE DI ROMA - Poema sinfonico. Riduzione dell'A. (117514) L. 10,—

PINI DI ROMA - Poema sinfonico. Riduzione dell'A. (119778) L. 10,—

2 Pianoforti

TOCCATA per Pianoforte e Orchestra. Riduzione (Messina) (121014) L. 15,—

ARPA

SICILIANA, di Anonimo del Sec. 16°, liberamente trascritta (Respighi-Grandjany) (121132) L. 5,—

CANTO
con accompagnamento di Pianoforte

LAUDA PER LA NATIVITÀ DEL SIGNORE, attribuita a Jacopone da Todi (S-MS-T e Coro con Pianof.) (ZUCCOLI) L. 12,—

MARIA EGIZIACA - Mistero. Trittico per Concerto. Riduzione (ZUCCOLI) L. 20,—

DEITÀ SILVANE - 5 Liriche. Versi di A. Rubino. Unite (117086) L. 20,—
1. *I Fauni* (117081) » 5,—
2. *Musica in horto* (117082) » 5,—
3. *Egle* (117083) » 5,—
4. *Acqua* (117084) » 5,—
5. *Crepuscolo* (117085) » 5,—

IL TRAMONTO - Poemetto lirico. Riduzione (117089) L. 10,—

5 LIRICHE (117196) - Unite » 16,—
1. *I tempi assai lontani* (117191) » 5,—
2. *Canto funebre* (117192) » 5,—
3. *Par les soirs* (fr.) (117193) » 5,—
4. *Par l'étreinte* (fr.) (117194) » 5,—
5. *La fine* (117195) » 5,—

E SE UN GIORNO TORNASSE - Recitativo. per MS (117459) L. 4,—

4 LIRICHE (su parole di Poeti armeni) (118788) - Unite L. 20,—
1. *No, non è morto* (118784) » 6,—
2. *La mamma è come il pane caldo* (118785) L. 6,—
3. *Io sono la madre* (118786) » 6,—
4. *Mattino di luce* (118787) » 8,—

VIOLINO E PIANOFORTE

SONATA in Si minore (117619) L. 12,—

REVISIONI:
LOCATELLI P.: *Sonata* 6ª (ER.240) L. 6,—
PORPORA N.: *Sonata in Do* (ER.198) » 4,—
TARTINI G.: *Pastorale* (ER.267) » 5,—
— *Sonata in Mi* (ER.268) » 5,—
VALENTINI G.: *Sonata in Do* (ER.270) L. 6,—
VERACINI F. M.: *Sonata in La minore.* (ER.277) L. 6,—
— *Sonata* 6ª (ER.278) » 6,—
— *Sonata* 8ª (ER.279) » 6,—
VIVALDI A.: *Sonata in Re* (ER.269) » 5,—

VIOLINO E ORCHESTRA D'ARCHI

PASTORALE di Tartini. Trascrizione - Partitura e Parti (ER.231) L. 10,—

COMPOSIZIONI SINFONICHE
(Partiture d'Orchestra)

ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO - Libere trascrizioni:
— 1ª Suite (Sec. 16°):
1. MOLINARO S.: «Il Conte Orlando», Balletto -

2. Galilei V.: Gagliarda - 3. Ignoto: Villanella - 4. Ignoto: Passo mezzo e Mascherada.
— in formato tascabile (118814) L. 20,—

— 2ª Suite (Sec. 16° e 17°):
1. Carosio F.: « Laura soave », Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario - 2. Besardo G. B.: Danza rustica - 3. Autore incerto: Campanae parisienses - Mersenne M.: Aria - 4. Gianoncelli B. (il Bernardello): Bergamasca.
— in formato tascabile (119577) L. 20,—

— 3ª Suite (Sec. 16° e 17°):
1. Ignoto: Italiana. - 2. Besardo G. B.: Arie di corte. - 3. Ignoto: Siciliana. - 4. Roncalli L.: Passacaglia.
— in formato tascabile (122577) L. 8,—

Fontane di Roma - Poema sinfonico.
1. La fontana di Valle Giulia all'alba - 2. La fontana del Tritone al mattino - 3. La fontana di Trevi al meriggio - 4. La fontana di Villa Medici al tramonto.
— in formato tascabile (118815) L. 20,—

Ballata delle Gnomidi - Poema sinfonico. Poesia di Carlo Clausetti
— in formato tascabile (119003) L. 20,—

Pini di Roma - Poema sinfonico.
1. I pini di Villa Borghese - 2. Pini presso una catacomba - 3. I pini del Gianicolo - 4. I pini della Via Appia.
— in formato tascabile (119777) L. 20,—

Belfagor - Ouverture (su temi dell'Opera). In formato tasc. (119989) L. 20,—

Vetrate di Chiesa - 4 Impressioni sinfoniche:
1. La fuga in Egitto - 2. San Michele Arcangelo - 3. Il mattutino di Santa Chiara - 4. San Gregorio Magno.
— in formato tascabile (120449) L. 24,—

Trittico Botticelliano, per Piccola Orchestra:
1. La Primavera - 2. L'adorazione dei Magi - 3. La nascita di Venere.
— in formato tascabile (120797) L. 20,—

Gli Uccelli - Suite per Piccola Orchestra:
1. Preludio, da B. Pasquini - 2. La colomba, da J. de Gallot - 3. La gallina, da Ph. Rameau - 4. L'usignuolo, da un Anonimo inglese - 5. Il cucco, da B. Pasquini.
— in formato tascabile (120867) L. 20,—

Toccata, per Pianoforte e Orchestra. In formato tascabile (121013) L. 20,—

Feste Romane - Poema sinfonico:
1. Circenses - 2. Il giubileo - 3. L'ottobrata - 4. La befana.
— in formato tascabile (121073) L. 20,—

Impressioni Brasiliane, per Orchestra:
1. Notte tropicale - 2. Batantan - 3. Canzone e Danza.
— in formato tascabile (120898) L. 20,—

Lauda per la Natività del Signore, attribuita a Jacopone da Todi, per Soli, Coro e Istrumenti pastorali.
— in formato tascabile (122120) L. 20,—

Metamorphoseon, per Orchestra. - Modi XII. Testo e Variazioni.
— in formato tascabile (122011) L. 12,—

Il Tramonto - Poemetto lirico, per Mezzo Soprano e Quartetto d'Archi - Partitura (117087) L. 8,—
— in formato tascabile (121488) L. 8,—

Maria Egiziaca. Mistero. Trittico per Concerto. Poesia di C. Guastalla.
— in formato tascabile (122553) L. 20,—

Concerto a cinque, per Oboe, Tromba, Violino, Contrabbasso, Pianoforte e Orchestra d'Archi:
— in formato tascabile (122919) L. 15,—

Passacaglia in do min. di G. S. Bach, dall'Organo. Interpretazione:
— in formato tascabile (121769) L. 20,—

Preludio e Fuga in re di G. S. Bach, dall'Organo. Interpretazione:
— in formato tascabile (122826) L. 10,—

Tre Corali, di G. S. Bach (dai « Choralvorspiele » per Organo). Interpretaz.:
— in formato tascabile (122065) L. 8,—

Belkis. 2 Suite (dal Ballo Belkis, Regina di Saba).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

Antiche Danze ed Arie per Liuto:
1ª *Suite* (Sec. 16°) (De Cecco):
1. *Il Conte Orlando*, Balletto, di S. Molinaro (120951) L. 8,—
2. *Gagliarda*, di V. Galilei (120952) » 8,—
3. *Villanella*, di Autore ignoto (120953) L. 8,—
4. *Passo mezzo e Mascherada*, di Autore ignoto (120954) L. 15,—

— 2ª *Suite* (Sec. 16° e 17°):
1. *Laura soave*, Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario, di F. Carosio. (120974) L. 10,—
2. *Danza rustica*, di G. B. Besardo (120975) L. 15,—
3. *Campanae parisienses* di Autore incerto, Aria di M. Mersenne (120976) L. 10,—
4. *Bergamasca*, di B. Gianoncelli (il Bernardello) (120977) L. 20,—

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

La Fiamma. Fantasie (Culotta):
Fantasia sul 1° Atto (123294) L. 10,—
Fantasia sul 2° Atto (123302) » 10,—
Fantasia sul 3° Atto (123307) » 10,—

Maria Egiziaca. 2 Fantasie (De Cecco):
I. Fantasia (123244) L. 8,—
II. Fantasia (123245) » 8,—

BANDA

Feste romane. Poema sinfonico, per Grande Banda (D'Elia) (121478) L. 50,—

Pini di Roma. Poema sinfonico, per Grande Banda (D'Elia) (120283) L. 50,—

Fontane di Roma. Poema sinfonico, per Grande Banda (Ranalli) (117042) L. 40,—

ALTRE EDIZIONI E MUSICA INEDITA

LAVORI TEATRALI

Re Enzo. - Opera comica in 3 Atti. Libretto di A. Donini (Inedita).

Semirama. - Tragedia lirica in 3 Atti. Libretto di A. Cerè (Ed. L. Sonzogno, Milano).

Marie Victoire. - Opera in 4 Atti e 5 Quadri. Libretto di E. Guiraud (Inedita).

La bella addormentata nel bosco. - Fiaba musicale in 3 Atti. Libretto di G. Bistolfi.

La Campana sommersa. - Opera in 4 Atti. Libretto di C. Guastalla (Ed. Bote & Bock, Berlino).

Scherzo veneziano. - Commedia coreografica su argomento di I. Leonidoff.

La Boutique fantasque. - Balletto su musiche di Rossini (Ed. Chester, Londra).

La Serva Padrona di G. Paisiello. Recitativi e strumentazione (Inedita).

Le astuzie femminili di D. Cimarosa. Recitativi e strumentazione (Inedita).

Orfeo di C. Monteverdi. Libera trascriz. Riadattamento scenico di C. Guastalla.

PIANOFORTE

Sei Pezzi a 2 mani (Canzone, Notturno, Minuetto, Studio, Valse caressante, Intermezzo) (Ed. Bongiovanni, Bologna).

Tre Preludi a 2 mani sopra melodie gregoriane (Ed. Universal, Vienna).

Sei Pezzi a 4 mani per bambini (D. Rahter, Lipsia).

CANTO

Liriche (Nebbie, Nevicata, Contrasto, Invito alla danza, Scherzo, Stornellatrice, Stornello dell'opera Re Enzo).

Cinque Canti all'antica (L'udir talvolta, Ma come potrei, Ballata, Bella porta di Rubini, Canzone di Re Enzo).

Sei Melodie (In alto mare, Abbandono, Mattinata, Povero cor, Si tu veux, Soupir).

Sei Liriche (O falce di luna, Van li effluvi, Au milieu du jardin, Noël ancien, Serenata indiana, Pioggia).

Sei Liriche (Notte, Su una violetta morta, Repos en Egypte, Noël ancien, Piccola bianca mano, Nel giardino).

Quattro Rispetti Toscani, Versi di A. Birga.

Quattro Liriche dal Poema paradisiaco di G. D'Annunzio.
Ed.ni Bongiovanni, Bologna).

Quattro Arie Scozzesi, armonizzate (Ed. Universal, Vienna).

ORGANO

Tre Preludi (Ed. Bongiovanni, Bologna).

Toccata e Fuga in la min. (Frescobaldi), trascritta per Organo.

Passacaglia (Frescobaldi), trascritta per Organo.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

Ciaccona (T. Vitali), trascritta per Violino Archi e Organo

Cinque Pezzi per Violino e Pianoforte (Ed.ni Schmidl, Trieste).

Aria, dalla « Passione secondo S. Matteo » (G. S. Bach), trascritta per Contralto, Violino e Pianoforte

Sei Pezzi per Violino e Pianoforte (Ed.ni Bongiovanni, Bologna).

Quartetto in re magg. per Archi

Quartetto dorico per Archi (Ed.ni Universal, Vienna).

Suite in mi min. (G. S. Bach), trascritta per Violino, Archi e Organo.

Corale (G. S. Bach), trascritto per Archi (Inedito).

Corale (G. S. Bach), trascritto per Violino e Pianoforte (Inedito).

Quartetto in re min. (Inedito).

Suite della Tabacchiera. Scherzo musicale per Strumenti a fiato e Pianoforte a 4 mani (Inedito).

COMPOSIZIONI SINFONICHE

Concerto per Pianoforte e Orchestra.

Notturno per Orchestra.

Burlesca per Orchestra.

Suite in sol magg. per Archi e Organo.

Fantasia per Pianoforte e Orchestra.

Concerto all'antica per Violino e Orch.

Ouverture carnevalesca per Orchestra.

Sinfonia drammatica per grande Orchestra. (Inediti).

Concerto Gregoriano per Violino e Orchestra

Aretusa. Poemetto lirico in versi di Shelley, per MS e Orchestra

La sensitiva. Poemetto lirico su versi di Shelley, per MS e Orchestra

La Primavera. Poema lirico per Soli, Coro e Orchestra (Ed.ni Universal, Vienna).

Adagio con variazioni per Violoncello e Orchestra (Ed. Bongiovanni, Bologna).

Concerto in modo misolidio per Pianoforte e Orchestra).

Poema autunnale per Violino e Orchestra. (Ed.ni Bote & Bock, Berlino).

Lamento di Arianna (Monteverdi), realizzato per Canto e Orchestra (Editore Schmidl, Trieste).

Rossiniana. Suite per Orchestra, da *Les Riens* di Rossini (D. Rahter, Lipsia).

Études-Tableaux, da Rachmaninoff, per Orchestra (Ed. Soc. de musique russe, Parigi).

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO VIA BERCHET, 2

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

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

SOMMARIO

C. CLAUSETTI. — Ottorino Respighi . . . . . Pag. 153

C. BALESTRERI. — Evoluzione del Concerto . . . . . » 163

RIVISTA DELLE RIVISTE: Una satira inglese dell'opera italiana. - Italia - Estero » 166

VITA MUSICALE: « Notturno romantico » di Pick-Mangiagalli e « Il dottor Oss » di Bizzelli al Reale dell'Opera (G. SALLUSTIO). - Teatri. - Concerti. - Lettera da Vienna (H. R. FLEISCHMANN) . . . . . » 170

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica eseguita. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 181

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 185

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 188

BRANO MUSICALE

R. ROSSELLINI: *Psyche chiude gli occhi...* per Pianoforte.

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

MVSICA D'OGGI

Dopo soli sette mesi di guerra, la piena vittoria delle nostre armi è stata solennemente consacrata dall'entrata delle nostre truppe in Addis-Abeba, avvenuta il 5 maggio. Nella memorabile adunata del 9 il Duce ha proclamato la creazione del nuovo "Impero d'Etiopia" sotto la sovranità del Re Vittorio Emanuele III e dei suoi successori.

Così lo Stato barbarico e caotico del fuggiasco ex Negus Neghesti è crollato e l'Italia trionfante stabilirà in quell'immenso territorio il regime della civiltà, della giustizia e dell'ordine.

Alla Sacra Maestà del Re d'Italia e Imperatore d'Etiopia, al genio del Duce, artefice massimo della vittoria, alla somma abilità strategica del Maresciallo Badoglio, nonchè dei Marescialli Graziani e De Bono, all'eroismo di tutti i Capi e gregarii del nostro Esercito, dell'Aviazione, delle intrepide Camicie nere, al sacrificio dei gloriosi Caduti, allo sforzo accanito dei nostri operai, vada il riconoscente ed entusiastico alalà di tutti gli Italiani.

Ottorino Respighi



Per la nomina di Ottorino Respighi a membro della R. Accademia d'Italia, la nostra rivista, nel fascicolo del maggio 1932, pubblicò un diffuso e brillante articolo di Raffaello de Rensis, nel quale l'attività artistica dell'insigne musicista bolognese era pienamente lumeggiata.

Questo articolo noi ora ricordiamo, nell'occasione tristissima e inaspettata della Sua morte, quasi ancor increduli che il nostro paese abbia perduto un così nobile e personale artista — nel meglio della Sua carriera — e il nostro cuore un così diletto amico. Abbiamo tuttora innanzi ai nostri occhi la Sua figura simpatica e gioviale di uomo sano, sereno e buono, alla cui fervida esistenza sarebbe spettata una lunga serie di anni, per la Sua maggiore fama, per il vantaggio dell'arte, per la gioia della Sua Elsa e la soddisfazione di quanti lo amavano e lo ammiravano, primo fra tutti il Suo fedele librettista Claudio Guastalla. Ma diversamente ha disposto il destino,

e oggi, in queste pagine, use a raccogliere le cronache dei Suoi successi, dobbiamo invece piangere la Sua scomparsa.

***

Le possibilità dell'arte di Ottorino Respighi erano innumerevoli. Esse comprendevano anche tutte quelle ch'eran frutto della vasta ed eclettica coltura che Egli si era formata sin dai più giovani anni. Questa Sua coltura non faceva mai mostra di sè quale elemento libero ed autonomo; ma, perfettamente assimilata da uno spirito pronto e vivace, formava il necessario sostrato di tutta l'eletta e varia produzione musicale del fecondo compositore, senza menomamente offuscarne la spontaneità e la genialità.

Era un Maestro, un grande Maestro, nel vero senso della parola, in quel senso che avrebbe avuto se pronunziata per uno di quei nostri singolari artisti del Rinascimento, la cui opera era a un tempo profonda e chiara, basata sull'esperienza e insieme frutto dell'istinto. Ciò equivale al dire che era un musicista autenticamente e inconfondibilmente « italiano ». Italiano, anzi tutto, per una modernità sincera e ragionevole, scevra di ogni deviazione malsana e di premeditate astruserie o stravaganze o esagerazioni. Italiano, nei Suoi pittoreschi ed espressivi poemi sinfonici e nelle smaglianti trascrizioni o interpretazioni orchestrali di musica classica, per l'armonia e l'equilibrio delle costruzioni, la sobrietà degli sviluppi, l'eleganza dello stile. Italiano per la limpidezza trasparente della tecnica, anche se complessa ed elaborata come la Sua. Italiano per la volontà, appena in germe nelle Sue prime opere teatrali, ma sicura e decisamente affermata nelle ultime — *Campana sommersa*, *Maria Egiziaca* e *Fiamma* — e che ancora più si affermerà, ne siamo convinti, nella postuma *Lucrezia*: la volontà di dare il predominio al canto, alla melodia, rimettendo in onore le soste liriche, i « pezzi chiusi », conformemente ai canoni del melodramma italiano dell'Ottocento da Lui considerato come il tipo più perfetto di opera teatrale. Ciò, beninteso, pur rimanendo nel clima e nella sensibilità del Suo tempo e non rinunziando a nessuna delle tante risorse fornite dai mezzi musicali attuali.

***

Ma l'arte di Ottorino Respighi non ha soltanto un valore intrinseco, quello cioè che risulta dalle eccezionali qualità del patrimonio artistico da Lui lasciato. Essa ne ha un altro e non meno importante, dovuto alla sua forza di irradiazione e propulsione, forza che ha contribuito non poco alla elevazione e all'arricchimento della coltura delle giovani generazioni musicali. Per il divenire artistico di queste, lo studio e l'ascoltazione delle superbe composizioni respighiane hanno costituito la scuola più efficace e più degna. Il Maestro aveva la Sua cattedra ufficiale al Liceo di S. Cecilia e le Sue lezioni erano certo preziose. Ma la vera Sua scuola non risiedeva in un ambiente ristretto, aperto a pochi privilegiati: essa sorgeva per incanto dovunque la Sua musica fosse offerta in esecuzione.

Nè bisogna dimenticare che se, da una parte, i numerosi concerti ch'Egli, specie in questi ultimi anni, era stato invitato a dirigere all'estero, eran valsi a procurargli una universale e meritata celebrità di compositore, dall'altra è indiscutibile il beneficio morale che quest'attività, fuori patria, di un grande artista italiano, arrecava ai nostri musicisti, in un campo sin allora ad essi precluso o quasi, creando un interessamento o una curiosità che prima non esistevano.

La personalità di Ottorino Respighi, che occupa un posto così ben determinato ed eminente nella storia dell'arte musicale italiana, ne occupa dunque un altro, non meno cospicuo, nel libro d'oro della patria, per il possente e generoso contributo da Lui dato all'ascesa colturale della stessa e al prestigio del suo nome oltre i confini.

CARLO CLAUSETTI.

Ottorino Respighi, nato a Bologna il 9 luglio 1879, discendeva da un'antica famiglia di musicisti. Entrò giovanissimo in quel Liceo musicale, ove studiò violino con Sarti e composizione con Martucci. Diplomatosi a soli 20 anni, si dedicò subito alla creazione artistica, partecipando anche ad esecuzioni orchestrali e da camera. Fece parte, pure, del Quintetto Mugellini.

Nel 1908 si recò a Berlino per frequentare i corsi di Max Bruch e successivamente a Pietroburgo, allievo di Rimsky Korsakov. Rientrato in patria riprese l'attività concertistica, ma sopratutto quella di compositore che esercitò, con tanto lustro, fino alla vigilia della sua morte, avvenuta il 18 aprile u. s.

Nel 1913 vinse il concorso alla cattedra di composizione del Liceo di S. Cecilia di Roma, del quale fu nominato direttore nel 1923; carica, però, dalla quale si dimise dopo due anni per conservare quella, a lui più confacente, di insegnante di alta Composizione.

Nel 1932, giusto riconoscimento, ebbe la nomina ad Accademico d'Italia. Delle numerose opere e composizioni, da lui lasciate, abbiamo dato l'elenco in principio del fascicolo.

Tutta la stampa, e non solo d'Italia, in occasione della morte di Ottorino Respighi si è largamente occupata di Lui come uomo e come compositore. Crediamo di rendere un doveroso omaggio alla Sua memoria, riportando i giudizi più notevoli dei nostri giornali:

IL GIORNALE D'ITALIA, Roma (F. L. Lunghi).

La sua produzione occupa un posto di primaria importanza nella storia della musica dell'ultimo quarantennio. Sinfonista per eccellenza, nelle sue partiture, che rimarranno come modelli di una tecnica personale perfetta, le idee tematiche che egli sviluppava con mano maestra e con affettuosa compiacenza sono in funzione della forma. Una forma istrumentale che non è già la veste esteriore di un contenuto poetico ma è il contenuto stesso. La sua più completa e significativa produzione è certo quella sinfonica e quella teatrale là dove il sinfonismo dà volume e dimensioni alla vicenda scenica. L'orchestra è come una sua seconda natura. Nella partitura, più decisa è la sua personalità. Forma istrumentale che non ha derivazioni da altri pur grandi sinfonisti. La sua partitura è smagliante di colori, scintillante di elementi ritmici. L'idea musicale si sviluppa, si trasforma, si vivifica, esiste attraverso i timbri e gli impasti istrumentali. Le varie famiglie degli istrumenti creano come i differenti rilievi di uno stesso concetto fondendosi in una unità che non sospetteresti possibile ottenere dai diversi quadri nettamente separati per colore e disegno che compongono l'impalcatura architettonica della sua composizione sinfonica.

E la forma che dà alle composizioni respighiane una impronta non confondi-

bile. Forma non intesa nel senso della fredda costruzione, ma vivificata da un caldo e pur commosso respiro. Come un bel corpo d'atleta, con i suoi muscoli guizzanti, le sue giunture elastiche, il suo sangue generoso, guidato da un lucido cervello, sorretto da un cuore saldo.

IL MESSAGGERO, Roma (Matteo Incagliati).

Caratteristica nella sua arte è indubbiamente il rinnovamento compiuto attraverso una tecnica e uno spirito di singolare modernità, e sia rispetto alle forme che ai modi del passato. Dalle prime *Liriche — Nebbie, Nevicata, Pioggia* — e dai primi lavori orchestrali — *Aretusa, Tramonto, Sensitiva, Sinfonia drammatica* — sino alle *Fontane*, e al *Concerto* per piano, ai *Pini*, alle *Feste*, la personalità di Respighi si sviluppa, tendendo con ritmo ininterrotto a render sempre più semplice, più spontanea la forma, a dar sempre più carattere alla propria invididualità. In un'epoca, come la nostra, in cui il disorientamento è così palese e turbato da tante malsane *mode* e ipocrisie musicali, il suo spirito e la sua fantasia non subiscono nessun fascino malefico, rivolti com'erano, e decisi a tener fede alla pura gloriosa tradizione ideale, in virtù della quale la musica è sentimento, è linguaggio, è pittura, senza indugiarsi inutilmente e vacuamente a dar valore e stesura all'arabesco, alla incongruenza sonora, alla rettorica e ai rumori. Fu, insomma, un artista di schietta italianità, senza tradire la fede dei magnanimi spiriti del passato, pur dando ascolto alla propria sensibilità, spiccatamente intonata alla modernità.

LA TRIBUNA, Roma (Alberto Gasco).

La rinomanza della quale il Respighi godeva come sinfonista, operista, e autore di musica da camera, andava crescendo di giorno in giorno. Da tempo il nome del musicista bolognese aveva varcato le nostre frontiere. Egli era diventato uno dei maestri più in vista, non solo d'Italia ma di tutta l'Europa. Aveva acquistato lottando, il successo ed ora godeva di un'ammirazione vastissima, pienamente legittima.

Invero dalla penna di Ottorino Respighi sono uscite migliaia di pagine, delle quali nessuna insulsa o sciatta. Un senso innato di eleganza era in lui: sia come autore di musiche nuove, che come trascrittore di composizioni più volte secolari, la sua perizia andava di pari passo con il suo buon gusto. Lo splendido e raffinato virtuosismo, di cui egli aveva dato prove sovrabbondanti, gli aveva valso l'omaggio devoto della critica internazionale. Il Respighi aveva cessato da tempo di essere discusso. Nessuno osava mettere in dubbio le sue qualità di Maestro, anzi di grande Maestro. Queste nostre parole, non cerimoniose, ma sincere ed esatte, valgono a far valutare l'enorme perdita subita dall'arte italiana con la scomparsa del sommo autore delle *Fontane di Roma*.

IL LAVORO FASCISTA, Roma (Mario Labroca).

Altrettanto importante il contributo che Respighi ha dato al melodramma: la sua è un'opera nella quale i sentimenti e le passioni sono espressi attraverso un senso del pittoresco e del colore: pittoresco e colore che non andiamo a cercare nell'orchestra ma bensì proprio nel tessuto musicale, nella ricchezza del fraseggio, nella tendenza della melodia ad estendersi lungo una serie di incisi che le danno

sinuosità e sensualità. Questo nel *Belfagor*, nella *Campana sommersa*, nella *Maria Egiziaca*, nella *Fiamma*. A noi fa l'effetto che Respighi abbia sentito il melodramma in tale maniera che, allorchè è realizzato, esso appare lontano da qualsiasi senso di ridicolo e di grottesco; egli lo ha sentito cioè, e non si voglia vedere in questo una diminuzione di merito, in maniera decorativa. Il musicista è sempre presente in lui ed il musicista non sa mai rinunciare alla gioia della musicalità; prima di tutto la musica è sentita con senso del colore; sono melodrammi che, a voler fare un paragone pittorico, si avvicinano spiritualmente a certe pitture ricche di colore e di movimento, pitture che restano assolutamente tali anche al disopra dell'episodio che esse rappresentano.

Tutto relativamente, bene inteso, chè decorativismo non significa negazione della drammaticità ma bensì esaltazione in certo senso della drammaticità stessa, amplificazione di essa, sua presentazione in un clima che è dominato dagli elementi costitutivi dell'arte che la esprime.

Ed ecco perciò ciascuna opera presentare questi caratteri generali, trasformati volta a volta, ed adatti ora al genere comico come in *Belfagor*, ora al genere cupamente drammatico come nella *Campana sommersa*, ora al genere mistico come in *Maria Egiziaca*, ed ora infine al genere tragico come in *Fiamma*.

Arte complessa, varia, molteplice, opere che ci confortano in questo momento di dolore perchè testimonieranno sempre di una grandezza legata ad un nome che ha onorato il suo Paese.

OTTOBRE, Roma (r. o.).

Respighi non è stato un musicista per l'orecchio pacato. L'arte sua principale è un prodigio di orchestrazione, è nata in seno alla moltiplicazione gigantesca degli strumenti, è sbocciata conseguentemente e coerentemente al mito tutto contemporaneo del direttore concertatore.

Si sono fuse in lui la sensibilità tedesca e russa, derivata l'una dalla scuola berlinese di Max Bruch, l'altra dei corsi di Rimski Korsakoff frequentati a Pietroburgo: la complessità e l'insofferenza dei freni, l'assoluta razionalità delle partiture e l'abbandono galoppante dei temi e delle variazioni, l'attitudine eccellente a non lasciar vuoti ne' incertezze nell'opera insieme con la voluttà di avventare arditezze e impennate contro il cielo delle sale da concerto si sposano nella musica di Respighi, figlio del secolo nostro nostalgico di fede e fragoroso d'armi.

È forse appunto per una reazione di nostalgie, che Ottorino Respighi ci lascia l'inestimabile complesso delle tante trascrizioni per orchestra: dare il mezzo, l'« altoparlante » moderno, il suo mezzo favorito, quasi esclusivo, l'orchestra a quelle composizioni dolci e profonde del passato italiano, quando si credeva alla musica, perchè la musica era una parte della vita, un modo per pregare e per sospirare di gioia o di dolore, di amore o di sconforto; ricondurre all'orecchio degli ascoltatori odierni, viziato dai frastuoni, quello che era stato profuso in epoche più tranquille e che oggi giaceva sommerso, anzi inascoltato. Per questi nobili propositi e per i magnifici risultati, il nome di Respighi resterà legato alla costellazione mirabile dei Locatelli, dei Porpora, dei Tartini, dei Veracini, dei Vivaldi, degli ignoti autori, che composero le antiche danze per liuto o le imitazioni seicentesche degli uccelli.

QUADRIVIO, Roma (A. Righi).

La possibilità di piegare ad ogni necessità espressiva i mezzi orchestrali, la conoscenza profonda di ogni accorgimento tecnico acquisita in una severa vigilia di studio, hanno dato al Respighi solidità e splendore costruttivo anche quando l'estro creatore non vibri di sua più intensa vita. Tutte le opere ne portano riconoscibile il segno, anche le minori, quelle di collegamento, di transizione tra le più significative della vasta produzione: il linguaggio eletto che non potè mai accogliere un sol particolare sciatto, o volgare o disadorno conferisce poi a quella produzione un attributo di nobiltà che può essere additata ad esempio.

Abbiamo appena accennato ai campi sinfonici e teatrali di tanta alacre operosità, repentinamente spezzata quando intatto era ancora il fisico vigore e più luminosa ne appariva la capacità dell'alto intelletto.

Ma come non ricordare, in questi stessi campi — il teatrale e il sinfonico — opere dell'importanza del *Concerto gregoriano* per violino ed orchestra, dell'*Adagio* con variazioni per violoncello e orchestra, del *Concerto in modo misolide* per pianoforte ed orchestra, delle *Vetrate di Chiesa*, del *Trittico Botticelliano* per piccola orchestra, della *Toccata* per pianoforte e orchestra che pur di recente ascoltammo all'Augusteo? E la *Maria Egiziaca*, trittico per concerto a soli, coro e orchestra, che per taluni aspetti può classificarsi tra i lavori teatrali e che, anzi, prelude alla vicina *Fiamma* tanto vi è sensibile, pur attraverso la religiosità del soggetto, il nuovo orientamento verso forme sceniche di netto sapore melodrammatico? La elezione di uno stile più decisamente melodico, qua e là a forma quasi chiusa e strofica, il voler « cantare per il popolo al cento per cento » (sono parole del Respighi per una intervista concessa pochi giorni prima della rappresentazione di *Fiamma*) non rappresentano una rinuncia a servirsi dei mezzi strumentali con le larghe possibilità acquisite nel lungo periodo di operoso fervore. I due elementi, il melodico e il sinfonico, non si escludono; la mirabile padronanza dei mezzi espressivi per cui Respighi non fu mai eguagliato da nessuno dei maestri contemporanei, gli rende facile la concatenazione del puro disegno melodico con la turgidezza del sottostante sostegno orchestrale. L'opera *Fiamma* rappresenta un punto di arrivo non indifferente, sotto questo aspetto; più ancora significativa ove la si consideri un atto di fede nei nuovi destini del melodramma italiano, inteso non già come tormentoso tentativo di deviare dalla gloriosa tradizione, ma come un ricollegamento alle maggiori espressioni della nostra storia musicale.

CORRIERE DELLA SERA, Milano (Franco Abbiati).

Egli era tra i compositori della sua generazione forse il più fecondo, forse il più latinamente educato ed equilibrato, certo il più noto e ammirato anche fuori dei patrii confini e oltre gli oceani. La morte lo ha colto a cinquantasei anni, dunque nel pieno vigore delle forze e quando la sua alacre attività stava per aggiungere alle creazioni precedenti un'importante opera storica di soggetto romano, che ancora una volta avrebbe premiato la geniale fatica di questo simpatico e illuminato artista dell'Italia rivoluzionaria. Viveva da molti anni a Roma e la sua prestante figura fisica, che bastava avere appena intravista per non più dimenticare, era assai familiare negli ambienti artistici e culturali della capitale. La sua testa leonina ricordava Beethoven, ma le linee del volto erano temperate da una dolcissima espressione,

quasi fanciullesca, così che la spaziosa fronte imperatoria e la muscolatura vigorosamente marcata del viso mai non contrastavano con l'innata gentilezza dei modi e con l'aperta cordialità del sorriso sempre indulgente e pronto.

. . . . . .

Per una cotale somma di produzioni, oltre che per la complessa figura del compositore impareggiabile nell'esprimere le sensazioni del colore, nel creare le immagini attraverso la dominata materia del suono, nell'animare il mondo della natura e dei sogni con la magica tavolozza della moderna orchestra, Ottorino Respighi ha molto meritato della Patria e dell'arte che adorava in ugual misura. Vero è che la poesia del suo imperituro canto, impresso nel grato cuore degli uomini, resterà per il nostro conforto e per l'incancellabile ricordo di Lui, oltre il supremo bacio della morte.

IL POPOLO D'ITALIA, Milano (a. t.).

Ottorino Respighi è stato il nostro orgoglio; l'orgoglio e la forza della musica moderna italiana. Con lui, più che ogni altro e di ogni altro compositore, il sinfonismo nostro dei secoli di gloria egemonica ha avuto una ripresa sfolgorante: è tornato nella sfera delle attività musicali internazionali, si è rifatto un credito, ci ha dato la gioia di una attesa, sperata e ardentemente voluta rivendicazione artistica.

Se c'è una musica sinfonica italiana che corre il mondo non come un « tentativo », nè come un atteggiamento polemico, sebbene quale fatto di autentica e compiuta ed assoluta espressione artistica, lo dobbiamo a Ottorino Respighi. Le piccole conventicole dei piccoli *clan* intellettualistici lo han potuto a volte osteggiare, ma il grande mondo che laurea gli artisti per le glorie più durature e più vere e maggiori è sempre stato suo e con lui.

Ma a che questi meschini riepiloghi critici?

In quest'ora italica di epica grandezza romana, tu, Ottorino, scandisci il passo delle nostre legioni col ritmo poderoso della tua « Via Appia » e canti la gloria dei morti e dei vivi con la potenza dei suoi squilli osannanti.

Pianti, oggi, per la tua scomparsa; e gloria al tuo nome domani e sempre.

L'AMBROSIANO, Milano (G. C. Paribeni).

Quando nel 1932 il musicista bolognese fu assunto agli onori dell'Accademia parve a tutti che non tanto fosse offerto un premio alla sua mirabile operosità, quanto le fosse dato un compito: rappresentare una intera generazione di artisti, sopratutto per ciò che riguarda il risorto sinfonismo italiano. In questo campo infatti egli ha stampato la più duratura orma del suo ingegno. E si può asserire, senza tema di fare del nazionalismo presuntuoso, che i più coloriti, i più suggestivi, i più pittoreschi poemi sinfonici, apparsi negli ultimi venti anni in Europa, sono quelli usciti dalla penna fantasiosa del Respighi.

. . . . . .

Per quanto diversi od anche opposti, i generi in cui Respighi ebbe a provarsi — e cioè la musica sinfonica, quella da camera, la teatrale — offrivano tuttavia la possibilità di una base comune per l'esplicazione di qualità più segnalate che il compositore possedeva. Queste qualità in Respighi si riassumevano nella musicalità pura, cioè nella facoltà di trasformare un sentimento vago e generico in immagini sonore e concrete e di per sè stanti. Egli in altre parole era in quello stato

di grazia prettamente musicale, nel quale basta chiedere l'appiglio ad un soggetto — spesse volte plastico o pittorico — per generare visioni, che possono vivere di vita indipendente dello stesso soggetto inspiratore, per la sola virtù delle successioni foniche e del ritmo, che le anima e dà loro una netta fisionomia.

LA SERA, Milano.

Nel *Semirama* la sua personalità era ancora compressa dall'influenza dei grandi maestri che egli più amava in quel momento: Wagner e Strauss. Ma *Belfagor* è già più di carattere respighiano per le caratteristiche colorazioni fantastico-misteriose. Larga poi l'impronta originale nella *Campana sommersa* dove al motivo conduttore è sostituita una specie di atmosfera musicale che pur differenzia dal debussismo. Il suo miglior punto d'arrivo fu però la mistica *Maria Egiziaca*: opera definitiva di eletta forma moderna e di pura e sentita semplicità.

Con l'immaginosa *Fiamma*, Ottorino Respighi aveva anche voluto rendere omaggio alle gloriose tradizioni della vocalità italiana. E quest'opera resta il più forte e geniale sforzo di restaurazione lirica dell'ultimo decennio.

Grave, gravissima perdita per l'arte italiana! Era un costruttore solido e armonioso, più pittorico che lirico. Ma la sua sapientissima fantasiosità aveva sempre nel fondo come un candido trepidio poetico. Da molti era ancora ritenuto soltanto un artefice di suggestività formale: perchè mai?

Se la sua forma era il suo contenuto, ciò si doveva al fatto che egli vedeva e sentiva così. La sua arte non era contemplazione, passionalità, tormento, trascendenza: ma colore, sapore, fervore, tremore. E nessun altro maestro italiano ha saputo eguagliarlo in questa arte che pareva d'esclusività straniera. Verrà anzi il giorno in cui si riconoscerà dovunque che Ottorino Respighi è stato fra i pochissimi « europei » della musica moderna con fisonomia veramente propria!

LA STAMPA, Torino.

Nota ai più, del resto, è forse la metà della sua vasta opera, che qui non elencheremo ora frettolosamente, e alla quale sarà doveroso e interessante volgere più tardi un'attenzione purtroppo conclusiva. In ogni campo recò saggi della sua attività e della non rara felicità; in quello da camera con sonate, quartetti e specialmente con liriche; in quello delle trascrizioni, avendo realizzato o reistrumentato Monteverdi e Tartini, liutisti del Cinquecento, e Frescobaldi e Bach; in quello teatrale, con le opere *Belfagor*, 1923, *La campana sommersa*, 1927, *La fiamma*, 1934, oltre le giovanili già citate e alcune minori. Da qualche mese aveva compiuto una *Lucrezia*.

Musicista coltissimo, colto anche per lettere varie e dotte, fu tra i primi a entrare nell'Accademia d'Italia. Fra i compositori italiani della sua generazione (era nato il 9 luglio 1879), egli è stato indubbiamente il più celebre in tutto il mondo. La musica perde con lui un forte lavoratore, un artista di forte talento e grande maestria che onorò l'arte in patria e la fece amare all'estero.

IL RESTO DEL CARLINO, Bologna (Gaianus).

L'amicizia accese in tutti noi non solo una speranza ma anche una fede: eravamo certi che, un anno o l'altro, Ottorino sarebbe stato uno dei musicisti d'onore dell'Italia. E non ci sbagliammo allora; nè ci siamo sbagliati poi; che il

nostro indimenticabile compagno è riuscito ad imporre la sua classifica di musicista di prima classe a tutti i pubblici e a tutti i critici del mondo. Fino da quei primi tempi appariva il più caratteristico connotato della sua sensibilità: il bisogno di muovere alla conquista di qualche cosa. Sempre in movimento; sempre pronto, con la speranza nella valigia, a partire. Sì. Partire per una nuova esperienza, per una « trovata » musicale, per cimentarsi collo scopritore dell'ultima formula strumentale; deciso e sicuro di saper fare altrettanto. Dotato di una forza di assimilazione che aveva del fantastico, egli era capace di rifare la voce e lo stile di tutti i musicisti più stilizzati e caratteristici e inconfondibili del tempo: Strauss, Debussy, Strawinsky. E così venivano fuori *Semirama, Aretusa, Le Fontane di Roma* ecc. ecc. E tradiva il suo bisogno irresistibile di tendere quotidianamente — e con volontà perennemente insoddisfatta — verso il rinnovamento di sè stesso: cercando ansiosamente nuove formule, nuovi stili; correndo, correndo sempre verso nuovi orizzonti. Fino dai tempi giovanili egli era stato tentato dal fascino dei « generi » più disparati: voleva provarsi in tutto. E noi, che lo si seguiva da vicino, non potevamo non rimanere convinti della sua enorme facilità a realizzare le fantasie che si affacciavano al suo cervello.

LA NAZIONE, Firenze (Arnaldo Bonaventura).

Si può dire che, come compositore, Ottorino Respighi abbia percorso tutti i campi dell'arte. Abbiamo di Lui molte composizioni di musica da camera, tra cui due noti *Quartetti*, moltissime e ammiratissime Liriche per canto che vengono continuamente eseguite, molteplici trascrizioni di musiche antiche di violinisti italiani e di antichi Liutisti e poi di Frescobaldi e di Bach (abbiamo recentemente ammirato al nostro Teatro Comunale quella della « Passacaglia »), la Suite « Gli-Uccelli » pure su temi di antichi autori (essa pure da poco riudita a Firenze), la libera recente trascrizione dell'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, il Trittico *Maria Egiziaca*, tre Balletti, intitolati *Belkis, regina di Saba, Scherzo Veneziano, Boutique fantasque*, il poemetto *Aretusa*; le opere teatrali *Semirama, Belfagor, La campana sommersa, Fiamma* e, a tacer d'altro, i famosi Poemi sinfonici. In questi è sopratutto espressa l'indole artistica dell'illustre compositore che vi manifesta pienamente la sua personalità e vi dà la misura del suo valore. Non si esagera certo se si afferma che in questi Poemi Sinfonici il Respighi si è posto all'altezza dei maggiori maestri, anche stranieri, che hanno trattato questo genere d'arte, e ciò per la ricchezza della fantasia, per l'equilibrio dell'architettura, per la nobiltà dello stile, per la sana modernità, pel meraviglioso possesso della tecnica orchestrale che gli ha permesso di usare in modo insuperato gli abbondanti e svariati colori della sua tavolozza creando quadri sonori della più smagliante bellezza. Basta ricordare i suoi Poemi ispirati dalla Città Eterna *Fontane di Roma, I Pini di Roma, Feste romane*, oltre alle Impressioni sinfoniche *Vetrate di Chiesa*, al *Trittico Botticelliano*, e ad altri lavori. Nè si debbono dimenticare il suo *Concerto Gregoriano* per Violino e Orchestra e il suo *Concerto in modo misolidio* per Pianoforte e Orchestra.

Anche le opere teatrali di Ottorino Respighi, specie il *Belfagor*, *La campana sommersa* che è stata riprodotta in numerosi teatri e, recentemente *La Fiamma* segnante un ritorno al tipo del melodramma italiano, hanno avuto dovunque lieti successi e restano ad attestare del suo alto ingegno e della sua profonda dottrina:

ma certamente il nome di Ottorino Respighi rimane affidato sopratutto alle sue composizioni sinfoniche, che costituiscono una delle più alte e delle più nobili espressioni della musica italiana contemporanea.

GAZZETTA DI VENEZIA.

Nel campo puramente strumentale egli trova il modo di unire in perfetta armonia quelli ch'erano gli aspetti più tipici del suo temperamento latino con gli atteggiamenti suggeritigli dagli studi delle forme classiche. La poesia che emana dalle musiche antiche, il senso mistico esalato dai canti gregoriani, tutto ciò che poteva metter germoglio da età, da luoghi, da arti lontane tutto sembrava fondersi ed armonizzarsi oltre il vaglio di un'acuta sensibilità moderna e di prendere nuova espressione per le virtù di una tecnica mirabilmente esperta. Ed ecco nascere nel 1916 *Le fontane di Roma*, seguite da *I pini di Roma*, dalle *Vetrate di chiesa*, dalle *Feste romane* e dal *Trittico Botticelliano* nel quale « la mirabile maestria ed il senso d'arte del Respighi, collegandosi alle fonti del nostro glorioso Rinascimento, cantano in tre maniere diverse la natura sensuale promanante dai toni e dalle ondulazioni botticelliane della primavera, il misticismo cristiano irradiante dall'adorazione dei Magi, le immagini del paganesimo come furono concepite in purezza di contorni lineari dai coloristi del Quattrocento ».

Così rifioriva in Italia per merito del Respighi una forma che molti affermavano essersi imposta con Liszt per vedersi più tardi snaturata ed esaurita da Riccardo Strauss.

La maestria, il buon gusto e le inesauribili possibilità del sinfonista si rivelano ancora in molte e pregevoli trascrizioni di antiche opere strumentali, cui l'arte raffinata del rielaboratore dona tutta una somma di atteggiamenti e di riverberi inaspettati sfuggiti dai mossi drappeggi della veste orchestrale. Ma pure in altre forme l'arte del Respighi ebbe a misurarsi nella *Sinfonia* e nel *Quartetto*, per esempio nella *Sonata* e nel *Concerto* come nel campo delle musiche vocali, dalla lirica da camera al poema vocale-orchestrale e da questo all'opera sinfonica e da camera quale la fortunatissima *Maria Egiziaca*.

IL MATTINO, Napoli (g. pan.).

La sua produzione è ricca e molteplice: dalla lirica da camera all'opera teatrale, al balletto; dalla trascrizione di opere classiche (particolarmente felice quella di antiche musiche per liuto) e a musiche da camera, sinfonica, da concerto. Aveva cominciato, subito, col teatro: un teatro un po' di marca straussiana, col *Re Enzo* (1905) e *Semirama;* poi a mano a mano andò chiarificandosi, divenne più limpido e lirico, ma sempre sulla base di una intensità e densità sinfonica di cui son buon documento le partiture della *Campana sommersa* (1927) e di *Fiamma* (1933). Ma la sua fortuna, anche nel senso di successo spicciolo e di notorietà di pubblico, gli venne dai suoi poemi sinfonici e sopratutto dai primi due del ciclo romano, *Le fontane di Roma* (1916) e *I Pini di Roma* (1924). Ma anche in composizioni di minor formato strumentale ebbe la mano felice, e sia ricordato, per tutte, il *Trittico Botticelliano* che, a nostro avviso, è il suo miglior lavoro sinfonico. In questi ultimi tempi aveva dato alla sua musica strumentale un orientamento più rigoroso, nel senso architettonico di una pura forma musicale.

Aveva la mano facile, ma sapeva controllarsi; non cedette mai a gusti bassi o all'ansia del facile successo.

Evoluzione del concerto

Già, nel 1518, Baldassar Castiglione consiglia il suo « cortigiano », perchè possa ben figurare come perfetto gentiluomo, di essere, tra l'altro, « musico ed, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, saper varii istrumenti », e, ancora, precisa di dilettarsi di musica allorquando « l'uomo si trova in una domestica e cara compagnia, quando altre faccende non vi sono ».

I consigli di galateo e del viver bene intellettualmente, anche quando sono dati da un saggio intenditore come il Castiglione, hanno sempre, per poter far miglior presa, diretta interferenza con quelli che sono gli usi, i costumi attuali della vita, e, difatti, durante il cinquecento, in Italia, l'esercizio della musica è apprezzato da un popolo artista come il nostro, costituisce elemento di cultura, ma ha carattere quasi del tutto privato. Così, se i gentiluomini o le nobili donzelle non sono provetti nel suonare, si chiamano a dilettare, durante le serate, i cosidetti « Cantarini » o i « Cantori da panca o a liuto ».

Ecco, in tal modo, i primi esecutori e, in germe davvero, i primi concerti riserbati a pochi: alla famiglia, agli intimi del potente signorotto. Solo diletto? Qualcosa di più. Quei piccoli quadri di vita intima, quelle audizioni musicali tenute in ambienti raccolti hanno una suggestione particolare, aderiscono prontamente alla vita; intanto, ispirano dei capolavori: i famosi « Concerti » del Veronese, del Giorgione. Si allarga, poco a poco, l'esercizio della musica: i menestrelli compongono più « Romanze », più « Pianti », più « Cobole », i cantori a liuto aumentano il loro repertorio di canzoni, ma, anche al principio del '600, l'esecuzione di musiche è sempre circoscritta, oltre che nelle sale dei sovrani e dei ricchi, nelle scuole e nelle chiese. Ambienti, questi, speciali, in cui il già ristretto pubblico di ascoltatori, per ovvie ragioni di educazione e di convenienza, non può che approvare e lodare. (Era bandito, quindi, per il pubblico il modo di giudicare spassionatamente. Gli artisti, gli esecutori potevano vivere tranquillamente in mezzo a lodi, ad applausi, che non mancavano mai, e l'unico inconveniente per loro era dato, oltre che dalle paghe poco laute, dalla mancanza di giornali, che sono tanto utili ad esaltare le celebrità e anche ad inventarle).

Con tutto questo, nel '600, gli esecutori, in genere, non si presentano ancora forniti di doti tali da farli annoverare come « virtuosi », e questo, perchè i compositori del momento, che si chiamano Frescobaldi, Torelli, Vivaldi, Bassani, Geminiani, Corelli, Domenico Scarlatti, Lulli stanno creando nuove forme musicali: toccate, ricercari, partite d'intavolatura, canzoni da suonare, sonate, sinfonie, ouvertures.

Musica per eccellenza, questa, perchè vive e spazia nelle regioni dell'ideale, perchè è affatto indipendente da ogni ordine di cose reali, ed il risultante intenso movimento di creazione e di preparazione sfocia nel '700, che può dirsi, specie per l'Italia, il secolo della musica.

Il culto, difatti, della musica da camera è in alto onore, ed ecco, finalmente, i grandi esecutori, i celebri virtuosi, che studiano anni ed anni e conoscono la musica come i maestri. Nomi famosi? Molti: c'è la Coltellini « onore di Firenze e d'Italia », c'è il sopranista Crescentini, che entusiasma Napoleone, c'è la signora

Colbrand e tanti altri. È, sopratutto, il trionfo delle voci, del più bello, del più nobile — secondo Wagner — degli strumenti.

E, quel che più conta, non vi sono piccole o grandi corti, cappelle o teatri fuori d'Italia che non abbiano maestri, cantanti e suonatori italiani.

Abbiamo detto anche teatri, e, se questa parola non può intendersi nel significato d'oggigiorno, dobbiamo notare che, contemporaneamente all'evoluzione musicale, si sono avuti, di conseguenza, importanti mutamenti nelle sale dove si eseguisce musica.

Dalle camere « domestiche », infatti, i trattenimenti musicali sono tenuti ben presto in sale da cerimonia, ed in quelle cosidette accademiche. Se, dapprima, è mantenuto, riguardo al pubblico, il carattere privato, in seguito le riunioni sono più frequenti, hanno luogo in ambienti più vasti e danno pretesto d'invitare personaggi di riguardo. Il gran mondo prima, gli intellettuali dopo fanno gran caso di esservi invitati.

Carattere, quindi, popolare questi concerti non hanno affatto e lo acquisteranno, come vedremo, molto, ma molto più tardi.

Difatti prima dei concerti è il melodramma che fa presa totale sul pubblico e spiega — ci si permetta di dire — la principale ragione d'essere dei teatri. È così che, durante l'ottocento, il pubblico ama moltissimo, attraverso il meraviglioso continuo getto di novità e le superbe interpretazioni dei cantanti, il melodramma, ed anzi questa sua immensa popolarità quasi inganna ed introduce in molti — nei più — la convinzione che l'unica nostra arte musicale sia rappresentata dalle opere.

Naturale, del resto, che sia stato così e pochissima meraviglia se, ancor oggi, si pensi da molti allo stesso modo.

Dice Massimo D'Azeglio nei suoi « Ricordi »: « Di tutte le opere dell'uomo, la più meravigliosa ed insieme la sola per me inesplicabile, è la musica... » e, più oltre, aggiunge che « è un mistero ». Definizione, questa, suggerita, forse, al nostro scrittore sopratutto dalla musica da camera e non dal melodramma. In sostanza, per questo il motivo precipuo della sua popolarità è dato dalla chiarezza d'intenderlo.

La parola, senza dubbio, avvalora e dà forza al linguaggio della musica e Wagner, al proposito, osserva che la poesia getta il seme nei solchi e che la musica lo feconda; le situazioni, ancora, del libretto offrono alla musica un'infinita varietà di immagini, di affetti, di passioni; le eleganze e le grazie, poi, del canto, la quadratura dei pezzi, le ripetizioni e la simmetria s'addicono massimamente alla mentalità del grosso pubblico, ed infine, sempre in lotta con le esigenze della scena, che talvolta lo trascinano su altre vie, il dramma, anche quando è tutto d'invenzione, pretende di rappresentare il vero.

La musica pura, invece, è tutta e sempre Poesia: crescono quindi le difficoltà per intenderla, per dilettarsene, e, di conseguenza, occorre negli ascoltatori un maggior grado di cultura, una più avvertita sensibilità.

Ecco perchè il concerto in genere ha stentato prima di acquistare quella certa quale popolarità che, oggi, gode.

Proprio così: attualmente si assegna al concerto una importanza grandissima e per esso si è — può dirsi — in un periodo di ascesa continua.

Sussistono ancora circostanze sfavorevoli — come la mancanza di società

bene organizzate o come quella di sale adatte — che non permettono che i concerti si svolgano nel migliore dei modi e che fanno ritardare (alle volte di molto) le audizioni di musiche moderne e di celebrati esecutori, ma, con tutto questo, oggigiorno, da noi, il pubblico va numeroso ai concerti.

Si è — intendiamoci bene — incominciato con poco. (Del resto — il paragone potrà sembrare irriverente — anche ai primi incontri di calcio assisteva poca gente: soltanto congiunti, amici dei calciatori; poi... si salvi chi può!)

L'arte può progredire in maniera straordinaria, compiere passi da gigante; il diletto, invece, per l'arte non può fare altrettanto e cresce gradatamente.

Al principio, quindi, e non molti anni fa, si sono viste poco affollate le sale da concerti, e questo, del pari, spiega come il nostro pubblico abbia — in certo qual modo — ritardato a conoscere nuovi autori e come sia stato per qualche tempo quasi sorpreso o apatico nel riconoscere meriti a nuove musiche.

Anche nel campo artistico, dopo tutto, è questione di allenamento.

Giova ricordare? Le composizioni, per esempio, di Debussy, in Italia, hanno stentato non poco prima di incontrare pieni favori.

Oggi, al contrario, nei concerti si eseguisce, se non spesso, anche quella musica-rebus, decifrabile soltanto da una minima parte di appassionati.

Perchè, ora, il pubblico frequenta maggiormente le sale da concerti? Perchè è più colto (e non solo musicalmente) di una volta.

Il concerto stesso ha, in questo miglioramento, la sua buona parte di meriti: difatti, fuor di dubbio più del melodramma, sviluppa maggiormente la sensibilità artistica del pubblico, lo costringe a tener più desta la sua attenzione e, nello stesso tempo, gli permette di tenersi più — e meglio — al corrente delle nuove correnti artistiche.

È da notare poi che, nell'attuale migliore preparazione del pubblico ai concerti, grammofono e radio hanno contribuito e contribuiscono tuttora efficacemente; si potrà magari obiettare che tolgono degli ascoltatori alle sale da concerti, ma il fatto che essi istruiscono, sia quasi inconsapevolmente, è innegabile.

Esaminiamo, a caso, un programma qualunque di un concerto: in genere, si passa dagli autori classici ai moderni oppure, tra le altre parti del programma, ve n'è inserita una dedicata interamente ai moderni. Scelta, quindi, sempre eclettica, che attinge a vari cicli storico-musicali. In tal modo, il programma costituisce in piccolo sia pure, ma in maniera molto efficace e di gran lunga più interessante per gli ascoltatori, una specie di storia della musica.

Per concludere, oggi, si conferisce importanza maggiore di una volta alla musica strumentale, al concerto sinfonico e questo, anzi, si tenta di rendere popolare mediante l'istituzione delle « orchestre da camera ».

Viene, difatti, offerta la possibilità di organizzare più frequentemente concerti sinfonici, e, parimenti, quella — non meno importante — di costituire delle orchestre stabili, di cui in Italia tanto si lamenta la mancanza. Non più, in tal modo, l'orchestra di tanti, di troppi esecutori, dall'intonazione troppo melodrammatica, ma un'orchestra ridotta e costituita di strumentisti che, necessariamente, devono possedere virtù quasi solistiche.

Un carattere, così, più da concerto, un riavvicinamento così, anche per l'orchestra, alle caratteristiche del concerto classico.

GIULIANO BALESTRERI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Una satira inglese dell'Opera italiana

Molto s'è scritto intorno al recondito pensiero ironico, satirico, sull'opera italiana del '700, contenuto nella famosa *Beggar's Opera* del Gay. Nessuno aveva finora assoggettato quella commedia musicale a una indagine severa. Dean Swift nell'*Intelligenter* del 1728 aveva affermato che le allusioni alla musica italiana erano evidenti. L'Hawkins rifiutò questa asserzione. Il Burney l'ammise, notando le intenzioni del Gay ostili alla musica straniera. Più recentemente l'Hogarth, il Tufs, il Perce si rifecero all'Hawkins.

Nel fascicolo di aprile della rivista *Music and Letters*, A. V. Berger ha ripreso in esame tutti i problemi riguardanti la *Beggar's Opera*, ha ricercato i precedenti casi di satira dell'opera italiana, la mescolanza del burlesco e della satira nella commedia inglese, ha esaminato nuovamente testo e musica della commedia del Gay, riveduto le intenzioni dell'autore, distinto la parodia della musica da quella del libretto.

Ciò che più aveva fatto sorgere dissensi nella comprensione della *Beggar's Opera* era la presunzione che essa non conteneva alcun accenno all'opera italiana e alle sue consuetudini. Il Berger ha invece trovato in un dialogo del Pezzente e del Suonatore un'allusione evidente al lieto fine nei melodrammi italiani. Giustamente egli avverte che le intenzioni satiriche vanno abilmente cercate, poichè ciò che al pubblico di un tempo è facile e chiaro, per l'attualità dei motivi sociali, resta oscuro ai posteri. Occorre cercare ciò che si nasconde sotto il travestimento.

Studiando il teatro anteriore alla *Beggar's Opera* il Berger accerta che, prima della *ballad opera*, la commedia burlesca conteneva in sostanza una critica della pratica teatrale italiana. E se può essere discusso l'intento satirico nella *ballad opera*, esso è manifesto nella *burlesque play*, la quale perfino nel titolo accenna « alle maniere italiane ». Il Berger, proseguendo lo studio delle opere parodie, cita il caso dell'*Hydaspes*, opera del napoletano Mancini, che, rappresentata con enorme successo nel 1710, fu ridicolizzata nove anni dopo; una delle scene che più piacque fu quella in cui il protagonista, cantando un'aria seria, combatte con un leone, che canta un'aria popolare scozzese.

In quanto al mescolarsi di canzoni stradaiole e di arie serie nei pochi *burlesques* che precedettero la *Beggar's Opera*, il Berger nota che ciò era usato in Inghilterra già da mezzo secolo, con parodia prima delle forme influenzate dall'opera italiana, poi dell'opera stessa. Questo uso dell'immissione del gusto italiano e della canzone popolare non è dunque una prova dell'intenzione satirica del Gay.

Condotte largamente le indagini, il Berger espone questa serie di osservazioni conclusive: l'esplicita allusione del Pezzente e del Suonatore; la sostituzione di scene e personaggi di basso stato agli dei e agli eroi dell'opera; l'occasionale fioritura ridicolizzata; le analogie con l'opera; le frasi senza senso, a imitazione di quelle dei libretti d'opera; la sostituzione di arie stradaiole alle arie pompose; il dialogo sostituito al recitativo; la sinfonia alla maniera italiana, ma su canzoni popolari; la parodia del lieto fine; la ripetizione delle parole; infine la nota animosità dell'autore contro l'arte straniera.

Per tutto ciò il Berger sostiene la tesi che la *Beggar's Opera* sia da considerare una satira dell'opera italiana.

R. ROSSELLINI

Poemetti pagani

per Pianoforte a due mani

(Quasi danza lenta. - Psyche chiude gli occhi.* - Ninfa. - Ditirambo).

(123454) L. 8 EDIZIONE RICORDI

*pubblicato in questo fascicolo.

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Torino aprile 1936.

A. MANTELLI: *Note su Alban Berg.* R. MARIANI: *L'ultimo Puccini.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, marzo 1936.

M. RINALDI: *L'« opera » e i giovani compositori.*

Rassegna Dorica. - Roma, aprile 1936.

U. ROLANDI: *L'Italia deve fare da sè* (per una scuola italiana di musicologia).

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, marzo 1936.

A. CASELLA: *M. Clementi e le sue sinfonie* (argomento del quale lo stesso Casella ha scritto in « Musica d'Oggi »). — R. PETIT: *Su Beethoven, Schubert, Weber* (impressioni durante un corso di direzione orchestrale di Weingartner). — H. FERRARE: *Corrispondenza di Saint-Saëns* (lettere dal 1875 al 1913, non interessanti la storia dell'artista; notizie dei viaggi, delle relazioni amichevoli e affaristiche; buon gusto letterario). — A. DANDELOT: *Ricordi di Saint-Saëns.* — H. PRUNIÈRES: *« Oedipe » di George Enesco* (Una grande opera d'arte drammatica ci è stata finalmente rivelata all'Opéra. Da quanti anni aspettavamo un capolavoro pari a questo di Enesco, tanto pieno di musica, denso, equilibrato, maturo, dove il lirismo s'esaspera, scoppia, ricade in pia serenità in un'atmosfera di sovrana grandezza... Questo capolavoro merita di restare nel repertorio e noi dobbiamo riconoscenza all'A. per averlo composto in francese. Uscendo dal Conservatorio di Parigi, Enesco fu dapprima un gran rapsodo, pieno di foga zigana, poi è divenuto saggio, s'è disciplinato, piegato alla forza classica, e ora ha dato l'opera della sua vita). — R. BERNARD: *Un concerto della Chanterie de la Renaissance* (Elogio degli studii e della direzione di H. Expert). — P. LE FLEUR: *« La Messe du sacre de Charles V » di G. di Machault.* (Eseguita dai Parafonisti di S. Jean des Matines. Le dimensioni dell'opera sono imponenti. Ha uno sviluppo che soltanto i più agguerriti polifonisti raggiunsero più tardi. Cerchiamo in essa soltanto linee, melodie, improntate di grandezza, senza alcun desiderio di destare il patetico, neppure là dove il testo latino sembra invitare il musicista. Soltanto volumi, sobrii piani, senza preoccupazione di particolari pittoreschi o di espressione drammatica). — H. PRUNIÈRES: *« Le paradis perdu » di Igor Markewitch* (Dichiarazioni dell'autore, seguite da questi giudizi del Prunières: « Mi sembra il capolavoro della musica mistica del XX secolo. Che larghezza di pensiero, che slancio, che forza vitale. Ecco la grande musica! »).

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, gennaio-febbraio 1936.

D. SERGENT: *L'introito della domenica di Pasqua.* — A. VIVET: *Un grande organista* (J. Huré).

Le Guide musical. - Parigi, marzo 1936.

A. GASTOUÉ: *Un vecchio canto popolare per Pasqua* («O filii »).

Le Guide du concert. - Parigi, 20 marzo

P. SOCCANNE: *Boïeldieu e l'Opéra-comique* (continua).

Le Ménestrel. - Parigi, 6, 13, 20 marzo 1936.

J. CHANTAVOINE: *Il centenario degli « Ugonotti ».*

S. CHIEREGHIN: *Nietzsche e la musica.*

W. LANDOWSKI: *Pergolese.* (Articolo pieno di vecchie e false notizie; per esempio: la nascita a Casoria (!), la dimora a Torre del Greco, la rappresentazione della *Sallustia* ai Fiorentini, la composizione di un *Nerone* (!), il *Flaminio* rappresentato dopo la morte...).

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, aprile 1936.

A. BERGER: *La Beggar's Opera, il burlesco e l'opera italiana.* — V. BENNET: *La teoria dell'espressione musicale.* — P. FUDD: *I canti di John Daniel.* — J. PULVER: *Beethoven nella corrispondenza di Goethe e Zelter.* — R. EBLEBACH: *Lo stile nel concerto per pianoforte.* — J. H. ELLIOT: *Berlioz e i suoi critici.* — R. GRADENWITZ: *Il principio della letteratura per clarinetto.* (Note su un concerto per clarinetto di J. Stamitz). — A. HEDLEY: *Walter Scott era musicale?* (Non conobbe nulla della musica e se ne vantava. Gli amici scherzosamente riferivano che una sola volta lo udirono cantare e bene: durante una sbornia. Suo padre suonava il violoncello. Sua madre amava la musica. Egli che nella fanciullezza non riusciva a intonare una nota, potè negli an-

ni della maturità concentrarsi per ascoltare qualche musica, e ne amava la melodia, mentre l'armonia gli riusciva insopportabile).

The Musical Times. - Londra, aprile 1936.

F. HOWES : *La musica di A. Bliss per orchestra d'archi.* — L. SABANEV : N. K. *Medtner.* — F. H. SHERA : *La sinfonia in re minore di Frank.* — A. F. : *L'organista Fernando Germani.*

The Chesterian. - Londra, marzo-aprile 1936.

N. CAMERON : *Musica nelle novelle di Margaret Kennedy.* — W. KRAMER : *Eugene Goossens.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, aprile 1936.

F. HERZOG : *Primato dei direttori tedeschi.* — K. LAUX : *Philipp Wüst.* — H. GROHE : *J. Heilberth.* — W. JUNG : *Il triumvirato lipsiense* (H. Abendroth, H. Weisbach, P. Schmitz). — P. BEYER : *Il contributo del nord alla musica tedesca.*

Neues Musikblatt. - Berlino, aprile 1936.

EDIT. : *Musicalità nella mano.* — *Musica contemporanea a Baden-Baden.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 13, 20, 28 marzo ; 3 aprile 1936.

R. MOJSISOVIC : *Novità a ogni costo o tranquillo svolgimento ?* (« Noi attendiamo non tendenze teoretiche, non musiche intellettualistiche, ma una musica fresca, naturale, appropriata allo spirito tedesco, riposante sul principio primordiale della stasi-movimento-stasi : tonica-dominante-tonica »). — E. KROLL : *Un dimenticato musicista neogermanico.* (L. Köhler, morto cinquant'anni fa). — J. M. OTTO : *I programmi dei concerti, quali noi li desideriamo.*
H. WALTZ : *I progetti di R. Wagner per la formazione della vita musicale tedesca.* — R. v. MOJSISOVIC : *G. B. Pergolesi.* (« Lo stile che emana dalle creazioni di Pergolesi è, malgrado tutti i segni dell'ambiente napoletano, del tutto germanico »...!!). — P. SCHWERS : *Furtwängler rinuncia a New-York.* — R. PETZOLD : *Il concerto grosso tedesco.* — B. WITT : *Georg Benda* (nel 150° anno della morte).
P. ZSCHIRLICH : *Si è o si diventa direttori ?* — O. STROBEL : *I più antichi documenti autobiografici di Wagner.*
J. ZINGEL : *Sulla realizzazione del basso generale.* — G. F. WEHLE : *Musica e danza artistica.* — E. SUTER : *« Le roi d'Yvetot » di J. Ibert* (rappresentato a Düsseldorf).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 11, 18, 25 marzo ; 1 aprile 1936.

R. VON MOJSISOVICS : *G. B. Pergolesi* (« Il suo modo di pensare è originalmente germanico...!!).
R. OHLKOPF : *Artista e collettività culturale nazista.*
S. BRICHTA : *Il centenario del « Divieto d'amare » di R. Wagner.*
R. OHLEKOPF : *La mancanza di concertisti tedeschi.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, aprile 1936.

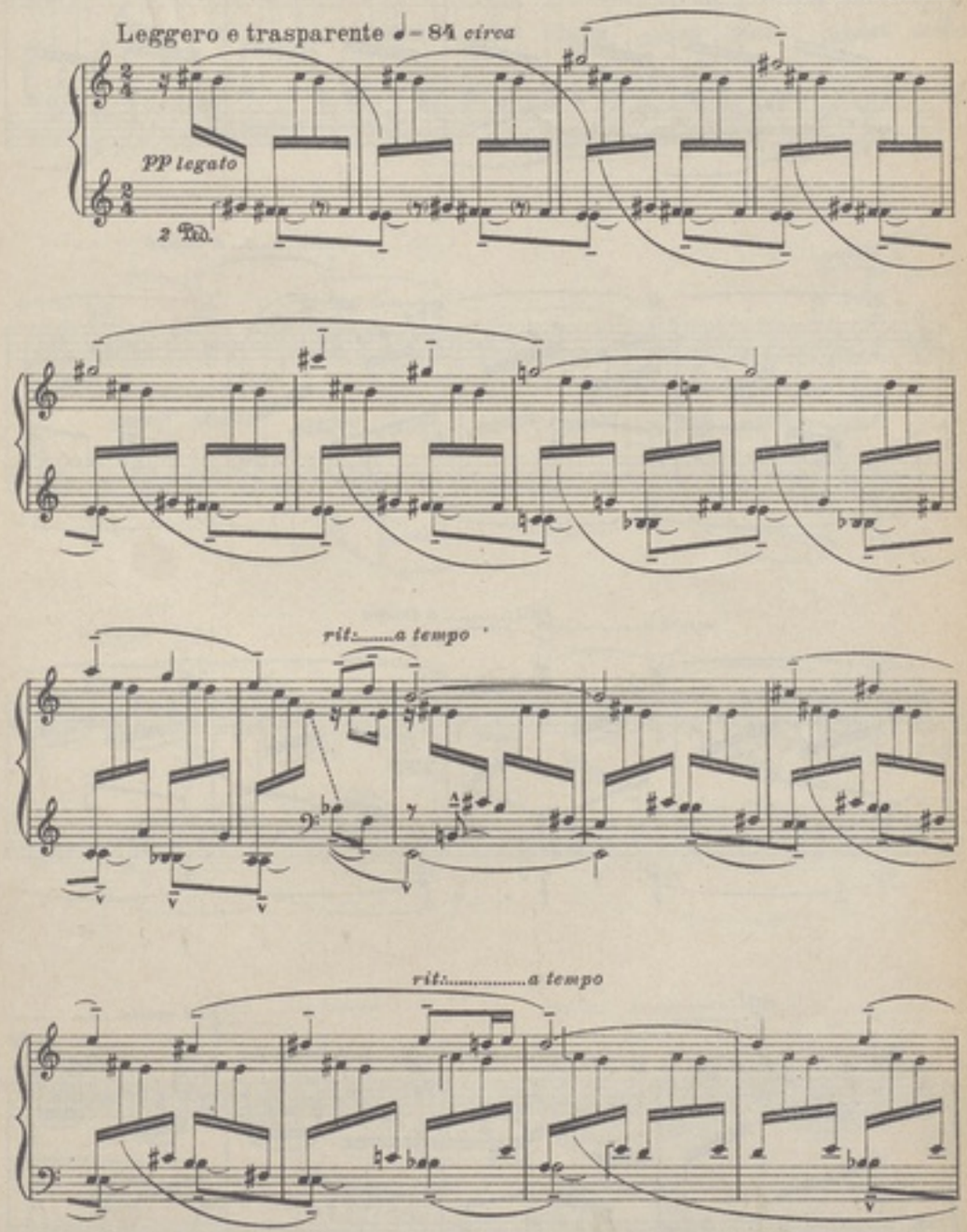
W. MATTHES : *Karl Höller.* (« Un musicista, temperamento e intelligenza, entusiasta dell'ingenua melodia, del colore nell'armonia e nell'istrumentazione, anche assertore dell'energia nelle chiuse forme polifoniche, del robusto ritmo nello sviluppo ». Analisi di alcune opere). — F. RÜHLMANN : *C. M. von Weber.* (Come difensore dell'arte e dello spirito tedesco). — M. UNGER : *Una inedita lettera in francese di Beethoven.* (Nell'epistolario di B. non mancano pagine in lingua francese, ma tali lettere son scritte da altra mano e soltanto firmate da lui. Evidentemente quella lingua gli era poco familiare. Parole francesi e tedesche sovente si alternano, trattandosi di affari, con editori. Tutta di pugno di Beethoven è invece questa, che si trascrive integralmente, affinchè si noti l'ortografia spesse volte errata : « Vienne, le cinquiéme Avril 1823. Monsieur ! C'est mon Frère, que me disait, que vous souhaities de posseder quelques-unes de mes Compositions, quant au Trio je l'ai cédé à un amateur pour dix mois, ce temps écoulé, vous pouves l'avoir. Tout ce que je suis en ètat de vous offrir pour le coup ce : sont 33 Variations sur le thême d'une Valse pour le piano, grand oeuvre. 6 Bagatelles pour le piano. Deux chansons (de gothe & matthison) avec accompagnement de piano seul, ou avec l'accompagnement de plusieur instrumens. J'en ai fixé l'honoraire de 400 Frans. — je vous pris de me repondre sans délai, plusieurs D'autres Editeurs désiront d'avoir de mes oeuvrex. — Votre trés humble Serviteur LOUIS VAN BEETHOVEN ».
F. POHL : *Beethoven sconosciuto.* (A proposito della *Volksliedvariationen für Klavier*, ora edite a cura di K. Hermann). — R. ZIM-

Supplemento musicale al fascicolo V - 1936 di Musica d'Oggi.

PSYCHE CHIUDE GLI OCCHI...

Da *«POEMETTI PAGANI»*
per Pianoforte

Renzo Rossellini



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.

rall:.....

a tempo rall:..... a tempo

pp

rall:..... a tempo

ppp

rall:.....

rall. molto .....

corta

pppp

a tempo

pp

rall:.....

ten.

cresc.

f

ppp

a tempo

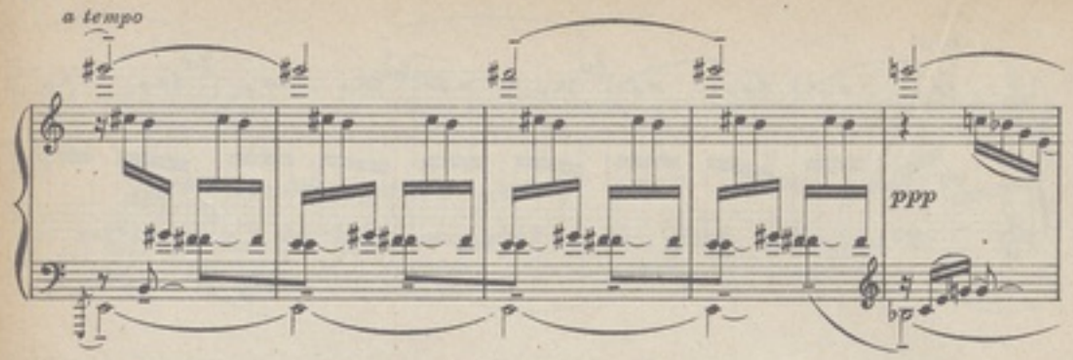
rall:.....a tempo

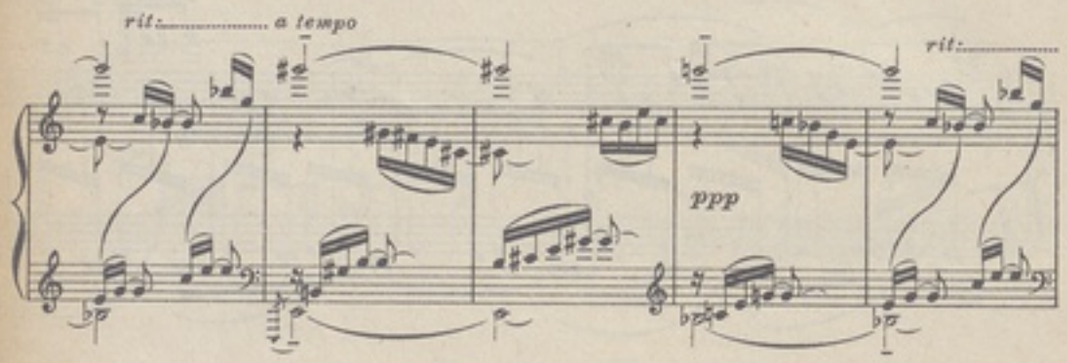
rall:..... a tempo

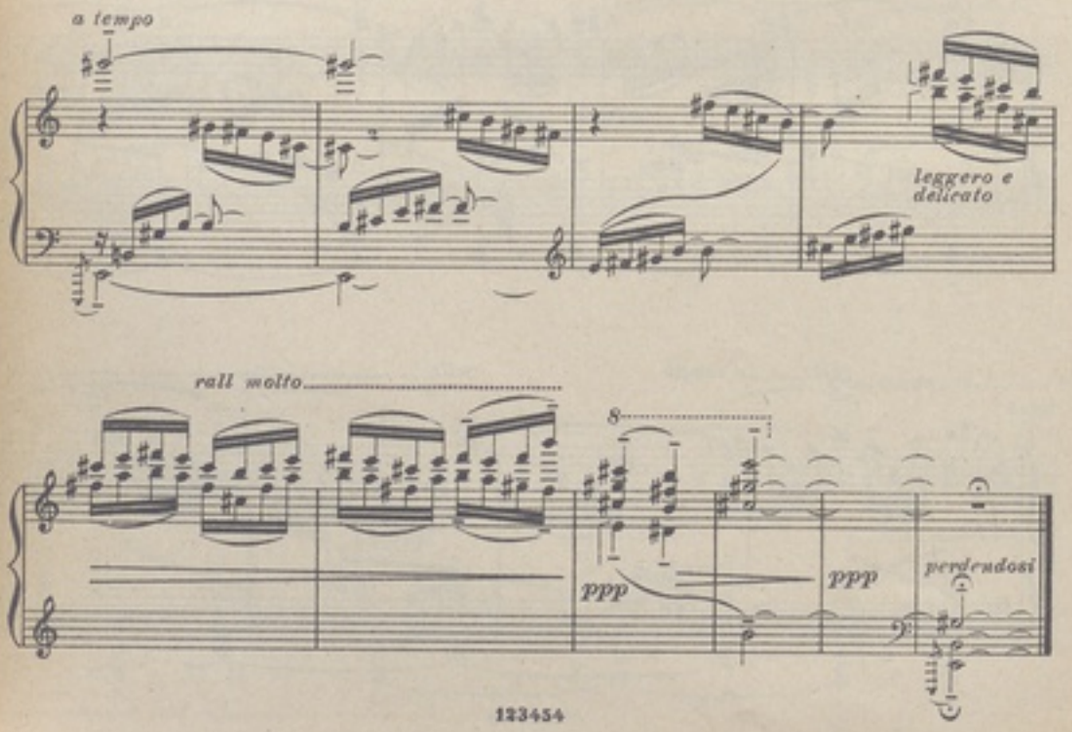
rall:.....

ten.

ten.







MERMANN : *Pericoli* (Sulle organizzazioni dell'attuale vita musicale). — R. ZIMMERMANN : *La gioventù hitleriana e la musica.* — F. STEIN : *Il coro come rappresentante della vita musicale della città.* — F. STEGE : *L'« Hans Sachs » di Loertzing* (ora rappresentato a Berlino col titolo *La piccola città*). — H. BÜTTNER : *Sulla prima esecuzione, ora a Lipsia, della IV Sinfonia di Bruckner* (nella stesura originale). — H. LÖBMANN : *Genio ed economia.* (« *Il genio è la personificazione della passione al lavoro* »).

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, agosto 1936.

D. STOVEROCK : *L'istruzione musicale nella scuola superiore.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 aprile 1936.

H. BERCHTOLD : *Cantate al Signore un nuovo canto.* — E. G. WOLFF : *Basi della teoria musicale.*

——— 15 aprile 1936.

C. SCHNEIDER : *L'evoluzione innologica del protestantesimo romando* (Annuncia la prossima pubblicazione di un *Psautier des quatre églises nationales romandes*, destinato a sostituire il *Psautier Laufer*). — W. HESS : *52 rielaborazioni beethoveniane di Lieder.* (Ricerca di *Lieder* non più ristampati e da Beethoven stesso una o più volte ritoccati).

Dissonances. - Ginevra, aprile 1936.

R. ALOYS : *Sciastacovic scomunicato* (Attacchi della *Pravda* e di altri giornali contro questo musicista della U.R.S.S., — uno dei più importanti compositori, di cui l'opera *Lady Macbeth del distretto di Mzemsk* è molto pregiata — accusato di intellettualismo, borghesismo, jazzismo, ecc.).

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, marzo-aprile 1936.

E. STEINHARD : *Il I Congresso internazionale per l'educazione musicale a Praga.* — E. JAQUES DALCROZE : *La musica e il fanciullo.* — H. STUCKENSCHMIDT : *La critica come mezzo pedagogico.* — E. KRENEK : *Significato e destino della moderna pedagogia.* — E. TROLDA : *Un dramma musicale per la scuola in Boemia nel 1692.*

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, aprile 1936.

H. JUDITH : *L'idea della comunità nella musica da chiesa.*

Musica. - Vienna, aprile 1936.

EDIT. : *I 75 anni del prof. C. Weinberger.*

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, marzo 1936.

J. SUBIRA : *La relazione epistolare fra Apelles Mestres e F. A. Barbieri.* — F. LLIURAT : *Il festival Strawinski.*

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New York, aprile 1936.

R. VON FICKER : *Agwillare, una composizione dell'ultimo periodo gotico.* (Ricorda gli accertamenti della partecipazione strumentale alle polifonie vocali dal trecento al Cinquecento, e l'uso dell'introitus alle polifonie stesse ; ricorda specialmente il mottetto *O bone dux*, del 1346-50, conservato a Ivrea, l'*Apostolo glorioso*, lavoro giovanile di Dufay, scritto probabilmente in Amalfi in onore di S. Andrea, e l'*Ave Virgo* di Franchois, nel quale pezzo l'*introitus*, del tutto distinto dalla parte vocale, ha carattere eminentemente strumentale). — B. TUTHILL : *Howard Hanson* (biografia, bibliografia). — G. PULLEN JACKSON : *Il foclore americano nelle musiche di Stephen Foster.* — V. LARKIN REDWAY : *Un concerto a New York nel 1736* (Il primo che fosse annunciato dai giornali, con l'ora stabilita : le sei pomeridiane. Concertista di arpicordo Charles Theodore Pachelbel, forse parente del grande Johann ; al *consort* parteciparono cantanti e violinisti del luogo). — K. GEIRINGER : *Lettere inedite di Wagner e di Brahms.* — L. ELLINWOOD : *F. Landini e la sua musica.* — N. LINDSAY NORDEN : *Una nuova teoria della musica non temperata.*

PIANOFORTE A DUE MANI

A. TEDOLDI

123599. - *Ninna-nanna* L. 4,—
123349. - *La Casa delle bambole* » 4,—

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

Il «Notturno Romantico» di A. Rossato e Pick-Mangiagalli ed il «Dottor Oss» di A. Lega ed A. Bizzelli al Teatro Reale dell'Opera di Roma.

(18 aprile 1936).

Il soggetto da cui si genera l'azione del *Notturno Romantico* è stato ideato dallo stesso Arturo Rossato, autore del libretto, nel quale la mano ormai esperta dell'uomo di teatro ha saputo plasmare una vicenda così suggestiva, da indurre irresistibilmente Riccardo Pick-Mangiagalli a musicarla.

Quadro I. Epica: 1825. Nella villa della contessa Clotilde, sul lago di Como, ha luogo una grande festa da ballo, e fra lo sciame degli intervenuti si nota il conte Zeno, il quale intercetta tutte le lettere d'amore che Aurelio Fadda, patriota ardente, invia alla sua adorata Elisa, nipote della contessa.

All'aprirsi del velario, Elisa legge una di queste lettere, e si affretta a nasconderla nel momento che vede giungere il conte Zeno, il quale invita tanto la contessa che sua nipote a fare un giro di valzer, che le gentildonne rifiutano.

Il Conte, indispettito, saluta la fanciulla con le stesse parole con le quali Aurelio Fadda, nella sua lettera, annunziava l'imminente suo ritorno.

Profondamente turbata, Elisa si allontana, ed il Conte Zeno rivela senz'altro alla Contessa Clotilde, come Elisa si strugga d'amore per un congiurato. All'udire il nome di Fadda, Clotilde trasalisce al pensiero che egli stesso fu suo amante, mentre, ora, ama riamato Elisa. Intanto quest'ultima, avendo scorso fra gl'invitati il suo Aurelio, gli va incontro e rimane sola a colloquio con lui, finchè sorpresa dalla zia è costretta ad allontanarsi.

Clotilde, sdegnosa, affronta Aurelio, perchè non sa rassegnarsi all'idea di essere stata tradita. E mentre egli si discolpa divampa nella contessa il proposito di vendicarsi. Ella finge di perdonarlo e di aiutarlo a fuggire. Ma appena il giovane abbandona la sala, Clotilde grida dicendo: «Ah traditore! Non mi sfuggi più!». Poi, rivolta a Zeno aggiunge: «Nel giardino. Uscirà dal cancello!».

Quadro II. — Aurelio, nel giardino, attende Elisa la quale, poco dopo, sopraggiunge. I due giovani si esaltano nell'ebbrezza del loro amore. Intanto dalla scalea appare il conte Zeno che invita Aurelio a seguirlo fuori del cancello, sulla piazzuola.

Elisa, che ha intuito ogni cosa, implora Zeno di desistere dai suoi propositi di vendetta. Aurelio, intanto che la spia si fa dare dalle stesse mani di Elisa la chiave del cancello, manifesta il suo sacro amore per la patria oppressa. Poi, baciando Elisa per l'ultima volta, si allontana con Zeno verso la piazzuola. Ella chiama l'amato per nome, e poco dopo ode il crepitio d'una fucilata. La fanciulla urlando disperatamente, stramazza a terra.

***

Se Arturo Rossato scrivendo il *Notturno Romantico* ha rievocato il periodo del nostro Risorgimento, Pick Mangiagalli, nel rivestire di musica questo libretto, ha rievocato, invece, quello della così detta «Giovane scuola»; che ebbe quali assertori Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Francesco Cilea e Ruggero Leoncavallo.

Come è noto, la passionalità allo stato psicologico era l'elemento principale che caratterizzava le opere d'allora, ed al contatto della quale la folla si esaltava oltre ogni dire.

Ora, a giudicare almeno dal grande successo che ha arriso al *Notturno Romantico*, bisogna pur dire, che il Pick Mangiagalli è riuscito in pieno nel realizzare il suo intento.

Premesso questo, è facile intuire come la musica di quest'opera, pur non rivelando una assoluta originalità nell'andatura del suo eloquio, è, fondamentalmente, passionale, spontanea e chiara, ed in virtù di questi requisiti, essa si apprende subitamente al gusto del pubblico.

E precisamente nell'ultimo duetto d'amore, fra Aurelio ed Elisa, la musica raggiunge la maggiore espressività passionale, rivelantesi attraverso quel tipico declamato melodico, che tanto era di moda nel periodo suindicato.

La struttura dell'opera, quindi, pur nella costituzione dei suoi elementi ambientali e drammatici, con i quali è stata concepita e scritta, non le toglie nessuno di quei requisiti teatrali che la possono rendere vitale.

Tra le pagine che avvalorano i requisiti suddetti sono da segnalare oltre al suindicato duetto, la grande scena ambientale della fine del primo quadro, in cui un valzer brillante, alla Giovanni Strauss, ricco di movenze ritmiche e smagliante nella sua veste orchestrale, agisce quale efficace contrasto nel cuore della vicenda drammatica; la nostalgica cantilena dei pescatori, che prima del sorgere dell'alba, tirano le reti alla riva; e molte altre pagine ancora. Indubbiamente Rossato e Pick Mangiagalli si sono proposti di andare verso il pubblico, e vi sono riusciti, in quanto il pubblico è andato loro incontro.

***

Antonio Lega ha dedotto *Il Dottor Oss* dall'omonima novella di Giulio Verne, e ha concepito il libretto come fantasia lirica in due atti e tre quadri.

Il famoso dott. Oss è un pericoloso scienziato che fa le sue diaboliche scoperte, in collaborazione con l'invasato Mastro Igeno, dentro la cella d'una torre diroccata e ripiena di storte, alambicchi, bombole e serpentine. Essi hanno da poco inventato un non meglio definito «gas» illuminante, vivificante, eccitante ed esilarante, che sprigionando dalle valvole per i finestroni della torre mette la mattana in corpo ai miti cittadini fiamminghi di Quinquedonne, famosissimi per l'imperturbabilità dei nervi. Succede quel ch'ha da succedere in simili casi.

Perduta l'inerte pace e rovesciate di colpo le abitudini, quei cittadini, che da anni lasciavano indifferentemente sgretolare la torre e da nove giorni osservavano con tranquilla curiosità l'incendio del locale mercato pur di rispettare la sentenza: «Giusto è l'uomo che se ne va dal mondo senza aver deciso nulla», perdono il controllo di sè stessi.

Da timidi ch'erano per secolare abito, si fanno litigiosi e caparbi; da pacifisti guerrafondai, da pudichi diventano inverecondi e facinorosi. Così due fidanzati, Franz e Susetta (figlia del Borgomastro), che la duravano da una decina d'anni a intonare riguardosi madrigali, scandalizzano ora i conterranei chè a loro volta offrono larga materia di scandalo; e il Borgomastro mena botte al fidato consigliere comunale, e la moglie di costui, la frigida e virtuosa e salsicciona Tatanemanzia (zia di Franz) rovescia l'arcolaio e scappa nella torre a far le fusa, in preda a sciagurati desideri.

L'azione teatrale culmina con una dichiarazione di guerra che la folla di Quinquedonne, assetata di strage e di vendetta, vuol muovere alla vicina cittadina di Virgamen, rea, chissà quando, d'averla oltraggiata. Ma un provvidenziale scoppio nella torre, dovuto a cattiva regolazione dell'ordegno mefistofelico, troncherà il maligno influsso del gas e farà piombare nell'oscurità la piazza.

Poco per volta, però, Quinquedonne, riappare e il Dottor Oss dichiara di aver voluto esperimentare sui pacifici cittadini «come un po' di artificio basti per esaltare l'umanità».

La luce era un abbaglio. Allorchè i due nemici «Ideale e Realtà» si azzuffano, il mondo va a soqquadro. Ma poi tutto s'acqueta e sempre il sole risorge a salutare la vita..

Dai ruderi della torre appaiono abbracciati Franz e Susetta, ed il Borgomastro accennando alla coppia beata dice: «Dalle rovine sorge una nuova vita e fiorisce l'amore!».

Intanto Quinquedonne ha ripreso la sua vita normale e flemmatica e la tela si chiude su un quadro di stasi, come all'inizio.

***

Annibale Bizzelli, nell'accingersi a musicare questo libretto, non si è proposto, certo, di risolvere nessun problema nuovo circa la concezione del melodramma; egli, invece, si è spontaneamente lasciato guidare dai dettami ormai acquisiti, rivedendoli attraverso la sensibilità del suo temperamento, le cui note caratteristiche sono: la spontaneità del linguaggio musicale; la chiarezza della forma nella quale si manifesta; e la sobrietà dei mezzi con cui esso è espresso.

Certo, da un giovine che affronta per la prima volta il cimento del melodramma, non si poteva pretendere che rivelasse subitamente l'assoluta personalità del suo stile, quantunque in non poche pagine della sua opera siano evidenti i punti che attestano come questa personalità non tarderà molto a formarsi.

Ma, ciò che occorre senz'altro rilevare è che alcuni momenti lirici dell'opera s'impongono per l'ampiezza della loro espressione, per l'eleganza delle loro movenze e per l'accento oltremodo penetrante, cose, queste, che sono apparse luminosamente, e in special modo, nel «quartetto», tra Franz, Susetta, il Borgomastro e Tatanemanzia al secondo atto; nei duettini d'amore dei giovani innamorati; ed in altri luoghi dell'opera.

Ed oltre a ciò, è ancora da notare come il suindicato quartetto sia impostato magistralmente, circa l'andatura delle voci nella loro stesura polimelodica, e nel loro equilibrio sonoro.

Nelle scene dove l'azione assume fisonomia comica la musica vi si incorpora e ne accresce l'umorismo con suggestiva efficacia. Tra queste emerge quella in cui un disegno ritmico, affidato al pizzicato dei contrabbassi ed al xilofono, accompagna grottescamente il Dottor Oss mentre lentamente discende la scala della torre.

Ad un carattere deliziosamente fresco e campestre è improntata la musica nelle scene in cui Quinquedonne è immersa nella sua pace

patriarcale; a quello, invece, dinamico e popolaresco la musica che commenta la folla in tumulto, quando è investita dalla spasmodica suggestione del Dottor Oss.

La grottesca marcia militare, nella quale converge quel tumulto, e che è senza dubbio una delle pagine più significative e riuscite del lavoro, basterebbe da sola per trarre gli auspicii più lieti sulle possibilità teatrali del Bizzelli.

Come orchestratore e armonista questi ha dato prova di avere bene assimilato tutte le risorse della tecnica contemporanea mettendole in pratica con squisito gusto, e derivandone, in pari tempo, un reale rendimento espressivo.

Concludendo, questo giovine compositore, data la sua viva passione per l'arte, la sua solida cultura musicale, non che le sue singolari attitudini di operista, va considerato come un valore in azione, dal quale, è legittimo pensare, che l'arte nostra non poco abbia a sperare.

***

Tanto il *Notturno Romantico* che *Il Dottor Oss* sono stati concertati e diretti da Tullio Serafin che, come sempre, si è prodigato con tutte le grandi risorse della sua valentia, e con tutta la sua coscienza di artista, mettendo in rilievo i pregi delle due nuove opere.

Il *Notturno Romantico* è stato interpretato da Aurelio Marcato (Aurelio Fadda) che ha reso eccellentemente il personaggio con caldo fraseggio e vigoroso accento; da Pia Tassinari (Elisa), cantatrice dalla voce fresca, deliziosa e ben timbrata, e attrice di ottimo temperamento; da Nini Giani (la contessa Clotilde), da Giuseppe Manacchini (il conte Zeno), e da Saturno Maletti (Maggiordomo), tutti e tre molto apprezzati.

Sono, poi, da additare la regia di Piccinato; la coreografia di Romanoff; ed in particolare modo le scene originalissime di Mario Pompei (giovine di grande avvenire) dipinte da Ettore Polidori.

La parte del protagonista nel *Dottor Oss* è stata sostenuta dal baritono Carmelo Maugeri, che l'ha resa con arte veramente ammirevole, suggestionando con i suoi atteggiamenti mefistofelici, nonchè con l'incisivo accento del suo declamato.

Pierisa Giri ha impersonato la figura di Susetta con leggiadria di movenze canore e sceniche, ed il tenore Ferrauto quella di Franz mettendola in rilievo con l'animazione della sua voce spontanea ed espressiva. Il basso Salvatore Baccaloni, nelle vesti del Borgomastro Van Tricasse, ed Agnese Dubbini in quelle di Tatanemanzia, sono stati di una comicità gustosissima.

Lamberto Bergamini (Niklausse); Adelio Zagonara (Mastro Igeno); Adolfo Pacini (Custos); Blando Giusti (l'avvocato Zitto); ed il coro, ottimamente istruito dal maestro Conca, hanno portato il loro valido contributo all'animazione dello spettacolo.

Assai ammirati gli scenari dell'architetto Giuseppe Capponi, rapito di recente alla vita ed all'arte. Il regista Carlo Piccinato, lo scenotecnico Pericle Ansaldo, ed il Polidori, che ha eseguito le scene del Capponi, sono stati superiori ad ogni elogio.

Come già più sopra abbiamo accennato, il *Notturno Romantico* ha riportato un grande successo ed alla fine dell'opera il direttore, gli autori e gli interpreti sono apparsi nove volte al proscenio a ringraziare il pubblico plaudente. A queste nove chiamate bisogna aggiungerne altre quattro ai cantanti dopo la fine del primo quadro.

Un pari successo ha riportato il *Dottor Oss* che si è concretato con sei chiamate dopo la fine del primo atto ed altre sei dopo il secondo, agli autori, direttore e interpreti.

La sala del Teatro Reale dell'Opera era affollata di un pubblico magnifico, e lo spettacolo è stato onorato dalla presenza delle principesse Maria di Savoia, e Mafalda d'Assia.

GIACINTO SALLUSTIO.

RECENTI SUCCESSI AL
REALE DELL'OPERA DI ROMA

NOVITÀ ASSOLUTA

A. BIZZELLI

IL DOTTOR OSS

Fantasia lirica in 2 atti e 3 quadri
di A. LEGA (da Verne)

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 30

Libretto L. 3

IMPORTANTE RIPRESA

I. MONTEMEZZI

L'AMORE DEI TRE RE

Tre atti di S. BENELLI

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50

Libretto L. 4

EDIZIONI G. RICORDI & C.

«Karma» di Guido Ragni.

Molto pubblico ha richiamato al teatro Puccini di Milano, il 30 aprile, questa nuova opera in un atto su libretto che Giuseppe Brancolini ha ricavato da un romanzo giapponese ricco di sensibilità trascendentali, ma che difficilmente potevano essere rese in musica.

« Teatralmente, scrive il critico del « Corriere della Sera », l'opera non offre grandi possibilità spettacolari, pur vibrando di un segreto e sommesso palpito che s'avverte nelle nobili inflessioni del canto; musicalmente essa appare costruita da una mente alacre e meditativa sulle orme degli epigoni wagneriani, con l'uso discreto di colori evocativi e di eleganti melodie ».

Ha diretto assai bene l'autore stesso, ben assecondato in palcoscenico dal tenore Scarinci, da Angela Dalbo e dalla De Carli. Complessivamente una diecina di chiamate ed un applauso dopo il duetto d'amore.

Ha seguito *Il Barbiere di Siviglia*, direttore il maestro Rotondo, principali interpreti Marisa Merlo, Conati, Baldo, Neri ecc.

® Nelle rappresentazioni all'aperto a SIRACUSA sono piaciute assai le musiche che Pizzetti e Mulè hanno rispettivamente scritto a commento dell'*Edipo a Colono* di Sofocle e dell'*Ippolito* di Euripide. Quella del Pizzetti è apparsa austeramente misteriosa e patetica, tale da consolare, nel rapimento della preghiera, l'affanno e il pianto degli uomini. Il maestro Mulè, a sua volta, ha saputo rendere bene il *pathos* che domina l'intera tragedia, con una vibrazione di accenti che dimostra la sua perfetta adesione spirituale con la creazione euripidea.

® A FIRENZE (10 maggio) è piaciuta la nuova operetta in 3 atti *Il Principe gaio*, libretto di Elena Pallavicini Bianchi, musica di Alberto Montanari, premiata ad un recente Concorso di Livorno.

® *Casanova*, opera comica di Ludowir Rozycki si è data, con grande successo, all'Opera di POZNAN (Polonia), con la signora Duditch, il tenore Drabik e Latoszews, direttore d'orchestra.

Gli ultimi spettacoli scaligeri.

Assai laboriose furono le ultime settimane della stagione, poichè, in poco più di venti giorni, sono andate in scena due opere di nuovo allestimento (*L'Arlesiana* di Cilea e *Ave Maria* di Allegra) e quattro di ripresa.

Di queste ultime, l'*Otello* e il *Don Pasquale* furono magistralmente dirette da Gino Marinuzzi, mentre Del Campo presentò con la consueta cura *Iris* e *Gioconda*.

L'*Otello* ebbe, nelle parti del protagonista e di Desdemona, gli stessi interpreti della scorsa stagione — Merli e la Caniglia — che ritrovarono il bel successo di allora. Nuovo Jago fu il baritono Biasini anch'egli festeggiato sopra tutto per la bella voce. Lodevoli la Jacchia, Zaccarini e Palai.

Nel *Don Pasquale*, unitamente a Schipa ed a Badini — che già cantarono nello stesso spartito nel 1933 — ebbero calorosi consensi la Carosio, che seppe trovare le più delicate espressioni della sua voce, ed il baritono De Luca (Malatesta), sempre attore finissimo e cantante pieno di risorse.

L'*Iris* è ritornata alla Scala dopo dieci anni, e la geniale opera di Mascagni, riboccante di anima, di poesia e di fascino esotico, ha di nuovo conquistato l'uditorio; epperò è d'augurarsi che non debba passare un altro decennio prima di riudirla allo stesso teatro.

L'esecuzione, purtroppo, non è stata impeccabile da parte del tenore Bertelli (poi sostituito da Granda). Ottima invece la Pampanini che ha dato eccellente rilievo scenico e vocale alla figura della protagonista. Anche il Badini si mostrò un Kyoto sicuro. Da ricordare pure l'Autori (Cieco), Palai, Del Signore, la Marcucci ecc.

Nella *Gioconda*, anche questa volta, la Cigna (protagonista) e la Stignani (Laura) furono i migliori elementi, assolutamente di prim'ordine per bellezza di voce e doti interpretative. Basiola rese con penetrante intelligenza la figura di Barnaba, mentre il tenore Masini non seppe utilizzare la sua bella voce, come da tutti si attendeva. A posto la Palombini, l'Autori, la danzatrice Nives Poli.

***

L'Arlesiana di Cilea non si rappresentava a Milano dal 1897 (anno in cui fu creata al teatro Lirico, con Caruso). L'autore, com'è noto, l'ha ritoccata e modificata prima della ripresa, lo scorso anno, quando fu data al S. Carlo di Napoli.

Nonostante i difetti del libretto — sopratutto la povertà d'invenzione — che ha però spunti di suggestiva poesia, il Cilea ha saputo scrivere una musica che ben aderisce al particolare colore locale del dramma, ha pregi di squisita delicatezza e sopra tutto di melodiosità della migliore lega.

Se un po' debole appare il primo atto, i successivi sono assai pregevoli. Nel secondo va segnalato il dolce e ispirato lamento di Federico, nel terzo il quartetto, la descrizione della cavalcata e lo straziante monologo dell'angoscia materna, un pezzo di bellezza assoluta.

Superiore ad ogni elogio è stata l'interpretazione. La Pederzini si è dimostrata ancora una volta cantante ed attrice di forte sensibilità. Tito Schipa ha ottenuto un successo personalissimo specie nel lamento del secondo atto, reso con arte magnifica. Bene anche la Laurenti, Basiola, la Villani, Paci ecc. Direttore attento e preciso il maestro Antonicelli.

Buoni gli scenari di Scaioli su bozzetti di Zampini, ed i costumi di Caramba; colorita la regia di Frigerio.

Ave Maria di Allegra, già rappresentata su altre scene, si dette una sera sola, il 29 aprile, l'ultima della stagione.

Così a noi, come a tutta la stampa milanese, riuscirono sgraditi sia il brutale e disumano verismo del libretto che l'enfatica e stantia vocalità della musica. Ed altro non aggiungiamo.

Ottima l'esecuzione affidata al Parmeggiani, ad Emilica Vera, alla Visciola, al Paci e pregevolissima la direzione del maestro Antonicelli. Come in tutte le opere, eccellenti i cori guidati dal Veneziani.

Vi furono chiamate all'autore e agli interpreti, e più ancora ve ne furono al consueto « passo d'addio » delle allieve licenziande della scuola di ballo, alla fine del quale esse furono vivamente applaudite con la loro maestra Ettorina Mazzucchelli.

Teatro Reale dell'Opera.

Tullio Serafin — oltre il *Dottor Oss* e *Notturno romantico* dei quali abbiamo già detto — ha presentato in questo scorcio della fortunata stagione *Il matrimonio segreto*, *Mefistofele* e *L'amore dei tre Re* di Italo Montemezzi.

L'opera cimarosiana, di cui Serafin ha offerto un'edizione signorile e di contenuta comicità, ha avuto ad interpreti la Favero, la Adami Corradetti e la Tess che già la eseguirono recentemente alla Scala, il tenore Fort, Baccaloni, Ghirardini, ecc.

Del *Mefistofele*, ritornato al Reale dopo sei anni, è stato ottimo protagonista Ezio Pinza, applaudito con la Tassinari, con Giovanni Malipiero, con la Grandi, Zagonara, ecc.

L'amore dei tre Re non si dava dal 1929 ed il pubblico, lietissimo di riudire la bella opera, l'ha accolta con grandissimo successo acclamando ripetutamente anche l'autore, che da un palco assisteva allo spettacolo.

Nello spartito di Montemezzi, osserva un giornale, « scorre un generoso sangue e palpita una potente vita che si manifesta attraverso forme, colori, impasti, sonorità ispirati e dominati da un aureo senso di proporzione, che conferiscono all'opera una personalità di concezione e di forma che, perchè appunto meno appariscente, è più essenzialmente reale. E di essa non possiamo soltanto dire che è nobile, ma anche che è bella ».

Perfetta è apparsa la direzione e concertazione di Tullio Serafin ed ottimi tutti gli interpreti: Ezio Pinza, Maria Caniglia, Aurelio Marcato, Giuseppe Manacchini. Di ottimo effetto gli scenari, colorita la regia e disciplinati i cori, diretti dal maestro Conca.

® Per scopi benefici si sono date al Lirico di Milano due rappresentazioni dell'operetta *La principessa Liana* di Tito Schipa, il quale dirigeva l'orchestra; tra gli interpreti figuravano la Pederzini, la Tess, la Menotti, Badini, Del Signore, Nessi, le ballerine Nives Poli e Regina Colombo. Il successo è stato calorosissimo.

® A Pisa (teatro Verdi) è riapparso dopo 41 anni ed ha avuto calorosa accoglienza il *Falstaff* (maestro Berrettoni, Baccaloni, protagonista, signore Scuderi, Valobra, Casazza, Monticone, baritono Borgonovo, Fazzini ecc.).

® La stagione primaverile al Verdi di Firenze — direttore Terni — si è inaugurata con *Rigoletto* (Basiola, la Mannucci, Casavecchi, Vannuccini, la Ticozzi). Hanno seguito *Andrea Chénier* (Masini, Rina Corsi, Reali) e *Traviata* (la Dalla Rizza, Wesselowski, Basiola).

® Il Rossetti di Trieste si è riaperto con *Carmen* (maestro De Guarnieri, la Campigna, Taccani, la Bugamelli, Tavanti). Ha seguito *Bohème* (m.° De Guarnieri, la De Ferrari, Oneto, Venturini).

® Nella breve stagione lirica a Merano, il maestro Parenti ha diretto *Tosca* (la Campigna, Granda e Borgonovo) e *Barbiere di Siviglia* (Valentino, Dory Marinelli, Landi, Giuliani, Melnik).

® A Bolzano, il maestro Angelo Ferrari ha diretto *Bohème* (la Favero, la Vanetti, Civil, Campagnano) e *Carmen* (la Pederzini, la Favero, Voyer e Malatesta).

® Alle Muse di Ancona è piaciuta *Sulamita* di Zanella. Molte chiamate all'autore, al direttore Zeetti ed agli interpreti, la Fumagalli Riva, Pauli ecc.

® Anche al Massimo di Palermo *Cecilia* di Refice, diretta dall'autore e principali interpreti la Pedrini, Garuti, Vanelli, Sassanelli, De Cristina, la Ticozzi, ha avuto accoglienze calorosissime come in tutte le numerose città ove fin'ora è stata rappresentata. Da notare che alla prima ha assistito il Cardinale Lavitrano, arcivescovo di Palermo, e numeroso clero.

Precedentemente, dirette dal maestro Vitale, erano andate in scena: *Turandot* (la Pacetti, Bagnariol, Zamboni); *Rigoletto* (Franci, Sinnone, la Archi); *Otello* (Merli, Montesanto e la Pacetti), *Adriana Lecouvreur* (la Cobelli, Melandri, Vanelli, Cloe Elmo); *Il Barbiere di Siviglia* (Galeffi, Toti Dal Monte, Sinnone, Tomei, Luise, la Ticozzi).

® Il maestro Benintende ha diretto, a Pisa (Fenice) ed a Padova, *Madama Butterfly*, con la De Ferrari e il tenore Alfieri.

® A Bergamo si è data la *Bohème* con la D'Aligi, il tenore Lombardi, Zangari, la Villa ecc., direttore il maestro Camozzo.

® Al Malibran di Venezia il maestro Barbini ha diretto *Faust* (Mongelli, Lisa Falconieri, Casavecchi).

® All'Opéra di Parigi, con l'intervento del Presidente della Repubblica, del nostro Ambasciatore e di un pubblico eletto, si è rappresentata *Lucia di Lammermoor* con il soprano Vina Bovy, il tenore Borgioli, il baritono Brownlef, direttore Fernando Tanara.

® Ad alcune recite di *Trovatore* a Bordeaux hanno partecipato la Cigna, la Giani, Battaglia e Formichi.

® Dopo *Rigoletto*, al Covent Garden di Londra, è andata in scena l'*Aida*, pure diretta dal maestro Bellezza, con Lauri Volpi, applauditissimo.

® Al teatro del Palazzo delle Belle Arti di Bruxelles, in occasione del Festival internazionale, il maestro Oreste Piccardi ha diretto due opere secentesche italiane: *Anima e corpo* di Del Cavaliere e *Il ballo delle ingrate* di Monteverdi.

® Il *Dibuk* di L. Rocca e R. Simoni, ha avuto nell'America del Nord (a Detroit, Chicago e Nuova York) lo stesso grande successo con cui era stato accolto a Milano, Torino, Roma, Varsavia ecc. Numerosissime chiamate al maestro Ghione, che l'ha diretto, alla Raisa ed agli altri interpreti.

A Nuova York, la Carnegie Hall era gremita di eletto pubblico; e tutta la critica ha riconosciuto l'eccezionale valore dell'opera.

Nel prossimo fascicolo ne riporteremo i principali giudizi.

PICCOLA BANDA

S. RUBINO

Dieci Marcie militari

123551. -	I.	9° Fanteria	« Regina »
123553. -	II.	10° Fanteria	« Regina »
123555. -	III.	13° Fanteria	« Pinerolo »
123557. -	IV.	14° Fanteria	« Pinerolo »
123559. -	V.	39° Fanteria	« Bologna »
123561. -	VI.	47° Fanteria	« Ferrara »
123563. -	VII.	95° Fanteria	« Udine »
123565. -	VIII.	96° Fanteria	« Udine »
123567. -	IX.	97° Fanteria	« Genova »
123569. -	X.	225° Fanteria	« Arezzo »

Ciascuna Partitura L. 5

Si vendono anche le Parti staccate.
Ciascuna L. 5

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® Teatro alla Scala. — Antonio Guarnieri ha inaugurato la serie dei concerti sinfonici dirigendo con bella sensibilità l'ouverture de *Le Baruffe chiozzotte* di Sinigaglia, la *Quarta* di Brahms, la *Canzone dei ricordi* di Martucci (espressiva cantatrice la Favero) e pagine di Strauss e di Wagner.

Un programma di musiche ungheresi o riferentesi all'Ungheria ha diretto con vivacità e colorito Antonio Fleischer. Ricordiamo, specialmente, *Ruralia Hungarica* di Kodaly, la *Suite* di Bartok, la *Rapsodia* di Liszt, trascritta da Dopper, e la *Marcia ungherese* di Berlioz.

Da deplorare, in questi e nei successivi programmi, l'assenza quasi assoluta di musica italiana.

® Società del Quartetto. — Il Quartetto Kolisch ha eseguito con arte superiore due note composizioni di Haydn e Schubert e, come novità, il *Quintetto* per clarinetto ed archi, di Max Reger del quale piacque particolarmente lo « Scherzo », ed in cui si distinse anche il clarinettista Simon.

Nuovo successo, in altre udizioni, della cantatrice negra Marian Anderson, e dalla cantatrice tedesca Lotte Lehmann, quest'ultima accompagnata assai bene al piano da Leon Rosenek.

Per la Federazione degli Enti culturali, il Trio Casella-Poltronieri-Bonucci ha svolto un bel programma di musiche di Sammartini, Haydn, Beethoven e Schumann.

® Amici della musica. — Interpreti il Trio Calace-Crepax, la cantatrice Chiarina Fino Savio e il clarinettista Amodio, sono state presentate musiche romantiche tedesche e italiane moderne. Tra queste, piacquero particolarmente la *Sonata in la min.* per violino e pianoforte, di Francesco Santoliquido; ed i *Canti della schiavitù* di Ennio Porrino.

® Teatro del Popolo. — Nel penultimo concerto si è avuto il lietissimo debutto del Quartetto Poltronieri nella nuova formazione (Poltronieri, Giacone, Alessandri, Valisi) e sono state accolte con grande favore *Due Liriche* per baritono, piano, violino e viola di Pizzetti, delle quali parlammo, il mese scorso, allorchè vennero date a Roma. Anche ora siedeva l'autore al piano e fu espressivo interprete solista il De Luca.

Un bel programma ha svolto, con magistero d'arte, la Filarmonica di Budapest, diretta dal maestro Donhanyi, applaudito anche come autore di alcuni *Minuti sinfonici*. Prima dell'esecuzione de *Gli Uccelli* di Respighi, pronunciò acconce parole commemorative, il maestro Carlo Gatti.

® Commemorazioni. — Gioacchino Rossini è stato degnamente rievocato con un lucido discorso del senatore Marciano, al quale ha seguito un programma rossiniano diretto da Pizzetti e col contributo di Tito Schipa. — Anche il XV anniversario della Soc. Unione Italiana ciechi è stata ricordata; oratore il cav. P. Bentivoglio, interpreti musicali il pianista Schieppati, che ha fatto conoscere alcune sue composizioni, e l'organista Belletti. — Una serata è stata dedicata a Franz Liszt, del quale ha parlato Antonio Capri, mentre la pianista Fischer ha svolto un programma di musica lisztiana di vario carattere. — Pergolesi, infine, è stato ricordato dall'Associazione Artiste e Laureate (sezione musica), con una conferenza della dott. Liana Squassi e un concerto, di cui furono interpreti il Trio di Milano e la signorina Teresa Vaccari.

® Concerti diversi. — Ricordiamo quelli della violinista Mina Raimondi (al piano Giulio Confalonieri), della cantatrice Elena Fava, del baritono Gerhard Hüsch, della pianista Maria Del Vecchio, tutti tenuti al Conservatorio; dell'organista Goffredo Giarda e della soprano Lola Urbach (al piano V. Moratti), all'Istituto dei Ciechi.

Nel secondo concerto-mostra per liuteria ad arco, il programma era costituito da musiche di Orefice, Lalo, Popper e Zanella.

ROMA

® Augusteo. — Nell'udizione del 13 aprile, Bernardino Molinari, avvalendosi della eccellente cooperazione del violoncellista Piatigorski, ha presentato nuovo per l'Italia il *Concerto* per violoncello e orchestra di Castelnuovo-Tedesco, accolto con grande favore e del quale riproduciamo a parte i giudizi della stampa. Nello stesso concerto ha ritrovato i consueti calorosi consensi la *Partita* di Petrassi.

Successivamente si è presentata la Società Corale dell'Opera di Stato di Vienna, con la partecipazione dell'orchestra dell'Augusteo, diretta, questa, da Felice Weingartner e l'altra dal maestro Ferdinando Grossmann. Nel programma figuravano lo *Stabat Mater* di Verdi e musiche di Bach, Schubert, Brahms, Bruckner, Reger e Strauss. Successo lietissimo.

Gli ultimi quattro concerti della stagione hanno avuto a direttore Molinari. Nel primo di essi — in cui due minuti di silenzio furono dedicati come omaggio alla memoria di Respighi — meritarono molti applausi anche l'organista Germani (in una *Ouverture* di Bach e in una *Fantasia* di M. E. Bossi, entrambe per organo e orchestra) e sopratutto il pianista Horowitz, nel *Concerto in si bem. min.* di Ciaicowski.

Nelle due successive tornate si è avuta una edizione della *Messa solenne* di Beethoven, veramente apprezzata anche per merito dei solisti (la Pagliughi, la Liberi, Gustavo Gallo, Dadò), del violinista Principe e del complesso corale diretto dal maestro Somma.

Nell'ultimo concerto, infine, dedicato a commemorazione di Liszt, erano in programma: la *Sinfonia Dantesca*, per orchestra e coro femminile, il *Concerto in si bem.* per pianoforte e orchestra, ottima solista Annie Fischer, ed il poema sinfonico *I Preludi*.

Un concerto fuori serie ha dato poi la Filarmonica ungherese diretta dal maestro Dohnanyi. Vi è intervenuto il Duce, acclamatissimo. In programma anche *Gli Uccelli* di Respighi e *Sinfonia italiana* di Salviucci.

Il 13 corrente, infine, Molinari ha dato una udizione a prezzi popolarissimi, eseguendo il *Moto perpetuo* di Paganini, da lui orchestrato, *I pini di Roma* di Respighi ecc.

® Santa Cecilia. — La commemorazione ufficiale di Pergolesi è stata tenuta da Della Corte, che ne ha messo in rilievo la figura in rapporto alle tendenze estetiche e stilistiche del tempo. Gli allievi del Conservatorio hanno poi eseguito lo *Stabat Mater*, direttore il maestro Rossi.

® Camerata musicale. — Con la partecipazione della pianista Liana Biasco, della violinista Ida Coppola, delle cantatrici Uccia Cattaneo ed Erminia Werber, sono state eseguite musiche, alcune delle quali nuove, di Respighi, Savasta, Castelnuovo Tedesco, Anzellotti (*Fantasia* per violino e due *Liriche*), di Ghislanzoni (*Larghetto* dal Concerto per violino e orchestra e *A sera* per canto), di Montanaro (*Trittico infantile* per canto).

L'ultima udizione ha avuto ad interpreti il Quintetto italiano di Strumenti a fiato, disintosi al recente Concorso del Sindacato.

® Concerti di Primavera. — Nella quinta udizione il Quartetto Roth, oltre il *Quartetto* di Labroca altri ne ha eseguito di Mozart e di Martinu. I pianisti Scarpini, Renzi e Dallapiccola presentarono, inoltre, una nuova composizione di quest'ultimo, per tre pianoforti, dal titolo *Jussi*.

Del sesto concerto, ch'era l'ultimo della stagione, furono interpreti la cantatrice tedesca Elisabetta Schumann ed il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri, il quale, oltre la *Sonata in do min.* di Bach, nuovamente strumentata da Casella, ha fatto conoscere, novità assoluta, il *Trio* N. 2 di F. Margola, ch'è piaciuto.

® Sindacato musicisti. — Nel nono concerto hanno avuto ottima accoglienza le seguenti composizioni: *Capriccio* per pianoforte di Costarello; *Sonatina* per violino e pianoforte di Contili; *Ricercare* e *Toccata*, per pianoforte, di Scarpini, alcune *Liriche* di Cagnoli, di Mancini e di Youri Schleiger.

® Concerti diversi. — La Camerata Musicale ha offerto un programma di musiche spirituali eseguite da un complesso di dodici belle voci, dirette da Maddalena Pacifico. Precedeva una interessante illustrazione del dott. Attilio Anzellotti su *Le Laudi Filippine*. — L'organista G. L. Centemeri si è assai distinto al Pontificio Ist. di Musica Sacra, anche come autore di una *Sonata in fa*. — Una buona udizione hanno dato al Circolo di Roma il violoncellista Chiarappa e la pianista Petacci, specie della *Sonatina* di Sinigaglia. — Alla Quirinetta si è avuto un concerto di musiche eseguite con l'apparecchio ad onde eteree Theremin, da parte della signora Lucie Bigelow Rosen. — La Banda della R. Guardia di Finanza, diretta dal maestro D'Elia, ha dato alla Basilica di Massenzio un concerto commemorativo di Respighi, con un bel programma di sue musiche.

TORINO

® Nel salone de « La Stampa » sono piaciute alcune nuove composizioni di G. F. Ghedini (*Marinaresca* e *Baccanale* ed alcune trascrizioni da Frescobaldi e Schubert) già applaudite altrove. Piacquero anche sette sue recentissime trascrizioni per quartetto e canto di *Lieder* di Schubert e di Schumann, rese assai bene, per la parte vocale, da Bettina Lupo.

VENEZIA

® Accademia di Musica Antica. — Nella terza seduta il prof. Polacco ha commemorato Respighi, di cui l'arpista Orlandini ha eseguito la *Gagliarda* di Vincenzo Galilei trasportata sull'arpa dalla libera trascrizione del Respighi. La stessa arpista ha reso assai bene un'applaudita *Impressione romantica* di G. G. Bernardi. Interessante, del resto, tutto il programma.

La quarta seduta (come le tre che seguiranno) è stata dedicata alla commemorazione di G. B. Pergolesi.

BOLOGNA

® Liceo Musicale. — Il penultimo concerto della serie del Venerdì ha avuto ad interpreti il pianista Serkin. Nell'ultima serata sono piaciute alcune nuove composizioni: una *Sonatina* di Medici, due *Sonate* di Zecchi e Ferrara per violino e pianoforte; tre pezzi pianistici di Nordio, di Pick Mangiagalli e di G. C. Sonzogno.

® Dopolavoro. — Molto bene sono riusciti i concerti del Quartetto del Circolo di Cultura, del pianista Ranalli, con l'orchestra da camera del maestro Zecchi, e quello di musica corale delle società Euterpe e Orfeonica dirette dal maestro Cremesini.

® Concerti diversi. — Ricordiamo quelli della Corale Rossini di Modena, diretta dal maestro Giungi, alla Filarmonica (un minuto di raccoglimento fu dedicato alla memoria di Respighi); del violoncellista Mazzacurati alla Cultura; del pianista Agosti al Quintetto.

IESI

® Il bicentenario di Pergolesi è stato ricordato il 14 aprile, nel teatro che da lui prende nome e con un programma di sue musiche, alla presenza di tutte le autorità della provincia. La serata si è iniziata con la *Sonata a tre* (Conforto, Carra e Sirletti); hanno seguito cinque *Sonate* pergolesiane esumate da Corradina Mola e da lei pure eseguite; il *Concerto in si bem.* (violinista Conforto), due arie di opere (signora Corra) ed infine l'opera buffa *Il maestro di musica*, interpreti Amelita Conte, Taparelli e Pellegrino.

Dirigeva il maestro Riccardo Falk.

NAPOLI

® Conservatorio. — Mitropulos, assai applaudito, ha chiuso l'importante stagione sinfonica.

® Accademia napoletana. — Riuscita udizione orchestrale diretta dal maestro Falvo con la collaborazione della pianista Carosio e della soprano Lattarulo. In programma anche *Sonata d'orchestra* di Jachino.

® Accademia Concerti. — L'ultima udizione della stagione ha avuto ad interprete Mainardi.

® Concerti di Primavera. — Nel primo della serie il maestro Cammarota ha diretto l'Ouverture dalla *Suite Adriatica* di Lualdi, l'ouverture shakespeariana *Pene d'amor perdute*, assai piaciuta, di J. Napoli, e *Passacaglia* di Cece.

® Concerti diversi. — Bel successo, alla Camerata, del Duo Casella-Bonucci. — All'udizione brahmsiana, alla Sala degli Artisti parteciparono la cantatrice Anzellotti, Tagliaferro e Pavanelli (violino), Ajello (violoncello), D'Alessio (pianoforte). — Il Quartetto Ausonia (Cantani, Valente, Cocchia e Rocca) ha dato, in altra sala, eccellenti interpretazioni del 12° *Quartetto* di Beethoven e di quello *in la* di Borodine.

BARI

® Per festeggiare il 10° anniversario della Società Polifonica, si sono avute alcune riuscite manifestazioni musicali. In una di esse il maestro Biagio Grimaldi, direttore della società, ha presentato alcuni mottetti di musica sacra, briose canzoni del 5 e 600 e alcuni canti popolari baresi tra cui *Preghiera al milite* di Giuseppe Blanc, su parole di Auro d'Alba, ed altre dello stesso Grimaldi e di E. Giannini.

® In uno dei convegni d'arte tenuti al Liceo, il prof. Giovanni Capaldi ha parlato sul *Melodramma dalle origini all'800*, con esemplificazioni vocali del prof. Pizzuto, accompagnato al piano dal prof. Ruggiero.

PALERMO

® Negli ultimi due concerti degli Amici della musica — coi quali si è conchiusa la riuscita

stagione — hanno avuto molti applausi il violoncellista Piatigorsky ed il chitarrista Segovia.

® Al Conservatorio, Don Licino Refice, festeggiatissimo, ha diretto il suo oratorio *Il Martirio di S. Agnese*. Interpreti, Ester Mazzoleni, Garutti e Vanelli. Successo completo.

CAGLIARI

® Due concerti ha diretto Gui, facendo anche conoscere i *Canti della stagione* di Porrino, interprete finissima la Pasini. — Pizzetti a sua volta ha diretto due sinfonie di Sacchini e di Mozart e alcune sue composizioni, tra le quali Tre Preludi per l'*Edipo* ed il *Concerto* per violoncello, con Aldo Pais ottimo solista.

Nell'ultima serata della stagione, il maestro Fasano si è valso della collaborazione di Bonucci. Si è ricordato Respighi con un minuto di raccoglimento.

® Alla presenza del Ministro Guardasigilli, si è inaugurata la nuova sala di concerti del Liceo Musicale, con una breve udizione di musica strumentale, direttore Fasano e con la partecipazione del maestro Tebaldini (organista) e del soprano Laura Pasini.

® Lo stesso Tebaldini ha tenuto un'applaudita conferenza all'Università sul tema *L'arte di Beethoven*.

VARIE DALL'ITALIA

® L'ultima conferenza del Corso di Storia della musica tenuto dal prof. Giusto Zampieri a Como aveva per oggetto l'*Evoluzione delle forme strumentali alla fine del XVII secolo*. Sotto la direzione di Renzo Bossi si sono eseguiti i *Concerti* di Corelli e di Vivaldi nella revisione di Molinari.

® Al Comunale di Fiume ha avuto luogo un concerto benefico, col concorso del pianista Ivan Engel e del complesso orchestrale della Scuola di musica, diretto dal maestro Serrazanetti.

® Agli Amici della musica di Udine si è distinto il violoncellista Antonio Saldarelli.

® A Monza, nello storico edificio di Via Regina Teodolinda, si è inaugurata la sede del Liceo Musicale Vincenzo Appiani, gli allievi del quale hanno svolto un interessante programma di musiche antiche e moderne.

® All'Istituto Falcioni di Crema, Elisabetta Oddone ha tenuto tre lezioni su *L'influsso della musica italiana all'estero nei secoli XVII e XVIII*, con esemplificazioni affidate al Trio di Milano, al maestro Lonati ed altri giovani interpreti.

® Il Trio Ruella ha dato applaudite udizioni a Milano (Patriottica), Torino, Vigevano e Savona.

® L'Orchestra sinfonica romagnola ha svolto un bel programma, a Ravenna, sotto la direzione del maestro Armando Fanelli.

® Alceo Toni ha parlato a Lecce su *L'arte e gli artisti del nostro tempo*, rievocando con felici parole anche la figura di Respighi. Ha fatto seguito un interessante concerto con musiche di Zandonai, Castelnuovo Tedesco, Pick Mangiagalli, Pizzetti, Respighi e Toni.

® A Enna, per iniziativa di quel D.L., si sono ricordati alcuni compositori concittadini (Giuseppe e P. Antonio Coppola, Francesco Chiaromonte, Vincenzo Ragusa, Antonio Pregadio e Antonio Rizzo) con un concerto di loro composizioni.

VARIE DALL'ESTERO

® In onore di Franco Alfano, che si trova a Parigi per le prove del suo *Cyrano di Bergerac*, il nostro Ambasciatore ha offerto una serata di musica italiana, in cui vennero eseguiti un'aria dello stesso *Cyrano* (tenore Luccioni) e un brano della *Resurrezione*, pure di Alfano (baritono Carbone).

® Sempre a Parigi, nella sala del Conservatorio Russo, vennero eseguite composizioni dell'italiano Cesare Brero, interpreti per la parte vocale Maria Castellazzi Bovy, l'autore al piano.

® In alcuni concerti tenuti a Cannes dagli Amici della musica da camera furono anche eseguite la *Sonata a tre* di Bach-Casella, *Piedigrotta 1924* e *1925* di Castelnuovo Tedesco, *Siciliana e Burlesca* di Casella. Fra gli interpreti si distinsero la pianista Morin-Coen, il violinista Paradivin, il violoncellista Ugo Coen.

® Ha avuto successo a Berlino (Bechstein Saal), la *Sonata in la min.* per violino e pianoforte di Francesco Santoliquido, nell'interpretazione del violinista Edmund Metzeltin.

® Nel Festival di musica moderna tenutosi a Baden-Baden piacquero la *Sinfonia* di Malipiero e la *Sinfonietta veneziana* di Wolf Ferrari.

® La valorosa pianista Ornella Puliti Santoliquido ha dato parecchi concerti in Germania: a Dresda, dove ha eseguito il *5° Concerto* di Beethoven; a Lipsia (Conservatorio e Radio, per la commemorazione di Respighi, con esecuzione della sua *Toccata*), a Berlino, a Colonia, a Saarbrücken. Nei programmi han figurato molti autori italiani: Vivaldi, Marcello, Scarlatti, tra gli antichi, Respighi, Malipiero, Casella, Pick-Mangiagalli, Petrassi, Labroca, tra i moderni.

® Pergolesi ha avuto degna commemorazione all'Istituto italiano di cultura di Varsavia, con un riuscito concerto preceduto da un discorso del prof. Stanghellini.

® Un nuovo *Poema* per violino e pianoforte di Cesare Nordio è piaciuto in varie città della Rumania e della Bulgaria, interprete il violinista Campajola.

® Il concerto d'addio di Toscanini alla Filarmonica di Nuova York, il 29 aprile, ha richiamato pubblico foltissimo ed ha costituito per il grande direttore una manifestazione di stima e di consenso indimenticabili. L'incasso si è aggirato sui 24 mila dollari.

® Anche il Trio Casella-Poltronieri-Bonucci ha avuto festosissime accoglienze nell'America del Nord, ove ha dato, tra Stati Uniti e Canadà, 24 concerti. Ha presentato per la prima volta, e assai applaudito, il *Concerto* per trio e orchestra di Casella, eseguendolo due volte con la Boston Symphony Orchestra, ed altre due con quella di Chicago.

I tre concertisti hanno concluso il fortunato giro con una serata all'Ambasciata d'Italia di Washington, per la quale S. E. Rosso aveva fatto larghissimi inviti.

® Il Trio Pascarella ha eseguito a Nuova York *Notturno* di Martucci ed un brano de *I Canti della schiavitù* di Porrino, con lietissimo esito.

® A Buenos Aires Ottorino Respighi ha avuto degne commemorazioni, con concerti di sue musiche, alla Radio « El Mundo », all'Associazione wagneriana ed all'Associazione argentina di musica da camera. La prima e la seconda udizione sono state precedute rispettivamente da discorsi dal prof. Raffaele Spinelli e del maestro Palma.

® A Rio de Janeiro hanno avuto buona accoglienza di pubblico e di critica, *Scene carnevalesche* di Pick-Mangiagalli, dirette dal maestro Henrique Spedin, il quale ha pure diretto, con lieto successo, i frammenti sinfonici delle *Tre Commedie goldoniane* di Malipiero.

Corrispondenza dall' Estero

Lettera da Vienna

L'Opera di Stato di Vienna che, malgrado le attuali difficoltà, ha saputo mantenere fino a qualche mese addietro il rango di uno dei teatri lirici più importanti del mondo, si trova attualmente in un periodo non certo florido, e sembra abbia rallentato quel fervore artistico iniziato con la direzione di Felix Weingartner. Delle molte novità promesse, non ne venne data che una, la *Signora nel sogno* di Franz Salmhofer, della quale ho già parlato nella mia ultima lettera, mentre si è lasciata rappresentare l'ultima opera di Riccardo Strauss, *La donna silenziosa*, in un teatro di provincia (a Graz) ove ha avuto grandissimo successo.

Riconosciamo volontieri la prodigiosa attività del maestro Weingartner, il quale, nonostante sia per compiere i 73 anni, dirige le sue ultime composizioni oggi a Londra, domani a Parigi e poi a Budapest. Ma il male è ch'egli ben poco si cura della nostra Opera di Stato la cui direzione fu a lui affidata. Siccome l'istituzione indubbiamente ne soffre, egli dovrebbe per lo meno provvedersi di un sostituto adeguato che lo sollevasse in parte della sua responsabilità. Non bisogna dimenticare che il massimo nostro teatro ha avuto sempre una mezza dozzina di direttori, mentre oggidì Weingartner è coadiuvato soltanto da Josef Krips e, ad una certa distanza, da Karl Alwin.

Data questa non lieta situazione, non è da meravigliarsi che non si sia data che una sola novità, il balletto *Der liebe Augustin*, coreografia di Margarete Wallman, musica di Alessandro Steinbrecher, un giovane compositore viennese, finora poco noto. Questo « liebe Augustin », personaggio della vecchia Vienna al tempo della occupazione turca e del colera, è una figura popolare che ha già tentato molte volte i nostri poeti e compositori. La Wallmann lo ha fatto ora diventare eroe di un'azione fantastica, non corrispondente del tutto alla realtà storica, ma è riuscita ad esercitare una sicura suggestione sul pubblico.

Non si è avuta inoltre che un'unica ripresa, quella di *Sansone e Dalila*, per il centenario della nascita di Saint-Saëns. E tutto ciò mentre il valoroso complesso di artisti dell'Opera di Stato, quali Piccaver, Jerger, Lotte Lehmann, Maria Nemeth, Rosette Anday, ai quali si sono aggiunti recentemente l'artista nordica Kerstin Thorberg ed il basso Alessandro Kipnis (in sostituzione del defunto Richard Mayr) è sempre in attesa di nuovi compiti.

***

Un largo posto nella vita intellettuale viennese hanno avuto le brillanti esecuzioni dell'Istituto Italiano di Cultura di cui è presidente il Senatore Salata. Da poco l'Istituto ha stabilito la propria sede in un grandioso palazzo vicino a tutte le sale da concerto ed all'Opera, ciò che facilita il suo compito di considerarsi, come ha voluto il Duce, quale centro d'uno scambio culturale italo-austriaco. Quanto l'Istituto ha fatto nel breve periodo della sua esistenza è veramente notevole.

I suoi due concerti di musica moderna hanno dato ai viennesi una idea magnifica dell'attuale attività musicale italiana e di alcuni dei suoi migliori esponenti. La prima udizione era dedicata ai più noti maestri italiani d'oggidì. Venne eseguita la *Sinfonia* per piano, clarinetto, tromba e violoncello di Casella, alcune liriche di Pizzetti e di Alfano, una originale *Sonata a cinque* per violino, viola, violoncello, flauto e arpa di Malipiero e un *Divertimento in quattro esercizi* per soprano, flauto, oboe,

clarinetto, viola e violoncello di Dallapiccola, il quale rappresentava la nuova generazione italiana. Il nostro amico Guido Gatti tenne un discorso introduttivo. Egli da parecchio tempo è conosciuto e apprezzato a Vienna insieme a sua moglie, l'arpista Gatti Aldovrandi che fu una delle interpreti del concerto, unitamente alla bravissima soprano Ginevra Vivante, al nostro direttore d'orchestra dott. Heinrich Jalowetz, ed ai nostri Filarmonici.

Nella seconda serata si presentarono lavori caratteristici di giovani e giovanissimi compositori italiani, che ebbero un interprete sicuro in Mario Rossi dell'Augusteo di Roma. Per quanto diverse fossero le composizioni eseguite, sia per disposizioni, intuizione, ecc., dei rispettivi autori, è evidente che questi hanno in comune il desiderio di stabilire un ponte, logicamente costruito, che congiunga i secoli passati all'espressione artistica moderna nel senso di Schoenberg e Strawinsky, trascurando per principio la linea classica tedesca, ma evitando rigorosamente anche tutte le stravaganze, ripudiate per l'innato senso italiano che essi hanno della bellezza della musica.

Dei compositori eseguiti erano conosciuti a Vienna soltanto Respighi e Vittorio Rieti, il cui *Concerto* per violoncello con dodici istrumenti a fiato è un lavoro estremamente difficile, ma che fu eseguito brillantemente da tutti gli esecutori, specie da Luigi Silva, solista. La *Storiella* di Lodovico Rocca, per cinque strumenti, è spiritosa, nello stile di Strawinsky, e sa ottenere originalissimi effetti sonori specialmente dal fagotto e dalla tromba. La *Suite agreste* di Pietro Ferro, per soprano e 5 strumenti, si svolge — coi suoi suoni di zampogna, ninna-nanna e balli campestri — in una atmosfera bucolica virgiliana; la parte cantata non si trova in primo piano, ma viene trattata come coloratura sonora istrumentale. Giovanni Salviucci nella sua *Sinfonia* da camera per 17 strumenti si appoggia con molto successo al Concerto grosso.

Dobbiamo anche all'Istituto Italiano di Cultura due ottime rappresentazioni straordinarie all'Opéra di Stato di Vienna, nelle quali Lauri Volpi s'impose (come Radames in *Aida* e come Kalaf in *Turandot*) con la sua voce affascinante che i viennesi conoscevano già da precedenti rappresentazioni e che provocò anche ora un entusiasmo travolgente. Victor De Sabata, il quale ci aveva dato l'anno scorso una indimenticabile edizione del verdiano *Otello*, ci ha presentato adesso una autentica *Aida*, in molti punti divergente dalla tradizione dell'Opera di Stato e basata su quella italiana. Questa esemplare interpretazione rimarrà nel repertorio del nostro massimo teatro. Anche De Sabata, inutile dirlo, fu oggetto di grandi ovazioni del pubblico.

Da ricordare ancora che per il 60° compleanno di Wolf-Ferrari, il cui nome è da noi altrettanto stimato come in Italia, venne rimessa nel repertorio dell'Opera di Stato, e diretta da Weingartner, la sua commedia musicale *I quattro rusteghi*.

In un concerto dei Sinfonici di Vienna, trasmesso dalla radio, venne eseguita infine una *Suite appenninica* di Piero Calabrini, della quale dobbiamo lodare la brillante strumentazione, il caldo sentimento e l'ottima tecnica, mentre del nostro compositore Josef Marx (la cui origine sembra pure essere italiana), apprezzato insegnante e Rettore della nostra Accademia di Stato, abbiamo udito i *Castelli Romani*, tre pezzi per piano e orchestra, di colorito brillante e assai caratteristici. Essi s'intitolano: Villa Adriana, Tusculum e Frascati, e rivelano nel Marx un ottimo compositore (ancora poco conosciuto in Italia) nel vigore della sua maturità.

***

Anche i giovani maestri viennesi cercano nuove forme di espressione. Fra quelli che con la propria forza, incuranti dell'indirizzo moderno, sono già arrivati ad un livello discreto, è da notare Egon Kornauth. Egli, che ricorda sotto alcuni aspetti Brahms, è ritornato da poco nella sua amata patria dopo aver peregrinato in paesi diversi, prima nelle Indie olandesi, poi nel Brasile, Argentina e Scandinavia, dove aveva fatto buona propaganda oltre che alle proprie composizioni anche ad altra musica austriaca, raccogliendo grandi successi. Alla Radio di Vienna e di Graz venne ultimamente eseguito, oltre al *Trio* per pianoforte, di bellezza classica, anche, e per la prima volta, il suo *Eichendorff Liederzyklus*, accompagnato al piano dall'autore stesso, il cui *Quartetto* per pianoforte ebbe pure grandissimo successo al Festival Internazionale di Musica a Stoccolma.

Una serata di musiche di Paul Pisk ci fece conoscere gli ultimi lavori di questo compositore viennese, che è contemporaneamente anche critico musicale, insegnante e direttore. Ci sono assai piaciute una originale *Balletmusik* per pianoforte ed una *Suite* di pezzi caratteristici moderni per piano, clarinetto e violino, che il compositore ha intitolato *Moresca*s, nonchè una eccellente *Sonata* per cello e pianoforte.

Anche il prof. Hans Pless, ha offerto una serata di sue composizioni con un *Quartetto* per pianoforte ed un *Poema* per violino e piano, oltre ad un brano della sua opera *Il paggio*, non ancora rappresentata, dimostrandosi musicista di talento e di studio. Un concerto di musica della Stiria venne organizzato dalla Mozartgemeinde dell'Accademia ed in essa dimostrarono forte ingegno i giovani musicisti Hollenia e Kolleritsch, dando così prova che anche in provincia vi è un notevole risveglio artistico.

Dr. H. R. Fleischmann.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

MUSIOL JOSEF — *Cyprian de Rore, ein Meister der venezianischen Schule.* (Verlag Konrad Littmann, Breslavia).

Precede una breve e documentata biografia, che non omette la citazione di precedenti cronisti dal La Mara ai Caffi, dall'Eitner al Vanderstraeten, per quanto riguarda il soggiorno di De Rore a Venezia, a Ferrara, e gli ultimi anni della sua vita. Segue lo studio dei madrigali (di quelli composti prima dell'uso del cromatismo, e degli altri nei quali il cromatismo fu ammesso), e delle musiche chiesastiche.

Nota il Musiol che i 112 motetti furono raccolti in pochi volumi e delle sette messe soltanto tre furono stampate, mentre i 197 madrigali, distinti secondo il numero delle voci, ebbero molte ristampe. Un punto di vista che il Musiol persegue attentamente è quello della ricerca delle relazioni fra parole e musica. Tali relazioni De Rore apprese a coltivare stando in Italia, e specialmente da Arcadelt. Anche l'uso del cromatismo è oggetto di assidua attenzione da parte del Musiol. E anche quell'uso derivò dalla scuola italiana.

Nell'esame dei primi libri di madrigali il M. procede musicologicamente ma non perciò esclude osservazioni estetiche, indugia volentieri a discorrere di storia e d'arte, con buon senso critico. Allo sviluppo del cromatismo nella prima metà del XVI sec. dedica qualche interessante pagina, p. 51 e seg. Minuziose e non aride le analisi dei libri delle messe.

La conclusione, sovente in contrasto con Ambros e Vanderstraeten, reca il riconoscimento in De Rore del sapiente rinnovamento dei mezzi formali e di uno spirito vigile nell'espressione, di un carattere non inquieto nè insoddisfatto ma tranquillamente progrediente con energia e delicatezza, di un artista desideroso di farsi comprendere dai competenti e dal profani.

Trentasei citazioni musicali, qualcuna molto ampia, documentano e illustrano lo studio pregevolissimo.

BUKOFZER MAX — *Die musikalische Gemütsbewegung.* (Breitkopf und Härtel, Lipsia).

L'autore, tarlingolatra, s'è spento prima che il suo lavoro vedesse la luce. Egli volle considerare la musica da un punto di vista biologico, partendo da una concezione eminentemente biologica del mondo. Lo studio è condotto su basi mediche, musicali e umanistiche.

PICCIOLI GIUSEPPE — *Il Concerto per Pianoforte e Orchestra da Mozart a Grieg.* (Emo Cavalleri, Como).

Su questo argomento la musicologia tedesca ha già dato buoni volumi. Più antico quello di Hugo Daffner *Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart*; più recenti quello, assai poderoso, di Hans Engel *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt* e l'altro, informativo e descrittivo, di Theophil Stengel, *Die Entwicklung des Klavierkonzertes von Liszt bis zur Gegenwart*. Il pianista Piccioli ha voluto fornire i lettori italiani d'una guida ai concerti da Mozart e Beethoven, da Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, a Franck, Brahms, Sgambati, Martucci, Saint-Saëns, Ciaicovski, Grieg, rilevandone la forma e le forme, analizzandoli nella costruzione, accennando talvolta all'arte e all'estetica. Libro non scientificamente rigoroso, e inclino a credere, per esempio, nel Combarieu come in uno storico, anzichè a rifarsi a volumi documentati come quelli più avanti citati, questo del Piccoli sarà utile ai giovani pianisti italiani come avviamento allo studio del genere « concerto ».

CAPRI ANTONIO — *Il settecento musicale in Europa.* (Hoepli, Milano).

Il carattere della compilazione diligente è dichiarato dallo stesso autore dell'avvertenza: « La rivalutazione del Settecento ha ricevuto nel primo trentennio del nostro secolo un avviamento decisivo, per opera di studiosi italiani. Ma la conoscenza dei risultati di tali studi rimane circoscritta in una ristretta cerchia di cultori... È perciò impellente la necessità di opere agevolmente accessibili... che presentino in forma facile gli acquisti della critica più recente e più illuminata ».

STAHL ERNST LEOPOLD — *Ermanno Wolf-Ferrari.* (R. Kiesel, Salzburg).

Il fascicolo raccoglie scritti dello Stahl sulle origini italo-tedesche del musicista veneziano e in generale sulle opere; di R. De Rensis sulla formazione scolastica, artistica e su episodii biografici; dello stesso Stahl su otto opere, descritte in modo da presentarle con chiarezza agli uditori. Infine, alcuni giudizii di compositori, direttori, critici, sull'attività del W. F.

R. SASSI — *Gaspare Pacchiarotti.* (Stab. Arti Grafiche « Gentile », Fabriano)

Compilazione biografica e aneddotica. Rettifica della data di nascita: 1740 (battesimo: 21 maggio), non 1744.

a. d. c.

MARTINELLI (M.) — *Manuale di musica* ad uso delle scuole secondarie. (G. Carabba, Lanciano).

È un piccolo e ben ordinato manuale per l'insegnamento della musica e del canto corale nelle scuole secondarie, in cui si espone in forma piana, quanto può interessare la conoscenza degli elementi della musica, degli accordi, con una tabella in ordine cronologico dei principali musicisti italiani, ed alcune nozioni elementari di acustica, sull'apparecchio vocale, sulle varie voci, e un breve dizionarietto dei termini musicali. F. G.

MUSICA ESEGUITA

A. BIZZELLI: «Il Dottor Oss», al Reale dell'Opera di Roma.

Da *Il Messaggero*, Roma (M. INCAGLIATI)

Tutta l'opera, del resto, ha un aspetto ben ideato e artisticamente svolto, nonostante talune lacune derivanti da inesperienza teatrale. Ma ciò che contano in Bizzelli, sono la sobrietà, la varietà espressiva, la facile e felice disposizione a cantare, l'equilibrio sempre rispettato tra voci e orchestra, e quella pittura sonora, leggera, senza eccessi, senza divagazioni, e in cui il tessuto armonico, pure essendo di sapore moderno, non è mai smodato.

Ecco un giovane compositore che pare abbia trovato e segua la giusta via. E tanto vi si trova a suo agio che in quest'opera se ne colgono i segni ben significativi. V'è un brano, il quartetto al primo quadro del secondo atto, nel quale le voci hanno un carattere, un disegno, uno spirito di aplicata e ben distinta musicalità, e che rivela il felice tratto d'una fantasia vigile e in piena animazione. V'è poi il finale primo, nel quale l'operista manifesta come la sua fantasia non sia insensibile alla bene intesa ispirazione melodica.

Ma ciò che bisogna segnalare in particolar modo è l'ardimento compiuto di dare vita musicale alla folla, in due fasi dell'opera. E meglio che nel primo atto, dove la folla è spoglia d'ogni vivace animazione, meccanizzata, statica quasi, senza alcun soffio di vitale vigoria, — è nel primo quadro del secondo atto che essa, invece, assume una caratteristica figurazione, una fisionomia tipicamente espressiva, improntata com'è a una singolare musicalità popolaresca. E qui appunto che la scena coglie dal coro tutto un brillante sviluppo, e ne trae vantaggio quella teatralità, senza di cui l'opera diventa inutile, vacua, superflua, accademia.

Ora, quando a tutto ciò avremo aggiunto che il Bizzelli non ha mai calcato le tinte e non ha ricorso a virtuosismi di vana erudizione e non ha consentito che le facoltà cerebrali prepotentemente invadessero, a proprio e unico profitto, la fantasia, chè le due facoltà devono procedere d'accordo, potremo concludere che da questo saggio v'è da attendere, dal giovane musicista, un più agile e accorto volo nella sfera del melodramma italiano.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (L. F. F.)

In Bizzelli si sente una decisa volontà di conservare alla sua musica una logica e una chiarezza lineari. C'è una ricerca di effetti la parte felicemente riuscita. C'è la promessa di fare di più e meglio pur fra le nebbie dell'indecisione. La partitura è sana e non priva di eleganti impasti timbrici: la parte corale migliore nel primo atto. Nella melodia non mancano i segni di una personalità musicale.

Da *La Tribuna*, Roma (A. GASCO)

Nell'insieme, un'opera fine e riccamente istrumentata, che attesta delle solide attitudini teatrali del maestro Bizzelli. *Ad majora!* Egli, in seguito, si rafforzerà semplificandosi e noi attendiamo con simpatia e fiducia i suoi prossimi saggi.

Da *Ottobre*, Roma (A. GHISLANZONI)

Annibale Bizzelli rivela già doti artistiche di sensibilità e di fantasia inventiva, forti e notevolissime. Egli si esprime con i mezzi tecnici, con gli «attrezzi» del nostro tempo; il suo periodare melodico, il suo polifonismo timbrico sono perspicui ed efficaci, variati. Egli è riuscito a dare all'ambiente fiabesco assai spesso tinte adeguate, ad insalzarlo, a «trasfigurarlo» esteticamente. La scena d'inizio, per esempio, è indovinatissima: ben costruito il quartetto vocale del secondo quadro e la marcia guerresca caricaturale è pure costruita con vigoria e con estro.

Da *Il Popolo di Roma*, Roma (L. C.)

.... Queste parti rilevano facoltà spiccate d'immaginazione, padronanza orchestrale, gusto degli impasti timbrici attento a tutte le conquiste della tecnica moderna, una facilità d'esprimersi con modi melodici franchi e disinvolti. Bizzelli sa circoscrivere un episodio scenico, sa scandirlo vivacemente.

La musica del secondo atto, di carattere popolaresco, è calda, robusta, ha un sapore di caricatura demagogica ben indovinato.

Da *Il Lavoro fascista*, Roma (m. l.)

La musica di Bizzelli, vista nel suo insieme, possiede il grande dono di non abbandonarsi a quella facile retorica che i non musicisti si affannano a battezzare melodia, mentre melodia non è; ed è questa una virtù sostanziale; quella che più di ogni altra ci fa sperare circa l'avvenire di questo giovane, il quale possiede anche gusto ritmico, una invenzione che sa definirsi con efficacia e la buona intenzione di giungere al sodo con semplicità di mezzi.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano (f. a.)

S'è straordinariamente lieti di affermare che, ad onta delle sue ardiezze sceniche e del disegno relativamente sciatto del personaggio principale, *Il Dottor Oss*, l'opera del giovanissimo Bizzelli è un gioiello di spigliata grazia, di spirito burlesco, di sapida originalità costruttiva. Il Bizzelli ha spiccato il senso pittorico. Bisogna vedere con quanta prontezza di osservazione, freschezza di lineamenti ha trameggiato gli alterni stati d'animo delle comiche figure ch'egli muove sulla scena con animata varietà di mezzi e con profondo insulto della verità psicologica.

. . . . . .

Aggiungiamo che la musica, pur recando l'impronta di un talento indipendente e d'una mano tecnicamente preparatissima, rammenta per certi suoi caustici scioglimenti il De Falla dei balletti e delle opere giocose, arricchendosi, di proprio, con l'arioso vocale di alcuni gustosi pezzi chiusi quali il quartetto del secondo quadro, gli scanzonati duettini, i monologhi del Borgomastro; e sostenendosi brillantemente con la difficile arte di contrapporre in pochi tratti, dai contorni decisi, i personaggi eccellentemente modellati e le opposte fasi dei loro violentati sentimenti che dallo stato naturalmente melenso e dolciastro, sono immersi con viva acutezza di penetrazione in uno stato caotico e ridevolmente incontrollato, per ritornare poi, con felice trapasso ritmico e tonale, nelle condizioni primiere.

Da *La Stampa*, Torino (s. s.)

L'intermezzo fra i due quadri del secondo atto, che descrive la turbolenza della folla e tutte le scene in cui la folla assurge a protagonista, hanno una evidenza vocale e strumentale efficace e ammirevole. Nel secondo atto, che è indubbiamente il migliore dei due, c'è anche un quartetto comico-drammatico di ottima fattura. In complesso un bel successo ed una robusta affermazione che fa bene sperare per le prove future.

M. CASTELNUOVO TEDESCO: «Concerto» per Violoncello e Orchestra all'Augusteo di Roma.

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Questo Concerto, in cui l'A. si è abbandonato alla ispirazione romantica senza troppo preoccuparsi della ricerca di idee più moderne e personali, è come una raccolta di cadenze per violoncello, alcune delle quali, peraltro, veramente belle. Il pubblico ha applaudito interprete (Piatigorsky) e autore, chiamandoli al podio.

Da *Il Lavoro fascista*, Roma (m. l.)

Il *Concerto* di Castelnuovo è sulla linea che il nostro compositore va da tempo seguendo: costruzione a vasto respiro, tematica che sparia in un quasi recitativo, sviluppi che allargano ancora di più il melodismo dei temi. Il *Concerto* è in tre tempi e tra essi preferiamo il secondo che è più raccolto, meglio definito, più chiaro nel divenire del linguaggio.

Da *La Tribuna*, Roma.

L'interpretazione del *Concerto* per violoncello ed orchestra di Castelnuovo-Tedesco è stata appassionata e colma di entusiasmo. Il prolifico compositore fiorentino non poteva desiderare interpreti migliori.

La nuova composizione ha maggiormente attratto l'attenzione degli ascoltatori nel primo tempo — sostenuto e appassionato — ove frasi drammatiche e di facile ispirazione si alternano ad un recitativo secco ed insistente che ci riporta alla mente il *Concerto* per lo stesso strumento di Pizzetti.

Da *Il Piccolo*, Roma (P.)

La parte migliore, anche per novità d'impasti e modernità di fattura ci parve l'*Allegretto gentile* in due tempi chiari e distinti conclusi dalla cadenza. Il pubblico applaudì e chiamò l'autore due volte.

Da *L'Italia Letteraria*, Roma (G. G.)

Il *Concerto* di Castelnuovo offre i medesimi requisiti di gentile piacevolezza che distinguono anche le composizioni meno felici del musicista fiorentino. C'è anche qui quel modo affettuoso e toscano che riesce spesso a determinare una schietta eleganza di modi, non frivola, nè artificiale. Il secondo tempo di questo *Concerto* è indubbiamente garbato: segnato a tratti delicati, naturalistici, nei quali gentilezza e levità trovano un impasto quanto mai delicato.

Il linguaggio vi è assai personale, caratteristico dell'autore; con quel modo cantante, effuso, adagato qua e là in linee piacevoli, seppur superficiali.

C. JACHINO: «Fantasia del rosso e nero» al Conservatorio di Napoli.

Da *Il Roma*, Napoli (S. PROCIDA)

Questa *Fantasia* (recentissimamente premiata nel Concorso bandito dalla Compagnia degli Artisti, a pari merito con una composizione di Mario Pilati) è una vivace pagina onomatopeica e psicologica del giocatore afrenato di roulette. L'andamento appassionato e pittoresco della *Fantasia* è fresco e conciso, data l'azione che descrive, nelle alterne fasi di vittorie e di sconfitte e l'ansia che corre dietro la pallina fatale, felicemente riprodotta nei suoi rimbalzi, ai quali rispondono altrettanti stati d'animo. L'ultimo stadio di rassegnazione fra le braccia dell'amica confortatrice è assai fine, per la visione, velata e lontana, trasformatasi in pacata nostalgia. L'arguta tavolozza sinfonica, nella sapiente costruzione del pezzo, ne completa il senso unitario.

Il pubblico accolse con vivi applausi e con chiamate all'autore, la *Fantasia*.

Da *Il Mattino*, Napoli (g. pan.)

Con questa composizione Carlo Jachino si è proposto un tema assai arduo. Il rosso e nero è quello della roulette dalla quale, appunto, la ispirazione della fantasia musicale prende le mosse. Non si delinea bene, però, nella musica quale sia l'elemento determinante: se il descrittivo, realistico onomatopeico, del gioco in sè stesso, oppure quello psicologico dell'ambiente in cui si svolge il gioco o di chi è avvinto al gioco e ne è travolto dalle alternative. Ma se l'ascoltatore resta alquanto perplesso dinanzi alle incertezze dell'orientamento musicale, non può a meno di ammirare i pregi tecnici della partitura e le gustose trovate strumentali.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

Canti della montagna. — (Ed. E. Pedrotti, Trento).

Simpaticamente illustrato, il fascicolo è aperto da una pagina di Angelo Manaresi su i Canti della montagna nel repertorio del coro della Sosat, e contiene il testo corale di 65 canti, dichiarati o alpini, o trentini, o piemontesi, giuliani, lombardi, friulani, valdostani, del Garda, del Lario, utile e piacevole contributo al folclore antico e a quello moderno. *a. d. c.*

DESDERI (E.) — *Jazz Suite* pour Violon et Piano. (A. Leduc, Parigi).

La passione pel *jazz* si diffonde anche fra i musicisti. I tre movimenti di danza *Fox-trot, Blues, Hot*, variamente, elegantemente sincopati, portano una nota di attualità nella musica odierna da camera. Qualche cosa d'insolito vibra nell'aria che seduce, sia pure con l'ansia un po' penosa del sincopato, ma tale è il *jazz* e il Desderi dimostra di averlo bene assimilato.

SCOTT (C.) — *Danse nègre*. Trascrizione per Violino e Pianoforte di A. W. Kramer. (Elkin e Co., Londra).

Più che una trascrizione si direbbe una composizione di getto. I due strumenti si scambiano i disegni melodici, i ritmi, si fondono con spontaneità in un tutto mirabile. È una trascrizione che non fa rimpiangere l'originale.

TURINA (J.) — *2.me Sonate* (Sonata espagnola) pour Piano et Violon. (Rouart-Lerolle e C., Parigi).

Un tema passionale che s'imprime d'acchito, a cui una terzina rapida dà un carattere spagnolesco, è proposto e si trasforma con varietà d'atteggiamenti in tre variazioni, si ripresenta, quale breve, calda parentesi, in mezzo ad un vivace secondo tempo ed ancora una volta nell'ultimo, allegramente sviluppato. Il tutto è ben concepito e realizzato da un esperto artefice che, con gli

opportuni ritorni del tema nei tre tempi, ha dato anche maggiore unità alla Sonata.

STRIMER (J.) — *Sonatine* en Ré majeur pour Violon et Piano. (M. Eschig, Parigi).

Scorrevole e piacevole, facile ed utile, interesserà i piccoli violinisti come inizio allo studio della forma e per i concerti di scuola o di famiglia.

VECSEY F. Von) — *Kompositionen für Violine und Klavier*: Chanson nostalgique - Caprice fantastique - Valse lente - « Motus barbarus », — *Zwei Bearbeitungen*: M. Reger: « Maria Wiegenlied » - N. Paganini: « La Campanella ». (E. Bote e G. Bock, Berlino).

Pezzi concepiti da un esperto conoscitore del pubblico e realizzati con mano sicura. Eseguiti a meraviglia dal complanto A., suscitavano entusiasmo dappertutto. La *Chanson nostalgique* e la *Maria Wiegenlied* sono di media difficoltà e possono servire anche ai violinisti meno provetti.

STUTSCHEWSKY (J.) — *Verschollene Klänge* (Alte Meisterweisen für Cello und Klavier). (Universal Edition, Wien).

Una scelta raccolta d' antiche melodie per violoncello e pianoforte che lo Stutschewsky ha disposte e riveduse con squisito buon gusto. È di media difficoltà, non perciò riuscirà meno gradita anche ai concertisti che potranno comprenderne qualcuna nei programmi dei loro concerti.

F. G.

TODARO (G.) — *Minuetto* per Pianoforte. (Edizioni Izzo, Napoli).

Piccola pagina semplice e chiara, ispirata alle danze aggraziate del passato.

BORCHARD (A.) — *Mirages*; esquisse pour Piano. (Max Eschig, Parigi).

Il tempo rubato e la figurazione a cinquine provoca veramente l'impressione desiderata e immaginata dal musicista.

MARTINENGO (A.) — *Scampanata d'ottobre*, (Edizioni Damaso, Torino).

L'adattamento per pianoforte di questa composizione scritta per orchestra ne rende più facile l'esecuzione e la conoscenza, ma ne diminuisce l'efficacia pittorica, sebbene l'incisività dei ritmi non sia menomata dall'uniformità sonora del pianoforte.

FRINGS (L.) — *Au temps joli des menuets*, pour Piano. (Max Eschig, Parigi).

Tutto il garbo ritmico dell'antica danza è felicemente conservato, ma le frequenti ardiezze armoniche dicono chiaramente che siamo in pieno novecento.

DE ANGELIS VALENTINI (E.) — *Balletto ad usum infantis*. Cinque piccoli pezzi su antiche danze del XVI e XVII secolo. (F. Bongiovanni, Bologna).

Preziosa piccola collezione di raro valore didattico e culturale, che merita largo consenso e vasta diffusione. Bellissima musicalmente, tipica negli andamenti e negli effetti strumentali, la raccolta si presta ad illustrare spiegazioni storiche e a far ben comprendere ai giovanissimi esecutori ed agli ascoltatori fanciulli le prerogative delle composizioni strumentali che diedero origine al repertorio da concerto.

E. Gaeng.

MUSICA SINFONICA

MIASKOVSKY (N.) — *Fragment Lyrique*. (New Music, Orchestra Series, S. Francisco).

È un frammento orchestrale da maestro. Un corto pedale cromatico serpeggia sommessamente in orchestra e su esso alita, dopo brevi armonie introduttive, una dolce melodia, soffusa di poesia, iniziata dai clarinetti e sviluppata polifonicamente dagli altri strumenti, con rime morbide, sonorità dolcissime, appropriati amalgama di timbri, con varietà di colorini e di maneggiamenti, ripresa infine dagli archi e conchiusa da armonie di legni. È di effetto assai suggestivo.

F. G.

RIETI (V.) — *Sinfonietta* per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Vittorio Rieti ha sempre dimostrato nei suoi lavori sinfonici di possedere un gusto strumentale equilibrato che non minaccia mai di cadere negli eccessi di un accademismo neoclassico o tanto meno di un'espressione sentimentale e romantica. Il Rieti, poscal declamante su un piano intellettuale, come hanno fatto i migliori e i più intelligenti compositori nostri, sin dalle sue prime opere ha dimostrato di non voler percorrere inutilmente le esperienze armoniche già tentate da altri compositori nostri del primo novecento.

Si è voluto invece parlare, a proposito di certa sua ultima musica, di infantilismo musicale: un atteggiamento che in Rieti ha avuto ed ha un significato intellettuale: ed in questo fatto non bisogna altro vedere che il desiderio di una maggior ricerca di chiarezza e di semplicità di espressione. Anche in questa recente *Sinfonietta* per orchestra, la composizione della quale risale al 1932, la scrittura è molto semplice; caratteristico il movimento tematico, annunciato dai violini nell'*Allegro* iniziale, che crea in questo primo tempo un'atmosfera di novelletta o raccontino infantile. Ad esso fa seguito un *Allegretto alla marcia* di scrittura assai più complessa, che forse è la pagina migliore di questo lavoro. L'ultimo tempo (*Allegro deciso*) è di architettura classicheggiante, senza denotare un gusto neoclassico, ma riuscendo meno efficace dei due primi tempi.

(L. rogn.).

ROZSA MIKLOS — *Tema con variazioni e Finale* per Grande Orchestra. (E. Eulemburg, Lipsia).

Queste variazioni si presentano, almpalcamente, come frutto d'un bel temperamento musicale. Gli sviluppi, di un procedimento semplice e franco, sono pervasi di fine eleganza; e gli effetti strumentali, senza inutili colori decorativi, di ottimo rendimento sonoro. Il tema delle diverse variazioni è di sapore folcloristico.

Lino E. Pelilli.

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® Reale Accademia d'Italia. — Anche quest'anno ha conferito molti premi d'incoraggiamento. Per quanto riguarda la musica ricordiamo: L. 5000 al Bollettino dei Musicisti, Roma; L. 3000 all'Istituto musicale « Donizetti » di Bergamo, al maestro Domenico Monleone di Genova, agli « Amici dell'Arte » di Forlì; L. 2000 al Liceo musicale di Pola, all'« Alessandro Scarlatti » di Napoli, alla clavicembalista Corradina Mola di Milano, al maestro Antonio Lozzi di Colli del Tronto; L. 1000 a S. A. Luciani di Roma ed al dottor Alfredo Parente di Napoli.

® La Gazzetta Ufficiale del 28 aprile ha pubblicato il nuovo statuto della Società Italiana degli Autori ed Editori, della quale è stato nominato presidente l'on. senatore prof. Emilio Bodrero.

® Comitato permanente di lettura di opere liriche. — A complemento di quanto abbiamo pubblicato, al riguardo, nello scorso fascicolo, la S. I. A. E. informa che l'autore che desidera sottoporre una sua opera all'esame del Comitato deve inviare: *a*) il libretto in 3 copie stampate o dattilografate non in carta velina; *b*) la partitura per orchestra e la relativa riduzione per canto e piano, stampate o chiaramente manoscritte; *c*) un vaglia di lire 100 per diritti di segreteria; *d*) il certificato di cittadinanza italiana; *e*) il certificato d'iscrizione al Sindacato musicisti.

L'autore deve comunicare anche il suo esatto indirizzo, mentre la partitura, lo spartito e i libretti devono recare chiaramente visibile il titolo dell'opera senza alcuna indicazione del nome dell'autore.

® In un manoscritto del Vaticano sono state scoperte alcune poesie e musiche del '300. La raccolta, che va dal 1370 al 1390, è la più antica fonte di musica profana italiana: la parte letteraria è composta di 29 poesie tutte inedite, piene di grazia e delicatezza, di cui è ritenuto autore Francesco Da Vannozzo. La musica è formata in massima parte di pezzi a due voci: ve ne sono però quattro a una voce. La tecnica del contrappunto è in generale di forma semplice, ma si vale talvolta della tecnica imitativa delle proposte e risposte.

® Il maestro Ildebrando Pizzetti è stato chiamato ad occupare la cattedra di perfezionamento per la composizione lasciata vacante, al Conservatorio di S. Cecilia di Roma, da Ottorino Respighi.

Ha dovuto quindi abbandonare, con vivo dispiacere di tutti gli insegnanti e della numerosa scolaresca, la direzione del R. Conservatorio Verdi di Milano, carica che con tanta autorità e circondato dal generale affetto, copriva da ben dodici anni.

® La ben nota artista lirica Giannina Arangi Lombardi è stata nominata maestra di canto al Conservatorio di Milano, alla cattedra resasi vacante per la morte del m.° Bartoli.

® La stagione scaligera 1935-36 si è chiusa con una eccedenza attiva di L. 202.668 sul preventivato. Gli incassi, complessivamente, hanno raggiunto la cifra di L. 1.541.703 per abbonamenti e di L. 2.812.965 per introiti serali, con un totale di L. 4.354.668.

Le opere messe in scena sono state 23 di cui 19 italiane, oltre al balletto di Sonzogno che ha avuto 16 esecuzioni. L'opera più rappresentata è stata la nuovissima *Il Campiello* di Wolf Ferrari, che per sette volte ha esaurito il teatro. Le esecuzioni furono complessivamente 96 in 125 giorni.

® Il maestro Enrico Polo ha avuto la nomina a professore emerito del R. Conservatorio di Milano. Il Ministro dell'E. N. gliene ha dato personalmente comunicazione.

® I giornali informano che un Auditorium, capace di 5000 posti, sorgerà a Milano nell'area occupata attualmente dal teatro Dal Verme. L'edificio ospiterebbe anche un grande cinematografo sotterraneo.

® Direttore artistico della sezione musicale del Dopolavoro provinciale di Milano è stato nominato il maestro Giovanni Tronchi.

® Sotto la presidenza di S. E. Federzoni, si sono riunite a Bologna, nella residenza municipale, alcune personalità che si sono costituite in comitato per tributare solenni ono-

RANZE ALLA MEMORIA DI OTTORINO RESPIGHI; mentre per una fondazione a lui dedicata, il Sindacato Nazionale Musicisti, Via Vittorio Veneto 7, raccoglie le offerte dei musicisti, amici e ammiratori.

® V STAGIONE LIRICA DELL'E.I.A.R. — Si inizierà prossimamente negli auditori di Roma e Torino, con un programma di ben cinquanta opere (trentacinque italiane già rappresentate, tre italiane nuovissime, che presceglierà apposita commissione nominata dalla S.I.A.E., e dodici straniere). Si avranno inoltre cinque udizioni di musica teatrale dedicate rispettivamente a Rossini, Bellini, a Donizetti, agli operisti dell'800 ed a quelli dei secoli precedenti.

Ecco l'elenco, in ordine alfabetico d'autore, delle 47 opere prescelte:

ALFANO, La Leggenda di Sakuntala; CASELLA, La Giara; CILEA, L'Arlesiana; DE SABATA, Mille e una notte (azione coreografica); DONIZETTI, La Favorita; FERRARI TRECATE, Le Astuzie di Bertoldo; FRANCHETTI, La Figlia di Jorio; GIORDANO, Fedora, il Re; LUALDI, Il Diavolo nel campanile; MALIPIERO, Tre Commedie goldoniane; MARINUZZI, Palla de' Mozzi; MASCAGNI, Cavalleria rusticana, Amico Fritz; MONTEMEZZI, La Notte di Zoraima; MULÈ, Dafni; PEDROLLO, L'Uomo che ride; PERSICO, Morenita; PICK-MANGIAGALLI, L'ospite inatteso; PIZZETTI, Fra Gherardo; PUCCINI, La Fanciulla del West, Tosca; REFICE, Cecilia; RESPIGHI, La Fiamma; RICCITELLI, I Compagnacci; ROBBIANI, Guido del Popolo; ROCCA, La Morte di Frine (Un Tramonto); ROSSINI, Mosè; SMAREGLIA, Oceana; VERDI, Simon Boccanegra, Rigoletto, La Traviata; WOLF-FERRARI, I quatro rusteghi; ZANDONAI, Una Partita, Conchita.

BIZET, I Pescatori di perle; GOMEZ, Il Guarany; GRANADOS, Goyescas; HUMPERDINCK, Haensel e Gretel; JANÀCEK, Jenufa; KODALY, Filanda magiara; MASSENET, Manon; MONIUSZKO, Halka; MOZART, Cosi fan tutte; MUSSORGSKI, Boris Godunoff; RABAUD, Maruf, ciabattino del Cairo; WAGNER, I Maestri cantori.

® A POLA, all'Arena, si daranno in luglio e agosto *Anima allegra* di Vittadini, *Il Barbiere di Siviglia*, *Fra Diavolo*, *Andrea Chénier* e *Carmen*. Dirigerà Votto.

CANTO E PIANOFORTE

L. ROCCA

PROVERBI DI SALOMONE

Sequenza per Tenore, Coretto di 4 donne e piccolo insieme strumentale

(Riduzione dell'Autore)

(123496) L. 10 EDIZIONE RICORDI

® All'Arena di VERONA, invece, sono in programma *Aida*, *Otello* ed *Elisir d'amore*, direttore Serafin.

® Presso la Prefettura di Pesaro si sono riuniti i Podestà dei principali centri delle Marche, dell'Abruzzo, dell'Umbria e della Romagna, sotto la presidenza dell'on. Corrado Marchi, per la costituzione di una orchestra che agirà nelle principali città di quelle regioni.

® ARTURO TOSCANINI darà, il 21 p. v. ALLA SALA PLEYEL DI PARIGI, un concerto — a titolo assolutamente gratuito — a beneficio della sottoscrizione per l'erezione di un monumento a Camillo Saint-Saëns.

® LA SOC. INTERNAZ. PER IL RISVEGLIO DELLA MUSICA LITURGICA, che ha sede a FRANCOFORTE, ha organizzato dal 4 all'8 settembre una settimana di musica ecclesiastica. Finora hanno aderito otto nazioni. L'Italia sarà rappresentata da mons. Germani dell'Università musicale vaticana e dal maestro Vignatelli di S. Cecilia.

® IL MINISTRO DELL'INTERNO DI GERMANIA ha decretato la nomina d'un funzionario onorario incaricato degli affari musicali in tutte le località di oltre 5 mila abitanti. Nei comuni di minore importanza la nomina d'un funzionario di tale natura è lasciata al criterio del Borgomastro.

® Pel CINQUANTESIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI LISZT, avvenuta a Bayreuth, quella città organizza pel prossimo ottobre un festival in suo onore.

® In Russia, seguendosi il concetto di rendere popolari i nomi che illustrarono la cultura popolare senza distinzione di epoca, di nazionalità e di genere, sono annunziate pel prossimo anno alcune commemorazioni. Di Glinka si daranno frammenti del *Kniaz Serebrianny* e d'*Ivan Sousanine* (tutte due le opere fuori del repertorio comune); di Balakireff, la musica per il *Roi Lear* (eseguita con la commedia di Shakespeare); di Liszt, quattro pezzi pianistici con orchestra, affidati ad ottimi interpreti; di Weber, il 2° atto di *Euryante* ed il *Concerto* per clarinetto ecc. Ma le più grandi manifestazioni riguarderanno il centenario della tragica morte del grande poeta russo Pouchkine. Saranno composte per l'occasione: 1) una Cantata in suo onore; 2) una Sinfonia riferentesi a qualche motivo importante dei suoi poemi; 3) un ciclo di Canzoni vocali con un complesso strumentale; 4) un ciclo di Canzoni liriche.

® Arnold Schönberg, che attualmente risiede a Los Angelos, ha deciso di terminare l'istrumentazione dell'opera *Lulù* di ALBAN BERG, suo allievo, lasciata incompiuta. La prima avrà luogo a Zurigo in novembre.

CONCORSI

® PAROLE ET MUSIQUE ET LE CINÉMA, PARIS. — Questa rivista (18 rue du Conservatoire) bandisce il suo primo Concorso internazionale — che sarà ripetuto annualmente — sul tema *La più bella canzone d'amore*, per la cantatrice Alice Lumbroso. Premi rispettivamente di Fr. 5000, 2000, 1000. Le migliori tra le composizioni presentate, saranno prescelte da apposita commissione a carattere internazionale, e poi giudicate con pubblico referendum. Scadenza per l'invio dei lavori il prossimo 30 settembre.

® CONCORSO DELL'O. N. B. FRA LE ACCADEMIE CORALI. — La commissione aggiudicatrice, composta dei maestri A. Veretti, G. Somma e A. Tufacchi ha stabilito la seguente graduatoria:

1. Milano; 2. Venezia; 3. Bologna; 4. (a pari merito) Bari, Brescia, Ferrara, Vicenza e Treviso; 5. (a pari merito) Bolzano e Pisa; 6. Torino; 7. (a pari merito) Cremona, Genova, Verona e Trieste; 8. (a pari merito) Gorizia e Siena; 9. (a pari merito) Modena e Parma; 10. Salerno; 11. (a pari merito) Bergamo e Varese); 12. (a pari merito) Aosta, Carrara, Forlì e Piacenza; 13. (a pari merito) Sondrio, Ravenna e Roma; 14. Imperia; 15. Avellino; 16. (a pari merito) Arezzo e Frosinone.

Le Accademie di Milano, Venezia e Bologna, classificate ai primi tre posti della graduatoria del Concorso, hanno partecipato al concerto vocale e strumentale, organizzato dall'Opera Balilla all'Augusteo sotto la direzione del maestro Bernardino Molinari, ch'è stato onorato dalla presenza del Duce. Nel programma era compreso l'*Inno a Benito Mussolini* di Sallustio.

® ACCADEMIA MUSICALE DELL'UNIVERSITÀ POPOLARE DI MILANO. — Il giudizio del pubblico per referendum su le quattro composizioni giudicate migliori al Concorso « La canzone del volontario » ha dato il seguente risultato: 1) *Niun può fermare la civiltà*, del maestro Carlo Agostoni (premio di L. 1000); 2) *Fischian le sirene*, del maestro Verganti di Stresa (premio L. 500); 3) *Littorio*, del maestro Audisio (L. 300); 4) *Vittoria è il solo grido*, del maestro Spaggiaro (L. 200). I votanti furono 1468.

® TORNEO NAZ. VIOLINISTI E VIOLONCELLISTI. — Si è disputato a La Spezia e vi hanno partecipato 16 concorrenti così classificati:

Violino: 1. Giannino Carpi di Brescia; segnalati, Nilde Pignatelli di Brindisi e Ida Coppola di Roma.

Violoncello: 1. Pietro Grossi di Bologna; segnalati, Aldo Cavolla di Milano e Pietro Nava di S. Remo.

NECROLOGIO

Alessandro Glazunov

Il notissimo compositore russo, nato a Pietroburgo il 10 agosto 1865, è morto a Parigi il 21 marzo u. s. Egli fu uno degli ultimi testimoni del famoso gruppo dei « cinque ». Allievo di Rimsky Korsakov, compose a 17 anni la prima *Sinfonia* che ebbe a direttore Balakirev. Tutt'altro che rivoluzionario, preferiva le forme consacrate dalla musica pura; ma si riscontrava in lui anche il colorista (non per nulla era stato allievo di Rimsky) e il compositore polito e vigoroso.

Insegnò per 25 anni al Conservatorio di Pietroburgo, divenendone anche direttore ed ove, amatissimo dai suoi allievi, rimase pure dopo l'avvento del comunismo. Nel 1907 ebbe grandi festeggiamenti nella ricorrenza del suo XXV anno artistico. Negli ultimi tempi però essendo la sua influenza grandemente scemata, abbandonò la Russia e si stabilì a Parigi ove la morte lo colse. Scrisse otto Sinfonie, cinque Suites, sei Ouvertures e molta altra musica sinfonica e da camera, nonchè tre balletti (*Raymonda*, *Ruses d'amour*, *Le stagioni*).

® A Milano, il 19 aprile, è deceduto il maestro RAFFAELE DELLI PONTI, condiscepolo al Conservatorio di Napoli di Cilea e di Giordano. Fu apprezzato direttore d'orchestra. Scrisse l'opera *Sandor*, l'operetta *Haschisch* e il poema sinfonico *Tiberiade*.

® Il 24 aprile si è spento a Torino il COMM. ALESSANDRO BORIOLI per un ventennio Direttore tecnico della Società del Regio di Torino. Vero uomo di teatro, espertissimo nelle organizzazioni liriche, di modi cortesissimi, lascia largo rimpianto.

® L'8 corrente è morto improvvisamente a Bruxelles PAUL SPAAK, uno dei tre direttori di quel Teatro Reale de la Monnaie. Era un uomo di vasta coltura, scrittore e critico valoroso. Autore di non pochi drammi e libretti, poeta elegante, tradusse con rara abilità in francese parecchie opere liriche italiane, fra cui *Turandot*, *Debora*, *Giulietta e Romeo*, *Farsa Amorosa*, ecc.

Vivissime condoglianze ai congiunti.

F. ALFANO

Sonata in Re

per Violino e Pianoforte

(Nuova versione 1933)

(123400) L. 25 EDIZIONE RICORDI

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

ARMONIA

BAS (G.) (E. R. 1585). *Trattato d'Armonia*. Parte V. (A) L. 12.—

SETACCIOLI (G.) (E. R. 1604). *Note ad appunti al Trattato d'Armonia di C. De Sanctis in rapporto allo sviluppo dell'armonia moderna.* (A) L. 20,—

PIANOFORTE

MONTANARO (E.) (E. R. 1815). *Dodici Studi facilissimi nell'estensione delle cinque note.* (B) L. 5,—

CANTO E PIANOFORTE

ALFANO (F.). *Tre Liriche*:
—— (123621). 1. Felicità (MS-Br). Versi di F. Pastonchi. (A) L. 5,—
—— (123622). 2. Messaggio (MS-Br). Versi di D. De Paoli (dal greco di Nosside). (A) L. 5,—
—— (123623). 3. Antica ninna-nanna partenopea (C-B). Versi di autore ignoto. (A) L. 5,—
—— *Nuove Liriche Tagoriane*:
—— (123618). 1. Perchè siedi là... (MS-Br) (A) L. 5,—
—— (123619). 2. Non nascondere il secreto.. (MS-Br). (A) L. 5,—
—— (123620). 3. Corro come il cervo muschiato... (S-T). (A) L. 5,—

REFICE (L.) (123437). *Trittico francescano*. Versi di E. Mucci. (A) L. 25,—

WOLF-FERRARI (E.). Il Campiello. Opera completa: testo tedesco. (A) RM. 12.—

VIOLINO E PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1809). *Largo*, dalla Cantata «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (Actus tragicus) - per Violino o Viola (Janigro). (B) L. 2,50

DE BÉRIOT (C.) (E. R. 1783). *Settimo Concerto*, Op. 76 (Facl). (B) L. 8,—

—— (E. R. 1781). *Nono Concerto*, Op. 104 (Facl). (B) L. 8,—

FRUGATTA (G.) (123676). *Seconda Sonata* (in Re minore), Op. 51. (A) L. 25,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1799). *Largo*, dalla Cantata «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» (Actus tragicus) (Janigro). (B) L. 2,50

ORCHESTRA

NAPOLI (J.) (123691). *Ouverture* per la commedia di Shakespeare «Pene d'amor perdute» - in-16°. (A) L. 15,—

VERETTI (A.) (123432). *Suite* in *Do* dall'Atto unico «Una favola di Andersen» — Partitura formato grande. (A) L. 40,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

MULE (G.). Lolà. Due Fantasie (Culotta):
—— (123440). Fantasia sul 1° Atto. (A) L. 10,—
—— (123451). » » 2° e 3° Atto. » » 8,—

VITTADINI (F.). Fiordisole. Fantasie (Culotta):
—— (123527). II. Fantasia (A) L. 10,—
—— (123528). III. » » » 10,—

WOLF-FERRARI (E.) (123504). Il Campiello. Fantasia sul 2° Atto (Del Maglio). (A) L. 10,—

BANDA

VESSELLA (A.) (E. R. 1508). *Studi d'istrumentazione*. Parte II, Fasc. 8°: La Banda. (B) L. 25,—

GRANDE BANDA

CASAVOLA (F.). Castello nel bosco. Danze (Preibe):
—— (122895). Partitura. (A) L. 25,—
—— (122896). Parti staccate. » » 40,—

LIBRETTI

GOLDONI (C.). Il Campiello. Adattamento in 3 Atti di M. Ghisalberti per la musica di E. Wolf-Ferrari; testo tedesco di E. Wolf-Ferrari e Fr. X. Friedl. RM. 1.—

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

ALDROVANDINI - PICCIOLI. *Adagio e Pastorale* (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—

BACH (Ph. E.). *Sonata* für den praktischen Gebrauch, herausgegeben von A. Bartsel. (W. Zimmermann, Leipzig).

BARRAUD (H.). *Premiers pas*. Morceaux très faciles. (Max Eschig, Paris).

BIFFIGNANDI (R. C.). *Minuetto*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—

DANGE (M.). *Chanson. — Pour toi* (Sarabanda). (Max Eschig, Paris).

DESDERI (E.). *Fantasia* über ein Thema von Beethoven. *— Toccata, Intermezzo, Studio. — Sonata in Sol min. — Sonatina* in modo sincopato. *— Preludio, Corale e Fuga* in modo sincopato. (Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig).

FREY (M.). *Aus der Zeit der Galanten*. (Menuette - Gavotten - Sarabanden). (D. Rahter, Leipzig).

GOBESSI (I.). *Due Corali*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 4,—

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

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.

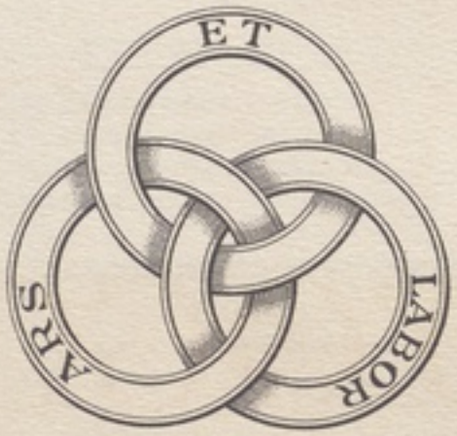
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

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.
Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.
Cartiere di Maslianico S. A. - Via Paullo n. 16.
Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.
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·XVIII·NVMERO VI·GIVGNO·MCMXXXVI·XIV

Tassa pagata per supplemento

CARTIERE VALLE OLONA

GIÀ **P. A. MOLINA**

CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da stampa e da scrivere - andanti, mezze fine e fini.

Tipi speciali per illustrazioni

SEDE

MILANO

VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920

Stabilimento: **VARESE** - Telefono 10-28

JOSEPH MICHEL

Corso di Violoncello Luglio-Agosto 1936

MOZARTEUM SALISBURGO

Joseph Michel ha assolto i suoi studi negli ultimi anni presso:

Prof. Alexaniani Parigi (Scuola Casal)
Prof. Julius Klengel - Lipsia
Prof. Hugo Becker - Merano
Prof. Paul Grümmer - Berlino

Corso Internazionale di Musica
MOZARTEUM SALISBURGO

Indirizzo privato:
Joseph Michel - Merano (Italia)
Monte S. Zeno 3 - Castelletto Passiria

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

DA BUON SEME

BUON RACCOLTO



SQUISITO - AI PASTI UN BICCHIERINO



Gli elementi catalizzatori e minerali contenuti nel Tonergil sono come la buona semente che, gettata nel terreno, assicura la messe rigogliosa. Essi potenziano i processi metabolici cellulari e migliorano l'ematosi.

ANEMIA
ESAURIMENTO ORGANICO
ASTENIA NERVOSA
CONVALESCENZE

TONERGIL "ERBA"

CARLO ERBA MILANO

TONICO EMOPOIETICO MINERALIZZANTE

CARLO ERBA S.A.-MILANO

NUOVI DISCHI "LA VOCE DEL PADRONE,,

AUGUSTA OLTRABELLA e GINO DEL SIGNORE:

IL DIBUK (ROCCA-SIMONI), « Eccoti mia bella amica » a. III. — « Ma ora torno verso l'anima tua » (ninna nanna), a. III . . . . . DB 2828

MARIA CANIGLIA:

LOHENGRIN, « Sola nei miei primi anni », a. I. — « Aurette a cui spesso », a. II . . . . . DB 2827

JASCHA HEIFETZ (violinista):

SIVIGLIA (ALBENIZ-HEIFETZ), serenata spagnola dalla Suite « Iberia »
RURALIA HUNGARICA (DOHNANY), op. 32, N. 2. Zingaresca-andante . DB 2220

ORCHESTRA SINF. dir. M.° P. COPPOLA:

I PINI DI ROMA (RESPIGHI), Poema sinfonico . . . . . DB 4991/4992

Disco DB. L. 30

S. A. NAZ. DEL GRAMMOFONO
"LA VOCE DEL PADRONE,,
Audizioni e cataloghi gratis

RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA E COLONIE

G. TAGLIAPIETRA

ANTOLOGIA DI MUSICA ANTICA E MODERNA

PER PIANOFORTE

159 Autori. - 519 Composizioni. - 18 Volumi. - 2863 Pagine di musica

Ogni volume contiene notizie biografiche e bibliografiche di ciascun autore; l'indice tematico e numerose note esplicative, storiche, artistiche ed altre sulla interpretazione del pezzo e sulle differenti soluzioni di difficoltà di taluni passaggi. Le indicazioni del pedale sono state eseguite con la notazione moderna e la musica è corredata dalla più razionale digitazione, sviluppo dei trilli e dei gruppetti ecc., con ricchezza d'indicazioni per l'esatta esecuzione.

Volume I. (E. R. 980). — Contiene 1 brano di F. Verdelotto; 1 di A. Willaert; 6 di G. Cavazzoni; 6 di A. De Mudarra; 1 di M. De Fuenllana; 1 di G. Bermudo; 2 di C. De Rore; 7 di L. Milan; 3 di A. Gabrieli; 4 di A. Cabezon; 2 di A. Padovano.

Volume II. (E. R. 981). — Contiene 4 brani di C. Merulo; 3 di L. Luzzaschi; 7 di W. Byrd; 1 di T. Morley; 9 di G. Gabrieli; 1 di F. Richardson; 2 di P. Philips; 4 di G. Farnaby.

Volume III. (E. R. 982). — Contiene 4 brani di J. P. Sweelinck; 2 di J. Mundy; 8 di J. Bull; 3 di J. Titelouze; 5 di H. L. Hassler; 9 di A. Banchieri; 1 di C. Erbach; 2 di B. Praetorius; 4 di O. Gibbons.

Volume IV. (E. R. 983). — Contiene 24 brani di G. Frescobaldi.

Volume V. (E. R. 984). — Contiene 19 brani di G. Frescobaldi; 1 di G. M. Trabaci; 10 di G. Picchi; 1 di A. Gabrieli.

Volume VI. (E. R. 985). — Contiene 8 brani di S. Scheidt; 1 di H. Scheidemann; 1 di G. B. Fasolo; 6 di M. A. Rossi; 1 di A. Merula; 3 di F. Fontana; 11 di J. J. Froberger.

Volume VII. (E. R. 986). — Contiene 1 brano di D. Strungck; 1 di W. Ebner; 1 di J. Kindermann; 2 di F. Roberday; 1 di J. C. de Chambonnières; 1 di H. Dumont; 1 di J. A. Reinken; 5 di N. Gigault; 9 di J. R. von Kerll; 7 di J. Anglebert; 2 di G. B. Lulli; 1 di J. Gaultier.

Volume VIII. (E. R. 987). — Contiene 4 brani di A. Poglietti; 1 di A. Le Bégue; 3 di L. Couperin; 3 di G. Muffat; 4 di D. Buxtehude; 20 di B. Pasquini.

Volume IX. (E. R. 988). — Contiene 1 brano di G. C. Bach; 1 di G. Krieger; 4 di C. F. Pollaroli; 5 di A. Corelli; 12 di G. Pachelbel; 4 di E. Purcell; 12 di A. Scarlatti.

Volume X. (E. R. 989). — Contiene 6 brani di G. Kuhnau; 1 di F. S. Murschhauser; 2 di G. C. Fischer; 1 di G. B. Loeillet; 1 di F. Couperin; 1 di L. Marchand; 2 di A. B. Della Ciaja; 4 di D. Zipoli; 1 di A. Vivaldi; 6 di G. F. Telemann; 6 di G. Mattheson.

Volume XI. (E. R. 990). — Contiene 1 brano di G. F. Rameau; 1 di G. F. Danrieu; 6 di F. Durante; 3 di G. F. Händel; 1 di G. S. Bach; 1 di D. Scarlatti; 4 di B. Marcello; 2 di N. Porpora.

Volume XII. (E. R. 991). — Contiene 3 brani di G. Muffat; 3 di L. C. Daquin; 2 di L. Leo; 1 di G. A. Hasse; 1 di G. B. Sammartini; 2 di G. A. Paganelli; 1 di G. B. Pescetti; 2 di G. B. Martini; 3 di B. Galuppi; 1 di W. F. Bach; 1 di P. D. Paradies; 1 di G. L. Krebs.

Volume XIII. (E. R. 992). — Contiene 3 brani di C. F. E. Bach; 3 di G. F. Kirnberger; 2 di F. G. Marpurg; 1 di G. Benda; 1 di G. E. Bach; 1 di F. Bertoni; 1 di G. P. Rutini; 1 di G. Haydn; 1 di A. Sacchini; 1 di G. C. Bach; 1 di G. Hässler; 1 di F. Turini; 1 di G. B. Grazioli; 1 di M. Clementi; 1 di W. A. Mozart.

Volume XIV. (E. R. 993). — Contiene 1 brano di L. Cherubini; 2 di G. L. Dussek; 1 di F. Pollini; 5 di D. Steibelt; 2 di L. v. Beethoven; 4 di G. B. Cramer; 1 di G. N. Hummel; 6 di G. Field; 1 di F. Ries; 1 di C. M. v. Weber.

Volume XV. (E. R. 994). — Contiene 1 brano di F. G. M. Kalkbrenner; 5 di C. Czerny; 2 di J. Moscheles; 3 di F. P. Schubert; 1 di G. C. Kessler; 11 di F. Mendelssohn; 5 di F. Chopin.

Volume XVI. (E. R. 995). — Contiene 4 brani di R. Schumann; 5 di F. Liszt; 2 di S. Thalberg; 7 di H. Kjerulf; 5 di S. Golinelli.

Volume XVII. (E. R. 996). — Contiene un brano di J. Raff; 1 di A. Fumagalli; 3 di A. Rubinstein; 3 di G. Brahms; 2 di G. Sgambati; 1 di M. Esposito; 2 di G. Martucci; 1 di C. Albanesi; 2 di N. v. Westerhout; 3 di Al. Longo; 1 di G. Orefice.

Volume XVIII. (E. R. 997). — Contiene 10 brani di F. Busoni; 2 di F. Cilea; 2 di A. Zanella; 1 di A. Savasta; 3 di D. Alaleona; 2 di R. Pick-Mangiagalli; 6 di L. Perrachio; 4 di A. Casella; 1 di F. Santoliquido; 1 di P. Coppola, 1 di A. Veretti; 2 di M. Castelnuovo-Tedesco; 1 di S. Musella; 1 di E. Masetti; 1 di M. Pilati.

(E. R. 1661 a 1678) Gli stessi Vol. con testi italiano, francese, tedesco, inglese

I volumi I a V: L. 12 - I volumi VI, VII, VIII, IX, XII e XVII: L. 15
I volumi X, XI e XVI: L. 18 - I volumi XIII e XV: L. 20
I volumi XIV e XVIII: L. 25.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO VIA BERCHET, 2

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

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

SOMMARIO

G. Fara. — Musica del popolo e popolare . . . . . Pag. 193

A. De Angelis. — Roberto Stagno . . . . . » 198

RIVISTA DELLE RIVISTE: Adám Liszt, il padre di Franz. - Italia. - Estero . . » 205

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Lettera da Berlino (A. Brüggemann) . » 210

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica corale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica. - Musica eseguita . . . . . » 219

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 225

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 228

BRANO MUSICALE

M. Pilati: *La Tartaruga*. Canto e Pianoforte. Poesia di Trilussa

RECENTI SUCCESSI TEATRALI ALL'ESTERO

OPERA COMIQUE DI PARIGI

F. ALFANO

CYRANO DI BERGERAC

COMMEDIA EROICA DI E. ROSTAND

Libretto in 4 atti e 5 quadri di E. CAIN

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—

Libretto L. 4,—

TEATRO DI STATO, BERLINO

O. RESPIGHI

LA FIAMMA

TRE ATTI DI G. GUASTALLA

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—

Libretto L. 4,—

TEATRI DELL'AMERICA DEL NORD

L. ROCCA

IL DIBUK

UN PROLOGO E TRE ATTI DI R. SIMONI

dalla leggenda di Scialum-aki

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—

Libretto L. 4,—

TEATRO COLON, BUENOS AIRES

G. F. MALIPIERO

GIULIO CESARE

DRAMMA MUSIC. IN 3 ATTI E 7 QUADRI

(DA SHAKESPEARE)

Libera traduz. e riduz. di G. F. MALIPIERO

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—

Libretto L. 3,—

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

ANNO XVIII. GIUGNO 1936-XIV N. 6

MVSICA D'OGGI

Musica del popolo e popolare

(Materiali e ricerche)

« *Con la test'alta e con rabbiosa fame* » di idee musicali più di un aspirapolvere in cerca di gloria, credendo facile il gesto di uno Chopin o di un Mussorgsky, si è gettato sul canto del popolo, e dopo averlo sciabordato nel fondaccio della scolastica straniera lo ha servito al pubblico in una così nauseante salsa da far pensare con amore al balsamo di Don Quijote de la Mancha. Altro che « bere l'acqua pura alla polla purissima delle gloriose tradizioni dei nostri paesi » come consigliò Mascagni e come da trent'anni, con più modesta voce, vengo gridando io al deserto! Si è scientemente barato al gioco delle parole e in luogo di lavare la propria ispirazione alla fonte della tradizione italiana, si è vestito da Arlecchino il nobile canto del pastore per farne insegna da bottega. Con tal gioco, non solo non si è tolto ma si è aggravato il male. Il musicista è rimasto quello che era, aggiungendovi la vergogna di avere tentato di corrompere il canto della propria stirpe.

E' ingenuo credere che basti prendere un tema musicale, mettiamo spagnolo, per fare della musica che nello spirito e nell'essenza sia realmente spagnola. Giulio Massenet, ad esempio, ha fra le sue composizioni orchestrali *Scènes hongroises* e *Scènes napolitaines* ma nessuno, credo, compreso l'autore, le ha mai prese sul serio per musica ungherese e per musica italiana nonostante i motivi ungheresi e napolitani che le infarciscono. Così è che alcuni romanzieri e musicisti russi e spagnoli oggi in voga, nonostante i soggetti nazionali da essi trattati, si palesano nello spirito e nell'essenza male copie dello spirito e dell'essenza francese.

E dire che basterebbe, quando si è artisti, e per divina sopraggiunta artisti italiani, abbandonarsi al proprio estro con sincerità, direi con ardore, con nessuna altra mira che quella di far dell'arte, di esprimere le proprie emozioni con quel tale mezzo artistico prescelto, per essere sicuri di avere l'aiuto potentissimo dell'etnos italico che è in ognuno di noi e irrompe e dilaga e fa sentire la sua voce anche dove si crede che lo studio e le infiltrazioni straniere lo abbiano soffocato e distrutto nelle sue radici. Quando si è artisti, dico. Chè quando non lo si è, nello sforzo di esserlo a tutti i costi si balbetta ed è scema iattanza proclamare che il balbettio tecnico è voluto, come una specie di cilicio imposto alle penitenti carni in maniera da castrare ogni generoso impeto creativo; ma che se si volesse, basterebbe girare la chiavetta per far venire giù melodia fresca e originale a quattro cannelle!

Del resto, tutta la storia della musica italiana sta a provare quale e quanta sia la forza etnofonica italiana. Nel primo periodo, o epoca preistorica, regna sovrana assoluta la musica etnica. Ricca di fresca spontaneità, vibra di tutte le più profonde dolci ardenti e meste passioni umane. Qua e là si investono e si amalgamano caratteri similari delle etnofonie dei popoli stranieri che più lunghi contatti ebbero con le genti d'Italia. Della ricchezza melodica ed espressiva, della unità fondamentale attraverso le sfumature regionali della musica del nostro popolo, sono buoni testimoni i canti e le musiche strumentali che risalgono alla più alta etnofonia e che ancora vivono nella tradizione del popolo, nonostante le contrarie affermazioni contenute in qualche manuale di storia della musica che fu lasciato circolare liberamente per le mani dei dilettanti e degli studenti e che afferma che « non è improbabile che la musica popolare sia stata più diffusa nei paesi nordici che nell'Italia, perchè la canzone deriva in ultima linea dalle sequenze della Chiesa d'origine germanica ». Avete capito? I contadini sardi, siciliani, abruzzesi, toscani, il patrimonio intimo della loro vita, il canto della culla, dell'amore e della morte, sono andati a pescarlo nelle « sequenze della Chiesa germanica! »

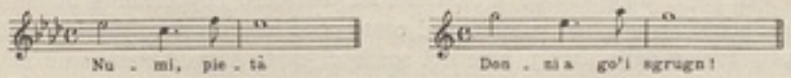
Nel secondo periodo, quando cioè la scienza si impadronisce dell'arte musicale cercando di fissarla il più intieramente possibile con le diverse semiografie, da quella alfabetica a quella neumatica e da questa alla diastematica, nonostante le grandi difficoltà e la immensa distanza che passava fra il segno scritto e il suono; pur attraverso la mole delle intricate esercitazioni contrappuntistiche cui venivan ridotte le libere forme musicali del popolo, guizzano qua e là vivi bagliori non dubbi della etnofonia da cui sono sorti. Nelle maggiolate, nei madrigali e talvolta perfino nell'*organum* e nel *discantus* si intravede la trama o l'accento del canto proprio al popolo di nostra razza.

Nel terzo periodo, che dal sei-settecento viene incontro all'epoca nostra, non appena la mano del musicista si fa franca nel piegare la tecnica al proprio volere, e non appena la tecnica stessa fatta più agile e perfetta, può fissare meglio, in modo più rispondente, il pensiero e l'emozione musicale, i compositori si abbandonano a scrivere liberamente come sentono, cioè italianamente. Così la musica scritta si riallaccia per carattere, per sentire, per stile al canto del popolo da cui è sorta come virgulto pollato da secolare quercia silvestre, ma coltivato in parco. Così si spiega il successo caldo e schietto incontrato dalla musica dei nostri grandi. Il pubblico, il popolo, vi ritrova se stesso, tutta l'anima sua, affinata dal genio dell'artista, quel tanto da farla sembrare ancora più bella.

Rossini, Donizetti, Bellini e il popolo elaborano in maniera diversa la stessa materia prima: il sentimento umano particolarmente colorato dall'etnos italiano. Ma è l'ultimo dei Titani, colui che chiude il più grandioso ciclo del melodramma, Giuseppe Verdi, che fornisce una prova, dirò così materiale, alla nostra argomentazione.

Giuseppe Verdi, che fu campione nobilissimo e purissimo di nostra gente, forse appunto per questo parve ed era aborrente dalle citazioni di musiche etniche. Non melodie zingaresche nel *Trovatore;* non canti ebraici nel *Nabucco;* non « refrain » da carnevale parigino nella *Traviata;* non « villotte » venete o canzoni cipriote, dalmate, greche, albanesi nell'*Otello;* ma larga, possente, bella ed espressiva musica italiana. Perfino nell'*Aida*, ove sarebbe stato così facile, e ad altri

naturale, inserire qualche brano di musica esotica, danza africana o canzone dei battelieri del Nilo, ha amato meglio ottenere il « colore locale » o l'impressione e suggestione auditiva del colore locale, e quanto magistralmente tutti sanno, con musica propria. Qualcuno, è vero, ha asserito [*Verdi, Souvenirs inedits du Comte Thun-Valsassina par Benno Geiger*, in « Deutsche Revue », 1901] che la frase di Amneris, al principio del secondo atto: « *Ah! vieni, vieni, amor mio, m'inebria, fammi beato il cor* » quando le schiave l'abbigliano per la festa trionfale, sia di origine popolare orientale, avendola Verdi udita cantare da marinai venuti dall'Oriente. La cosa però poggia tutt'altro che su solide basi e la mia sia pur modesta conoscenza di canti etnici nulla rammenta dell'Oriente che ricordi la citata frase di Amneris. Sta di fatto invece che Verdi, aborrente da citazioni musicali straniere, proprio nella stessa *Aida* ha lo spunto del famosissimo « *Numi pietà, del mio dolor* » identico alla vociata della venditrice di cicoria campestre del parmense. E il Verdi, ognuno lo sa, era emiliano. Il lettore confronti i due temi e ne tragga le illazioni che meglio crede.



Per mio conto non penso ad un caso voluto, quale, ad esempio, quello del Berlioz che avendo nelle sue *Passeggiate italiane* trascritto un motivo abruzzese [*Memoires de Hector Berlioz*, Paris, Calmann, 1896, a pag. 226] ne ha poi fatto il tema del coro del terzo atto del suo *Benvenuto Cellini* [« *Bien heureux les matelots* »], ma penso piuttosto ad una incosciente assimilazione o ancora meglio a un ritorno etnico. Così musica etnica e musica dotta si scambiano ogni tanto preziosi regali melodici. Così la potenza dell'etnos italico imprime caratteri nazionali al canto del popolo, nonostante le diverse stratificazioni preistoriche, protostoriche e storiche che corrono nella etnofonia delle varie regioni; alla canzone popolare; alla musica dotta, nonostante le infiltrazioni tecniche straniere; facendo di tutta la musica italiana di tutte le epoche e di tutti i generi un solo e splendido blocco, dai caratteri così ben distinti e marcati da avere, nel tempo, impresso indelebili orme nella musica di tutte le altre Nazioni.

***

Ho adoperato di proposito i due diversi termini: canto del popolo, canzone popolare, perchè indicano due diverse cose nonostante ci sia ancora chi, confondendo, parla di « canzone popolare » anche quando intende « canto del popolo ». E non solo da parte del pubblico in genere, ma anche di specialisti, dirò così della materia, avviene spesso tale confusione. Non dico in Italia e neppure in Germania ove oramai, specie nel campo scientifico dell'archeologia, glottologia e etnografia sono state accolte e adottate la mia classificazione e la mia terminologia, ma in Francia, per esempio, ove perfino un musicologo ricercatore e studioso della musica tradizionale quale è l'eminente Julien Tiersot, nelle cui interessanti monografie alla profonda erudizione congiunge sempre un raro senso d'arte, si serve ancora dei termini impropri: *chanson populaire* e *demi-populaire*, in luogo dei precisi *ethnophonie, musique ethnographique, chant du peuple, chanson populaire*.

Nella memoria da me presentata al Congresso Nazionale di Arti e tradizioni popolari, tenuto a Trento nei settembre del 1934, e pubblicata negli Atti ufficiali

di tale Congresso, ho cercato di esaurire la questione, specificando cosa debba intendersi per ognuno dei termini adottati. Così, per quella generalmente definita « canzone popolare » mi par tempo di abbandonare da un lato l'idea che possa servire ad indicare il « canto del popolo »; dall'altro l'idea che « canzone popolare » altro non sia che musica scritta pel volgo da animo volgare.

A parte quella musica di cui il popolo si impadronisce anche se scritta con altri intenti e magari facente parte del repertorio teatrale, se nella canzone popolare vera e propria vi ha del brutto, e ve n'ha più che del bello, ciò è come di tutte le cose di questo mondo. E se vi ha canzone popolare oscena nel verso e volgare nel suono, se ve ne ha altra creata esclusivamente per la feccia cittadina, ve ne ha pure che è vero anello di congiunzione fra la musica del popolo e quella dotta per il comune etnos, per il generale carattere che le fa tutte figlie di una stessa madre. Qui veramente, a proposito d'un mio modestissimo volume di volgarizzazione del canto del popolo: *L'anima musicale d'Italia*, edito da « Ausonia » di Roma, nientedimeno che nel 1921, un solerte recensore che ne volle dar notizia ai suoi lettori nel 1934, ammonisce: « Non starò a discutere l'opportunità di tali distinzioni e denominazioni, ma la storia del canto popolare, poesia e musica, nel senso più comprensivo della parola, cioè nel senso di canto entrato comunque nella tradizione orale e, se anche non composto, continuamente rielaborato dal popolo, è in sè cosa più vasta che il Fara non pensa e da farsi con più larghi criteri ».

Dal tono spira un miglio lontano un'aura così professorale che mette in sospetto circa i « più larghi criteri ». Ma in che cosa essi consistano eccolo detto in queste altre parole: « Come può credersi del sesto secolo la melodia di *Donna Lombarda* se il genere delle canzoni cui appartiene è nato per lo meno sette secoli dopo anche a voler stare col Rajna piuttosto che con Gaston Paris? ».

Dunque, almeno per la *Donna Lombarda*, i più larghi criteri sono i manuali del Rajna e del Gaston Paris. A nostro modesto avviso non c'era proprio bisogno di montare in cattedra per proclamare criteri... così ampi! E l'egregio recensore può tranquillamente starsene col Rajna o col Gaston Paris o, se più gli piace, dormire, come suol dirsi, fra due... manuali.

Qui mi verrebbe voglia di chiedere, così alla traditora, all'egregio recensore: lei che cosa ne pensa; sarà nato prima l'uovo o la gallina? Problema fondamentale dell'etnofonia. O assai più modestamente: scusi, vuol dirmi, per favore, sempre in base ai suoi più larghi criteri basati alla loro volta sul Rajna e sul Gaston Paris, a quale epoca risale e a quale genere di canzoni appartiene la etnofonia di queste parole: « *Umbe sa tadida cicigwe tadida we ginatagimanido wa a hi e ha na;* o di quest'altra: *Pra na ma ni s'ana bhun s'i ba à sa ka la ma-n ga lan pan chàna napa ra ma yogai ka ni la yan?* ». E ancora più modestamente, se ne valesse la pena, lo pregherei di rileggere il mio modestissimo volumetto e si convincerebbe che la prima volta ha letto troppo in fretta. Ma non ne vale la pena, e troppo onore egli ha fatto al mio libro recensendolo fresco fresco di quattordici anni per lettori degni, per quietezza di nervi, di esser fratelli degli onesti abitanti di Quiquendone.

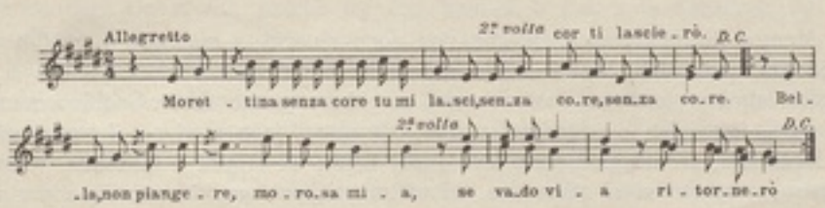
Quanto però al dire che il problema della storia del canto popolare sia cosa più vasta ch'io non pensi, mi permetto dirla affermazione gratuita dell'egregio recensore perchè, ch'io sappia, mai io gli ho confidato il mio pensiero intorno alla storia della etnofonia e perchè se altro di mio non conosce all'infuori del modesto libro recensito, poco ei può sapere del mio pensiero.

Comunque, lasciando libero ognuno di studiare la canzone popolare per se

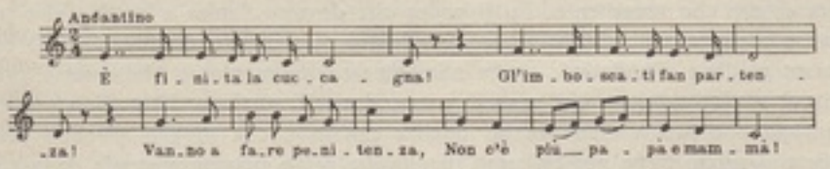
stessa e con i metodi che più gli talentano, io, da povero musicologo e con altri gusti, continuo a studiare l'etnofonia con quel sistema, quella classificazione e quella nomenclatura che mi son tanto cari e che finora mi han reso qualche servizio anche riguardo al grandioso problema etnofonico: è nato prima l'uovo o la gallina?

Circa la canzone popolare propriamente detta, noi la continueremo a studiare nelle sue diverse specie, solo e in quanto riguarda lo strato fondamentale umano, dirò così stilizzato, dall'etnos italico. Perchè, come già dissi, la nostra canzone popolare, pur lontana dal canto del popolo strettamente regionale ed arcaico, da questo talvolta discende ed è rielaborazione nel testo letterario, racchiudendo in sè i caratteri morfologici e spirituali della terra ove è nata. Di quei popoli aborigeni mediterranei viventi in Italia e da cui anche il dottissimo maestro di musica, decadente o scadente che dir si voglia, discende suo malgrado e prende il poco di buono che è nella sua musica. Talvolta mesta, accorata, nostalgica, tal'altra tagliente come lama di rasoio, o lievemente scherzosa. Nostra sempre la poliedrica genialità latina.

Chi di noi, di noi dico che abbiamo rivissute le gloriose vicende del quarantotto, non ricorda le canzoni militari fiorite nel travagliato periodo delle lotte per l'indipendenza italiana? Chi non ricorda il popolarissimo « *Addio, mia bella addio, l'armata se ne va* », cantato dagli spensierati Cacciatori delle Alpi e divenuto vero e proprio patrimonio nazionale? O quest'altro in cui l'addio prende nel ritmo un carattere così leggero da togliergli quasi l'idea della malinconia che accompagna sempre il distacco:

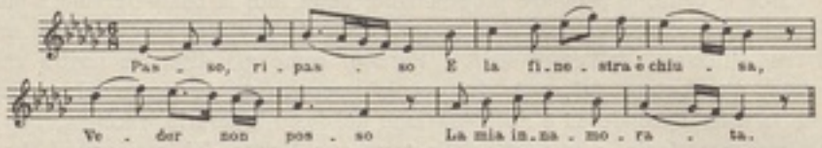


E molte ne sbocciarono durante le nostre poche guerre coloniali, come, ad esempio, quella in cui il « *Bel suol d'amore* » sarà gentilmente conquistato « *al rombo del cannon!* » E fu un dilagare durante la guerra mondiale e spesso di quel genere caustico in cui l'Italia è maestra. Nella parola, da Giovenale al Porta e da questi al Giusti. Nell'atteggiar delle labbra, col « riso sardonico » che dalla mia Sardegna per l'intiera penisola è sinonimo di acre e sottile scherno. Nella parola e nella musica in qualche baleno dell'opera giocosa. Versi e musica recenti, faciloni, ma pur sempre inconfondibilmente italiani, come questi, ad esempio:



Qui una nuova e ben più aspra voce saccentemente stona È una parafrasi! No, crociatello, non parafrasi, ma santissima funata è, e data come l'intelligentissimo monello italiano sa. Voce di popolo che lo strale della beffa lancia gagliardo come il grido della sfida e della vittoria.

Ma poichè siamo su la via delle osservazioni, andiamo oltre. Alla canzone popolare dell'Emilia portò, fra i primi, notevole contributo Carlo Grimandi con le sue *17 vecchie canzoni emiliane* [F. Bongiovanni, Bologna, seçonda ediz., 1917]. La prima di queste canzoni, intitolata *Passo, ripasso,* incomincia così:



e continua, su la stessa musica, a narrare delle affannose richieste, dell'affacciarsi alla finestra della madre della fanciulla che, dice al giovine innamorato: « *Quella che tu cerchi è morta e sotterrata* ».

(*Continua*). GIULIO FARA.

Roberto Stagno

(1836-1897)

Mentre di molti musicisti che non sono riusciti a superare i confini della mediocrità, può dirsi che si avviassero alla « carriera » musicale come a una qualsiasi altra professione, così che essi avrebbero potuto essere indifferentemente ingegneri, farmacisti o impiegati postali, altrettanto non avviene, fortunatamente, per i cantanti, la maggior parte dei quali, anche di origini umilissime, giungono al teatro, e spesso vi si affermano, trionfalmente, per qualità naturali e per vocazione irresistibili.

Questo può ripetersi anche per il tenore Roberto Stagno, il quale, appartenendo a una famiglia distinta, e per di più siciliana — val quanto dire gelosa del decoro del suo ceto — trovò nei genitori una decisa e tenace opposizione. Ma il giovinetto aveva uno di quei temperamenti che non si lasciano piegare: abbandonò la casa paterna e si recò a Milano in cerca di lavoro, coi proventi del quale poter vivere indipendente e studiare. Il babbo allora gli tagliò i viveri, nella speranza di poterlo costringere a ritornare all'ovile; ma s'ingannò. E il neofita cantante restò a Milano, lottando con l'appetito che, in quel giovanottone di vent'anni non poteva essere che prepotente. Fu il padre che dovette venire a patti e che infine si decise a pregare il celebre tenore Pandolfini di ascoltare il giovane e di esprimere un giudizio. Pandolfini, o che s'ingannasse realmente, o che avesse prestabilito col severo genitore un segreto patto, dopo l'audizione disse chiaro e netto al giovane che non v'erano in lui qualità canore e che meglio avrebbe fatto a prendere il primo treno per Palermo. Il giovane prese invece la strada della scuola del maestro Lamperti, il quale intuì subito le spiccate attitudini di lui, lo ammaestrò e lo condusse fino al fuoco della ribalta.

L'affermazione vittoriosa dello Stagno, e che doveva decidere della sua fama come d'uno dei più illustri tenori del suo tempo, avvenne più tardi (1865), avendo

dovuto in soli tre giorni sostituire nel *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, il protagonista Tamberlick, improvvisamente ammalatosi. Il successo, inaspettato, fu così clamoroso, che portò d'un tratto lo Stagno in prima fila nella schiera dei divi. E che lo decise addirittura a mutare nome, per riconoscenza verso il personaggio che gli era stato propizio. Egli si chiamava infatti Vincenzo Andreolli; ma da quella sera assunse un nome di battaglia, e si chiamò Roberto Stagno.

Narrò un biografo sull'« Illustrazione Italiana » di Milano, in occasione della morte dello Stagno, che « Tamberlick s'aggravò... per la bile di vedersi sostituito dall'esordiente. Dicono che, di fine olfatto, ne prevedesse il successo, e che mandò una folla d'amici in teatro a far opera ostile contro il baldanzoso palermitano. Infatti la platea era piena di malintenzionati, armati di chiavi femmine e di fischietti. Ma il vice-Tamberlick spiegò una voce ed un'arte così bella che i fischi vennero soffocati dagli applausi d'un entusiasmo quale forse non si accende che nel suolo iberico. »

« La Spagna, anzi tutta la penisola iberica, fu la terra prediletta dal celebre tenore. Il pubblico spagnuolo e il pubblico portoghese andavano a gara per contenderselo. A Madrid cantò per sette stagioni consecutive. Era il favorito delle corti di Madrid e di Lisbona. Quando Roberto Stagno cantava era un avvenimento quasi nazionale. Durante la guerra carlista le bande di Don Carlos lo fermarono e lo sequestrarono con tutto il treno in cui si trovava. Il pretendente lo riconobbe, lo fece liberare, lo fece scendere e lo festeggiò come un suo pari. Lo tenne seco tre giorni, perchè tra una fucilata e l'altra lo deliziasse del suo canto divino. Dopo ogni arietta, Don Carlos lo colmava di regali ».

Nella stessa Madrid la parte del protagonista, negli *Ugonotti*, opera prediletta dal pubblico spagnuolo, trovò nello Stagno un nuovo campione che entrò a misurarsi alla pari con due altri celebri artisti: il Masini e il Gayarre. E l'importanza che il pubblico attribuiva a quelle interpretazioni era tale che esso non diceva semplicemente: « Andiamo a sentire *Gli Ugonotti* », ma « andiamo a sentire *Gli Ugonotti* di Stagno, o di Gayarre o di Masini ». Si crearono veri partiti di stagnisti, di gayarristi, di masinisti. « In una stagione a Barcellona » — ricorda Gemma Bellincioni nelle *Memorie* (1) — « io cantai con tutti e tre i divi! Quale pugilato furioso fra i combattenti! ». Non altrimenti doveva avvenire più tardi a Buenos Aires, dove pure il pubblico si divideva in due partiti: quello degli stagnisti e quello dei masinisti.

A Napoli il celebre tenore Mario, alla romanza del primo atto degli *Ugonotti*, « Bianca al par di neve alpina », non potè trattenere le lacrime, ed esclamò: « Così si canta! Così cantavo anch'io! ».

Cantò, lo Stagno, in tutti i principali teatri del mondo: in Inghilterra, in Germania, in Austria, in Russia, in Serbia, negli Stati Uniti, in Argentina, festeggiato ed ammirato non solo per le qualità canore, ma altresì per l'eccezionale versatilità e la scrupolosa cura che aveva d'ogni particolare riguardante il personaggio, ciò che rendeva le sue interpretazioni storicamente ed esteticamente perfette (2). Poteva passare dal genere drammatico al leggero, senza il minimo sforzo,

(1) G. B.: *Io e il palcoscenico - Trenta e un anno di vita artistica* (Milano, Soc. An. Edit. Dott. R. Quintieri, 1920).

G. B.: *Il teatro lirico della mia epoca* (Roma, giornale « Il Piccolo » dal 5-V-1933 al 22-I-1935).

(2) CARLO SCHMIDT: *Dizionario universale dei musicisti*, vol. II, pag. 538-39. (Milano, Casa Edit. Sonzogno, 1929).

conservando sempre la stessa naturalezza ed efficacia.

Così nel suo repertorio si adunavano opere del più svariato carattere: da *Roberto il diavolo*, a *Gli Ugonotti*, all'*Africana* di Meyerbeer, al *Lohengrin*, al *Barbiere di Siviglia*, alla *Cavalleria rusticana* e all'*Amico Fritz* di Mascagni, alle donizettiane *Lucia*, *Lucrezia Borgia*, *Favorita* e *Elisir d'amore*, alla *Carmen*, alle opere di Verdi: *Rigoletto*, *Traviata*, *Trovatore*, alle belliniane *Puritani* e *Sonnambula*, a *Malavita* di Giordano, a *Santa Lucia* di Pierantonio Tasca, a *Labilia* di Spinelli, a *Rudello* di Ferroni, *a Martire* di Samara, a *Mignon* a *Giulietta e Romeo* e *Faust* di Gounod, all'*Ebrea* di Halévy. Repertorio svolto insieme coi più eletti cantanti del tempo: dalla Brambilla, al Nannetti, al Cotogni, al Navarrini, e alla Bellincioni, compagna, sposa, collaboratrice del grande tenore.

***

Non è mio compito dire qui di Gemma Bellincioni, ma non sarebbe possibile d'altronde tacere di lei, dato che la vita sua e la sua carriera artistica sono intimamente associate a quelle dell'ultimo quindicennio dell'esistenza del tenore.

Questi avrebbe oggi, se fosse ancor vivo, cento anni. La sua vedova Gemma Bellincioni, ne compie settantasei. Differenza sensibile d'età fra due sposi.

Ma era destino che la celebre soprano unisse la propria vita a quella di un uomo molto più attempato di lei. A Madrid, essendo ancora una fanciulla ed esordiente in arte, presentata al grande Enrico Tamberlick, questi, che invano cercava dissimulare i suoi sessantotto anni sotto i belletti e le tinture, non appena vide l'acerba cantante, sentì risvegliare in sè gli stimoli della remota giovinezza, e apostrofò Gemma con un complimento insinuante: « Bella ragazza »!

« Ma buona » — gli fece subito eco la madre di Gemma, per far capire al più che maturo tenore che con la giovinetta non v'era nulla da tentare nel campo erotico.

Ben diversa doveva essere la sorte della Bellincioni con Roberto Stagno. È vero che la differenza d'età fra di loro era molto minore — Gemma aveva allora venti anni — e su quel vapore « Umberto » che trasportava i due cantanti a Buenos Aires per una stagione lirica al Colon (1883), Stagno, bell'uomo e ancora in gamba, chè aveva da poco superato i quarantacinque anni, era in quell'ambiente, « come un punto luminoso, come un faro » (così si esprime Gemma), e per la leggendaria munificenza e il lusso di cui si circondava, e perchè attorno a lui si muoveva una vera corte di segretari, di camerieri nonchè di artiste, accese di emulazione per guadagnarsi un segno di preferenza da parte del celebre Roberto. Ma quel segno non fu accordato che alla piccola Gemma, la quale divenne così oggetto di invidia da parte di tutte le compagne.

« Stagno — ricorda la Bellincioni — aveva un fascino d'uomo squisitamente educato. Io soffrivo molto di mal di mare durante i primi giorni della traversata, e lui (da perfetto cavaliere del cigno) si occupò di me con molta premura e cortesia. Cielo cielo... stelle e stelle! (e c'era anche la luna durante la traversata), quindi, arrivati a Buenos Aires il divo tenore e la neo celebre prima donna, che ero io, cantavano i loro duetti d'amore in un perfetto unisono... »

Si è fatto addebito a Roberto Stagno di un temperamento violento, d'un amor proprio esagerato, di una gelosia da Otello. Gemma Bellincioni smentisce questa malevola diceria. « Stagno — ella afferma — possedeva una vera anima di artista, generosa fin troppo, fino alla dedizione verso amici e conoscenti, che poi lo compensarono male. »

Come una sera in cui sentendosi di malumore, e dovendo incarnare la parte di *Lohengrin*, lo fece in modo così svogliato da deludere i suoi ammiratori e preoccupare gli amici. I quali, al secondo atto, andarono a trovarlo in camerino, « e gli si dichiararono defraudati nel loro diritto di sentirlo cantare e non miagolare come un bimbo che fa le bizze ». Punto sul vivo e lusingato a un tempo, Stagno, come per incanto, si rasserenò, e disse ai suoi ammiratori: « Vi compenserò al terzo atto ». E infatti furono ben ricompensati, poichè nessuno — è ancora la Bellincioni che lo attesta — poteva come lui scuotere ed entusiasmare il pubblico, quando lo voleva.

« Allora (e questa testimonianza della celebre soprano è tecnicamente preziosa) l'arte era un culto, e Stagno, bisogna riconoscerlo, era un vero devoto del suo culto. Io dovetti a lui quella scuola rigida e severa che, da grande maestro, esigeva da me, obbligandomi a cantare anche la parte di Rosina nel *Barbiere* dopo una recita di *Gioconda*, perchè l'organo vocale non perdesse nello sforzo del canto drammatico, quella melodiosa morbidezza e facilità che il genere leggero esigeva ».

E non bisogna d'altronde essere severi verso il tenore se questi, circondato sempre da ammiratori e da adulatori, qualche volta si permettesse dei capricci.

Sforzo costante di superarsi fu la divisa artistica di Roberto Stagno. A questo principio egli ammaestrò Gemma Bellincioni: e insieme formarono così una coppia di artisti veramente straordinari, che con l'intelligenza, la perseveranza nel far sempre meglio, l'estrema cura dell'interpretazione scenica, riuscirono a conquistare l'ammirazione del pubblico, anche più di altri artisti vocalmente meglio dotati.

Noi sappiamo che l'eccellenza dell'arte scenica nella Bellincioni (per esempio nella *Traviata*) ha spesso superato il valore delle sue doti vocali. Quanto a Roberto Stagno la lode dei competenti, e persino di sua moglie, non può dirsi sia stata senza qualche riserva. Infatti « la voce di Roberto Stagno — ci informa la Bellincioni — non era di timbro perfetto come quella dei suoi rivali, ma i suoi rivali non possedevano la forma vibrante delle note acute, squillanti come campane d'argento, quando le sosteneva con dei fiati che avevano addirittura del miracoloso, aggiungendo a queste qualità canore una signorilità ed un'eleganza da renderlo l'artista più fine e più aristocratico della sua epoca ».

Verdi, difficilissimo nella scelta degli interpeti e critico di una insuperata intransigenza, a cui non era ignota qualche manchevolezza vocale del tenore siciliano, l'avrebbe nondimeno desiderato per la « prima » italiana dell'*Aida* alla Scala di Milano. Scriveva infatti a Tito Ricordi (da Sant'Agata, il 22 maggio 1871) (3): P.S. « Da quanto so e da quanto dici, Stagno e la Waldmann sarebbero forse stati eccellenti per l'*Aida* alla Scala. Saranno inesperti, ma son giovani e quando vi è voce e sentimento io son sempre per i giovani: se ne fa sempre quello che si vuole. »

Tuttavia Verdi dovette rinunziare a Stagno per la sua opera che ebbe infatti ad interpreti la Stolz e la Waldmann, mentre la parte del tenore veniva affidata al Fancelli.

Anche in seguito (ripresa dell'*Aida* alla Scala), è sempre il Fancelli che assume

(3) *I copialettere di Giuseppe Verdi* pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio con pref. di Michele Scherillo. (Milano, Tip. Stucchi e Ceretti, 1913, pag. 260-61).

quella parte: « Dunque Fancelli è ancora l'eroe », scrive Verdi alla Waldmann da Genova il 26 dicembre 1874.

« Oh, mi pare di vedere il suo sorriso impertinente, e quel fare beffardo ed insolente!... Oh, so bene cos'è Stagno, e so bene che si sarebbe retto col suo « savoir faire » per qualche tempo, ma che non avrebbe resistito a lungo in faccia alla voce splendida del nostro « zampone di Modena » (4).

Un interessante giudizio sulla voce dello Stagno dà la stessa Teresa Stolz in una lettera a Verdi (da Venezia, 14 agosto 1874) a proposito di una esecuzione di *Roberto il diavolo* alla quale ella partecipò a fianco del tenore siciliano: « Stagno è un buon artista, sa cantare e sta bene in scena, ma la voce non è bella, tutta attaccata alla gola, per cui d'un timbro poco agradevole suplisce (*sic*) a questo difetto con accenti forti, vibrati, e poi con una bella agilità, certe volte cerca dei (*sic*) effetti con note prolungate, con fiati lunghi da far soffrire chi lo ascolta, e rovina molte volte le frasi!!... » (5).

E il già citato biografo della « Illustrazione Italiana »:

« Tamagno, il magno Tamagno, ha voce ben più squillante, il Masini ha maggiore simpatia di canto, il Gayarre spiegava più slancio di passione. Roberto Stagno contemperò le sue eminenti attitudini in un equilibrio perfetto, nei generi più disparati. La virtuosità del *Barbiere*; la melodia sospirosa del *Faust*; la poesia della leggenda e il nuovo stile col *Lohengrin* non avevano difficoltà, non avevano segreti per lui. »

E non fu colpa di Stagno se a qualcuna delle opere da lui create, per esempio a *Mala vita* (Napoli, 1892), non potè assicurare il successo. L'ambiente dei bassifondi napoletani, ritratto da Salvatore Di Giacomo pel libretto dell'opera, non poteva certo lusingare l'amor proprio dei napoletani. Di qui malumori e proteste nelle quali nulla avevano a che fare la musica di Giordano e l'interpretazione di Stagno. Roma (Teatro Argentina, 22 febbraio 1892), che non aveva ragioni di provare questa suscettibilità, tributò infatti all'opera festosi applausi.

E neppure può addebitarsi allo Stagno il tepido esito di due delle tre opere premiate nel Concorso Sonzogno, rappresentate al Costanzi nel 1890: *Labilia* di Nicola Spinelli (9 maggio) e *Rudello* di Vincenzo Ferroni (28 maggio). Nè fu certo tutto merito del tenore siciliano lo strabiliante successo della terza opera: *Cavalleria rusticana* (17 maggio). Ma fu merito indiscutibile di Stagno l'averne subito capito il valore eccezionale alla lettura al pianoforte (« Santo diavolone!!... questa è musica!... musica italiana, chiara come un cristallo, se Dio vuole ») e di avere concorso al successo con una interpretazione vocale e scenica incomparabile. E d'altronde quale altra opera, più di questa derivata dalla famosa novella del siciliano Giovanni Verga, poteva essere atta a far vibrare di commozione e di entusiasmo l'anima del suo conterraneo Roberto Stagno? Chi meglio di lui avrebbe potuto conquistare il cuore dell'ascoltatore, fin dalle prime battute dell'opera a sipario ancor calato, attaccando, nel natio dialetto, la genialissima « siciliana »?

***

Diciamo ora dell'uomo. Ci soccorrono, in questa ricostruzione umana, oltre

(4) « Il Fancelli (conciapelli fiorentino), bella voce e nient'altro », scriveva Verdi all'Arrivabene. (A. ALBERTI: *Verdi intimo* - Milano, Mondadori, 1931, pag. 139).

(5) Riproduco l'errata ortografia della cantante austriaca.

alle due citate *Memorie* della Bellincioni, due raccolte di lettere che Roberto Stagno e Gemma Bellincioni, spesso indipendentemente e all'insaputa l'uno dell'altra, inviavano alla figlioletta Bianca, raccolta che io stesso — per la cortesia della stessa signora Bianca Bellincioni Stagno — ho potuto ottenere in dono per il Museo del Teatro dell'Opera, insieme ad interessanti cimeli ed a numerosi ritratti.

Nel 1871 Roberto Stagno aveva impalmato Concetta Oddo, da cui ebbe cinque figli, uno dei quali Enrico, sembra avesse buone disposizioni per il canto. « Ha del papà le stesse inflessioni di voce », leggiamo in uno dei ritagli dei giornali riguardanti la carriera artistica di Roberto Stagno (6).

Ma Roberto Stagno si staccò dalla moglie quando conobbe la Bellincioni, che sposò nel 1881, e frutto del nuovo e più potente amore fu appunto Bianca che — allieva della madre — ebbe a sua volta un periodo di notorietà sulla scena lirica.

A questa figlia, lasciata a compiere la propria educazione in un Collegio di Toscana, i genitori rivolgono lettere che, nella schiettezza semplice dell'espansione familiare, senza mira di inopportune falsificazioni reclamistiche, costituiscono una documentazione veramente preziosa dell'anima e dei successi dei due artisti. L'uno scrive dell'altra con uno slancio, che non soltanto esclude qualsiasi riposta gelosia o rivalità, ma che attesta come la collaborazione artistica fosse alimentata da un affetto tenero, devoto, profondo (7).

Nell'espansione affettuosa l'ardente anima del siciliano vince quella più ragionatrice dell'artista lombarda. Ma non sono lettere d'artisti. Sono due teneri genitori, e due sposi borghesi. Persino quella specie d'accademie musicali che tenevano nelle loro ville di Napoli o di Montenero (Livorno), avevano più l'aria di trattenimenti di famiglia che di pretenziosi ricevimenti di due divi. Tanto poco si preoccupava lo Stagno di distanziare i suoi ospiti, con il lustro della propria fama, che non isdegnava accaparrarsi i loro consensi in funzione di cuoco piuttosto che di cantante; o di marito che onora la moglie nel suo giorno onomastico persino con dei fuochi d'artificio.

« Bianchina mia » - « Amata Bianchina » - « Angioletto mio caro » - « Adorata figlietta mia », sono le invocazioni con cui si aprono le lettere di Stagno alla figlia, lettere che egli le indirizza appena giunge in una nuova città, ancor stanco e assonnato, ma sempre trepidante per la salute di lei. E sono perciò lettere, non solo traboccanti d'affetto, ma di consigli, di raccomandazioni che il « paparino » rivolge alla figlia e spesso anche a nome della « mammina ». E raccomandazioni talvolta impazienti, di non fargli mancare notizie. Solo di sfuggita accenni alle città visitate, ai teatri, ai successi. « I cantanti di Bukarest sono dei cani. Brutto paese ». « Londra, colossale inferno ». Ma ritorna di preferenza ad argomenti familiari. Egli è spesso nervoso, Gemma in non buona salute. Ma che gioia orgogliosa quando può partecipare alla figlia i successi della madre!

Le ultime lettere da Gratz (6 ottobre 1896) « tra non molto entrerai in un buon collegio » e da Genova (8-XII-1896) dove è trattenuto per una cura elettrica,

(6) Anche questo volume, che ha inciso sulla copertina il nome di Roberto Stagno, è conservato nel Museo del Teatro Reale dell'Opera.

(7) Questo importante carteggio è costituito da un foglietto in cui Stagno ha ricopiato una poesia di Longfellow « Love come from woman's eye » per accompagnare un mazzolino di mughetti alla Bellincioni (da Budapest a Buenos Aires, marzo 1888) e inoltre da 29 lettere di Stagno alla figlia Bianca (da Brescia 20-VIII-1894 a Genova, Brunn, Lemberg, Czernowitz, Bukarest, Londra, Gratz, Vienna 8-VIII-1896, e di 8 lettere di Gemma a Bianca da Bukarest 9-XII-1894 al Sud-America 8-VIII-1906).

quattro mesi prima della morte, di questa sembrano contenere l'ombra di un presagio. Si rammarica con la figlia perchè ha perduto una medaglia avuta per premio, la esorta a correggersi di queste distrazioni, invoca su di lei « la benedizione della Vergine Santissima della Concezione ». Ed è infatti la sua estrema benedizione, chè la figlia non farà in tempo a trovarsi al capezzale del padre morente.

Avendo notato che il clima di quella città si confaceva alla sua salute lo Stagno aveva preso residenza in Genova, nel suo appartamento al palazzo della Funicolare di Sant'Anna, in piazza Portello 6. Da due mesi aveva smesso di cantare, ma non aveva avuto il coraggio di staccarsi dal teatro del tutto. E aveva assunto l'impresa del Politeama Genovese.

Due sere prima della morte lo si era veduto ancora aggirarsi faticosamente per il teatro. Trascorse in calma l'ultima notte, ma la mattina successiva (era il 26 aprile 1897) ebbe un attacco cardiaco, e quando i professori Locatelli e Maragliano accorsero, era già entrato in agonia. Una malattia delle arterie aveva determinato la nefrite con accenni sempre più frequenti di sterocardia, il più grave dei quali ebbe ragione della robusta fibra dell'artista.

Così si espresse l'atto di morte. Avvenuta la quale lo scultore Canessa rilevò la maschera del defunto, e subito uno stuolo di amici e di ammiratori mosse alla casa del cantante illustre per rendere alle sue spoglie l'estrema testimonianza d'affetto. Commoventi e solenni riuscirono i funerali, e i resti mortali di Roberto Stagno furono quindi trasportati a Montenero ed ivi tumulati.

Molti scritti commemorativi sull'artista vennero pubblicati in quell'occasione, in Italia e all'estero. Il critico del « Corriere di Napoli », dopo aver notato come non possa esservi arte veramente grande ed efficace dove non sia misura, e come in ciò fosse il principale merito di Roberto Stagno, merito tanto più notevole in un temperamento appassionato ed esuberante come il suo, così ne sintetizzava la personalità:

« Favorito dalla bellezza della figura, egli incarnò meravigliosamente quel poetico e romanzesco tipo del tenore alla cui reputazione artistica si congiunge una sorta di celebrità sentimentale. »

ALBERTO DE ANGELIS.

G. SETACCIOLI

Note ed appunti al Trattato di Armonia di G. DE SANCTIS

in rapporto allo sviluppo dell'Armonia moderna, con numerosi esempi dei più illustri autori antichi e moderni.

(E. R. 1604) L. 20 *EDIZIONE RICORDI*

RIVISTA DELLE RIVISTE

Adam Liszt, il padre di Franz

Una interessante raccolta di documenti inediti sugli inizii della carriera concertistica di Liszt pubblica l'Haraszti in un articolo *Liszt à Paris* apparso sulla « Revue Musicale » dello scorso aprile. Nota giustamente l'Haraszti come la più importante epoca della vita di Liszt siasi svolta a Parigi, e anche più giustamente mette in primo piano la figura del padre di lui, Adam, finora lasciata in ombra dai biografi.

Appassionato amatore di musica — in giovinezza avrebbe voluto dedicarvisi, ma i parenti lo costringono a guadagnarsi altrimenti la vita. Adam può ascoltarne largamente, a sua grande soddisfazione, nel castello degli Esterhazhy, dove ha l'impiego di intendente.

Nominato in seguito intendente alla pastorizia di Doborjan, ogni distrazione musicale gli è preclusa. Nel dolore di tanta privazione lo conforta finalmente la scoperta del genio musicale di suo figlio, del quale egli è il primo maestro.

Sul nome del grande virtuoso ecco una interessante nota: il piccolo Liszt in famiglia veniva chiamato Zischy. Il Franz non appare che casualmente una prima volta, nel 1824, in un articolo dell'« Étoile ». Ma proprio in quell'epoca la prima edizione delle *Huit Variations* dedicate a Sebastiano Erard porta il nome di François. Nella sua corrispondenza con la contessa d'Agoult, Liszt si firmerà Franz.

Più tardi, in seguito al primo viaggio in Ungheria, il grande pianista adotta, con promessa solenne ai compatrioti di non più mutarlo, il nome ungherese Ferenc. « Mon cher et unique Ferenc » scrive infatti la d'Agoult.

Ma è promessa tosto scordata. A partire dal 1842 leggiamo talvolta Franz. Tale nome, allora di moda fra gli snobs francesi, non è che per coincidenza concordante col Franz germanico, ma i tedeschi s'appigliano per reclamare Liszt come uno dei loro.

Sempre sotto la vigile guida del padre si inizia la carriera di virtuoso del fanciullo prodigio. Adam Liszt lascia Vienna con la famiglia il 20 settembre 1843, nell'intento di esibire il figlio a Monaco, Asburgo, Stoccarda, e, in Francia, a Strasburgo, prima di entrare in Parigi. Una lettera del cancelliere austro-ungarico alle ambasciate e legazioni, firmata dal consigliere della cancelleria Bretfeld, allora rettore dell'Università di Vienna, mostra come il principe Metternich, l'antico onnipossente ambasciatore a Parigi, si fosse occupato del giovane Liszt con intelligenza di amatore. La lettera infatti esorta le ambasciate delle varie città a voler facilitare ogni via al giovanissimo, eccezionale concertista, affinchè il suo talento originalissimo possa aver modo di svilupparsi senza incontrare ostacoli.

Dopo aver trionfato a Vienna e nelle città tedesche, il piccolo Liszt giunge con la famiglia a Parigi, e prende alloggio proprio di fronte alla casa Erard. Fra le due famiglie sboccia subito una calda amicizia. Le *Huit variations*, il primo lavoro francese del giovane genio, è dedicato appunto in segno di gratitudine, a S. Erard.

Benchè i primi concerti si svolgano privatamente, i giornali già esaltano le virtù del piccolo Liszt. Dal *Corsaire* (gennaio 1824): « Un bambino realmente straordinario... Questo pianista imberbe ha meravigliato i più abili artisti con la sua esecuzione vigorosa, con l'originalità e la grazia della sua improvvisazione.... Egli realizza la storia, che si era potuta ritenere favolosa, del giovane Mozart, sorprendente in una età press'a poco tenera quanto la sua... Una forza di genio e di esecuzione difficili a concepire ». In seguito a tali successi Adam Liszt decide di organizzare un concerto in una sala di teatro. In una lettera (della quale rimane soltanto la risposta del barone de la Ferté, Conservatore degli Archivi dell'Opéra) Adam chiede il favore di poter presentare il figlio alla sala Louvois. La sala è concessa « a condizione che il giovane Liszt suoni poi a uno dei Concerts Spirituels ».

Il concerto ha luogo il 7 marzo 1824. Successo mai visto a Parigi. Quattordici giornali esaltano il prodigioso pianista tredicenne, il quale ha fra l'altro la fortuna di suonare per primo un nuovo tipo di riuscitissimo piano-

forte della casa Erard. Una lettera di Adam Liszt al direttore della *Pandore*, in ringraziamento alle lodi prodigate al figlio, mostra la chiaroveggenza, nonchè la lealtà di quest'uomo. Egli dichiara di non essere povero (come erroneamente affermava il critico del giornale) ed apertamente loda la probità del gran signore ch'egli serve come intendente ed al quale deve l'agiatezza. Afferma che il talento del figlio deve moltissimo alla sua educazione musicale, curata con sapienza da Salieri e da Czerny, e vuol far noto come egli abbia condotto il figlio a Parigi soprattutto per offrirgli, attraverso la conoscenza dei grandi artisti che risiedono nella capitale, un mezzo di coltivarsi e di progredire.

Nessuna menzione di Paër, il quale infatti si occupò del giovinetto soltanto dall'autunno del 1824. La composizione dell'operetta *Don Sancho* (che giustamente l'Haraszti attribuisce più al Paër che al troppo inesperto Liszt) suggerisce all'attento genitore nuove suppliche alle autorità, allo scopo di ottenere liberi ingressi all'Opéra, poichè « è indispensabile al figlio di ascoltare molta musica drammatica, per formarsi uno stile... »

Il libro di corrispondenza dell'Opéra dell'annata 1825 contiene la seguente lettera indirizzata al giovane Liszt :

22 luglio 1825

Signor Liszt - compositore,

Signore, vi prego di volervi recare sollecitamente all'Amministrazione, per prendere accordi col signor Piccinni, primo maestro di canto, relativamente alla partitura della vostra opera.

(Firma)

Conclude l'Haraszti : La parte di Adam Liszt è importantissima nella vita di Francesco Listz, e noi appena la conosciamo. Fu lui a scoprire il genio del figlio, da lui Franz ha ereditato il talento musicale, e fu proprio lui, Adam Liszt, il primo maestro di suo figlio, la guida e l'organizzatore dell'avvenire del giovane artista.

PIANOFORTE A DUE MANI

L. DE MICCO
123575. - *Minuetto* L. 4,—
B. GIURANNA
123421. - *Sonatina* L. 5,—
G. GUERRINI
123422. - *Popolaresca* L. 5,—
A. TAMBURINI
123403. - *Danza americana* L. 5,—

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Il Corriere della Sera. - Milano, 19 maggio 1936.

LUCIO D'AMBRA : *Tre lettere di Giuseppe Verdi* (Ad Achille Torelli l'autore de « I mariti »).

Musica Sacra. - Milano, maggio 1936.

A. TRONCHI (Junior) : *Gli organi vocali ed il loro funzionamento.* — G. L. CENTEMERI : *Timbro dell'Organo e loro cause.*

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, aprile-maggio 1936.

A. CAPRI : *L'arte di Ottorino Respighi.* - G. RONCAGLIA : *Benedetto Marcello.*

Rassegna Musicale. - Torino, maggio 1936.

G. ROSSI DORIA : *Heinrich Schütz.* — M. LABROCA : *Ottorino Respighi* (Discorso tenuto alla radio per il concerto commemorativo).

Il Resto del Carlino. - Bologna, 26 maggio 1936.

GAJANUS : *Musica senza teorie* (Un tentativo di liberarci, di evadere, per crearci un mondo estetico nuovo, al di fuori della concezione classicistica, può considerarsi rispondente alle attitudini ideali e sentimentali del nostro tempo. Ma, ripeto, esclusa ogni e qualsiasi teoria).

Corriere Padano. - Ferrara, 26 maggio 1936.

F. CÀLLARI : *Appunti su Debussy.*

Bollettino dei Musicisti. Roma, marzo-aprile 1936.

A. GHISLANZONI : *La « Carta professionale » per i direttori di Banda.* — G. N. : *Respighi, cantore della romanità.*

Bollettino Ceciliano. - Roma, marzo - aprile 1936.

P. FERRETTI : *Il ritmo del canto gregoriano.* — R. LUNELLI : *Attorno all'arte organaria italiana.* — D. G. C. : *S. Beda, il venerabile.*

Rassegna Dorica. - Roma, 20 maggio 1936.

D. SIBILIA : *Rumori e suoni in A. O.* — E. PAOLONE : *Per una scuola italiana di musicologia.*

Ottobre. - Roma, 23 maggio 1936.

E. MUCCI : *La produzione musicale di Francesco Santoliquido.*

Corriere Adriatico. - Ancona, 23 maggio 1936.

A. SCORCELLETTI : *Centenari di cantanti marchigiani : Savino Monelli.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1936.

E. HARASZTI : *Liszt a Parigi* (vedi Rivista delle riviste). — A. COLLING : *R. Schumann e il « Faust » di Goethe.* — J. MARITAIN : *Sulla musica di Arthur Lourié.* (« Lourié continua Debussy come più profondamente non si potrebbe... la sua musica è ontologica, è nel centro sconosciuto dove s'incarna la vita della persona ; essa nasce nel sangue dell'anima, è già vicina alle regioni teologali »). — I. MARKÉVITCH : *Introduzione al « Paradiso perduto ».* — A. SUARÈS : *Mendelssohn.* — R. BERNARDI : Resoconto di *Quatre-vingtreize* di Ch. Silver. — P. GUILLET : *La settimana internazionale di Stoccolma.* — J. KREIN : *Musiche della Georgia e d'Armenia nell'U.R.S.S.*

Revue Grégorienne. - Parigi, marzo - aprile 1936.

F. CABROL : *L'introito della messa.* — J. HESBERT : *Il responsorio « Tenebrae » nelle liturgie romana, milanese e beneventana.*

Le Ménestrel. - Parigi, 10, 24 aprile ; 1, 8, 15 maggio 1936.

CH. KOECHLIN : *Tonale o atonale ?* (continua nel fasc. del 17).
A. MACHABEY : *A proposito dell'organo idraulico.*
G. C. GARNIER : Recensione del *Liszt* di A. de Hevesy.
A. HUTH : *La radio in Italia.*
A. MACHABEY : *Esiste l'atonale ?* (Polemica con Ch. Koechlin, n. 10 aprile).

Le Guide du concert. - Parigi, 17-24 aprile ; 1-8, 15-22 maggio 1936.

P. SOCCANNE : *Gli interpreti di Rossini* (la Malibran).
ID., ID. : (G. Pasta).
ID., ID. : (Rubini).

Le Guide musical. - Parigi, aprile 1936.

W. LANDOWSKA : *Sull'interpretazione della musica a due voci di J. S. Bach.* — M. OZBAN : *Respighi.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, maggio.

R. SONNER : *Sulla razza.* — G. FISCHER-KLARUT : *Sulla danza in Germania.* — E. FENDEL : *Musica e movimento.* — H. HASTING : *Musica e sentimento del corpo.* — W. TWITTENHOFF : *Musica e movimento.* — L. ROGGE : *Il movimento corale come mezzo artistico.* — B. TRÜMPY : *Sull'improvvisazione.* — I. NIPPOLDT : *Danza popolare e ballabili.* — R. SOMMER : *Danze di società e musica di danza.* — F. RUOFF : *La danza popolare e la sua letteratura.* — G. SUELL : *Che cosa deve sapere il danzatore.* — A. LORENZ : *Appunti su geniali capolavori.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 10, 17, 24 aprile ; 1, 8, 15 maggio 1936.

E. BOUCKE : *Trent'anni di raccolte musicali tedesche.* (Al 1° aprile 1936 è ricorso il trentesimo anniversario dell'istituzione in Prussia della legge, per la quale anche gli editori di musica sono obbligati a inviare alle biblioteche statali una copia delle loro nuove pubblicazioni. Ma gli editori, vollero fare di più, in favore della cultura. Per iniziativa della Casa Breitkopf und Härtel, cui aderirono molte altre ditte, fu deciso che gli editori avrebbero inviato anche una copia di ogni altra pubblicazione esistente nei magazzini. In quello stesso anno della legge, 1906, la biblioteca di Berlino potè arricchirsi di 34.470 volumi musicali e l'anno seguente di 34.800. Nel 1906 vi contribuirono 120 editori, l'anno seguente 210. Attualmente sono 200 gli editori tedeschi che concorrono alla ricchezza delle biblioteche di Stato). — R. PETZOLD : *L'acciaccatura.* — E. SCHMITZ : — Resoconto del *Figlio perduto*, opera di Robert Heger. — A. HARTMANN : Resoconto del *Figlio del sole* di M. Peters.
H. MÖLLER : *Intorno al « Boris Godunof ».* — W. BOLLERT : *« La battaglia di Erminio » di H. A. Chelard* (1789-1861). — M. UNGER : *Sul capitolo Beethoven e Baviera.* — GYSI : Resoconto del *Rossini a Napoli* di Panmgartner.
W. ROSEN : *Nel 70° anniversario della nascita di Busoni.* — P. ZSCHORLICH : *Lettere di Busoni a sua moglie.*
E. BAND : *Sulla direzione.* — W. ABENDROTH : *E ancora il dr. Bahle.* (Polemica su Pfitzner). — A. MAECKLENBURG : *La melodia di Bellini.*
M. MILIAN : *Simbolo tonale.*
F. HERZFELD : *Max Reger.* — W. ALTMANN : *Reger, come critico e autocritico.* — E. HÖHNE : *Il tremolo.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 8, 22, 29 aprile; 6, 13 maggio 1936.

H. Ludwig: *Mutamento di stile nella rappresentazione teatrale?* (Elogi di A. Pertile e T. Scialiapin).
S. Brichta: *Il problema Bruckner.*
F. von Lepel: *Una lettera inedita di M. Wesendonck.*
B. Witt: *In memoria di Reger.*
K. Huschke: *In memoria di F. Silcher.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, aprile-maggio 1936.

H. Engel: *Il nostro compito.* (Nell'iniziare la nuova rassegna, l'Engel ricorda quale sia l'eredità della musica tedesca, la quale ha ormai il suo fulcro nell'Istituto di Stato per le indagini della musica tedesca. Nei *Monumenti dell'Impero*, nei *Monumenti regionali della musica tedesca* si riscontra appunto il nuovo indirizzo della musicologia. Nei programmi delle manifestazioni musicali, s'alternano musiche moderne e antichissime, grazie alle riedizioni e alla ricerche dell'esecuzione delle antiche musiche. Si tratta di riallacciare meglio certe tradizioni, che anche nel passato furono lente. Goethe conobbe Hans Sachs e Shakespeare, ma Bach ignorò anche il nome di Finck e di Beethoven, non ebbe alcuna notizia di Schütz. L'Engel esamina in seguito l'attuale condizione della pratica dell'antica musica e le possibilità di sostituire gli strumenti non più usati. Dal punto di vista sociale occorre promuovere l'attività dei profani nell'ascoltare la musica, ciò che ora avviene troppo passivamente. Seguono osservazioni sulla musica e la musicologia, sulla musica popolare).
H. Besseler: *L'eredità della musica tedesca.* (Ricorda che per molto tempo i *Monumenti dell'arte musicale tedesca* furono denominati « Cimiteri cartacei ». Ora l'apprezzamento è mutato. Sembrano cose vive e il passato non è più tanto lontano dal presente. Besseler rileva l'importanza delle *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana*, iniziativa ed edizione della Casa Ricordi. Le nuove pubblicazioni tedesche si propongono di illustrare i vincoli col passato. Nei *Reichsdenkmalbänden* sarà iniziato l'*Altbachisches Archiv*, contenente tutti i musicisti del ceppo bachiano, in tutte le loro manifestazioni). — F. Stein: *Cultura ed educazione musicale.* (Abbozzo per una scuola superiore di musica). — J. M. Müller-Blattau: *La Passione secondo S. Matteo e l'oratorio occasionale.* (Appunti sulla partitura dell'opera di Bach e su quella di Händel). — F. Blume: *H. Schütz, regola e libertà* (Saggio sullo sviluppo della personalità dell'arte fino all'Io di Schütz). — G. Schünemann: *Un nuovo ritratto di Schütz.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, maggio 1936.

E. Laaff: *E. G. Klussmann.* — M. Morold: *Il « vero » Bruckner.* (Da parecchi mesi si legge in giornali e rassegne che è stato scoperto il « vero » Bruckner. Robert Haas, il promotore del « movimento pel nuovo Bruckner », ha dimostrato quante falsità sieno nelle edizioni a stampa di questo musicista. Egli ora provvede a una fedele edizione integra sulla base dei manoscritti conservati nella Nationalbibliothek. Specialmente notevoli sono le varianti fra l'originale e la stampa, 1895, del quinto volume. Archi, legni, ottoni appaiono nel manoscritto come gruppi più o meno autonomi, e raramente fusi. Nella stampa si trovano tali istrumenti mescolati, amalgamati, quasi alla maniera coloristica wagneriana. Negli autografi sono rarissime le indicazioni del tempo e dell'esecuzione; nelle stampe abbondano le didascalie « espressivo, grave, molto tenero, dolcissimo, impetuoso». Perfino la stesura appare mutata, in qualche pagina, ritrovandovisi schemi, per esempio, sonatistici, ai quali Bruckner non aveva mai pensato).
M. Auer: *La polemica sul « puro » Bruckner, alla luce dei documenti biografici.* — V. Junk: *La stesura originale della V sinfonia di Bruckner.* — E. Valentin: *Clara Schumann* (nel 40° anniversario della morte). — F. Müller: *Dalle lettere di M. Reger.* — H. Samper: *Cultura del popolo.* — E. Bauer: *Festival internazionale di musica contemporanea a Baden-Baden.* — S. Unger: *R. von Prochazka* (Necrologio).

Musica Sacra. - Regensburg, aprile-maggio 1936.

A. Gottron: *Scuola e cappella.* — R. Richter: *Rinnovamento della musica della chiesa evangelica.* — G. Koeseling: *Il corale gregoriano.*

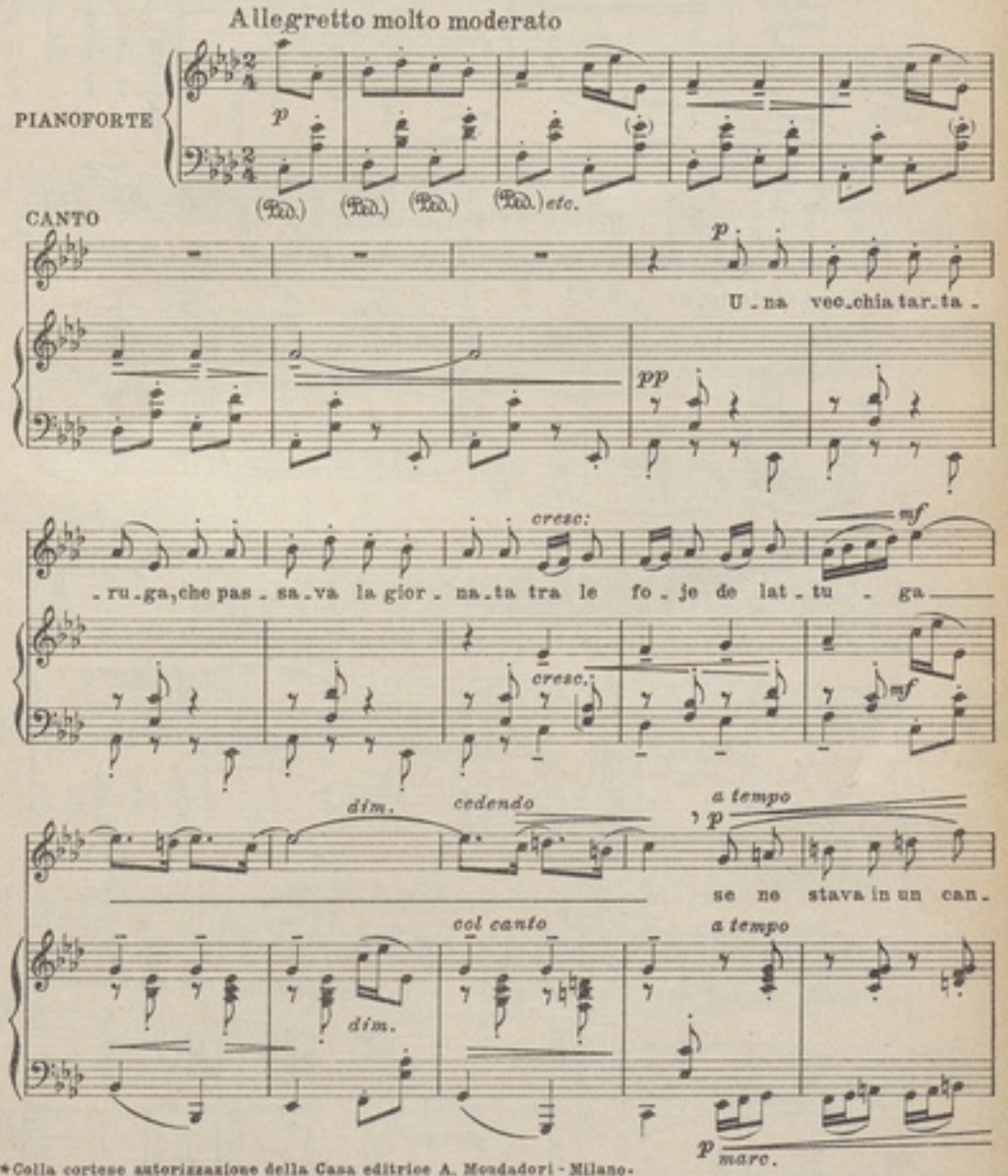
Neues Musikblatt. - Magonza, maggio 1936.

H. Zenck: *Il collegium musicum.* — H. Joachim: *Il pianista Edwin Fischer.*

La Tartaruga

Poesia di **TRILUSSA**
(da *« LE FAVOLE »*)★

Musica di
Mario Pilati
(1934)



★Colla cortese autorizzazione della Casa editrice A. Mondadori - Milano.

Proprietà riservata.

-to - ne re - ci - tan - no st'o - raz - zio - ne:

legato

Mosso *quasi il doppio*

cresc.

Be - ne - det - to chi m'ha fat - ta'sta ca - set - ta co - si du - ra dove,ar-

Mosso *quasi il doppio*

- meno,dove arme-no so' si - cu-ra ch'er pa - drone ch'er padrone nun me sfratta; Io nun

cresc:

ve - do più lon - ta - no de la ca - sa che stra - sci - no:dor - mo sem-pre,e se cam-

cresc:

-mi - no va - do pia - no pia - no pia - no... So' pru-

-dente, e quanno passa l'automobbile assas - si - no che sfrag-

m.s. *m.d.*

-gel - la e che sfra - cas - sa ti - ro dren - to la ca-poc - cia,

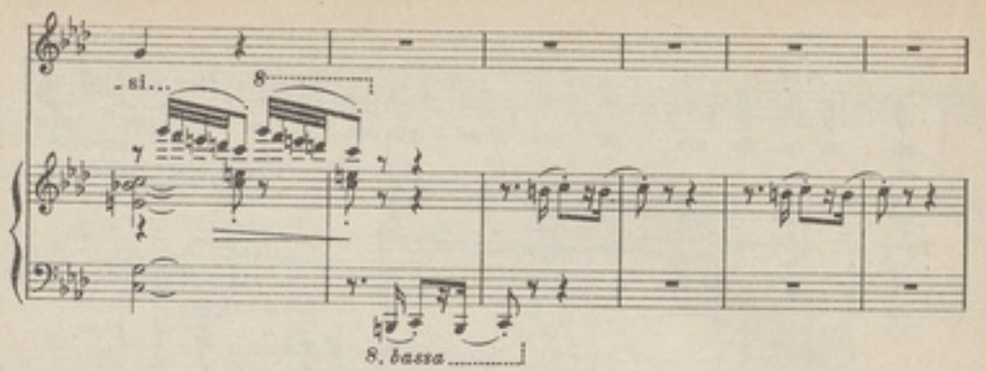
6 *m.s.* *7*

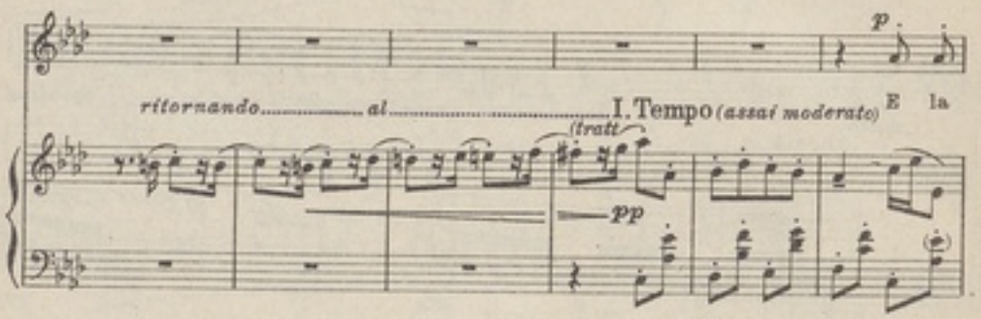
Sostenendo

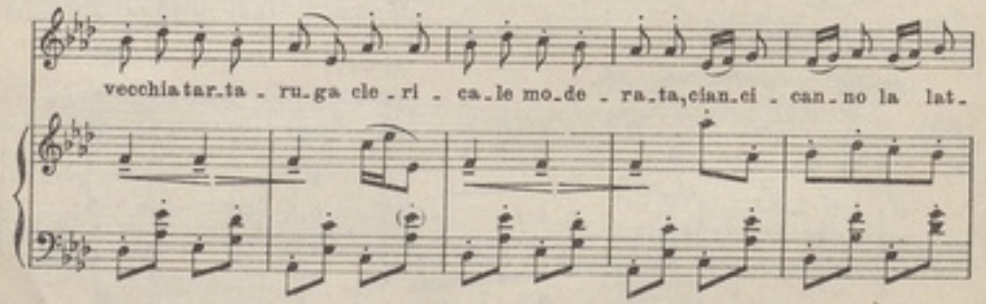
mp dolce

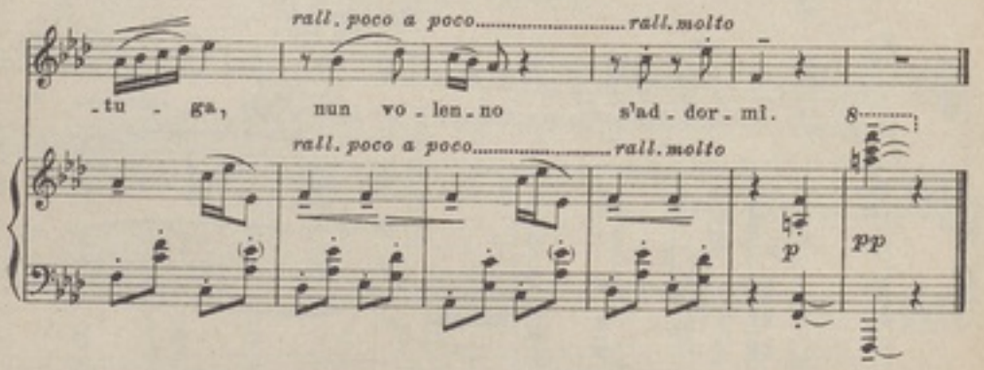
m'an - ni - scon - no ne la coc - cia, me ran - nic - chio e sto co-

mp dolce









Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, maggio 1936.

G. Frotscher: *Profani e dilettanti.* — H. Hering: *Basi della musica strumentale nella scuola.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, maggio 1936.

G. Wittaker: *Un pellegrinaggio attraverso le cantate di chiesa di J. S. Bach.* — J. Borland: *Musica moderna e notazione antica.* — M. Carner: *La visita a Londra di G. Mahler.* — F. H. Shera: *La Sinfonia in re min. di Franck.* — L. Sabaneef - *Glazunof.* — W. Pijper: *A. Berg.*

Monthly Musical Record. - Londra, maggio 1936.

B. Maine: *Gli inglesi e la loro musica.* — H. Searle: *Berlioz e la sua « Sinfonia trionfale ».* — F. Bonavia: *Bach e Händel.*

The Chesterian. - Londra, maggio-giugno 1936.

H. de Monterland: *Caute fondo.* — W. Lyle: *I canti shakespeariani di M. Castelnuovo-Tedesco.* — B. Maine: *Charles Morgan e la musica.* — A. De Blonay: *E. Ansermet.*

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, maggio 1936.

B. Spiegl: *Diverse intonazioni della lode di Maria.* — E. Dobrueier: *Introduzione e scelta delle antifone.*

Musica. - Vienna, maggio 1936.

H. G.: *Organizzazione unitaria.* — H. Kraus: *In memoria di Reger.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 maggio 1936.

H. J. Moser: *Sulle musiche di B. Frank* (Cantore a Berna dal 1481 al 1522). — H. Mersmann: *Polifonia ed educazione musicale.*

——— 15 maggio 1932.

W. Schuch: *Il festival di Nyon.* — H. Mersmann: Cont. — W. Reich: *In memoria di Mahler.*

SPAGNA

Musicografia. - Monovar, marzo 1936.

Edit.: *Musica antica e moderna.*

Revista Musical Catalana. - Barcellona, aprile 1936.

F. Pujol: *Il Canzoniere popolare di Catalogna.* — H. Angles: *Notizie inedite del vihuelista Miguel de Fuenlana.* — J. Salvat: *V. Martin i Soler* (Analisi della sua opera *Una cosa cara*). — O. Mayer: *A. Berg.*

AMERICHE

Modern Music. - New York, marzo-aprile 1936.

H. Stuckenschmidt: *Stile vocale nel sec. XX.* — E. Denby: *Un buon libretto (Così fan tutte).* — M. Smith: *A. Berg.* — C. Chavez: *Musica nel Messico.* — G. Gatti: *Il « Giulio Cesare » di Malipiero.*

Revista Brasileira de Musica. - Rio de Janeiro, dicembre 1935.

F. Lopes Graça: *La musica portoghese nel sec. XIX.* — M. S. Ribeiro: *La polifonia nel Portogallo.* — U. Marconi: *D. Scarlatti.* — R. Tavares: *Da Frescobaldi a D. Scarlatti.*

PARTITURE D'ORCHESTRA

A. CASELLA

123372. - *Concerto* per Pianoforte, Violino, Violoncello ed Orch. - in 16° L. 20,—

A. LUALDI

123657. - « Africa ». Rapsodia coloniale - in 16° L. 20,—

G. MULÈ

123547. - Liolà. Sinfonia - in 16° L. 12,—

J. NAPOLI

123691. - *Ouverture* per la commedia di Shakespeare « Pene d'amor perdute », in 16° L. 15,—

G. SALVIUCCI

123641. - *Introduzione* - in 16° L. 10,—

A. VERETTI

123432. - *Suite in Do* (dall'Atto unico « Una favola di Andersen » - in form. grande L. 40,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

« Patria » di Pietro Zampa.

Buona accoglienza ha avuto al Rossetti di Trieste, il 9 maggio, questa nuova opera in quattro atti di cui lo Zampa è anche autore del libretto. L'azione, piana, semplice e talora ingenua — in cui si esalta l'amore di patria — si svolge al tempo della Repubblica francese e rievoca un episodio di spionaggio.

La musica non cerca vie nuove ed il glorioso nostro melodramma — come osserva un critico — è stata la fonte a cui il compositore ha attinto. Tra i brani migliori vanno annoverati l'aria « O primavera » del primo atto, il coro iniziale ed il duetto fra Edoardo e Lazzaro nel secondo atto, e la scena della morte, nell'ultimo.

Lodevole la direzione del maestro Edoardo De Guarnieri. In palcoscenico si distinsero Taccani, Rina De Ferrari, la Baldini, Tavanti, Hoche ecc.

® La Radio ha trasmesso, il 31 maggio, l'opera in un atto (scritta nel 1919) *La morte di Frine* (Un tramonto) di L. Rocca, direttore il maestro La Rosa Parodi, principali interpreti la Carbone, la Marcucci, Melandri, Del Signore, ecc.

Questo lavoro giovanile dell'autore del *Dibuk* ha molto interessato gli ascoltatori.

® La Cattedra di musica per bambini ha dato due novità al Teatro Unione Femminile di Milano, il 17 maggio: *Santa Radegonda* parole di Eva Tea, musica di G. Catel e *La madia*, parole di R. Pezzani, musica di Elisabetta Oddone. Di quest'ultima fu anche applaudita la ben nota favola *Petruccio e il cavolo cappuccio*.

® A Venezia (Fenice), per l'inaugurazione della Biennale si è data *La Traviata* con Toti Dal Monte, Granda e Montesanto, direttore Fabbroni. — Al Malibran della stessa città il maestro De Guarnieri ha diretto *Carmen*, *Cavalleria*, *Pagliacci* e *Andrea Chénier*.

® Con *Aida* (la Pedrini, la Toniolo, Garnero, Serpo, Zaccarini, Cilla) si è riaperto il Corso di Bologna, direttore il m.° Leopoldo Gennai. Successivamente, diretta da Pasquale De Angelis, si è data la *Bohème* (la Favero, Bova, Salsedo, Zaccarini).

® A Como, Antonio Sabino ha diretto *La serva padrona* di Pergolesi (la Dragoni, Bettoni, Mattioli).

® Con *Maristella* di Pietri, lietamente accolta, (m.° Terni, l'Adami Corradetti, Marcato, la Lugano, Marchi) si è conclusa la stagione lirica al Verdi di Firenze.

® Nuove per le rispettive città, sono piaciute *Cecilia* di Refice a Salerno e *Morenita* di Mario Persico a Benevento.

® Al Marrucino di Chieti si sono rappresentate *Turandot* (la Jacobo, la Falconieri, Tafuro e Vanelli); *Il barbiere di Siviglia* (con la Carosio) e *Rigoletto* (protagonista Franci). Direttore di quest'ultima opera il maestro Benvenuti, delle altre Riccardo Santarelli.

® Il maestro Gualandi Gamberini ha diretto al Comunale di Aquila l'*Aida* (la Scacciati, la Bertola, Marletta).

® *Sulamita* di Zanella, diretta dal maestro Eberspacher, è piaciuta anche a Camerino.

« Cyrano di Bergerac » di Alfano, all'Opéra Comique di Parigi.

Anche Parigi — come pochi mesi or sono Roma — ha accolto calorosamente la recente opera del maestro napoletano, sia il 27 maggio alla prova generale (che, com'è noto, nei teatri francesi costituisce la vera prima) che alle pubbliche rappresentazioni iniziatesi il 29 maggio e che continueranno per tutto giugno.

Alla prima assisteva un pubblico elettissimo, tra cui l'Ambasciatore d'Italia con tutto il personale, i maestri Toscanini e Bruno Walter.

Il successo, che si è delineato fin dal principio, è andato crescendo di atto in atto. Numerosissime sono state le chiamate anche a scena aperta; il brano del bacio ha dovuto replicarsi.

Tutti i critici, anche i pochi che fanno qualche riserva, hanno riconosciuto che l'opera è schietta, vitale e di bella ispirazione; e che

Alfano ha felicemente saputo assolvere il compito di musicare un testo già di per sè stesso così ricco di musica. A proposito del testo è stata assai lodata la riduzione che Henri Cain ha fatto della commedia del Rostand, vincendo grandi difficoltà.

Accuratissima è apparsa la concertazione e direzione del m.° Alberto Wolff, il quale, autorevole e sensibile, ha saputo mettere in evidenza tutti i pregi dello spartito. Ottimi i due principali interpreti: il tenore Luccioni che ha ritrovato, nel ruolo del protagonista, il bel successo di Roma, e Lillie Grandval (Rossana) artista vocalmente squisita ed interprete intelligentissima. Piacquero anche il tenore Amault (Cristiano), ed i signori Gaudin, Musy, Vieuilli nelle minori parti.

L'opera è stata presentata con sontuosità di scene e cura di particolari, merito del direttore del teatro signor Gheusi, che nulla ha risparmiato per la riuscita dello spettacolo, e del signor Ancelin che ha regolato il movimento scenico con grande intelligenza.

« La Fiamma » di Respighi, al Teatro di Stato di Berlino.

Nuova per la capitale del Reich, l'opera del compianto maestro bolognese è stata accolta — l'8 c. m. — con ben venticinque chiamate al direttore Prof. Heger ed agli interpreti, tra i quali vanno particolarmente ricordati la von Dobaj (Silvana), Margherita Klause (Eudossia), Wiettrisch (Donello) Borchardt (Basilio). Successo, quindi, magnifico e completo.

Sono intervenuti alla rappresentazione, oltre l'Ambasciatore d'Italia, vari membri del Governo e molte personalità. Era anche presente la vedova di Respighi.

L'arte eletta del compositore italiano ha conquistato il pubblico, sin dal primo atto.

I giornali mettono in risalto, insieme con la sapienza del sinfonista e dell'orchestratore, il linguaggio appassionato del lirico che sa trovare accenti di grande potenza.

Il critico dell'« Angriff » asserisce che « ne *La Fiamma* vi sono cori e degli assiemi di tale suggestione e potenza, che è difficile trovarne uguali nella letteratura operistica. Il finale del primo atto è di una monumentalità che soggioga e il magistrale trattamento dell'orchestra assegna un posto di eccezione al maestro, fra i suoi contemporanei d'Italia e dell'estero ».

« Giulio Cesare » di Malipiero, al Colon di Buenos Aires.

Altro grande successo dell'arte italiana all'estero, che ha confermato quello recente di Genova ove l'opera di Malipiero era stata accolta con sì grande favore.

Il pubblico di eccezione che gremiva il teatro ha ripetutamente chiamato al proscenio (complessivamente una ventina di volte) il maestro Panizza e gli interpreti: signore Marengo e Spani e signori Autori, Mirassù, Borgioli, Damiani e De Paolis.

Di bell'effetto la regia di Govoni e le scene del giovane pittore Furiga.

La critica, eccellente, ha riconosciuto il successo unanime e caloroso.

® All'Opéra Comique di Parigi, per una recita benefica, si è rappresentata *Tosca* con protagonista Lauri Volpi, direttore Bellezza, il quale pochi giorni prima aveva diretto la medesima opera a Londra (Covent Garden), principali interpreti lo stesso Lauri Volpi, la Cigna e Brownly.

® Al Teatro dell'Opera di Vienna è stato ripreso con grandissimo successo l'*Otello*, sotto la direzione di De Sabata, con la nuova messa in scena di Wallerstein.

® All'Opera Reale di Budapest si è avuta la 100ª rappresentazione di *Tristano e Isotta*, diretta dal maestro Failoni.

® Oltre *Giulio Cesare* di Malipiero, il maestro Panizza ha diretto al Colon di Buenos Aires la *Bohème* (la Marengo, la Morelli, Landi, Damiani) con la quale si è inaugurata la stagione.

CONCERTI

Commemorazioni di Respighi.

Continuano in tutta Italia ed anche all'estero le manifestazioni di cordoglio e commemorative del grande e compianto compositore.

A Bologna, sua città natale, nel trigesimo della morte si è celebrata a cura del Municipio una Messa di suffragio in San Petronio, alla quale sono intervenute moltissime autorità. L'orchestra del Liceo Martini, diretta dal maestro Nordio, ha eseguito musiche di Respighi, ascoltate con commosso raccoglimento.

Il Commissario prefettizio avendo dato comunicazione della cerimonia alla vedova, Donna Elsa, ha avuto in risposta questo telegramma:

« Ringrazio commossa del pietoso messaggio; in San Petronio riporteremo le spoglie mortali di Respighi, quando Bologna le accoglierà per sempre nel suo materno grembo ».

Al Circolo di Cultura della stessa città ha parlato dell'autore di *Fiamma* il senatore Guido Visconti di Modrone, e la cantatrice Maria Pini e il Quartetto del circolo hanno eseguito sue musiche.

La commemorazione ufficiale si è avuta però il 30 u. s. al Comunale con un bellissimo discorso di S. E. Balbino Giuliano ed un concerto diretto da Marinuzzi (una Suite di *Anti-*

che Danze e Arie, Le fontane e *I pini di Roma*, un duetto dell'opera *Semirama*, l'ouverture *Beljagor*, *Toccata* per piano ed orchestra), coi solisti Mafalda Favero, Voyer, Ornella Puliti Santoliquido. Pubblico elettissimo ed innumerevoli e cospicue adesioni.

Roma, il cui Sindac. Fasc. Naz. dei Musicisti ha aperto la sottoscrizione per una fondazione Respighi, lo ha ricordato con un grande concerto alla Radio, in cui si sono alternati al podio i maestri Mulè, Marinuzzi, Zandonai, Pizzetti e Mascagni per dirigere, rispettivamente, il *Trittico botticelliano*, la 1ª Suite di *Antiche Danze e Arie*, *Fontane di Roma*, *Aretusa* e *I pini di Roma*.

Prima aveva parlato, con commozione d'allievo, Mario Labroca, che concluse il suo bel discorso con una indovinata e commossa perorazione.

A Milano si è avuto un concerto respighiano alla Scala, in cui Bernardino Molinari ha diretto assai applaudito la *Toccata* (in cui si è distinto il pianista Agostì), la *Passacaglia* di Bach, una serie di *Antiche Danze ed Arie*, i *Pini* e le *Fontane di Roma*.

Pochi giorni prima un'altra udizione di musiche del compianto compositore aveva offerto l'Associazione Donne Artiste e Laureate. Ne furono interpreti le signore Sacchetti (canto); Dina Pasini (violino); Cocastelli-Di Montiglio, Massione, Carla Censi, Macci (pianoforte).

Al Conservatorio di Napoli ha parlato del maestro bolognese, vivamente applaudito, il direttore on. Lualdi. Ha seguito un concerto al quale hanno partecipato il Quartetto napoletano, la violinista De Rogatis, la pianista De Maria, la cantatrice Santamaria.

Altre commemorazioni si sono avute a Mantova, a Trieste, a Firenze. Ai discorsi tenuti, rispettivamente, da Ettore Campogalliani, da Federico Bugamelli, da Guido Guerrini hanno fatto seguito importanti udizioni.

A Rio de Janeiro, infine, l'orchestra municipale, diretta dal maestro Werner Singer ha eseguito le *Impressioni Brasiliane* ed il professor Nelson Cuitra ha tenuto il discorso commemorativo.

MILANO

® Teatro alla Scala. — Gli ultimi concerti — coi quali si è conclusa la stagione sinfonica primaverile — hanno avuto a direttori Piero Coppola, Enrico Kleiber, Vittore Veneziani, Alceo Toni e Victor De Sabata.

Il primo maestro, che svolge con successo la sua attività specialmente a Parigi, ha presentato due sue trascrizioni per orchestra di pagine pianistiche di Debussy, gli *Intermezzi goldoniani* di M. E. Bossi, il *Tango* di Sonzogno, l'*Alborada del Gracioso* di Ravel ed il *Concerto in re magg.* di Brahms che ha dato modo al giovane violinista F. C. Ferrari di riaffermare le sue eccellenti doti.

Il programma del concerto del maestro Kleiber che, dato il grande successo si è ripetuto a prezzi popolari, comprendeva musiche tutte note, di Weber, Schubert, Wagner, Beethoven.

Una interessantissima udizione di musica corale ha diretto Vittore Veneziani, comprendente composizioni di B. Marcello, di Palestrina, di Marenzio, di Azzaiolo ecc. ed inoltre Canti popolari e regionali nelle trascrizioni di Sinigaglia, Fara, Pratella, Favara, Montanaro. Nel *Salmo 47°* di Marcello si distinse anche la clavicembalista Corradina Mola e i solisti di canto Maria Pedrini, Del Signore, Baronti.

Alceo Toni, oltre musiche di Beethoven e di Schumann, altre ne ha dirette di compositori italiani: Respighi (*I pini di Roma*), Pratella (Sogni, dell'opera *L'Aviatore Dro*) e Porrino (*Tartarino di Tarascona*). Quest'ultimo poema sinfonico del giovane compositore sardo era nuovo per Milano ed ha avuto molti applausi. L'autore ha dovuto presentarsi a ringraziare.

De Sabata, concludendo la stagione, ha offerto una superba e lodatissima edizione della *Messa di Requiem* di Verdi, meritando calorosissimi consensi di pubblico e di critica. Ottimi anche i solisti: la Caniglia, la Stignani, Pasero, Marcato ed il coro scaligero. Il concerto, data la grande affluenza di pubblico, si è ripetuto a prezzi diminuiti.

® Società del Quartetto. — Lietissime accoglienze ha avuto il pianista Arturo Schnabel, interprete insigne d'un importante programma.

® Amici della musica. — Nell'ultima udizione il pubblico ha assai gustato alcune musiche orchestrali inedite del 700, rinvenute e trascritte da Fausto Torrefranca; e precisamente una *Sinfonia* di Sammartini, un *Concerto* di Vivaldi per orchestra con oboe e violino concertante. Dirigeva Roberto Lupi; interpreti solisti Remy Principe e Renato Carenzio (violinisti) e Renato Zanfini (oboista).

® Triennale. — Finora si sono avuti quattro concerti: due vocali e strumentali diretti da Alceo Toni, ai quali hanno partecipato il tenore Parmeggiani, le signore Carosio, Roman, Falliani, il baritono Manachini ed il violinista Ferrari; e due puramente strumentali affidati ad Antonino Votto.

® Patriottica. — Il senatore Cappa ha commemorato Pergolesi, del quale Roberto Lupi ha diretto lo *Stabat*. Chiuse la serata un concerto dei vincitori dell'Accademia di canto, soprano Bruno e baritono Torsa, molto applauditi.

® Concerti diversi. — Al Manzoni, in una serata per beneficenza, Jia Ruskaia ha presentato le sue allieve in alcune coreografie su musiche di Bach, di Musella (*Nuvole*) e di Ozdla. — Al Conservatorio, in una udizione pure benefica, furono applauditi Sara Scuderi, Maria Capuana, De Muro Lomanto, Tagliabue e il direttore Culotta. — Del terzo concerto della Comunità della liuteria e degli strumenti musicali furono interpreti la pianista Buffa Dal Monte, il violinista Mosetig, il violoncellista Spaggiati, la soprano Fioroni ed il baritono Fregosi.

ROMA

® Sindacato Musicisti. — Nel penultimo concerto, tenuto a S. Cecilia, piacquero *Fantasia* per organo, di Cantarini; due *Liriche* e *Adagio* per violino e pianoforte di Ghislanzoni; *Andante di* Lao Silesu e *Due preludi* di Carino Spinelli, per violoncello e pianoforte; ed alcune *Liriche* di Costantini e di Rucci.

® Concerti diversi. — Alla Camerata musicale, il Quartetto dell'istituzione ha eseguito pagine di Mozart e di Nino Sanzogno; e, con la collaborazione del pianista Renzi, un *Quintetto* di Schubert. Successivamente hanno meritato calorosi consensi la soprano Rositani, il tenore Da Falco e la giovane pianista Giuseppina Berni. — Alla Sala Sgambati si è assai distinta la pianista Renata Borgatti. — Alla Società del Quartetto ha concluso la stagione l'Orchestra da camera romana diretta da Nino Medin, con la cooperazione della cantatrice Maria Teresa Pediconi.

FIRENZE

® Al successo ottenuto dalla *Tancia* di Buonarroti il giovane, riesumata al giardino di Boboli, hanno assai contribuito le musiche di Cremesini (che pure le ha dirette), di Frazzi e di Guerrini.

® Nella Sala dell'Istituto Francese il maestro Felice Boghen ha parlato con grande competenza di *Frescobaldi* e *Bach*. Le relative illustrazioni musicali erano affidate per la parte pianistica ad Augusta Boghen e per quella vocale a Laura Weil.

NAPOLI

® Concerti Sinfonici di Primavera. — Nell'udizione diretta, con successo, dal maestro Luigi Colonna sono piaciuti due *Preludi* di Lippolis e un *Capriccio* di Saponaro.

® G.U.F. — Gli ultimi due concerti hanno avuto ad interpreti la cantatrice Délcane, il cornista Caputo, il pianista M. Parmiciano, il violinista Valente, il violista Leone, il violoncellista Bonucci, il contrabassista Storace, la cantatrice Miranda, il trio Pasaverano, Valente, Bonucci. In programma musiche di Caputo, Giannini, G. Parmiciano, Di Martino (*Sonata* per violoncello), un trio di Cece, liriche di Achille Longo, De Ninno, Jacopo Napoli.

® Camerata. — Riuscito concerto della pianista Derna Stellati e della cantante Lattarulo.

VARIE DALL'ITALIA

® Al Carignano di Torino, Bianca Gallizia e Carletto Thieben hanno eseguito un bel programma di danze classiche ed espressionistiche, alcune delle quali, come *Preghiera* di Respighi e *Arlecchino e Colombina* di Pick, dovettero replicarsi.

® Gino Tagliapietra ha tenuto a Venezia una applaudita conferenza su Liszt, con illustrazioni pianistiche affidate a Margherita Furlanetto.

® A Ferrara, in occasione del Congresso Eucaristico, è stata eseguita in Duomo la *Messa Gaudiosa* di Vittadini e Mons. Casimiri ha anche diretto un concerto con la Polifonica romana.

® Le ultime due udizioni degli Amici della Musica ad Udine hanno avuto ad interpreti il Trio Calace-Crepax e il pianista Dario Raucca.

® Il Trio senese ha presentato ai Rozzi di Siena, per la prima volta, una *Sonata* per violoncello di ignoto autore senese del sec. 18°, casualmente ritrovata da Arrigo Provvedi.

® Al Comunale di Bologna ed al Regio di Parma il maestro Del Campo ha diretto la *Messa da Requiem* di Verdi con lo stesso complesso che l'aveva eseguita recentemente alla Scala. Ottimo successo.

® Pel decennale dell'Opera Balilla, il maestro Salvatore Rubino ha diretto un concerto al Petruzzelli di Bari, col concorso della pianista De Barberis, dell'Orchestra sinfonica e dell'Accademia di Canto Corale.

® Durante la rappresentazione dell'episodio finale delle *Panatenaiche*, avvenuta a Paestum (Salerno) è stato assai ammirato il commento musicale scritto da Pizzetti. Prima si erano presentate la *Danza delle Eumenidi*, pure su musica di Pizzetti, l'*Epitalamio di Elena*, musicato da Mulè e la *Morte di Dafni*, accompagnata dalla musica di Debussy. Dirigeva Calusio. Tra gli interpreti si distinse la Tassinari. L'orchestra era quella del S. Carlo di Napoli e i cori quelli della Scarlatti della stessa città.

® Il Liceo Musicale di Sassari ha commemorato Pergolesi, interpreti Barni (pianoforte), Nella Ranieri (violino), Ugo Scabin (violoncello) e la soprano Eluccia Corda.

VARIE DALL'ESTERO

® Arturo Toscanini, prestando l'opera sua gratuitamente, ha diretto alla Sala Pleyel di Parigi un concerto per i fondi del monumento da erigere a Saint-Säens. Il programma comprendeva: l'ouverture drammatica *La Patria* di Bizet; *Aux Éolides*, poema sinfonico di Franck; la scena d'amore di *Giulietta e Romeo* di Berlioz; la suite *Dafni e Cloe* di Ravel, ed il *Concerto* per pianoforte ed orchestra di Saint-Säens, ottimo solista Casadesus.

Successo completo di pubblico e di critica, la quale ancora una volta ha esaltato l'arte del nostro grande direttore.

® Pure a PARIGI, all'Ambasciata d'Italia si sono avute importanti serate di musica italiana con interpreti nostri connazionali. Nell'ultima fu assai ammirato il Quartetto dell'Augusteo, la soprano Licia Albanese e il pianista Favaretto.

Nella stessa città, il 24 maggio, per ricordare l'entrata in guerra, l'organista Joseph Bonnet ha eseguito nella chiesa di Sant'Eustachio musiche di antichi maestri italiani (Fabrizio Fontana, Casini, Merulo, M. Rossi, Frescobaldi, D. Scarlatti ecc.).

® La *Missa Salisburgensis* di Gnecchi è stata eseguita, con vivo successo, nella basilica di Santo Stefano di BUDAPEST.

® La Camerata imolese dei canterini romagnoli ha dato tre applaudite udizioni nel CANTON TICINO.

® L'arpista Luigi Magistretti ha compiuto un felicissimo giro artistico in diverse città dell'OLANDA. Precedentemente era stato applaudito anche a BUDAPEST.

® All'Auditorium di CRACOVIA sono assai piaciute alcune liriche di Giulia Recli (*Bella bellina, Canto di stornellatrice, Bergerette, Il pastore canta*).

® La *Sonata in la min.* per violino e pianoforte di Francesco Santoliquido ha avuto in questi ultimi mesi — in Italia e all'estero — numerose esecuzioni, che hanno costituito altrettanti successi. Citiamo, fra esse, quelle di Milano (Amici della Musica), esecutori Crepax e Calace, di Berlino, Filadelfia, Algeri; oltre quelle a mezzo radio: stazioni di Roma (violinista Baccara), di Napoli e Palermo.

® Willy Ferrero, che ha diretto calorosamente applaudito sei concerti a ODESSA, presentando ben 22 lavori italiani, tra cui l'ouverture *La locandiera* del giovane maestro Francesco Lavagnino, è passato a MOSCA ove ha fatto conoscere la *Colombina* di Zandonai e la nuova *Suite in do* di Veretti.

® A FILADELFIA è piaciuto il *Requiem* da concerto per orchestra e coro di Renzo Bossi.

® Nuova per RIO DE JANEIRO, è stata accolta con grande favore *Notte di maggio* di Casella, direttore il maestro Spedin, solista Anna Maria Fiuza.

Corrispondenza dall'Estero

Lettera dalla Germania

Un arguto critico si è dato la pena di andare a scovare i programmi dei nostri teatri d'opera di trenta e quaranta anni or sono, dell'epoca cioè che si usa chiamare «dei nostri padri»; e, come frutto delle sue ricerche, ha pubblicato recentemente un articolo che per vari riguardi dà molto da pensare.

La constatazione più sorprendente di quell'articolo è che quei programmi, o cartelloni che si voglia chiamarli, sono identici su per giù, a quelli d'oggi, se si eccettuano, come di diritto, i frutti di stagione, vale a dire quelle apparizioni effimere che variano di stagione in stagione. A parte queste, gli autori, e le opere, sono quasi tutti gli stessi. Fra gli autori tedeschi tengono il dominio, oggi come trenta o quaranta anni fa, Mozart, Beethoven, Wagner, Weber, Lortzing, Humperdinck, Flotow, D'Albert; fra gli italiani, Rossini, Donizetti, Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Puccini; tra i francesi Auber, Adam, Gounod, Bizet. Il lettore si meraviglierà che non figuri Massenet, eppure nessuna delle opere di quell'insigne maestro ha potuto diventare opera di repertorio in Germania, e il *Werther*, soggetto eminentemente tedesco, ancor meno della *Manon*.

La gloria di Strauss come operista rimonta a meno di trent'anni, dunque si comprende come il suo nome non possa far parte dell'elenco. Il suo *Cavaliere della Rosa*, la sola opera il cui successo si mantiene tuttora, venne dato, per la prima volta, nel 1911. La *Salomè* che è del 1905, avrebbe — è vero — tréntun'anno, ma essa non si rappresenta più a motivo del libretto che copre di un'assisa troppo smagliante un osceno e macabro pervertimento.

La massima di Schiller «Il teatro è istituzione morale» gode oggi più che mai il rispetto delle sfere dirigenti che sanno anche imporlo a chi vorrebbe venirvi meno per ragioni d'interesse; interesse qualche volta artistico, più spesso però meno puro.

Ma torniamo al nostro arguto critico. Il gusto, egli si domanda, dal tempo dei nostri padri sino al tempo nostro non ha dunque cambiato?

Si coprirebbe di ridicolo chi osasse affermare ciò. Eppure, i nomi delle opere e degli autori preferiti dai nostri padri sono là a provare che cambiamento non vi è stato, giacchè noi andiamo ad applaudire quelle stesse opere e quegli stessi autori, senza che nessun nome nuovo sia riuscito a scalzare almeno uno di questi ultimi dal suo piedestallo di popolarità.

Di fronte a un fatto così straordinario esiste però, tra i nostri padri e noi, la più grande diversità di gusti che si possa immaginare, in tutti gli altri campi dell'attività umana. Come mai dunque questa curiosissima *stasi* solo nel campo dell'opera lirica? si domanda il critico. Egli conclude asserendo che la stasi è solo apparente, che i gusti sono ben cambiati anche nel campo della lirica, ma che ascoltando quel vecchio repertorio de' nostri padri, noi sopportiamo tutto ciò che urta i nostri gusti cambiati, soltanto per amore di quel canto fluido e ordinato che solo quelle opere ci dànno e che, secondo il nostro critico, è un bisogno immutabile e intimo d'ogni appassionato di teatro d'opera, in ogni tempo.

Ed aggiunge che tanti compositori più recenti, in molti loro lavori, sono riusciti a non mai notare i nostri gusti (cosa facile giacchè tali gusti coincidono con i loro) ed a darci opere perfettamente rispondenti al nostro nuovo modo di sentire, in ogni particolare, pur non soddisfacendoci perchè in esse manca quel requisito *principale* che non è soggetto a gusti di sorta, poichè, asserisce sempre il critico, costituisce la ragione e il senso dell'opera lirica veramente perfetta.

Egli termina le sue osservazioni affermando che oggi si preferisce indulgere a cento particolari anacronistici e peggio, anzichè a rinunziare a quello che chiama *il principale*; e spiega così il fatto dell'immutato repertorio lirico da quarant'anni sino ad oggi.

A riprova di tutto questo sta anche il fatto che i nostri teatri in nessuna ricorrenza festiva od in nessuna occasione eccezionale dànno un'opera nuova od almeno di edizione recente: ma preferiscono sempre ed immancabilmente qualche lavoro di uno degli autori elencati più sopra, o di qualche loro contemporaneo.

A Monaco vi fu dal 12 al 19 corr. la «Settimana nazionale del Teatro» un festival di grande importanza a cui intervennero le più alte personalità del Reich.

Ebbene, mentre nel teatro di prosa si dettero lavori novissimi, in quello d'opera apparvero *Rienzi* e *I Maestri cantori* di Wagner, *Don Giovanni* di Mozart, *Il barbiere di Bagdad* del Cornelius (1824-1874) e *Lo Zingaro barone*, opera comica di Giovanni Strauss (1825-1899).

Per quanto riguarda la prosa, quindi, arte viva, palpitante di vita contemporanea; per la musica invece, (ad eccezione de *I Maestri Cantori*) un museo: bellissimo, interessante finchè si vuole, ma sempre museo.

Come siamo lontani dai tempi in cui per delle ricorrenze assai meno eccezionali, anzi per la semplice apertura di una stagione il pubblico *esigeva* un'opera nuovissima. Gli è che allora il pubblico era sicuro che quel... requisito *principale* del nostro critico non sarebbe mancato, anche se l'opera nel suo assieme non avesse avuto successo. Oggi, è l'opposto. Le opere nuovissime, è vero, non mancano, ma sembra che si voglia dare ad esse, il meno possibile di rilievo e di pubblicità.

Un berlinese, per esempio, che sia avido di novità operistiche, non potendone trovare nella capitale, deve fare il giro delle provincie e scovare una primissima ora qua ora là, e spesso in qualche città modestissima. Ed è logico. Dal momento che non si vuol dare troppo rilievo alle novità, Berlino ne è privata poichè il solo fatto che un'opera nuovissima si presenti nella capitale già le conferisce quell'importanza che appunto si cerca di evitare. La causa?

Sopratutto l'insoddisfazione del pubblico esperimentata ormai da anni e da decenni, tanto che la si mette in bilancio come un fattore che può essere più o meno grande, ma che è inevitabile e per così dire *sicuro*. Perciò, occorre arginare, attutire l'eco di quella insoddisfazione tenendo le novità operistiche, sempre *pericolose*, possibilmente lontano dalla capitale dove ogni avvenimento diventa di per sè stesso assai più clamoroso che non in una città di provincia; e quando una novità giunge poi, malgrado tutto, a Berlino, essa è già passata per molti teatri secondari e ha dato quindi prova d'una qualche forza di resistenza contro l'ormai storica ostilità del pubblico.

Esempio? Le due novità liriche più importanti e relativamente migliori di questi ultimi tre anni, *Il favorito* di Wagner-Régeny, e *Il violino magico* di Werner Egk, non giungono a Berlino che ora. L'esempio di un altro successo di provincia, quello de *La donna silenziosa* dello Strauss, è fuori luogo, giacchè quell'opera è stata tenuta lontana dalla capitale per ragioni personali riguardanti il librettista. Per le novità sinfoniche e di musica da camera, le cose procedono diversamente — e lo si comprende — perchè in provincia si ha da fare con un pubblico di *iniziati*. La cronaca che segue mostrerà infatti che in questo genere di novità la capitale occupa un posto cospicuo.

BERLINO. — L'Accademia nazionale di Pedagogia musicale e Musica da chiesa ha fatto conoscere varie novità in una cosidetta «settimana musicale». Mentre la pedagogia s'interessa sopra tutto della gioventù N. S. (che ebbe pure larga parte nell'esecuzione delle novità stesse) e propugna l'esaltazione dell'idea della patria germanica, la musica da chiesa segue le orme tracciate da Bach e si edifica con testi composti da versetti della Bibbia o da poesie similari.

Non si riesce a vedere bene il nesso che possa correre tra quei due ordini d'idee e che ne giustifichi la riunione in un solo istituto.

Uno dei compositori che più si distinsero è Enrico Spitta. Alcune sue melodie hanno veramente la forza di diventare popolari. Le due cantate *Confessione tedesca* e *L'anno*

sopra l'aratro incontrarono il pieno favore del pubblico, benchè tali lavori siano armonizzati audacemente e la musica venga qua e là interrotta da cori parlati.

Si ebbe pure la prima di una specie di opera lirica, una piccola commedia inframmezzata da canti, *Il pescatore e sua moglie* di Kurt Brüggemann un giovane su cui si fanno i migliori pronostici. La fiaba di questo pescatore e di sua moglie è quella che ha dato lo spunto a *La donna senz'ombra* di Strauss. Piacque molto anche la cantata sacra di Chemin-Petit, *Della vanità del mondo*.

Si sa che il Partito N. S. ha diviso tutto lo Stato germanico in *regioni* (e credo che queste un giorno si sostituiranno ai singoli Stati federali dovuti a interessi dinastici che ormai hanno fatto il loro tempo, e alle relative provincie). La recente orchestra sinfonica « Regione di Berlino » diretta dal giovane Bill Fiedler ha fatto parlare di sè con la esumazione d'una *sinfonia* di tipo mozartiano di Martino Kraus, maestro di cappella alla corte di Stoccolma, nella seconda metà del settecento. La stessa orchestra eseguì, per la prima volta, sotto la direzione del maestro Havemann una *Suite giocosa* di Fred Lohse accolta favorevolmente, e in un altro dei suoi concerti il *Torneo notturno* di Malipiero il cui pittoresco linguaggio interessò l'uditorio.

Partecipò a quell'udizione anche il pianista italiano Carlo Zecchi, nel *Concerto in Do* di Mozart con le cadenze del Busoni, che fu molto applaudito.

La nota orchestra filarmonica fu diretta oltrechè dal Furtwängler, da vari maestri ottimi ma meno celebri i quali offrirono in compenso programmi interessanti per qualche novità.

Così il maestro Albert, di Baden-Baden, fece conoscere le *Danze russe* del Cerepnin, il maestro Buschkötter di Colonia un *Concerto* per pianoforte dello svedese Atterberg, solista il giovane Heiman Hoppe; il maestro Reichwein di Vienna un *Divertimento* dell'austriaco Rudolf Kattnigg e alcuni *lieder* con accompagnamento d'orchestra dei danesi Nielsen e Sjögren.

Di tutte queste novità nessuna dispiacque, ma il favore più grande lo ebbe il lavoro del Kattnigg. Il maestro Wentzel oltre a essere un buon direttore è anche un virtuoso del clarinetto. Egli diresse e suonò contemporaneamente il secondo Concerto di Weber, e partecipò alla serata pel 60° compleanno di Wolf Ferrari, con l'esecuzione della graziosa *Serenata*.

Fra i violinisti che si presentarono in diverse sale citiamo lo spagnuolo Juan Manèn, che interessò con una propria riduzione del quasi ignoto *Concerto in Do* del giovane Beethoven, e l'ungherese Von Telmanyi, il quale in una serata italo-ungherese presentò vecchi classici italiani e avanguardisti ungheresi, tra cui Giorgio Kosa.

Fra i solisti del violoncello ricordo Richard Klemm, con una sua *Musica* per violoncello in 3 tempi che piacque, e Gaspare Cassadò con la grande *Sonata* del Graener op. 101 e una (sua?) riduzione della famosa *Toccata* del Frescobaldi. Nel campo della musica da camera fu pure degna di nota una serata del Quartetto di Roma molto apprezzato e uno del Trio Pasquier di Parigi, un trio d'archi che presentò anche una novità, il *Trio* di Jean Riviers, inedito e dedicato agli esecutori, e che piacque all'austero uditorio.

Fra le società corali di carattere più o meno madrigalesco si distinse quella di Waldo Favre che questa volta però si era assunto un compito assai grave con la nuovissima *Messa* dello svizzero Adolf Brunner della quale diede una esecuzione molto riuscita.

Le altre novità che il Favre fece conoscere erano più consone al carattere madrigalesco: *La corona del tempo* di Armin Knab, il ciclo *Verso il paese d'oriente* di Friedrich Welter, e alcune poesie dell'umorista Busch musicate da Kurt Thomas, valente giovane compositore.

Fra le società corali che, essendo più numerose di personale, vanno in cerca degli effetti di grandiosità anzichè di quegli più intimi e delicati dei cori a cappella, devo menzionare quella diretta da Bruno Kittel che dà le sue udizioni spesso con l'accompagnamento della grande Orchestra filarmonica. Egli volle onorare la memoria di due compositori scomparsi prima di aver raggiunto la celebrità che gli ammiratori avevan loro pronosticata.

Di Felix Draeseke di cui aveva già eseguito, unico in Germania, il grande oratorio *Cristo* che si estende per tre serate, egli presentò adesso un altro lavoro: *La scena di Pasqua*, nel *Faust* di Goethe, con a solo di baritono. Di Richard Wetz, morto l'anno scorso, compositore molto apprezzato, autore di sinfonie, oratori, cantate, opere liriche e *lieder*, il Kittel fece conoscere ai berlinesi la cantata *Iperion*, per coro, solo di baritono e orchestra. Cantò assai egregiamente in ambedue i lavori il baritono Rudolf Watzke.

La memoria del Wetz fu pure rievocata in un concerto dalla già citata orchestra « Regione di Berlino » diretta da Werner Trenkner, giovane compositore, allievo del Wetz.

Nel programma figuravano una sinfonia, un concerto per violino e vari *lieder*, solisti Friedrich Enzen e Maria Caroni, che dovette bissare un brano. Il Wetz era, a mio avviso, sopratutto un sinfonista di molto talento e un orchestratore di gran forza, che anche nella lirica pura creò belle cose.

Novità operistiche non se ne sono avute a Berlino, a meno che non voglia considerarsi novità un rifacimento della vecchia e si può dire ignota opera del Lortzing *Hans Sachs* alla cui musica si è voluto adattare un libretto nuovo di zecca, cambiando perfino il titolo in quello di *La piccola città*. L'ambiente dal medio-evo è stato trasportato nell'ottocento. A base del nuovo intreccio sta un'allegra commedia del Kotzebue (scrittore reazionario dell'epoca di Metternich, che fu assassinato nel 1819 da uno studente, fanatico liberale).

Il Deutsches Opernhaus ha allestito con ogni cura questa esumazione, e siccome la musica del Lortzing è sempre molto popolare in Germania, si era sicuri di un buon successo come compenso a tante fatiche. L'accoglienza è stata favorevole, se non entusiastica. Vedremo se l'opera farà un vasto giro in Germania, cosa difficile dal momento che si va tanto in cerca di novità... che però allo stesso tempo siano vecchie e sicure... Se *La piccola città* non corrisponderà a questi requisiti, sarà per la troppa audacia del rifacimento.

Radio Berlino ebbe il merito di aver eseguito, sola nella capitale, una novità operistica autentica: *Genoveffa* del maestro Ecklebe. Mezzo storia, mezzo leggenda, il commovente dramma della principessa francese ha tentato più di un poeta e più d'un musicista. Tra questi troviamo pure Roberto Schumann che doveva però esperimentare i limiti del suo genio musicando quel dramma, giacchè quell'unico suo tentativo teatrale fallì. Egli aveva scritto pure il libretto, come ha fatto attualmente Ecklebe, il quale però si è allontanato in qualche punto dal racconto originale, introducendovi una strega con tre figlie e rendendo fantastico un dramma che è puramente umano, anche se adornato da qualche tratto leggendario come quello della cerva che nutre col suo latte il figlioletto di Genoveffa.

La musica è abbastanza melodiosa; vi predomina il declamato drammatico d'impronta wagneriana; l'orchestrazione è assai nutrita. Un giudizio sull'opera d'arte nel suo insieme non vorrei però arrischiarlo prima di udirla sul teatro. Pare che finora questo lavoro sia esclusivamente opera-radio.

Anche radio Francoforte l'ha trasmessa recentemente.

DRESDA. — La Staatsoper ha richiamato molto pubblico con una splendida messa in scena de *La figlia del reggimento*, protagonista quella ottima soprano leggero che è Erna Sack. Poi presentò anche una novità: *Il figliol prodigo*, opera in sei quadri, un prologo e un epilogo, di Robert Heger.

Il libretto, anch'esso del compositore, ha poco da vedere con la nota leggenda biblica; è carico di simbolismo; il « sogno » vi ha una gran parte, ma nel sogno stesso vi sono dei quadri ben coloriti di vita realistica. Al centro dell'azione, se così vogliamo chiamarla, sta un artista che cerca e infine trova la sua via. Il libretto offre molte opportunità alla musica, e la ricca tavolozza del compositore ha trovato da sbizzarrirvisi.

Dopo la novità si ebbe una semi-novità, uno di quei rifacimenti così cari ai teatri tedeschi d'oggi: *Angelina* di Rossini, ridotta da Ugo Röhr. Si tratta di *Cenerentola* di cui il Röhr ha ritoccata e completata la strumentazione, migliorata la traduzione, e ampliato lo spartito introducendovi una grande aria tolta dalla *Semiramide*, salvando così, di quest'opera che non si dà mai, un'altro bel pezzo di musica. La novità, protagonista Erna Sack, ha incontrato pienamente il favore del pubblico.

Nei concerti, la capitale sassone si è pure distinta. Si sono avute molte novità straniere fra cui cito solo quelle per grande orchestra: *Variazioni* dell'ungherese Miklàs Rosza, *Danze galantesi* di Zoltàn Kodàly, *Sinfonia marina* dello svedese Kurt Atterberg, il poema *Patria* di Oscar Lindberg, il preludio al dramma *Noi* di Ugo Alfén, svedesi anch'essi. Una notevole esumazione costituì la musica d'intermezzo che Mozart scrisse per la commedia *Re Tamo* dello Schikaneder.

Fra le novità nazionali cito la *Musica* per orchestra e pianoforte di Wagner-Régeny. L'autore che, dopo la sua opera *Il favorito* (sulla quale ampiamente riferii a suo tempo) gode fama di innovatore, non si smentisce in questo lavoro sinfonico. Ma se il teatro seppe strappare alla di lui sobria fantasia alcune vere melodie, la sala da concerto lo presenta confinato nel più austero *obbiettivismo*, aggravato ancora da quell'estrema parsimonia di coloriti orchestrali che pur sono una sua caratteristica.

A tal proposito ricorderò che nella partitura de *Il Favorito* non vi è una parte d'arpa, a tacere di Glockenspiel, Voce celeste, xilofono. Così il Wagner-Régeny è, fra l'altro, diventato la bestia nera dei professori d'arpa e di molti altri strumentisti speciali che si vedono già condannati alla disoccupazione nel caso che le tendenze puritane del giovane riformatore fossero imitate da altri compositori. Del resto, non si può negare un fondo di ragione a questo (sebbene un po' disperato e perciò esagerato) tentativo di reagire contro quello che il Wagner-Régeny chiama la *ipertrofia* orchestrale.

BADEN-BADEN. — Queste terme che, deliziosamente ombreggiate dai contrafforti della Foresta Nera, godono di una celebrità mondiale, sono spesso prescelte a luogo di convegni d'ogni sorta, e quindi anche di musicisti. Ed ora il « festival internazionale di musica contemporanea » organizzato dal municipio e diretto dal giovane maestro direttore generale Albert, ha radunato molti ospiti nella civettuola cittadina badese. Le novità

erano molte, ma tutte di genere sinfonico o da camera.

Lo spazio ci costringe a ricordare solo quelle che hanno ottenuto un più immediato e clamoroso successo. Il *Concerto* per orchestra di Maffi Trapp è, fra la musica nazionale, forse quello che ebbe il plauso più incondizionato, mentre fra gli stranieri è stato il giovane Jean Français che col suo *Concertino* per pianoforte e orchestra sollevò quasi dell'entusiasmo. Il celebre Strawinski, che col figlio Solima suonò un *Concerto* per due pianoforti soli, si dovette contentare di un successo di stima.

Di composizioni italiane ci furono la *Serenata veneziana* del Wolf-Ferrari, musica retrospettiva più che contemporanea, ma che forse per questo piacque assai; e la *Sinfonia in quattro tempi, come le quattro stagioni* del Malipiero, una musica di stile arcaico-moderno, che sembrò bene a posto in questo festival di musica contemporanea.

Nel concerto di musica da camera una *Sonata* per violino *in mi* dell'Hindemith riportò il successo maggiore. A tanti successi veri e di stima fece riscontro anche un deciso fiasco, non voglio giudicare se meritato, quello cioè della *Musica filmica* del jugoslavo Josip Slavenski, un giovane però di molto ingegno.

WIESBADEN. — Anche questa stazione termale favorisce il culto della musica contemporanea e non rifugge dagli esperimenti. L'opera in tre atti *Le nozze del monaco* di Alfred Schattmann vi fu rappresentata per la prima volta, benchè di non recente composizione, ed ebbe le più liete accoglienze.

Il maestro Schuricht organizzò e in parte diresse poi un *festival olandese* facendo conoscere ben 16 nuove composizioni sinfoniche dei nostri vicini del nord-ovest. Quasi tutti lavori interessanti e parecchi diretti dai relativi autori. Da ricordare specialmente un *Concerto* per due oboi di Alexander Wormoolen che piacque molto.

CHEMNITZ. — Questo centro industriale ebbe il merito di accogliere per la prima volta un'opera lirica di grande significato filosofico-religioso, cioè *Il ritorno di Hervart* di Kurt Atterberg.

Come si sa, la teoria della barbarie delle genti nordiche e della loro antica religione ha fatto ormai il suo tempo in Germania, mentre d'altra parte il valore morale del cristianesimo comincia ad essere discusso. Un riflesso di questo stato d'animo lo troviamo nel libretto dell'opera del maestro svedese, in cui è vincitore morale, forse per la prima volta in un'opera lirica, l'elemento pagano, panteistico, e non quello cristiano che gli viene contrapposto. Naturalmente si evita di urtare i sentimenti di coloro che formano tuttora la maggioranza d'ogni pubblico europeo, ma la lotta spirituale fra le due concezioni del mondo, la nordica e la cristiana, orientale, è stata posta, in questo lavoro su una piattaforma più vistosa.

La musica dell'Atterberg, non molto profonda, ma ricca di colorito, spesso a base di folklore, ha indubbiamente degli slanci drammatici e qua e là degli accenti vibranti.

KARLSRUHE. — I drammi di Schiller che attraevano i grandi musicisti italiani non hanno esercitato un'influenza eguale su alcun musicista compatriota del poeta.

In Germania si rifuggiva dal musicare quei drammi che si davano continuamente in tutti i teatri di prosa, nella loro forma originale. Se il maestro Henrich con la sua *Beatrice* rappresentata nel Teatro di Stato badese ha voluto interrompere quell'abitudine, è perchè egli si è sentito incoraggiato dal fatto che appunto *Beatrice la sposa di Messina* è una delle tragedie di Schiller meno rappresentate.

Il grande poeta aveva voluto far rivivere l'antica tragedia greca dando una parte importante al coro, ed è anche per questo motivo che l'Henrich fu indotto a musicarla. Si sa che Wagner affidava all'orchestra il ruolo del coro nell'antica tragedia, e a questa maniera di concepire l'orchestra nel dramma musicale neanche Henrich ha voluto rinunziare.

Abbiamo così, nella nuova opera, una specie di doppio coro: uno autentico che canta le parole di Schiller e l'altro sinfonico che sviluppa motivi e temi. Ambedue commentano l'azione. Se questa è l'originalità del nuovo lavoro, non può nascondersi però in esso anche una certa pesantezza. Si tratta, ad ogni modo, d'un nobile sforzo di uno dei più stimati nostri compositori contemporanei.

FRANCOFORTE s/M. — Non posso dilungarmi, come sarebbe necessario, sulla nuovissima opera *Dottor Johannes Faust* del maestro Herman Reutter che si è data proprio adesso nel bel Teatro municipale dell'opera. Data l'importanza del soggetto e dell'autore, ne intratterrò il lettore nella mia prossima lettera. Per ora dirò solo che, al pari del *Dottor Faust* di Ferruccio Busoni, non si tratta del Faust di Goethe, ma di quell'autentica e un po' buffa leggenda medioevale che aveva servito al grande poeta soltanto di spunto per costruire il suo meraviglioso poema drammatico. Il tentativo del Reutter desta, comunque, molto interesse.

ALFRED BRÜGGEMANN.

L. BOCCHERINI
QUINTETTO N. 6
per Pianoforte, 2 Violini, Viola e Violoncello
Op. 54, postuma (POLO)
(E. R. 1769). - Partitura L. 8,—
(E. R. 1780). - Parti staccate » 8,—
EDIZIONE RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

WAGNER RICCARDO — *Il crepuscolo degli Dei*, a cura di Guido Manacorda. (Sansoni, Firenze).

Abbiamo recentemente annunciata la pubblicazione dell'*Oro del Reno* nella Biblioteca sansoniana straniera. Ecco il *Crepuscolo degli Dei*, riveduto nel testo, con la versione ritmica a fronte, un'introduzione e un commento di Guido Manacorda.

Con l'istesso procedimento filologico, il medesimo concetto dell'arte wagneriana, l'uguale lavoro lodatissimo. E questa fondamentale osservazione: « Il dramma musicale mira, nel *Crepuscolo*, sopratutto ad immettere in un solo alveo le molteplici correnti che sono necessariamente affluate, in corso più o meno lungo e impetuoso, durante tutta la Tetralogia. Relativamente scarsi, quindi, i motivi nuovi e netto il predominio del « tematismo »: inteso quello come pura composizione musicale, e questo come espressione piena e complessa insieme d'arte e di vita. Meno frequente perciò, che nelle prime Giornate, la meraviglia e l'« incantesimo » dell'ascoltatore, ma in compenso, più consapevole e profonda la sua ammirazione. Quel confluire, infatti, e ritrovarsi di motivi e di famiglie di motivi — non si tratta, naturalmente, di metafora poetica nè di schematismo critico, ma di realtà che congiunge in famiglie e categorie così gli uomini e le cose, come le loro voci; e sopratutto quel loro ultimo conciliarsi e comporsi nei motivi essenziali e eterni dell'« acqua » e dell'« amore », quasi come in un'indissolubile dualità di corpo e di spirito — mentre afferma ancora una volta, di fronte a chi voglia e a chi non voglia intendere, la presenza reale e attuale di fantasia e pensiero nell'opera d'arte, riesce alla duratura conquista della nostra umanità ».

SCHREIBER IRMTRAND — *Dichtung und Musik der deutschen Opernarien 1680-1700*. (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel - Berlino).

Accuratissimo lavoro musicologico sulle forme che le arie assunsero nelle opere tedesche della fine del '600, allorchè la diffusione del melodramma italiano destò tentativi reazionarii fra i compositori tedeschi. Del Franck sono citate le opere *Aeneas, Vespasian, Diocletian, Semiramis*; di Strungle la *Esther*; di Krieger *Flora, Cecrops, Procris*; di Keiser *Adonis, Janus, Forza della virtù*; del Conusser *Erindo*, ecc.

Descritti i rapporti del libretti tedeschi e italiani e lo stato della vita musicale in Germania, l'autore studia delle arie il posto nella scena, la forma e il contenuto, la tecnica del canto, la melodia, l'armonia, l'accompagnamento strumentale. Numerose le citazioni musicali.

CALAMOSCA RENZO — *Musicisti ravennati*. (Arti grafiche, Ravenna).

Elenco di musicisti nati a Ravenna dal '500 a oggi, con brevi notizie biografiche tratte dai più noti lessici.

KUCHLER FERDINAND - *Goethes Musikverständnis*. (Hug e C., Zurigo).

Avverte l'autore che egli è un insegnante di violino, non un musicologo nè uno storico. Ama Goethe e gli rende omaggio, ricordando fugacemente le relazioni che egli ebbe con i musicisti e con la musica.

PEPPING ERNST — *Stilwende der Musik*. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Il Pepping, che ha composto per orchestra, organo, pianoforte, canto, coro, tratta del mutamento dello stile in alcuni periodi lontani, come quello Haydn-Beethoven, allorchè il concento del classico fu opposto a quello del romantico, e nel tempo presente. Trattazione non estetica, ma musicologica, riguardante gli accordi, gli intervalli, le tonalità, il periodo, la melodia, il ritmo.

BELLUCCI LA SALANDRA MARIO — *Opere teatrali di N. Piccinni*. (« Psalterium », Roma).

Nella prefazione il tono apologetico è evidente: Piccinni « impersonava nella misura più alta, nel fulgore più intenso il Genio latino nel '700 ». La cronologia delle opere va dal 1754 al 1794, e comprende i melodrammi e le opere comiche (buffe, giocose, commedie, intermezzi, ecc.). Il titolo reca l'impropria e antiquata distinzione « serie » e « buffe », ma il libro comprende, come s'è detto, anche quelle che neppure i contemporanei denominarono « buffe », poichè di fatto erano sentimentali, appassionate, commoventi.

a. d. c.

DELLA CORTE (A.) e PANNAIN (G.) — *Vincenzo Bellini: il carattere morale - caratteri artistici*. (G. B. Paravia e C., Torino).

Piccola mole, densità di materia, ordine, chiarezza, ecco le doti di questo volumetto pubblicato con grande opportunità per la celebrazione del primo centenario della morte del grande musicista catanese. A tutta prima può sembrare strana l'unione di due persone per un lavoro richiedente unità di visione e di stesura; ma la lettura, scorrevole e piacevolissima, convince subito che i due collaboratori si sono perfettamente integrati. Una divisione netta della materia ha molto giovato allo scopo (la biografia al Della Corte, la critica al Pannain); l'uno

e l'altro poi — facilitati dal fatto della grandezza di Vincenzo Bellini e dalla distanza di tempo che ci separa da lui — hanno proceduto con serena e scrupolosa obbiettività.

La parte biografica è, si può dire, interamente documentata (fossero tutte le biografie così!). Sono brani o intere lettere de'lo stesso maestro e d'altri contemporanei, sono frammenti di giornali dell'epoca; una volta tanto siamo lieti di poter vivere sicuramente nella realtà. La parte critica procede regolarmente dalla prima gioventù del maestro attraverso la vita del conservatorio napoletano e tutte le varie tappe produttive fino all'ultimo lavoro, *I Puritani*, rappresentati l'anno stesso della sua morte

Tutte le opere sono esaminate accuratamente e spassionatamente, e se il giudizio pronunciato può talora sembrare un po' crudo, è soltanto perchè si stacca dai soliti luoghi comuni, dove non è ammesso che un autore grande possa avere anche molte pagine deboli (come certe esumazioni commemorative dell'anno scorso hanno luminosamente provato). Del resto l'apparente severità di alcuni giudizi è subito mitigata da scatti del più vivo entusiasmo che provano con ogni evidenza la serietà e l'imparzialità dello studio. Si vedono soprattutto le pagine dedicate alla *Norma*.

Qui, anzi, il critico va più oltre e prende quasi a difendere Bellini da certe possibili accuse di alcune tendenze moderne. Mi piace riportarne qualche brano: « Con la confessione di Adalgisa ritorna il tono secco e narrativo. Battute di sospensione espressiva che non interrompono la continuità del dramma, ma sono come un respiro nell'azione. Il dramma non può essere una continua tensione, una specie di moto perpetuo dell'azione musicale; esso deve necessariamente svolgersi dal ritmo di episodi diversi in qualità ed intensità di tono. Uno dei più gravi errori dei teorici del dramma musicale, dopo quello iniziale e fondamentale di voler piegare una forma d'arte ad astrazioni teoriche, sta nel pretendere dalla musica una continuità drammatica che sarebbe un assurdo di qualunque concezione estetica. Perchè nasca l'azione drammatica, occorre ci siano momenti di stasi, direi quasi di raccoglimento psicologico: pause della tensione passionale, battute di sospensione, di preparazione e di attesa. Non è lecito concepire lirica e dramma in opposizione o addirittura come modi che si escludono. La lirica è anch'essa un lato del dramma... Un dramma musicale non sarà mai la fotografia sonora dell'azione drammatica. È una pericolosa illusione credere che la musica debba essere la traduzione letterale dell'azione materiale e verbale. Movimento ed urto di passioni, conflitto di volontà in azione costituiscono l'essenza del dramma non più che non la costituisca l'incarnarsi del sentimento in lirica. Il dramma non è meno reale nell'incatrare delle azioni che nelle risoluzioni affettive... L'espressione artistica è lirica e drammatica insieme e nella realtà dell'opera d'arte non si può concepire una lirica senza dramma e un dramma senza lirica, come non si può concepire il concetto della fermata senza quello del movimento e viceversa ».

Con questa specie di difesa, che è una vera apoteosi, una glorificazione dell'opera belliniana, il Pannain mette veramente il dito sopra una (ma non la sola) delle più profonde piaghe che hanno prodotto l'attuale crisi del teatro lirico. Non possiamo che approvare pienamente le espressioni del Pannain e dimostrargli tutta la nostra simpatia per aver avuto la forza di affermarle proprio in un momento di completa disorientazione come l'attuale. E poichè è stata la commemorazione belliniana a provocare queste affermazioni, riteniamo che esse formino l'aureola più luminosa che si potesse immaginare in onore del grande catanese.

A. A.

MUSICA CORALE

VOMACKA (B) — *Zivi Mrtvym*. Meditazione per Coro misto e Orchestra. (Riduzione per Canto e Pianof.). (Hudebni Matice, Praga).

Ampia composizione sinfonico-corale. Scritta in uno stile composito, che va dall'espansione melodica che si direbbe d'altri tempi alle sottigliezze e alla cerebralità di un'armonia e di una polifonia di sapore schiettamente moderno, è indubbio che essa nel suo insieme produce una impressione notevole. Non mancano effetti corali ed orchestrali efficaci, anche se diminuiti da una certa frammentarietà, imputabile forse più alla poesia che alla musica in se stessa. L'A., più che costruire, procede per giustapposizione di frammenti musicali talora assai sentiti, qualche altra volta meno.

Un saggio, in sostanza, significativo della attuale produzione musicale cecoslovacca.

Inutile pensare che complessi di forza media possano eseguire il pezzo convenientemente. Si richiedono una grande orchestra e soprattutto forze cora'i numerose ed addestrate, rotte a tutte le difficoltà della moderna tecnica vocale.

TIESSEN (H) — *Volkslied am Abend* a 4 Voci miste.

SIMON (H.) — *Die Fische* a 3 Voci femminili.

SIMON (H.). — *Erntedank* a 2 Voci pari. (Edizioni Litolff, Braunschweig).

Appartengono alla raccolta di composizioni corali di carattere spiccatamente tedesco, già segnalate in questa rassegna.

BARUZZI (T.) — *Cante romagnole*, per Coro a 4 Voci virili. I^a^ serie. (U. Pizzi, Bologna).

Di sapore schiettamente popolare, questi canti romagnoli presentano una bella fusione della musica e della poesia, effetti vocali indovinati e non grande difficoltà di esecuzione a motivo dell'uso limitato della polifonia.

MARCHESI (O.) — *Il Giorno*. Poema corale. (F. Bongiovanni, Bologna).

I quattro quadretti (il primo a 3 voci femminili, gli altri a 4 voci virili) dipingono i diversi momenti della giornata, dall'alba al tramonto.

Particolarmente riuscito il *Meriggio* per indovinati effetti onomatopeici riproducenti il ritmico e insistente martellare sulle incudini, in un'officina operosa. Ma anche gli altri pezzi sono in complesso riusciti e mantengono la loro linea stilistica omogenea. Particolare da notare, è che il cromatismo è bandito al può dire completamente; il che facilita l'esecuzione complessiva del poema in misura notevole.

SPITTA (H.) — *Es kommt ein Schiff geladen*. - *Weihnachtskantaten*. (Ediz. Georg Kallmeyer, Berlin).

Antichi e tradizionali canti tedeschi, con preludi ed interludi istrumentali raccolti in forma di Cantata.

Evidente la cura, da parte del raccoglitore, di non alterarne il carattere, semplice, arcaico e prettamente pastorale. L'armonizzazione e la trascrizione rivelano una mano leggera e sicura e un senso stilistico che non si smentisce. Lavoro, da questo punto di vista, riuscito.

Si può prevedere a questa Cantata un'agevole diffusione in Germania; più difficile che essa interessi altrove, appunto per il suo carattere spiccatamente tedesco.

R.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

LOCK (M.) — *Tempest* music (per Orchestra d'Archi con Pianoforte). Riduzione in due Suites di W. Gillies Whittaker. (Oxford University Press, Londra).

Precedono alcuni cenni illustrativi sulla *Tempesta*, sugli autori che vi hanno collaborato (per quanto Lock non abbia inclusi nella pubblicazione i pezzi del suo collega G. B. Draghi) e sulla revisione e v'è anche un elenco degli errori di stampa dell'epoca.

La disposizione dei coloriti che si riscontra in queste musiche: p, più f per gradi, vivacito, f, p e adagio per gradi, dimostra che l'Inghilterra ha preceduto di un secolo la scuola di Mannheim, che vantava fin dalla metà del sec. XVIII l'invenzione del *cresc.* orchestrale.

La melodia, l'armonia, le dissonanze (fra cui non poche di quelle che oggi si considerano ancora purcelliane) sorprendono e avvincono, tanto più se si tien conto dell'epoca in cui questa musica venne concepita.

I vari numeri sono ordinati con giusto criterio, non secondo l'originale, ma in due Suites, in una forma più conveniente per le società orchestrali.

MOSER (H. J.) — *Mehrstimmige Gesänge* und *Chorlieder des Barock aus Corydon*. (H. Litolff's, Verlag in Braunschweig).

È una raccolta molto interessante di Madrigali, Canzonette ed altri brani vocali di Knüpfer, Thelle, Carissimi, Kindermann, Gletle, Speer, Caesar, Rathgeber, scelti con gusto e fine discernimento dal dotto musicologo H. J. Moser.

Il Seiffert ha realizzato il B. C. con stile e giusta misura. Alcuni brani hanno anche la collaborazione di due violini.

HAUSMUSIK DER ZEIT. — AMBROSIUS (H.): *3 Preludien u. Fugen* für Flöte u. 2 Violinen. — HASSE (K.): *Suite* in A moll, 5 Stücke für Violine (o. Flöte) u. Klavier, Violoncello ad libitum. — HOFFER (P.): *Abendmusik mit Variationen* für Violine, Violoncello u. Klavier. (Collection Litolff, Braunschweig).

Questa raccolta si propone di avvicinare l'amatore esperto e il pubblico ignorante ad una creazione contemporanea di una nuova cultura di musica per concerti e per casa e predilige un genere moderato e non troppo esigente. Dato il mutare continuo della sensibilità, non è facile la scelta di un'opera e sarà quindi molto gradita la collaborazione degli stessi esecutori delle musiche, con le loro critiche e i loro consigli, acciocchè il lavoro futuro possa essere meglio accetto da coloro a cui esso è rivolto.

Sono stati recentemente pubblicati in belle, chiare e corrette edizioni, tre freschi e piacevoli *Preludi e Fughe* di Ambrosius; una *Suite* di K. Hasse, interessante contrappuntisticamente; un *Abendmusik* di P. Höffer, di struttura magistrale, armonicamente scorrevole, profondamente, liricamente sentita e un *Andante e Variazioni* di B. Scürmer, dal tema caldo, pieno di slancio, svolto in 8 Variazioni: un vero dono per i trio, di cui gli esecutori e gli ascoltatori saranno vivamente grati ad *Hausmusik*.

SCHOLASTICUM. — (Collection Litolff - Braunschweig).

Scholasticum è il titolo di una collezione che ha il compito di fornire, gradualmente, ai gruppi musicali giovanili scolastici o familiari, gli elementi pratici di studio e di esecuzione d'assieme, dai tesori del passato fino ai giorni nostri, possibilmente nella loro forma originale, perchè gli esecutori possano sentire e gustare le opere nella loro vera espressione.

La I Serie (dal 16° al 18° secolo) è di preparazione e presenta i materiali che permettono di entrare nel dettaglio delle concatenazioni e degli sviluppi storici della musica. La serie successiva comprende le opere originali della medesima epoca in edizioni nuove. La III. include le opere del 19° sec. post-classiche e specialmente romantiche, limitandosi ai complessi modesti. La IV, infine, presenta l'epoca attuale.

L'assimilazione delle musiche dei tempi antichi è utile all'educazione del gusto ed alla comprensione delle musiche dei giorni nostri, dei contemporanei degni di attenzione per i loro principi e il sapere e per le loro produzioni sane.

La scelta è fatta con giusto senso storico, oculatezza analitica e severa selezione; gli adattamenti rivelano la mano di maestri colti e pratici.

Tutti i fascicoli sono preceduti da prefazioni illustrative, e, dove è necessario, vi sono utili istruzioni per una corretta esecuzione.

Le ultime pubblicazioni raccolgono musiche di Händel, Bach G. S., Bach C. F. E., Spohr, Schubert, Marschner, Schumann, Volkmann, Beethoven, Weber, ecc., rivedute da Ebel, Lieven, Leupold, Sommer, Kähler, Bieder, v. Bose, tutti esperti nel genere.

G. F.

TEDOLDI (A.) — *Ninna Nanna* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Breve composizione, caratteristica ed ispirata, improntata ad una composta signorilità. Lo stile è pieno « novecento », ma non vi si notano effetti stridenti; le armonie sono consonanti e dolci, quasi per non voler turbare il tranquillo sonno.

Questo nuovo lavoro del Tedoldi non è che un anello di una catena di pezzi dedicati all'infanzia iniziatasi con *La casa delle bambole*, così favorevolmente accolta.

o. z.

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

Di singolare interesse appaiono queste liriche pensate con spiccate considerazioni vocali e con raffinata elevazione di gusto melodico, ritmico e armonico. Ispirate a bellissime liriche di Carducci, di Annie Vivanti, Emilio Praga, Panzacchi e Marradi le nuove liriche di G. A. Cicogna sono destinate ad attirare tutte le simpatie dei cantanti da camera italiani e stranieri e a suscitare nelle sale da concerto unanimi consensi per le loro rare peerogative di saper abbinare le esigenze della voce colle aspirazioni di una logica e sana modernità.

Fra le cinque belle composizioni ci sembrano singolarmente riuscite *Incontro* e *Serenata*, garbata oltre ogni dire e di effetto immediato.

Elisabetta Oddone.

DIFFONDETE
" MUSICA D'OGGI "

MUSICA SINFONICA

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Il Concerto* per Violino e Orchestra (I Profeti). (G. Ricordi e C., Milano).

È un lavoro dalla linea ampia e respirosa; la limpida struttura si irrobustisce per merito della gagliarda muscolatura che regge il cammino musicale. Detto cammino appare informato da una coerenza oltremodo elastica, e per questa ne viene all'intero lavoro quel senso ricco e multiforme, peso di espressioni remote, onde una certa lunghezza è resa leggera, aereata appunto dal distendere la materia in larghi quadri sonori. La musicalità di Castelnuovo si va facendo sempre più soda e più tesa.

L'interesse aumenta, chè il discorso acquista un giocare dialettico cui può bastare un solo colore, un tono unico, a far sì che da scarni disegni esca intera la visione evocata dal compositore. Appaiono allora, in questo concerto, frammenti d'una vita biblica. Ebraismo antico. Avventure guerresche; giovinezze di terre promesse grevi di giornate e di frutti.

Ma soprattutto, qui, la musica possiede accenti forti che dichiarano la sanità e la sicurezza della strada che il musicista fiorentino sta percorrendo.

Dei tre tempi mi sembra che il primo sia il migliore. La tonalità di *la minore* è spostata dall'ombra alla luce, e intorno ad essa oscillano continue modulazioni: nebbie e fulgori improvvisi, tra dolci arabeschi di canto, concitazione di ben scanditi bassi e uno squillare continuo, che reca un'assoluta agilità ad ogni movimento.

G. G.

NAPOLI (J.) — *Ouverture per la commedia « Pene d'amor perdute » di Shakespeare.* Per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Singolare commedia questa dello Shakespeare, nella quale, attorno ad una leggendaria Principessa di Francia e alle sue dame, si accendono le amorose lusinghe e s'intrecciano le galanti schermaglie di un giocoso Re di Navarra e dei suoi cavalieri: tutta mossa, varia, frizzante, ricca di lazzi, di equivoci, di travestimenti (quasi più balletto che commedia), e compiaciuta di particolari decorativi e pittoreschi: dalle rodomontate di un signore spagnuolo, al ritmo, bene scandito, di una mascherata alla russa. E solo verso la fine una nota di malinconia sembra giustificare lo sconsolato ritolo della commedia; ma per breve durata: poichè già sappiamo come, dopo una forzata separazione, i regali amanti si ritroveranno, uniti e felici, per sempre.

Di questa variopinta materia scenica (ma più ancora dello spirito, insieme arguto e sognante del poeta inglese) si è reso felice interprete il giovane Jacopo Napoli con questa sua *Ouverture* per orchestra, che sembra riassumere e condensare in sè tutti i caratteri della commedia, attraverso i vari elementi tematici: uno scoppiettante inciso dei legni, una sonora fanfara di trombe, un robusto e quasi danzante ritmo degli archi, un patetico a solo di violoncello, e infine una cantilena di corni che sembra giunger di lontano, attraverso gli alberi annosi della foresta, dove (come già in *As you like it*) i personaggi shakespeariani amano ritrovarsi a ragionare sottilmente di platonico amore.

Una chiara e spontanea musicalità, una strumentazione colorita ed evidente, un esatto e logico senso della forma, un gusto misurato e signorile, caratterizzano questa composizione, che costituisce la simpatica affermazione di un fresco talento.

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO.

MUSICA ESEGUITA

F. ALFANO: « Cyrano di Bergerac », all'Opéra Comique di Parigi.

Da *Comoedia*, Parigi (P. LE FLEM)

Amante del canto, Alfano evita quanto potrebbe opprimerlo o limitarne lo sviluppo. Poco sinfonismo in orchestra. Se esso si esprime è al momento delle effusioni liriche, quando la voce non possiede più, sembra, l'ampiezza sufficiente per seguirlo, a sua volta, al parossismo dell'emozione.

Il compositore regna francamente italiano nel suo modo di cantare e nei suoi periodi lirici lanciati all'inseguimento di note d'oro alle quali un abile cantante dà rilievo.

. . . . . .

Nessuna complessità in una trama che vuole essere chiara e richiama un verismo di cui Alfano adotta la rapidità d'accenti. Realista, egli scrolinea con energia le scene di movimento, di vigore, come al primo atto quelle dell'Hôtel di Borgogna, e più tardi quelle dell'assedio di Arras. Esse sono trattate con mezzi che noi non sempre amiamo, ma penetrati d'una incontestabile atmosfera di teatro.

La migliore scena, la meglio riuscita è quella del balcone, d'un lirismo caldo e sostenuto. Essa domanda più alla voce che all'orchestra d'essere complice di sentimenti che condividono i tre personaggi principali. Lo slancio è vivo, e l'aria cantata da Cyrano d'un andamento, melanconico, delicatamente sfumato, fu bissata. Questa scena ha particolarmente impressionato.

È anche deliziosa quella dei Cadetti di Guascogna, all'assedio di Arras, quando un leggiadro a solo di flauto viene a ravvivare in essi la nostalgia del cielo del Nord. L'espressione di quei sentimenti velati, lontani è forse, del resto, quanto vi ha di più sincero, di più spontaneo, di meno artificiale nella partitura. L'ultimo atto, quello della morte di Cyrano, è tutto avvolto di mistero ed anche d'una melanconia, leggermente debussyata. Melanconia che non tiene tanto alla qualità delle armonie, quanto ad un certo abbandono della melodia a se stessa, che si priva qui dei passi di bravura, per restare umana dolce e anche profonda.

Aggiungerò che l'orchestra è sobriamente trattata da un musicista che conosce il valore del materiale e ne ottiene felici effetti. Ed i cori sono scritti con una franchezza, una chiarezza, una solidità rare. L'effetto sonoro non si perde mai perchè l'autore ha misurato giusto.

Da *Le Matin*, Parigi (J. PRUDHOMME)

Il compositore si mostra abile adottando un piano di costruzione largo e senza rigidezze. Delle formule moderne non mantiene che l'indispensabile: non respinge una effusione neo-romantica e nei momenti d'azione procede con tocchi caldi o impeti tumultuosi. Egli eccelle nella scrittura della declamazione troppo spesso coperta dalle sonorità orchestrali; e se non può raggiungere il brio e la fantasia del drammaturgo, riacquista, appena l'azione si manifesta più commossa, il terreno perduto. Così conquista il pubblico grazie alle tonalità sostenute, al fervore dell'espressione e alle calde tinte strumentali.

Da *Le Journal des Débats*, Parigi (H. DE CURZON).

Al primo atto, il colorito dell'orchestra, la vivacità dei personaggi, lo slancio del duello, danno alle scene il movimento che si avende; e l'evocazione ultima di Parigi sono la luna le ravvive di poesia. Al secondo atto, la truculenza gradassa dei Cadetti di Guascogna, caldamente rimata, ha per contrasto l'amore di Rossana e quella scena inconsciamente crudele in cui Cyrano apprende da lei che soltanto Cristiano è il preferito. Il terzo, in cui si esaltano il suo nascosto sacrifizio e lo slancio caloroso della sua sublime generosità, è trattato con una specie di effusione progressiva la di cui eloquenza scaturisce veramente dal cuore. Nel quarto, l'effetto nostalgico del flauto del pastore su quei Guasconi sposati, che ne riprendono il tema come un mormorio, è felicissimo. Infine, non da notare la soavità dell'ambiente del convento, la serenità della scena commoventissima in cui Cyrano rilegge la lettera di Cristiano, ch'egli stesso ha scritto, e l'ultimo sussulto che lo strappa alla vita. Tutte queste pagine sono scritte da mano maestra.

Da *Le Petit Parisien*, Parigi (H. BÉNAZET)

La partitura di Franco Alfano, scritta in uno stile che ci è familiare da circa trent'anni, commenta il poema con sincerità ed emozione. L'autore di *Risurrezione* è stato particolarmente felice al primo quadro, nella ballata e nel notturno; al secondo nei *couplets* dei Cadetti di Guascogna; al terzo, nella scena del bacio; al quarto nel coro nostalgico; al quinto, nella lettura della lettera di Cyrano morente.

Da *Le Journal*, Parigi (L. AUBERT)

Io non so, soprattutto, se sono riuscito a far comprendere la grandissima stima che quest'opera — strumentata da mano maestra — mi suscita. Essa rivela un vero musicista ed un uomo di teatro; e non è azzardato dire che egli ha saputo trarre, dal lavoro di Rostand, il miglior partito possibile.

Da *Le Figaro*, Parigi (R. HAHN).

Premesso questo, si è lieti di rendere omaggio al brio del compositore, alla sua abbondanza, alla sua abilità orchestrale e di apprezzare più d'un brano della sua partitura — specialmente al quarto atto, nell'aria così felicemente avviluppata di risonanze luminose, ed in quasi tutta l'ultima parte ricca di felici trovate espressive.

Da *L'Intransigeant*, Parigi (G. BRET).

Alfano, musicando *Cyrano*, sembra aver fatto i maggiori sforzi per resistere alla tentazione di incarare su quanto di già eccessivo gli apportava il lirismo verbale del libretto. Egli si è costretto ad uno stile relativamente semplice. Si è attaccato, soprattutto, a mettere in disparte la declamazione, a rendere percepibile il resto, a non annegarlo in un fiume orchestrale impetuoso. Il suo linguaggio musicale ha chiarezza, movimento, talvolta emozione, di quella emozione altrettanto sincera quanto è possibile in un'arte che è soprattutto teatrale. L'espressione che egli conferisce ai personaggi non tradisce i sentimenti di cui li ha dotati il poeta. Ed essa riesce vantaggiosa agli artisti per l'interpretazione della parte vocale.

Da *Le Quotidien*, Parigi (J. CASADESUS).

Vi è nel *Cyrano* di Rostand un solo quadro veramente lirico: la morte dell'eroe nel giardino del convento ove Rossana cerca una consolazione ai suoi amori mortali. Esso risponde assai bene al temperamento di Alfano, musicista sensibile, ardente e generoso.

Questa scena finale, impregnata d'una pungente melanconia, costituisce, con quella del balcone, una delle più evidenti prove del talento del compositore. Basterebbe, a nostro parere, per giustificare l'iniziativa dell'Opéra Comique che ha allestito questo spettacolo con ogni possibile cura.

Da *Paris-Midi*, Parigi (R. CARDINNE-PETIT).

Bisognerebbe risalire molto addietro negli annali gloriosi del teatro lirico e, più particolarmente, in quelli dell'Opéra Comique, per ritrovare un successo simile a quello che l'altra sera ha accolto, con acclamazioni senza fine, la prima di *Cyrano de Bergerac*.

L. ROCCA: « Il Dibuk » negli Stati Uniti d'America (Detroit, Chicago, Nuova York).

Da *Detroit Evening Times*, Detroit.

.... La musica non è mai sacrificata, pur essendo frequentemente subordinata alle voci, in alcuni brani di pura declamazione. Per lo più essa scorre con libertà e fluidità, piuttosto che con un andamento decisamente melodico. Il dramma si svolge in una specie di atmosfera wagneriana, diremo verso alcuni logici e necessari punti culminanti. Per l'effetto teatrale la partitura ha una grande virtù, quella di riservare le pagine più espressive per la scena finale.

Da *The Detroit News*, Detroit.

.... L'autore ha approfittato di varie opportunità che il dramma gli ha offerte. Mentre la partitura appartiene alla scuola moderna italiana — e in modo assai evidente — essa contiene pure non pochi riflessi delle caratteristiche melodie ebraiche in minore, così nei momenti tristi come nei lieti. Il punto più importante dell'opera è il duetto fra Leah e Hanan. Questo è uno dei più bei duetti lirici che esistano, e certamente il più commovente di quanti ne contengano tutte le opere moderne. Il primo atto è il meno interessante, il secondo ha un crescendo di fervore ed il terzo atto può dirsi magnifico.

Da *The Chicago Daily News*, Chicago.

La prima di *Dibuk* a Chicago ha avuto luogo il 7 maggio 1936 all'Auditorium.

Raramente la musica di Rocca prende il sopravvento sull'azione; essa forma la base per la declamazione scenica, declamazione che talvolta ha un bellissimo sostegno melodico. Lo strumentale di Rocca è sempre sobrio e delicato.

Da *Chicago Daily Tribune*, Chicago.

.... Rocca ha fatto libero uso dei passaggi tonali, e riesce, con tale mezzo, ad esprimere il carattere maligno e fantastico del dramma. Un'atmosfera di orrore e mistero circonda l'azione, la musica la riproduce abilmente con la sua progressiva e spesso indeterminata e discordante varietà.

La rappresentazione sotto la direzione del m.° Ghione — che già l'aveva diretta alla sua « prima » milanese — ha messo in rilievo il carattere altistico e suggestivo della musica.

Da *Chicago Herald and Examiner*, Chicago.

Un maestro nell'arte moderna dell'orchestrazione, abile nell'uso del colore armonico moderno.... L'espressione orchestrale è così potente che sovente avvince l'attenzione dell'ascoltatore al punto di far passare in seconda linea gli avvenimenti che si svolgono sul palcoscenico.

Da *New York Herald Tribune* Nuova York.

La prima rappresentazione in America del *Dibuk* di Lodovico Rocca, che è stata anche la prima mondiale

in lingua inglese, ha avuto luogo alla « Civic Oper » di Detroit il 6 maggio 1936, sotto la direzione del maestro Ghione. L'opera ha ottenuto un autentico successo ed, anche dal solo lato scenico, ha costituito un trionfo. Il lavoro di Rocca ha una spiccata impronta personale. E moderno in quanto non abbonda di brani staccati ed ha uno strumentale non meno importante del contenuto vocale, con effetti corali diversi da quelli che generalmente si riscontrano in un'opera lirica.

Perfetti gli artisti: Rosa Raisa quale Leah, Frederick Jagel quale Hanan, Joseph Roper quale Sander, ecc.

Da *New York Herald Tribune*, Nuova York.

L'opera *Dibuk* è stata rappresentata per la prima volta a New York (Carnegie Hall) il 14 maggio, nella versione inglese, sotto la direzione del maestro Ghione. L'orchestrazione dell'opera dimostra la mano d'un musicista esperto; i passaggi vocali per solisti sono spesso basati sul declamato, ma non mancano pure di risorse melodiche. La musica aiuta abilmente lo svolgimento drammatico e spesso è colorita ed espressiva.

Da *New York Evening Journal*, Nuova York.

Il *Dibuk* è un forte dramma per il quale l'autore italiano, L. Rocca, ha fornito con la sua musica un ambiente che comprende tutte le possibilità teatrali, da quelle squisitamente psicologiche a quelle altamente dinamiche. Per il finale prepara a poco a poco un potente punto di arrivo, con mano maestra di drammaturgo e di musicista.

Da *Corriere d'America*, Nuova York.

L'opera ha avuto da parte del pubblico di New York festosissime accoglienze. Il prologo e i tre atti, che sono adattamento di un dramma di An-Ski, hanno rivelato al pubblico americano che affollava la sala, un alcuno temperamento di compositore, uno spirito indipendente che non ama uniformarsi a scuole e a tendenze e che cerca la sua strada e la sua originalità attraverso ricerche e lavorio interiori.

Da *Gazzetta del Massachusetts*, Boston.

Dibuk non è l'opera lirica della vecchia maniera con le romanze, i duetti ed i concertati tagliati su formule scolastiche oramai sorpassate; ma è l'espressione potente e fattiva di un ingegno superiore, di un musicista serio, ricco di studi e dall'anima aperta alla verità creativa ed alla bellezza alta e pura della concezione lirica. I cori, ad esempio, vi sono trattati con mano maestra e l'armonizzazione ne è semplicemente e modernamente meravigliosa.

A. LUALDI: « Deux Rondeaux » per Canto, Quintetto d'Archi, Flauto e Arpa, alla Camerata di Napoli.

Da *Il Roma*, Napoli (*s. p.*)

Della sua molteplice produzione il maestro Lualdi presentò ieri due gemme vocali d'una eleganza stilistica che bene incorniciavano due *Rondeaux* cinquecenteschi del celebre poeta di Corte Clement Marot: « De l'amour du siècle antique », vezzoso e galante e d'un argato « D'alliance de soeur » che finemente detto dall'Alfani Tellini, fu biasato tra schiette acclamazioni all'autore aristocratico e stilizzatore.

Ottimi interpreti orchestrali il quintetto d'archi — alla cui guida fu ieri Giuseppina De Rogatis, con la consueta espressività lirica — il Tassinari e la eccellente arpista Teresa Zin..

Da *Il Mattino*, Napoli (*g. pan.*)

Assai piacevoli, d'una raffinata delicatezza espressiva, sono apparsi i due *Rondeaux* di A. Lualdi su testo francese del secolo XVI. La voce realizza un'atmosfera di canto pervasa di ritmi strumentali, a volta, e secondo le ragioni espressive, tenui e vivaci, sempre ricchi di spiriti espressivi.

A. LUALDI: « Suite Adriatica », ai concerti Pasdeloup di Parigi.

Da *Le Temps*, Parigi (F. SCHMITT)

La *Suite adriatica* è un lavoro chiaro, solido, ben equilibrato, ricco di sostanza e che, pur se non avesse che questo al suo attivo, meriterebbe Adriano Lualdi fra i più noti musicisti dell'Italia presente.

La prima parte « Ouverture per una commedia », costruita su tre temi che nella conclusione sapientemente polifonica, s'ispira ai maestri italiani del sedicesimo secolo, dei quali essa ha la graziosa vivacità. Ma la seconda parte, « Tramonto del sole sulla riva », la vince in emozione per l'indicibile melanconia, pel suo raccoglimento quasi religioso ed il sentimento personalissimo della natura. Pagina di pura musica, d'altra parte, senza nessuna intenzione descrittiva e che in certi momenti raggiunge una vera grandezza.

La terza parte s'intitola « Kolo ». Il Kolo, dice il musicista che visibilmente ha attinto a piene mani nel folklore, è una specie di ronda che i dalmati danzano in grande circolo tenendosi per le braccia e scandendo fortemente, col tallone, il ritmo, mentre le monete che fanno da frangia al costume nazionale, accompagnano gli strimpellatori, col loro rumore di campanacci. Il « Kolo » si muove generalmente su un solo ritmo che, lentissimo all'origine, s'anima poco per volta fino a giungere ad un turbine di vertigine. Difatti questo finale rigurgita di vita, di colore e di pittoresco.

CANTO E PIANOFORTE

FRANCO ALFANO

Tre Liriche:

123621. - 1. Felicità (MS-Br). Versi di F. Pastonchi.

123622. - 2. Messaggio (MS-Br). Versi di De Paoli (dal greco di Nossi).

123623. - 3. Antica Ninna-nanna partenopea (C-B). Versi di autore ignoto.

Nuove Liriche Tagoriane:

123618. - 1. Perchè siedi là... (MS-Br).

123619. - 2. Non nascondere il secreto - (MS-Br).

123620. - 3. Corro come il cervo muschiato (S-T).

CIASCUN NUMERO L. 5,—

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® COMUNE DI VENEZIA. — In occasione della prossima festa del Redentore ha indetto un Concorso per una canzone popolare ad una voce, con accompagnamento di pianoforte. Scadenza il 30 giugno c. m.

® R. ACCADEMIA DI S. CECILIA. — Mentre l'apposita Commissione ha prescelto per l'esecuzione all'Augusteo nella prossima stagione, un *Concerto* per orchestra di Gino Contilli e *Nel silenzio d'una sera* poemetto di Luigi Menegazzoli, l'Accademia invita ad un nuovo concorso per alcuni lavori da prescegliersi per la stagione 1937-38. Le composizioni di autori viventi italiani, mai eseguite in Italia e all'estero, devono essere corredate della relativa riduzione per pianoforte a due mani. Non sono ammesse le trascrizioni e le composizioni con partecipazione di solisti; nè quelle di autori che abbiano già avuti due lavori prescelti per l'esecuzione stessa.

® OPERA NAZ. DOPOLAVORO. — La Presidenza Centrale ha indetto un concorso per la costituzione di una Banda presso l'Accademia Littoria del Foro Mussolini. Potranno parteciparvi gli Avanguardisti già avviati allo studio degli strumenti previsti dall'organico stesso e che quindi già frequentino corsi bandistici o scuole di strumenti a fiato, Licei o Conservatori musicali. I vincitori del concorso che entreranno a far parte dell'Accademia Littoria beneficeranno gratuitamente del vitto e dell'alloggio presso l'Accademia stessa e frequenteranno, oltre ai corsi di cultura generale dell'Accademia, apposita scuola di musica che permetterà loro di continuare regolarmente gli studi intrapresi, di guisa che i migliori di essi avranno la possibilità, in avvenire, di esercitare la professione di maestri di banda presso l'Opera Balilla e gli altri, in qualità di liberi professionisti, potranno essere impiegati nei complessi bandistici.

® CIRCOLO DELLA STAMPA DI GENOVA. — L'esito del Concorso pianistico, di cui al nostro fascicolo di aprile, è il seguente: 1°) Macarini-Carmignani Gherardo di Roma; 2°) ex aequo: Alati Tommaso di Milano e Benedetti-Michelangeli Arturo di Brescia; 3°) ex aequo: Artusi Ginevra di Trieste e Dalle Vegre Renzo di Vicenza; 4°) ex aequo: Cristini-Farina Merlena di Riva del Garda e Mondolfi Olga di Firenze; 5°) ex aequo: Gottardi Ena di Fiume e Bacci Carla Maria di Lucca; 6°) Palmiera Selina di Roma; 7°) ex aequo: Morelli Teresa di Milano e Perrone Carmela di Palermo; 8°) ex aequo: Del Prete Maria di Viareggio e Felolo Antonietta di Sesto S. Giovanni; 9°) ex aequo: Franco Dora di Trieste e Mazzotta Chiara di Lecce; 10°) ex aequo: Turitto Mariella di Venezia e Valaberti Clara di Livorno.

Furono poi concessi speciali « diplomi di merito » ad alcuni concorrenti, fra cui Cinzano Augusta di Padova, Acquaroni Maria Giulia di Civitavecchia e Caprara Flora di Milano.

® FONDAZIONE EMIL HERTZKA DI VIENNA. — Al Concorso, di cui al nostro fascicolo di novembre, per un lavoro drammatico musicale, nessuno dei 27 concorrenti ha meritato il premio di Sc. 3000 il quale è stato suddiviso fra quattro concorrenti. A tre di essi (Gabriele Bianchi di Venezia, col balletto *Le quattro stagioni*, Max Ettinger di Ascona, Hans Meyerowitz di Roma, con l'opera *Il 24 febbraio*) furono assegnati Sc. 800, ed a Victor Ullman di Praga Sc. 600.

NOTIZIE

® Il Ministero dell'E. N. ha nominato per un biennio, a decorrere dal 1° giugno, il maestro Alceo Toni presidente del R. CONSERVATORIO MUSICALE DI MILANO, ed il maestro Riccardo Pick-Mangiagalli a direttore stabile dello stesso istituto.

® Designati dai rispettivi podestà, ai quali è affidata per legge la presidenza, sono stati nominati sopraintendenti dei diversi ENTI LIRICI i seguenti signori: Gr. Uff. Jenner Mataloni (Scala di Milano); On. Corrado Marchi (Carlo Felice di Genova); maestro Mario Labroca (Comunale di Firenze); maestro Cardenio Botti (Ente autonomo teatrale di Palermo).

Per il Teatro Reale dell'Opera di Roma, in attesa di procedere alla trasformazione della

gestione, è stato nominato commissario il marchese Dentice d'Accadia, vice-governatore della città.

Per l'Arena di Verona, in attesa di trasformazione dell'Ente stesso, è stato nominato commissario l'on. Donella, podestà di Verona.

® Carro di Tespi Lirico. — Il cartellone per la imminente stagione comprende le opere *Gioconda*, *Trovatore* e *Bohème*. Nel giro, che si inizierà a Civitavecchia il 27 c. m. sono comprese le seguenti altre città: Orbetello, Grosseto, Siena, Firenze, Pontedera, Lucca, La Spezia, Chiavari, Genova, Savona, Cuneo, Torino, Biella, Pallanza, Varese, Legnano, Milano, Vigevano, Alessandria, Piacenza, Fidenza, Reggio Emilia, Imola, Ravenna, Rimini, Pesaro, Sinigallia, Porto Civitanova, Porto San Giorgio, Giulianova, Pescara, Sulmona, Avezzano, Sora, Frosinone, Cassino, Caserta, Formia, Littoria.

Maestri concertatori e direttori di orchestra saranno: Edoardo Vitale, Giuseppe Antonicelli, Edmondo De Vecchi. Sostituti: Romeo Arduini, Alberto Paoletti, Ottavio Ziino; maestro del coro Andrea Morosini.

L'elenco artistico comprende, accanto ai più bei nomi dell'arte lirica, quelli di giovani cantanti, essendo intendimento dell'O. N. D. di valorizzare annualmente le promesse del teatro lirico. La regia dei tre spettacoli è affidata a Bruno Nofri e Guido Graziosi. Le scene sono su bozzetti dei pittori Giovanni Grandi, Camillo Parravicini e Mario Pompei.

Per esplicita disposizione di S. E. il Segretario del Partito, Presidente dell'O. N. D., i prezzi saranno anche quest'anno bassissimi e cioè sedie d'orchestra lire 12, sedie di platea lire 8, tribune lire 4.

® A Pavia si daranno prossimamente, nel cortile del Castello Visconteo, *Aida* e *Pagliacci* dirette dal maestro Fabbroni e il ballo *Fiordisole* di Cornali e Vittadini, diretto da quest'ultimo. — Allo Stadio di Noto sono in programma, per agosto, *Un Ballo in maschera* e *Turandot*, direttore Capuana.

® I concerti sinfonici che s'inizieranno alla fine del mese alla Basilica di Massenzio di Roma, saranno diretti dai maestri Marinuzzi, Gui, Baroni, Ferrero, Zandonai, Serafin, Bellezza e Mario Rossi.

® Per favorire lo studio razionale della chitarra e del mandolino, il periodico « Il Plettro » di Milano (Via Castel Morrone 1) ha indetto — con opportune norme — una sessione di esami, per il riconoscimento di qualità tecnico strumentali, da tenersi in Milano nel prossimo autunno. Le iscrizioni si chiudono il 30 c. m.

® Il Governo austriaco avrebbe l'intenzione di prorogare a profitto suo e degli eredi legittimi, il periodo durante il quale i celebri valzer di Johann Strauss sono sottoposti alla legge sui diritti d'autore.

® A Parigi, sulla facciata della Sala Erard è stata murata una lapide in memoria di Liszt.

® A La Flèche è stato ricordato il centenario della nascita di di Léo Delibes.

® Durante un concerto dei filarmonici viennesi diretto da Bruno Walter, nel quale è stata eseguita la *Canzone della terra*, di Mahler, è stato fatto per la prima volta in Europa il tentativo di fissare un concerto su dischi grammofonici. Questo tentativo costosissimo, si crede sia perfettamente riuscito. Si erano installati per la ripresa quattro grandissimi apparecchi che agivano alternatamente. La difficoltà consisteva nel fatto che in un concerto il pezzo musicale viene eseguito senza interruzioni e senza riguardo allo scorrere del disco. Quattro direttori della ripresa hanno dovuto con la partitura alla mano, seguire al pari dei professori d'orchestra i cenni di Bruno Walter. I dischi sono stati poi inviati a Londra, dove verranno sottoposti ad un lavoro di rielaborazione che durerà cinque settimane. Solo dopo si potrà sapere con sicurezza se il tentativo sia perfettamente riuscito.

® I programmi dei concerti di musica seria, in Germania, dovranno essere comunicati almeno due settimane prima dell'esecuzione alle autorità musicali che si riservano il diritto di interdirli se non rientrano nel piano artistico prestabilito.

® Riccardo Strauss sta lavorando attorno ad un'opera in un atto su libretto del noto scrittore Josef Gregor, riguardante un soggetto antico affine a quello dell'*Elettra*. Lo stesso maestro ha già terminato invece un'altra opera pure in un atto e su testo dello stesso Gregor, la cui azione si svolge alla fine della guerra dei trent'anni.

® Anche Weingartner, secondo un giornale berlinese, avrebbe finito di scrivere un'opera (*Giuliano l'Apostata*) la cui prima si darebbe a Budapest, nel prossimo autunno.

® Samuel Samosoude, direttore dell'orchestra del piccolo Teatro d'Opera di Leningrado, è stato recentemente promosso ad « artista del popolo » e « capo artistico » del Gran Teatro d'Opera di Mosca, col mandato di portare tale teatro al sommo dell'arte lirica. Lo Stato non gl'impone alcun limite in quanto alle spese ed alla scelta del personale.

® A Mosca si è inaugurato un teatro riservato ad una specialissima istituzione chiamata « Creazione popolare », la quale, appoggiata largamente dallo Stato, si propone la formazione di artisti tra le masse lavoratrici.

In tale teatro tutti gli interpreti, cantanti, comici, danzatori, strumentisti, sono appunto semplici dilettanti operai.

NECROLOGIO

ROBERTO FORGES-DAVANZATI

La morte del Senatore Roberto Forges-Davanzati, avvenuta a Roma il 1° corr., è stata un grave lutto non solo per la famiglia e gli amici, per il giornalismo e per le varie istituzioni politiche alle quali Egli apparteneva, ma per tutta la Nazione e per il Regime, del quale era uno degli assertori e degli animatori più fervidi e più autorevoli.

« Scompare con Lui — ha telegrafato il Duce alla Vedova, con frase incisiva — uno dei soldati più fedeli della Patria e della Rivoluzione ».

Fondatore, con Enrico Corradini e Luigi Federzoni, del partito nazionalista, fu chiamato alla direzione dell'« Idea Nazionale ». Poi, quando il Nazionalismo, per identità di fini, si fuse col Fascismo, e quel giornale fu assorbito da « La Tribuna », di quest'ultima Egli divenne direttore. Tale carica, con alto prestigio, conservò sino alla morte.

Al Regime e al Duce dedicò tutte le sue forze e tutte le sue idealità di patriota e di scrittore. Fu membro del Direttorio Nazionale del Partito e Direttore della Giunta esecutiva dello stesso. Partecipò alle sedute del Gran Consiglio negli anni in cui il Fascismo trionfò sui vecchi partiti parlamentari.

Per le elette qualità del suo ingegno, che ne fecero uno scrittore forte ed austero, un polemista formidabile, un oratore avvincente, per la cristallina purezza del suo spirito e della sua coscienza, che rifulse nel cittadino e nel padre esemplare, per il coraggio fisico di cui dette prova nella grande guerra alla quale partecipò da prode ufficiale, per la sua fede incrollabile nei destini della Patria e del Regime, per la sua profonda religiosità di cattolico, Egli sarà lungamente rimpianto.

Noi che fummo onorati dalla sua affettuosa amicizia, vogliamo ricordarlo qui in modo particolare per l'opera illuminata e lungimirante svolta da Lui a pro della Società italiana degli autori ed editori di cui per parecchi anni fu benemerito Presidente, opera non solo di geniale amministratore, ma anche di infaticabile propagandista, alla quale è in buona parte dovuta la sicura autorità che la nostra Società gode oggi all'estero fra le Società consorelle. E' questa una grande eredità morale ch'Egli ha lasciato e che certo non andrà dispersa.

Luigi Forino

Questo insigne violoncellista e didatta è morto a Roma il 5 c. m.

Nato nella stessa città il 20 agosto 1868 aveva studiato col proprio padre Fernando (uno dei violoncellisti più reputati della sua epoca), suonò per lunghi anni alla Gaîté di Parigi e dal 1901 al 1906 fece parte, a Roma, del famoso Quintetto della Regina. Fu inoltre titolare per circa un trentennio e fino a pochi mesi or sono della cattedra di violoncello a S. Cecilia.

Lascia alcune composizioni d'indole varia (come *Baccus*, allegoria in un atto, *Pomeriggio nella campagna romana* ecc.) ma sopratutto molti lavori di carattere didattico tra cui l'eccellente *Tecnica razionale e progressiva del violoncellista*, in cinque volumi.

Ai congiunti inviamo sentitissime condoglianze.

® Il 24 maggio è morta a Roma, quasi improvvisamente, la celebre soprano Claudia Muzio. Nata a Pavia, debuttò giovanissima nella *Manon* di Massenet al Petrarca di Arezzo.

Favorita da una figura di classica bellezza, da una magnifica voce e dalla calorosa simpatia del pubblico, giunse ben presto alla Scala ed agli altri grandi teatri del mondo, tra cui il Metropolitan, ove cantò per molti anni.

Il suo repertorio era vastissimo e, tra le più recenti opere da lei eseguite, ricordiamo *Fiamma* di Respighi e *Cecilia* di Refice, della quale fu prima e insuperabile interprete.

® Vivissime condoglianze inviamo all'Accademico maestro Pietro Mascagni, per la morte — avvenuta in Africa Orientale — del diletto figlio Edoardo, tenente del Genio.

® Il 16 maggio è morto a Buenos Aires il noto impresario teatrale Faustino Dabosa per molti anni socio di Walter Mocchi.

CANTO E PIANOFORTE

E. ODDONE

La principessa canta...

Dieci canti infantili

Poesie e prose di R. Pezzani

(123486) L. 6

EDIZIONE RICORDI

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BUOGO (M.) (E. R. 1810). *Esercizi-Studi* per il principiante. (B) L. 8,—

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (123636). *«Ondes». Due Studi.* (A) L. 6,—

——— (123637). *Tre Preludi alpestri.* » » 10,—

ESPOSITO (M.) (123685). *Nove Preludi*, Op. 72 » » 10,—

CANTO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *Romances viejos.* Serie II. (testi italiano e spagnolo):

——— (123638). 1. - Mas le vallera dormir: (A) L. 5,—

——— (123639). 2. Romance del Conde Arnaldos. » » 5,—

ROCCA (L.). La morte di Frine. Leggenda tragica in un Atto di E. M. Senea. (A) L. 20,—

VIOLINO E PIANOFORTE

SINIGAGLIA (L.) (123600). *Sonata*, Op. 44. (A) L. 15,—

CLARINETTO

GIAMPIERI (A.) (E. R. 1780). *Studi d'Orchestra.* Raccolta di passi difficili e «A-solo» tolti da importanti opere liriche e sinfoniche. (B) L. 20,—

ORCHESTRA

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (123645). *Ouvertures per il teatro di Shakespeare. N. 5:* «Il racconto d'inverno» - in-16°. (A) L. 18,—

SALVIUCCI (G.) (123653). *Introduzione, Passacaglia e Finale* - in-16°. (A) L. 12,—

JAZZ-ORCHESTRA

NATIO (L.) (123660). *Motivo di baci.* Canzone-Valser. (A) L. 6,—

——— (123661). *Un ninnolo.* Valser. » » 6,—

LIBRETTI

DA PONTE (L.). Così fan tutte, ossia *La scuola degli amanti.* Dramma giocoso in 2 Atti per la musica di V. A. Mozart. L. 2,—

SENEA (E. M.). La morte di Frine. Leggenda tragica in un Atto per la musica di L. Rocca. L. 2,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BORTKIEWICZ (S.). *Im 3/4 Takt* bearbeitet für Violine und Klavier. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

BRÉVAL (J. B.). *3 Concertino en La* pour Violoncelle. Revu et arrangé avec accomp. de Piano par L. R. Feuillard. (Delrieu frères, Nice).

CALDARA (A.). *Sonata da Camera.* Due Violini e Violoncello. (Universal-Edition, Vienna).

CALTABIANO (S.). *Aria Italiana* per Violoncello e Pianoforte. — *Aria Italiana* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuna L. 8,—

COWELL (H.). *Mosaic Quartet.* (New Music Edition, San Francisco).

DE BREVILLE (P.). *Fantaisie Appassionata.* Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris).

DESDERI (E.). *Psalmus Nuptialis* per Soprano, Coro e Organo. — *Sonata* per Violoncello e Pianoforte. — *Sonata-Fantasia* per Violino e Organo. — *Tre Pezzi* per Violino e Pianoforte. (Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig).

FEUILLARD (L. R.). *Le jeune Violoncelliste.* Collection de morceaux classiques choisis et annotés par. (Delrieu frères, Nice).

GUILLON (R.). *Adagio* pour Violoncelle et Piano ou Orgue. — *Idem* transcrit pour Violon et Piano ou Orgue. (Delrieu frères, Nice).

GOBESSI (J.). *Firacco* per Violino solo. L. 8. — *Preludio* per Violino e Organo. L. 4. — *Teffas.* Aria per Violino e Pianoforte. L. 8. — *Notturno* per Violino e Pianoforte. L. 4. — *La Tomba.* Elegia per Violino solo. (F. Bongiovanni, Bologna).

HAENDEL-FITELBERG. *Canzone* per Violon et Piano. (Max Eschig, Paris).

HAENDEL (G. F.). *Sechs Sonaten* für Violine und Klavier; bearbeitet von H. Roth. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

HLOBIL (E.). *Serenata.* Violino e Piano. — *5 Inventions.* 2 Violons. (Hudební Matice, Praha).

HOEFFER (P.). *Abendmusik* für Streichinstrumente in verschiedenen Besetzungen. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

——— *Musik der Bewegungen.* Violinen und Klavier. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

LENDVAI (E.). *Triftdale. 16 Polyphone Studien* für 3 Geigen in progressiver Folge, durchgesehen von F. Küchler. (Hug & Co., Zürich).

MICHE (P.). *Echo de mon village* pour Violon avec accomp. de Piano. (Hug & Co., Zürich).

MOTTU (A.). *Sonatine* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris).

MOZART (W. A.). *Drei Kadenzen zum* Flötenkonzert N. 1. G.-dur. (W. Zimmermann, Leipzig).

SPITTA (R.). *Es kommt ein Schiff geladen.* Weihnachtliche Liedkantaten und Spielmusiken. (G. Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin).

STURMER (B.). *Andante mit Variationen* für Violine, Violoncello und Klavier. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

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

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.

Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.

Cartiere di Maslianico S. A. - Via Paullo n. 16.

Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.

Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.

Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.

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 · XVIII · NVMERO VII LVGLIO · MCMXXXVI · XIV

Tassa pagata per supplemento

BIBLIOTECA DI RARITA' MUSICALI

per cura di OSCAR CHILESOTTI

VOLUME I. — **Danze del Secolo XVI** trascritte in notazione moderna dalle opere: *Nobiltà di Dame* del Sig. FABRIZIO CAROSO da SERMONETA; *Le Gratie d'amore* di CESARE NEGRI, Milanese, detto il Trombone. (48499).

VOLUME II. — **Balli d'Arpicordo** di GIOVANNI PICCHI, Organista della Casa Grande in Venetia (1621), trascritti in notazione moderna. (48500).

VOLUME III. — **Affetti amorosi.** Canzonette ad una voce sola, raccolte da GIOVANNI STEFANI (1621). (49283).

VOLUME IV. — **Arianna.** Intreccio scenico musicale di BENEDETTO MARCELLO, Nobile Veneto (1727). Trascrizione per Canto e Pianoforte. (50359).

VOLUME V. — **Arie, Canzonette e Balli** a 3, a 4 ed a 5 voci, con Liuto, di HORATIO VECCHI (1590). (94697).

VOLUME VI. — **Partite** sopra *La Romanesca, la Monicha, Ruggiero* e *La Follia* di GIROLAMO FRESCOBALDI, dalle Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo. Libro I (Roma, N. Borboni, 1614). Trascrizione in notazione moderna. (112941).

VOLUME VII. — **Airs de Court** (Secolo XVI) dal *Thesaurus Harmonicus* di J. B. BESARD, trascritti per Canto e Pianoforte. (115172).

VOLUME VIII. — **Musica del passato**)da intavolature antiche) trascritta per Pianoforte. (115305).

VOLUME IX. — **Madrigali, Villanelle ed Arie di danza** del cinquecento (dalle opere di J. B. BESARD). Trascrizioni per Pianoforte. (115306).

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

G. RICORDI & C. — Editori — MILANO

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 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

DA BUON SEME

BUON RACCOLTO



Gli elementi catalizzatori e minerali contenuti nel Tonergil sono come la buona semente che, gettata nel terreno, assicura la messe rigogliosa. Essi potenziano i processi metabolici cellulari e migliorano l'ematosi.

ANEMIA
ESAURIMENTO ORGANICO
ASTENIA NERVOSA
CONVALESCENZE



SQUISITO - AI PASTI
UN BICCHIERINO

TONERGIL "ERBA"

CARLO ERBA MILANO

TONICO EMOPOIETICO MINERALIZZANTE

CARLO ERBA S.A.-MILANO

PER LA VOSTRA DISCOTECA:

COMPOSIZIONI DI **LISZT**

Campanella (La), (Paganini), trascr.	*Vidusso, pian.*	S	10451	L. 25
Campanella (La), (Paganini), trascr.	*Paderewski, pian.*	DB	376	» 30
La leggerezza, Capriccio poetico	*Cortot, pian.*	DB	1535	» 30
Marcia Ungherese, (Schubert)	*Orch. Teatro Opera Stato di Berlino, M. Blech*	AW	284	» 30
Notturno n. 3, (Liszt-Schipa)	*Schipa, t.*	DB	873	» 30
Rapsodia Ungherese n. 2	*Backhaus, pian.*	DB	1013	» 30
Rapsodia Ungherese n. 2	*Cortot, pian.*	DB	1042	» 30
Rapsodia Ungherese n. 2	*Orch. Sinf. di Filadelfia, M. Stokowsky*	AW	4032	» 30
Rapsodia Ungherese n. 2	*Banda di Chieti, M. Santarelli*	HN	745	» 15
Rapsodia Ungherese n. 6	*Levitzski, pian.*	AW	20	» 30
Rigoletto, (Verdi), Parafrasi da concerto	*Cortot, pian.*	DB	1105	» 30
Sogno d'amore, notturno	*Orch. Sinf. Victor*	S	8850	» 25
Sogno d'amore, notturno	*Scendel, pian.*	S	10242	» 25

DISCHI "LA VOCE DEL PADRONE,,

Audizioni e cataloghi gratis
presso Rivenditori autorizzati in tutta Italia

COMPOSIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

PER PIANOFORTE A DUE MANI

di FRANZ LISZT

ANNÉES DE PÈLERINAGE (Tagliapietra).

E. R. 74. - *Ie Année, Suisse.* L. 12,—

Pezzi staccati :

E. R. 758, Au bord d'une source, L. 3. — E. R. 868, Au lac de Vallenstadt, L. 3. — E. R. 722, Chapelle de Guillaume Tell, L. 3. — E. R. 723, Les cloches de Genève. Nocturne, L. 3. — E. R. 757, Eglogue, L. 3. — E. R. 871, Le mal du pays, L. 3. — E. R. 759, Orage, L. 5. — E. R. 869, Pastorale, L. 3. — E. R. 870, Vallée d'Obermann, L. 6.

E. R. 75. - *IIe Année, Italie.* L. 10,—

Pezzi staccati :

E. R. 874, Après une lecture de Dante, L. 7. — E. R. 873, Canzonetta di S. Rosa, L. 3. — E. R. 872, Il Pensieroso, L. 2. — E. R. 728, Sonetti del Petrarca, N. 47, 104 e 123, L. 5. — E. R. 727, Sposalizio, L. 4.

E. R. 76. - *Supplément à la IIe Année : Venise et Naples.* L. 8,—

Pezzi staccati :

E. R. 875, Canzone, L. 3. — E. R. 724, Gondoliera, L. 3. — E. R. 876, Tarantella, L. 6.

E. R. 77. - *IIIe Année.* L. 10,—

Pezzi staccati :

E. R. 877, Angelus, prière aux anges gardiens, L. 4. — E. R. 878, Aux cyprès de la Villa d'Este, L. 3. — E. R. 760, Les jeux d'eau à la Villa d'Este, L. 6. — E. R. 879, Sursum corda, L. 4.

RAPSODIE (19 ungheresi - 1 spagnuola). (Tagliapietra).

E. R. 4.-5. - Vol. I e II. Cad. L. 15,— Rapsodie staccate :

E. R. 241 a 260: 1a, L. 4. — 2a, L. 4. — 3a, L. 4. — 4a, L. 4. — 5a, L. 4. — 6a, L. 4. — 7a, L. 4. — 8a, L. 4. — 9a, L. 4. — 10a, L. 4. — 11a, L. 4. — 12a, L. 4. — 13a, L. 4. — 14a, L. 4. — 15a, L. 4. — 16a, L. 4. — 17a, L. 4. — 18a, L. 4. — 19a, L. 4. — 20a (spagnuola), L. 6.

12 STUDI TRASCENDENTALI (Brugnoli).

E. R. 9. - (Testo italiano, francese, inglese) L. 12,—

E. R. 880, Preludio, L. 4. — E. R. 933, Molto vivace, L. 4. — E. R. 881, Paesaggio, L. 4. — E. R. 882, Mazeppa, L. 6. — E. R. 883, Fuochi fatui, L. 6. — E. R. 884, Vision, L. 5. — E. R. 619, Eroica, L. 4. — E. R. 885, Caccia selvaggia, L. 6. — E. R. 886, Ricordanza, L. 6. — E. R. 934, Allegro, molto agitato, L. 5. — E. R. 887, Armonie della sera, L. 5. — E. R. 888, Tormenta di neve, L. 5.

TRASCRIZIONI WAGNERIANE (Tagliapietra) :

E. R. 318. - *Lohengrin.* Marcia e coro nuziale. L. 4,—

E. R. 319. - ——— Corteo nuziale di Elsa. L. 3,—

E. R. 320. - ——— Sogno d'Elsa e ammonimento di Lohengrin. L. 4,—

E. R. 322. - *I Maestri cantori di Norimberga.* Canto di Walter. L. 4,—

E. R. 323. - *L'Oro del Reno.* Il Walhalla. L. 4,—

E. R. 324. - *Parsifal.* Verso il Graal. Marcia solenne. L. 4,—

E. R. 311. - *Rienzi.* Fantasia. L. 5,—

E. R. 314. - *Tannhäuser.* Ouv. L. 5,—

E. R. 315. - ——— Entrata degli ospiti nella Warthburg. L. 4,—

E. R. 316. - ——— Recitativo e romanza di Wolfram. L. 4,—

E. R. 317. - ——— Coro dei pellegrini. L. 4,—

E. R. 321. - *Tristano e Isotta.* Morte di Isotta. L. 5,—

E. R. 312. - *Il Vascello fantasma.* Canto delle filatrici. L. 4,—

E. R. 313. - ——— Ballata. L. 4,—

E. R. 655. - *Il Crepuscolo degli Dei.* Marcia funebre (Busoni) L. 6,—

TRASCRIZIONI ROSSINIANE

E. R. 1531. - *La promessa.* Canzonetta. L. 3,—

E. R. 1532. - *La regata veneziana.* Notturno. L. 4,—

E. R. 1533. - *L'invito.* Bolero. L. 3,—

E. R. 1534. - *La gita in gondola.* Barcarola. L. 2,50

E. R. 1535. - *Il rimprovero.* Canzonetta. L. 4,—

E. R. 1536 - *La pastorella delle Alpi.* Tirolese. L. 2,—

E. R. 1537. - *La partenza.* Canz. » 2,50

E. R. 1538. - *La pesca.* Notturno » 3,—

E. R. 1539. - *La danza.* Tarantella napotana. L. 5,—

E. R. 1540. - *La serenata.* Nott. » 3,—

E. R. 1541. - *L'orgia.* Arietta. » 4,—

E. R. 1542. - *I marinari.* » 5,—

COMPOSIZIONI DIVERSE

E. R. 48. - *Album di Composizioni scelte* 7 Pezzi (Boghen). L. 18,—

Armonie della sera. — Benedizione di Dio nella solitudine. — La Campanella di Paganini, N. 3. — Dopo una lettura di Dante: Sonata quasi Fantasia. — 12a Rapsodia. — S. Francesco di Paola che cammina sulle onde. — 4o Studio, da Paganini.

E. R. 86. - *Album di piccole Composizioni e Trascrizioni facili.* 7 Pezzi (Boghen). L. 6,—

Agnus Dei, dalla Messa da Requiem di Verdi. — Angelus. — Ave Maria, di Arcadelt. — Consolations, N. 1 e 2. — Hymne de l'enfant à son réveil. — Pater noster.

E. R. 97. - *Harmonies poétiques et religieuses* (Tagliapietra) L. 12,—

Pezzi staccati :

E. R. 863, Invocation, L. 5. — E. R. 864, Ave Maria, L. 3. — E. R. 865, Bénédiction de Dieu dans la solitude, L. 6. — E. R. 866, Funérailles, L. 5. — E. R. 950, Cantique d'amour, L. 4.

E. R. 24. - *Le rossignol.* Aria russa di A. Alabieff. (Tagliapietra). L. 3,—

E. R. 73. - *Sei Studii da Concerto.* (Brugnoli). L. 8,—

E. R. 310. - *Ronda dei gnomi.* Studio da concerto. (Brugnoli). L. 4,—

E. R. 675. - *Un sospiro.* Studio da concerto. (Brugnoli). L 4,—

E. R. 106. - *La Campanella* di N. Paganini (Brugnoli). L 6,—

E. R. 309. - *Mormorii della foresta.* Studio da concerto (Brugnoli). L. 4,—

E. R. 105. - *Sei grandi Studii e grande Fantasia di bravura* sulla « Campanella » di Paganini. (Brugnoli). L. 15,—

E. R. 133. - *S. Francesco di Paola che cammina sulle onde.* Leggenda. (Boghen). L. 5,—

E. R. 195. - *Sulle ali del canto.* Canzone di Mendelssohn. (Tagliapietra). L. 3,—

E. R. 500. - *Sciogli, o cielo, l'anima mia;* di Lassen. (Tagliapietra). L. 4,—

E. R. 941. - *Sei Canti polacchi* di F. Chopin (Tagliapietra). L. 6,—

E. R. 25. - *Composizioni* di G. S. Bach, per Organo (Boghen). L. 12,—

E. R. 1469. - *Don Giovanni* di Mozart. Reminiscenze. Grande fantasia. (Tagliapietra). L. 6,—

E. R. 1468. - *Mefisto - Valzer* (Tagliapietra). L. 5,—

E. R. 760. - *Consolations* (1 a 6) Boghen). L. 8,—

E. R. 726. - ——— (1 e 2) (Boghen) L. 4,—

E. R. 1162. - *La Caccia* di N. Paganini (1a e 2a versione) (Brugnoli). L. 5,—

E. R. 186. - *Leggenda di San Francesco d'Assisi.* La predica agli uccelli (Tagliapietra). L. 5,—

E. R. 397. - *Melodie* di Schubert (Tagliapietra). L. 10,—

E. R. 398. - *Melodie* di Schumann (Tagliapietra). L. 6,—

E. R. 765. - *Notte di primavera* di Schumann. L. 3,—

E. R. 1179. - *Dedica* di Schumann. Libera Trascrizione. L. 3,—

E. R. 840/2. - *Tre notturni* (Pozzoli) cadauno L 2,—

E. R. 843. - *Tre Notturni* (Pozzoli) completi L. 4,—

E. R. 501. - *Due Polacche* (Tagliapietra) L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & 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

A. Brüggemann. — Franz Liszt. 1. L'uomo . . . . . Pag. 233
G. Fara. — Musica del popolo e popolare . . . . . » 238
A. Della Corte. — Un incantevole pianista, Federigo Bufaletti . . . » 244

RIVISTA DELLE RIVISTE: Gli istrumenti nei Madrigali di Monteverdi. - Italia. - Estero . . . . . » 246

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Lettera da Parigi (R. Schnabl-Rossi) . » 251

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica sacra, corale e per organo. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica eseguita » 256

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 261

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 264

BRANO MUSICALE

O. Fiume: *Marcetta* per Pianoforte.

F. MENDELSSOHN - BARTHOLDY

PIANOFORTE A DUE MANI

Composizioni diverse (Romaniello):

E. R. 364. - Vol. I. 48 Romanze senza parole L. 12,—
E. R. 365 a 368. - Vol. II a V. Composizioni diverse L. 12,—

Romanze senza parole (in 3 volumi):

E. R. 1609. - Vol. I (N. 1 a 18) L. 5,—
E. R. 1610. - Vol. II (N. 19 a 32) L. 5,—
E. R. 1611. - Vol. III (N. 33 a 46) L. 5,—
E. R. 497. - *Ouverture* (Tagliapietra) L. 15,—
— dalle stesse:
E. R. 1000. - *Ebridi* (La grotta di Fingal) L. 5,—
E. R. 1001. - *Ruy Blas* » 5,—
E. R. 1558. - *6 Pezzi per fanciulli* (Longo) L. 3,—
E. R. 1632. - *Tre Preludi* (Romaniello) L. 2,50
E. R. 998. - *Due Romanze senza parole.* Op. 19, n. 3 e Op. 67, n. 4 L. 3,—
E. R. 893. - *Sei Romanze senza parole.* Op. 19, n. 3 e 6, Op. 30 n. 6, Op. 62 n. 5 e 6, Op. 67 n. 4 L. 6,—
E. R. 475. - *Rondò capriccioso* (Romaniello) L. 2,—

Sogno d'una notte d'estate:

E. R. 1002. - Ouverture L. 3,—
E. R. 1811. - Scherzo » 3,—
E. R. 1812. - Intermezzo » 3,—
E. R. 1813. - Notturno L. 3,—
E. R. 1814. - Marcia nuziale » 3,—
E. R. 195. - *Sulle ali del canto*, Canzone (Liszt-Tagliapietra) L. 2,—
E. R. 1262. - *3 Studi*, Op. 1046 (Romaniello) L. 2,50

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

E. R. 498. - *10 Ouvertures* (Tagliapietra) L. 20,—

Sinfonie (Tagliapietra):

E. R. 1401. - Vol. I: in La min., Op. 56 (Scozzese); e in La, Op. 90 (Italiana) L. 12,—
E. R. 1402. - Vol. II: in Do min., Op. 11, e in Si bem. Op. 52 (Lobgesarg) L. 12,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Anno XVIII. Luglio 1936-XIV N. 7

MVSICA D'OGGI

Franz Liszt

1. L'UOMO

Cinquant'anni or sono, nell'ultima notte di luglio, Francesco Liszt si spense a Bayreuth, dopo aver assistito, già gravemente ammalato e febbricitante, a delle rappresentazioni di *Parsifal* e di *Tristano e Isotta*. Il padre di Cosima Wagner, l'amico devoto di Riccardo che lo aveva preceduto nella morte da tre anni, volle restare sulla breccia sino all'ultimo respiro, dando tutto all'Altro come aveva sempre dato tutto agli altri e nulla voluto per sè.

La gloria di Wagner e il fascino di Bayreuth nel 1886 erano lungi dall'essere così saldi, sicuri, incrollabili come avvenne più tardi ed è attualmente. Specie dopo la morte del Maestro vi fu un periodo difficile per la grandiosa impresa di Bayreuth alla quale era legata, per vivere o per morire, l'opera del grande scomparso. La enorme schiera dei nemici, dei detrattori, dei negatori per incomprensione o per invidia o per l'una e l'altra insieme, non aveva mai disarmato, e ora, trovandosi di fronte non più il formidabile genio in persona, ma una « debole » donna, riprendeva lena e si lusingava di poter abbattere sul serio quella « mostruosa » novità che costituivano il teatro e le rappresentazioni wagneriane di Bayreuth.

Senza il mago che aveva dato vita a questa intrapresa, essa avrebbe finito per crollare, non essendo — così si arguiva — vitale per se stessa. Ma Cosima, la « debole » Cosima, teneva testa a tutti e seguitava ad organizzare imperterrita le stagioni wagneriane nel teatro di Bayreuth. Il padre, l'illustre vegliardo settantacinquenne, musicista di celebrità mondiale, non doveva però mancare tra gli ospiti del *festival*. Cosima già sentiva gridare i petulanti avversari: « Vedete, perfino Liszt abbandona l'idea di Bayreuth », se questi non vi fosse andato. E Liszt lo comprese. Per amore della figlia di cui non voleva deludere l'attesa, per devozione verso l'Amico e la sua opera, corse a Bayreuth anche nel 1886 ed assistette alle rappresentazioni nel palco della famiglia, benchè malato di bronchite e in lotta con una tosse terribile. Dopo ogni spettacolo lasciava Cosima a fare gli onori alle varie personalità del gran mondo aristocratico e artistico e andava a letto non alzandosi che per lo spettacolo successivo, sempre più ammalato, anche perchè privo delle cure necessarie, con un servitore poltrone che lo lasciava solo per delle ore, e un medico che non permetteva neanche una goccia di vino ad un infermo che era abituato da anni a bere fino a una bottiglia di cognac al giorno.

Così quel povero vecchio corpo, doppiamente scosso perchè affetto da malattia

acuta e privato dello stimolante di cui aveva bisogno per lunga consuetudine, s'intorpidì sempre di più. Liszt non potè più alzarsi e venne la morte. Con la parola « Tristan » sulle labbra, il grande artista si spense. Che egli abbia voluto significare il rammarico di non aver potuto più andare a sentire quei divini accenti o che si sia identificato, nella tremenda agonia, con l'eroe stesso che nel terzo atto di quel dramma lentamente e atrocemente si consuma?

Ad ogni modo è certo che Liszt si è consumato, anzi veramente sacrificato, per gli altri, per Cosima, per Riccardo. Egli che sapeva far valere ogni sua energia a profitto degli altri, non seppe racimolarne neanche un tantino a profitto di se stesso. Poteva andare in un luogo tranquillo, curarsi della bronchite, scusarsi con Cosima di non potere questa volta intervenire a Bayreuth; ma la sua bontà d'animo, la sua immensa bontà, il suo sempre vigile spirito di sacrificio glielo vietavano.

Questa bontà fu veramente la caratteristica maggiore della sua vita. La troviamo nel bambino affettuoso e ubbidiente: nell'adolescente commosso dal verbo di Cristo; nel giovane anelante di far del bene dovunque gli fosse possibile; nell'uomo maturo e forte desideroso di mettere questa forza a profitto di chiunque la meritasse; nel vegliardo infine che girava per l'Europa quasi col solo scopo di far piacere a questo od aiutare quell'altro. E lo stesso Wagner diceva spesso a Cosima: « Tuo padre finirà per rovinarsi col suo spirito cavalleresco ».

Che questa grande bontà fosse virtù di persona intelligentissima e non dovesse confondersi con la dabbenaggine,. ce lo prova (se ce ne fosse bisogno) il suo contegno nelle più svariate contingenze della vita. Quando, infatti, si accorgeva che gli si mancava di rispetto o che si esagerava nel fare assegnamento sul suo altruismo o che si tentava di calpestare i suoi sentimenti e le sue convinzioni, egli sapeva dare una giusta lezione a chiunque, fosse anche un sovrano, un amico diletto o una donna amata. Che fosse un uomo profondamente buono ma non uno stupido, ne ebbero sicura prova fra gli altri il granduca di Weimar, e lo stesso Riccardo Wagner; ma, sopra tutto, le non poche sue amanti.

Ed eccoci a dover evocare un altro tratto caratteristico dell'uomo Liszt, la sua debolezza di fronte al fascino femminile. La vita sentimentale del grande artista è stata, per così dire, sezionata sotto tutti i punti di vista dai biografi e dai critici e perfino, con larga aggiunta di particolari fantastici, da qualche romanziere, giungendo talvolta alle più curiose conclusioni, tra cui quella che Liszt non avrebbe mai amato, ma solo passivamente subito una interminabile serie di amori, essendo stato l'unico suo vero amore... il pianoforte. Ma tali trovate di spirito o tali freddure, non arrecano nessun elemento serio alla comprensione di un carattere o all'analisi della natura di un uomo. La verità è che noi troviamo in Liszt la facoltà di ogni genere di amore, escluso solo quello ripugnante.

Per non citare che alcuni esempi, ricordiamo l'amore forsennato eppure quasi casto dell'adolescente per la contessina Carolina di St. Criq; l'amore ardente e soddisfatto del giovane trionfatore per la contessa Maria d'Agoult madre dei suoi figli; l'amore torbido di sensualità per la bella attrice Carlotta von Hagn o per la esuberante ballerina Lola Montez, che divenne poi amante del re di Baviera; o per la terribile Ianina, la contessa cosacca, che nella sua sfrenata gelosia tentò di uccidere lui, già vecchio e prete... D'altra parte non bisogna dimenticare gli amori più calmi e « ragionevoli » quali quelli per la contessa Valentina Cessiat, la nipote di Lamartine, per la quale fece domanda non accolta di matrimonio; o infine per

la principessa Carolina di Sayn Wittgenstein che doveva poi rappresentare una parte così importante nella vita dell'uomo maturo e che fu forse l'unica donna alla quale egli, oltre che alla propria madre, molto doveva. Accenno appena, infine, ai rapporti con tante altre donne che pare siano stati di sola amicizia o di reciproca ammirazione, come per esempio quelli con George Sand, la contessa Potoka, la principessa di Belgioioso, la pianista Sophie Menter, ecc.

Commetterebbe grave errore, però, colui che ritenesse Liszt un Don Giovanni, giacchè, a parte la grande bontà d'animo che lo caratterizzava, noi lo vediamo sempre amare teneramente e circondare d'ogni cura i propri figli e cadere ammalato dal dolore per la morte di due fra essi; e sappiamo di molti tratti gentili e pietosi verso le donne amate, che avrebbero assai sfigurato il volto del famigerato cavaliere spagnuolo. Nè bisogna dimenticare l'eloquente confessione sua affermante con semplicità che è indizio di verità: « Io non ho mai sedotto una ragazza »...

Considerando i nomi di quasi tutte le donne da lui amate, si rimane spesso colpiti dall'araldico suono di essi. Quante contesse e principesse! Sembra che le baronesse o le semplici *von* abbiano costituito un'eccezione... Non può essere messo in dubbio che Liszt, figlio di un modesto fattore ungherese e d'una borghesuccia austriaca, avesse un gran debole per le donne dell'aristocrazia. Ma si trattava di *donne*. Egli aveva come un bisogno del loro profumo, del loro fruscio, della loro eleganza, di tutta la raffinatezza della loro vita eccezionale, che sembrava collocata al disopra di quella dei comuni mortali. Ecco tutto. Ma non era un infatuato dell'aristocrazia (nè avrebbe potuto esserlo un uomo di tanta intelligenza!) e difatti, nonostante fosse congiunta la nobiltà personale ad alcune delle molte decorazioni concessegli, egli non premise mai il *von* al suo cognome; e quando gli fu offerto il diploma di nobiltà ereditaria perpetua lo rifiutò pregando di trasferirlo al cugino Edoardo (celebre giurista) ed ai suoi figli.

Pur riconoscendo che non abbia avuto la mania della nobiltà, non si può negare, d'altra parte, che Liszt abbia avuto poca simpatia per tutto quanto si ricollega, a torto o a ragione, al concetto della borghesia. Egli non poteva soffrire tutto quello di ottuso, di meticoloso e quasi di ostile ad ogni slancio, che si riscontrava in certa borghesia; epperò, dovunque sospettava vi fosse anche un poco di quello spirito *borghese*, s'impennava e diventava perfino ingiusto. Lipsia, per es., costituiva per lui quasi il simbolo di quello spirito: ed una volta che fu ospite di Schumann, ascoltando un suo lavoro giudicò che « vi era un po' di Lipsia là dentro ». Schumann, che era di intuito fine e già conosceva Liszt, comprese e se ne offese al punto da tenergli il broncio per parecchi anni. Bisogna tener presente questa antipatia per quanto gli sembrava « borghese », per bene comprendere l'evolversi di Liszt, in seguito, non tanto come pianista, quanto come compositore e come apostolo della cosidetta « musica dell'avvenire ».

Al contrario di quanto accadde per la borghesia, egli ebbe moltissima simpatia, invece, per una classe che socialmente stava assai al di sotto di essa, cioè per gli zingari. Già da bambino, nella campagna in cui il babbo era fattore, egli ascoltava con vera delizia gli accenti ora languidi ora indiavolati di quei « figli della puszta » e quegli accenti gli rimasero tanto profondamente impressi nel cuore da produrgli un senso di nostalgia per tutta la vita. Ogni volta che ritornava in Ungheria, andava a cercare gli zingari, li faceva suonare e ne imparava le singolari melodie che poi trascriveva e sviluppava, maneggiandole e lavorandole a suo modo Una volta anzi

volle perfino condividere con essi l'esistenza e far vita comune vagando per le vaste pianure attorno a Sopron e Raiding dove era nato. La simpatia e l'interesse per gli zingari e la loro musica erano in lui così grandi, che quando le sue *tournées* lo conducevano in Ispagna, in Romania, in Russia, non mancava mai di avvicinare anche gli zingari di quei paesi per studiare le differenze che passavano tra essi e quelli della sua patria.

Nel suo libro su *Gli zingari e la loro musica in Ungheria* il troppo amore per quei nomadi musicisti gli giocò il brutto scherzo di portarlo a negare ogni originalità e quasi ogni valore alla musica propriamente ungherese ed a dare, invece, tutto il merito a quella degli zingari. Un'ondata di sdegno corse per tutta l'Ungheria *non zingara* in seguito a tale affermazione; ma Liszt, il cui spirito d'indipendenza era notevolissimo, non se ne preoccupò affatto; ed anzichè fare una ritrattazione, accettò filosoficamente le conseguenze non liete che le sue affermazioni avevano prodotto.

Una linea di condotta assai meno chiara e decisa troviamo nei rapporti di Liszt con la chiesa e con la religione. Da giovanetto voleva farsi ad ogni costo prete, e ci volle dapprima la severa resistenza del padre e poi, morto questi, le insistenti preghiere della madre per farlo desistere e salvarlo all'arte. Le tendenze mistiche però non le vinse mai, anzi esse si fecero col tempo più elevate e quasi panteistiche e come tali si scorgono alla base di alcuni dei suoi più commoventi lavori. Ma fra quante contraddizioni oscillò lo spirito dell'adolescente prima d'innalzarsi a un livello che gli permettesse una prospettiva più chiara! Ed anche lo spirito dell'uomo già fatto continuò ancora per molto tempo a dibattersi fra le tendenze le più opposte. Dapprima fu umile credente, buon cattolico praticante. A poco a poco gli s'insinuò il dubbio, non sull'esistenza di Dio o sulla verità del Cristianesimo (Voltaire, benchè avidamente letto, non ebbe presa su di lui), ma a riguardo del valore della Chiesa. Una prima scossa la ebbe dal fatto che alcuni libri di Chateaubriand, pure profondamente religiosi e che formavano allora la sua lettura preferita, erano stati messi all'indice. Ma ciò che fece traboccare il vaso, fu il modo come la Chiesa trattò un altro autore da lui amato, l'abate Lamennais, che gli era divenuto anche personalmente amico quasi fraterno. Il vedere un uomo di così nobile ingegno ed integro carattere, e così fervente nel proclamare la più pura fede cristiana, colpito dalla scomunica, lo esacerbò, e nel 1835, cioè a 24 anni, scrisse parole terribili contro la Chiesa cattolica.

Frequentando inoltre i circoli dei discepoli di St. Simon, gli si era rivelata l'importanza del problema sociale. La sua sensibilità e la sua profonda bontà d'animo ebbero orrore delle miserevoli condizioni del proletario d'allora, tanto che più di una volta egli suonò unicamente per devolvere l'incasso a beneficio delle famiglie operaie della città come pure fece nel 1839 a Lione quando, passando per quella città, seppe della tremenda miseria di quegli operai.

L'incuranza degli ecclesiastici e sopratutto dei prelati che, nonostante le numerose evidenti ingiustizie sociali, continuavano a vivere nell'ozio e nel benessere, aumentava in lui il risentimento verso la Chiesa. Solo così si spiega come Liszt, sotto gli auspici del suo amico principe Lichnowski entrò, nel 1841, nella Massoneria raggiungendo negli anni seguenti anche i gradi superiori. Siccome questa potente società segreta amava d'attirare fra i suoi membri le più alte personalità del mondo artistico, politico e scientifico, è spiegabile come un idealista puro quale

era Liszt si sentisse attratto dalle magniloquenti insegne tronfie di umanità, fratellanza, soccorso, bontà universale, verità, bellezza... senza contare che anche la parte mistica dei riti avrà senza dubbio influito sul suo animo.

Naturalmente egli, che per la Massoneria non costituiva che un'insegna, come avvenne per molti principi regnanti, non penetrò mai i suoi segreti fini. Al di fuori di scorgervi una nuova possibilità di far del bene, egli non si curava di altro, tanto da dimenticarsi quasi di esservi iscritto. Una prova quasi comica della sua grande indifferenza verso tutto ciò che giudicava contingenza esteriore o cerimonia priva di valore intrinseco, la troviamo nel fatto che pur essendo ordinato, nel 1865, prete cattolico romano, invece di uscire dalla Massoneria, nel 1870 accettò la nomina a maestro dalla Loggia di Budapest. Un caso non meno curioso rappresenta la sua entrata nell'ordine dei frati francescani nel 1856 (quando dunque da 15 anni era già massone) unicamente per dar forma concreta alla sua venerazione per il Santo d'Assisi...

Si può facilmente giustificare il *gesto* di Liszt di farsi prete senza dargli affatto quell'importanza che esso nella vita d'un altro uomo avrebbe avuto, considerando che il desiderio di far del bene, come lo aveva spinto sulle orme di St. Simon, di Lamennais, ecc., fino a farlo deviare poi verso la Massoneria, così lo fece poi rientrare in quella Chiesa cattolica per la quale egli venti anni prima aveva trovato delle parole assai aspre di condanna. Sotto il dominio di questo desiderio tutte le difficoltà, che per un altro sarebbero state insormontabili, per lui facilmente si appianavano, e tutto diventava miracolosamente semplice. Liszt da molto tempo aveva sentito il bisogno di una riforma della musica sacra; e, trasferitosi a Roma, provò più che mai il disgusto per una musica che non gli sembrava appropriata all'ideale cristiano pel quale la devota ammirazione in lui non era mai venuta meno. Volle perciò che fosse riformata e ne volle essere il riformatore. Ma per poter fare ciò con qualche possibilità di successo, bisognava contare ed essere *qualcuno* in seno alla Chiesa; in una parola, bisognava essere sacerdote; e fu allora che Liszt a 54 anni realizzò il sogno del giovinetto, come accennò egli stesso quando, con parole di una rara chiaroveggenza per i più intimi moti della propria anima, disse alla principessa di Sayn, ormai non più sua fidanzata, ma fedele amica: « Voi sapete che non ebbi la minima ambizione d'una carriera ecclesiastica. Non ho seguito, nella ingenuità e nella sincerità del mio cuore, che l'inclinazione della mia giovinezza ». Vedremo in altro articolo, parlando di Liszt compositore, come neppure al sacerdote sia riuscita la riforma da lui tanto desiderata.

Ma non è solo l'uomo religioso che, a prima vista, ci presenta ombre e penombre e solo con un attento esame psicologico ci può condurre a vedere come tutto invece sia chiaro e semplice, ma anche il cittadino ci presenta dei problemi che lì per lì non sembrano di facile risoluzione. Anzitutto, Liszt pur essendo ungherese, non conosce questa lingua, al punto di dover ringraziare con un discorso in francese (inneggiante però alla gloria della sua patria) quando il conte Festetics gli presenta, in nome del popolo ungherese, una sciabola d'onore. Questa ignoranza della propria lingua, d'altra parte, si può comprendere pensando che la mamma era tedesca e il babbo usava pure parlare tedesco, come molti in quell'angolo occidentale dell'Ungheria, poco lontano da Vienna; e che egli stesso, dal tredicesimo anno, visse in Francia, formandosi una cultura d'impronta francese.

Ma, oltre a ciò, è da notare che egli non voleva mai stare in Ungheria più a lungo di qualche settimana, rifiutando l'una dopo l'altra le offerte le più lusinghiere fattegli per stabilirsi a Budapest.

Solo nell'ultimo decennio della sua vita egli si dedicò più intensamente alla propria patria e vi passava, quasi ogni anno, parecchi mesi. Figlio d'Ungheria egli si sentiva però, malgrado tutto, in qualunque parte d'Europa si trovasse. Ciò è provato dalla sollecitudine con la quale mandava sussidi ogni volta che aveva notizia di qualche catastrofe che avesse colpito i suoi connazionali, accorrendovi anche personalmente quando poteva. E non solo per le disgrazie, ma anche in occasione di certe ricorrenze festose, quando il giusto orgoglio dei compatriotti lo desiderava presente, egli trovava la via del ritorno in patria, fosse anche per pochi giorni... Tuttavia, come Paese, egli non amava l'Ungheria, e se scrutiamo attentamente le sue predilezioni, troviamo che quello da lui veramente amato era l'Italia, oltre qualche angolo di Germania, per esempio, la piccola isola di Nonnenwerth, in mezzo al Reno, vicino a Bonn. Ma più di tutto, come in nessun'altra parte del mondo, egli si sentiva felice in Italia, sopratutto sul Lago di Como e a Roma, ma anche a Venezia e in Toscana. E come l'Italia, amava i grandi Italiani, primo fra essi e fra tutti i poeti del mondo, Dante, e buon secondo, San Francesco d'Assisi.

ALFREDO BRÜGGEMANN.

Musica del popolo e popolare[1]

(Materiali e ricerche)

Una nuova raccolta di *Canti popolari emiliani* è stata pubblicata qualche tempo dopo dalla Casa Ricordi, a cura del maestro Enzo Masetti. Anche in questa raccolta la prima canzone è la citata *Passo, ripasso*. Nello stesso tono, con qualche variante nel testo poetico, con melodia diversa e con una elaborazione nell'accompagnamento lontana dal gusto popolare, come del resto, per altre canzoni già trascritte dal Grimandi il quale, per la sua parte, dichiara anch'egli di non aver inteso scrivere accompagnamenti popolareschi. Il Masetti però ha arricchito ogni canzone di una sua efficace didascalia compilata « con molta cura » come ne scrisse un recensore. A me pare che nel caso specifico della nominata « *Passo, ripasso* », sarebbe stato più utile notarne la diretta discendenza dalla famosissima, bellissima e napoletanissima *Fenesta ca lucive e mo' non luci*, sorella maggiore o minore di quella *Fenesta vascia e patrona crudele* che non sappiamo disgiungere dalla figura del piccolo Remigio che tanto ci dilettò e commosse da fanciulli.

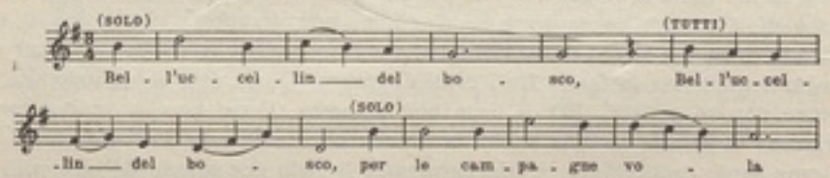
Osservare le assonanze tra la primigenia napoletana e la seriore lezione emiliana del Grimandi. Mettere in rilievo le divergenze melodiche che invece si riscontrano con la trascrizione del Masetti e dovute al passaggio da una regione all'altra, dalla melodiosa Campania alla forte Romagna che, per una parte continuò a cantare il *Passo, ripasso*, con la veste musicale partenopea; per un'altra la cantò imponendogli accenti propri, magari di altre sue canzoni.

(1) Vedi principio nel nostro fascicolo di giugno u. s.

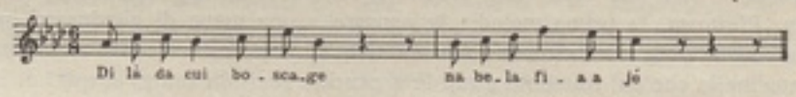
Anche un'altra canzone « *Tre marinai* », che già era stata trascritta dal Grimandi, fu poi riportata dal Masetti e questa volta con la stessa melodia, salvo alcune varianti di dettaglio e di nessun rilievo, e con lo stesso movimento che pare indicarne l'elemento da cui è nata, parole e musica. E anche qui non comprendiamo come l'ultimo trascrittore, posto che l'ha regalata di un commento, non abbia rilevato la stranezza dell'argomento: *Tre marinai che van per l'acqua*.

Vogliamo noi credere che si tratti di canto etnico sorto dal mare di.... Bologna? No, no. Qui si tratta di canzone popolare schietta, trasmigrata chi sa come e io mi confermo sempre più della necessità di ben distinguere la musica del popolo da quella popolare se non si vuol cadere in grossolani errori. Così, per esempio, chi avesse letto solo la sempre fresca *Fiorita di canti tradizionali* di Eugenia Levi [Bemporad, Firenze, prima ediz., 1894, seconda ediz., 1926], potrebbe credere che *Bell'uccellin del bosco*, trascritto per questo libro dal maestri Virgilio Sacchi di Milano, sia canto lombardo, mentre chi leggesse la raccolta del Grimandi potrebbe crederlo canto emiliano, e veneto chi la versione di Antonio Giacomelli da me pubblicata in « Musica d'Oggi » [luglio 1924, Milano, Ricordi] sotto il titolo *Montagnana*.

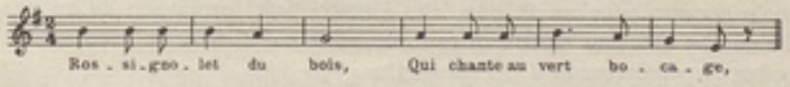
Ma il Pratella dandone la trascrizione romagnola [*Saggio di gridi e canzoni del popolo italiano*, Bongiovanni, Bologna, 1919] con acume critico rimette le cose a posto facendo notare trattarsi non di canto etnico ma di canzone popolare « assai diffusa in molte regioni d'Italia all'epoca del nostro risorgimento nazionale ». Io, a gioia degli amatori di studi comparati del genere, ne presento una quinta trascrizione, questa volta del ferrarese e, credo, ancora inedita:



Ma l'uccellino e il bosco sono soggetti troppo comuni a molte canzoni e non italiane soltanto e s'io qui mi permetto di riprodurne una del Piemonte, già registrata dal Nigra nel suo volume *Canti popolari del Piemonte* [Torino, Roux Frassati e C.]



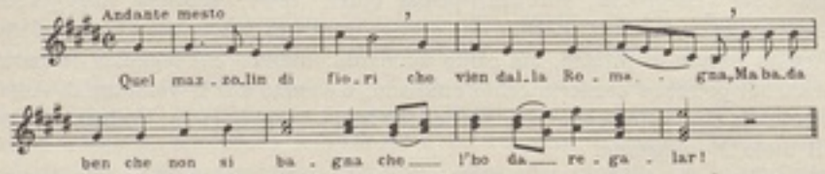
e una francese



è perchè notorie sono certe affinità, fatte di sfumature, fra il colore etnico francese e quello piemontese. E' bene anzi ch'io qui affermi, in barba a certo *chauvinisme* ad oltranza, che dette affinità, salvo rarissime eccezioni, sono proprio ed esclusivamente superficiali; esteriori sfumature. E che non appena si cerca di penetrare in profondità, a un millimetro dalla superficie si trovano essenziali differenze. Prima e sostanziale fra tutte la etnofonia, il più intimo e sacro patrimonio del popolo.

La etnofonia francese, salvo la breve plaga che si colora delle moresche civiltà, attraverso la metallica scorza franca lascia sempre scorgere la letizia, il vivace spirito dell'anima gallica. La etnofonia piemontese, invece, attraverso l'orpellatura della parlata che precipita, lascia subito vedere il suo fondo malinconico. Gianduia, nonostante l'apparenza, non è allegro.

Anche il brutto *Mazzolin di fiori* ha avuto parecchi trascrittori. Il Grimandi [loc. cit.] per l'Emilia; il Gui [Iahier e Gui, *Canti di soldati*, Trento, 1919] dagli alpini; il Pratella [loc. cit.] per la Romagna; il Radiciotti per il Lazio [per il mio già citato volume *L'Anima musicale d'Italia*]. Ne aggiungo una lezione del basso ferrarese, rimandando ai menzionati luoghi per i raffronti che allo studioso piacesse fare.



Io qui mi limito a far notare che non è, come qualcuno ha creduto [vedi l'appassionato articolo di C. Caravaglios *Canti popolari di guerra* in « Folklore », fascicolo aprile-settembre 1923, Laureana di Borrello] canto militare e tanto meno creato nel periodo della guerra europea, ma canzone popolare e di gusto volgare, vociata in tutt'Italia in lingua corrotta più che in dialetto, quindi anche, nel campo, dai soldati. Canzone da caserma se si vuole, non di guerra chè anche il testo poetico lo nega. Lo stesso dicasi della bella *« E la violetta la va, la va! »* pur essa erroneamente messa in fascio fra i canti di guerra. Quale dato abbia indotto a tale opinione non so vedere. Per il testo non di certo. Forse perchè veniva cantata in trincea? A questa stregua anche la ninna-nanna e le arie da ballo che il piccolo eroe sardo canticchiava in trincea mentre il cielo era solcato dai proiettiii austriaci, dovrebbero essere classificate fra i canti... eroici. Per la melodia dunque? In tal caso era da provarsi, carta alla mano, come una tal melodia fosse sorta per la prima volta a colorire versi guerreschi. Ma non ritmo, non andamento che suggeriscano una tale idea, che suscitino echi di rulli di tamburi e squilli di tromba. Piuttosto, la prima melodia fa pensare a una mano di giovinastri urlando a squarciagola nelle notti cittadine *Un mazzolin di fiori;* e la seconda a una schiera di contadinelle che sul tramonto alzan le argentine voci nei campi di quel di Parma così ricchi del fiore simbolo di modestia, a cantare *E la violetta la va, la va,* canto di popolo e canto popolare in uno, che i nostri padri cantavano da un pezzo.

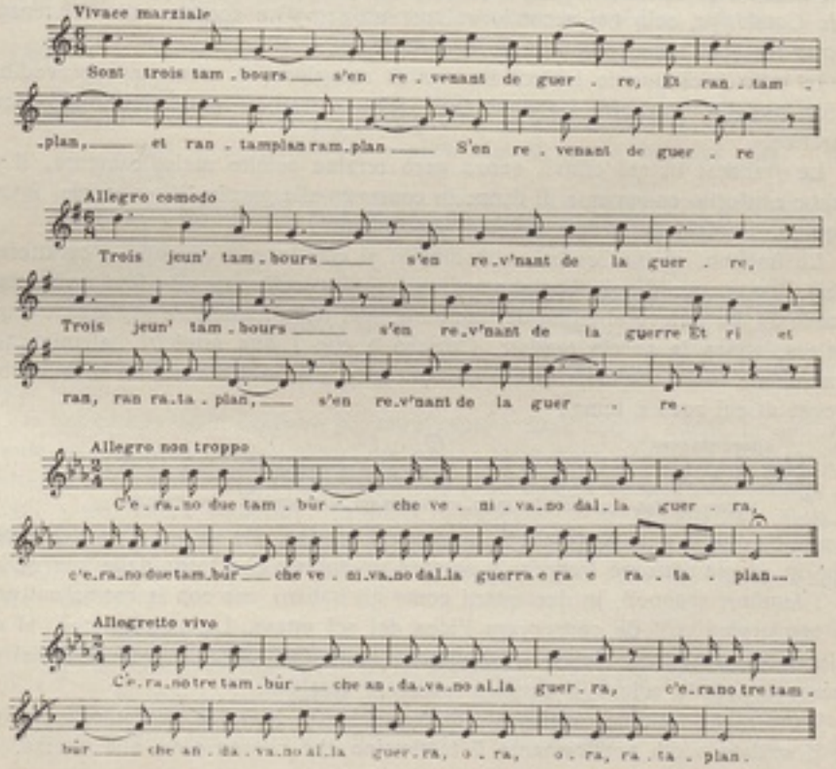
Posto che abbiamo parlato di canzoni militari e di tamburi, vediamo di intenderci circa la popolarissima *I tre tamburi.*

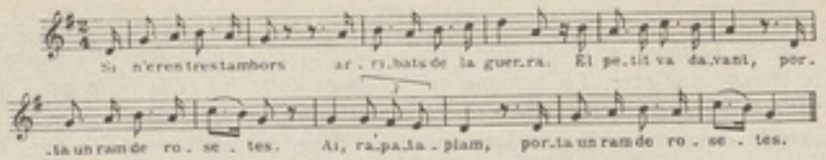
E' canzone diffusissima nei paesi mediterranei e assai cantata in Francia come in Italia. Vi si parla di soldati, è vero, ma il suo contenuto poetico e musicale non hanno niente di eroico, di marziale, se non, forse, in una certa gradazione caricaturale. Il signor Tiersot [*La chanson populaire* in « Encyclopédie de la Musique, 2ª partie, Paris, Delagrave] così si esprime in proposito a questa canzone: *"Nous avons cité tout à l'heure la chanson de Renaud, le roi qui rentre en son château blessé à mort. En voici une autre qui nous fera assister à un autre retour de l'armée, avec aussi un guerrier marchant en tête; mais celui-ci n'est pas un roi: c'est un tambour et tandis que Renaud "tenait ses tripes dans ses mains", il a, à la bouche une rose. Le dialogue qui s'engage entre lui et la belle qui l'attend à la fenêtre du château est d'un caractère tout différent de celui de la mère avec la nouvelle accouchée. La musique aussi a changé complètement de ton. Celle que nous allons donner est devenue chanson de marche; et désormais le refrain va prendre dans les couplets une place que la chanson épique ne lui avait accordée que très parcimonieusement, ou le plus souvent, lui avait complètemente refusée".* E dice che più giusto non si potrebbe. Chi infatti canta questa canzone? I bambini tenendosi per mano e intrecciando le più deliziose corone.

Ma quale il paese d'origine? Il signor Tiersot la colloca fra le canzoni francesi; il Pratella la dice appartenere « al periodo più maturo della melodia formale italiana che ha toccato i suoi culmini durante quasi tutto il 1800 ».

Il critico che si lasci prendere la mano dal sentimento nazionale, sarà bello ma non è certo lodevole ai fini della oggettività della critica stessa che può andarne falsata. Con nostro rincrescimento il Pratella si è proprio lasciato prendere la mano. La melodia formale italiana ha, anche quando non toccava i suoi culmini, fatto qualche cosa di meglio e di diverso della melodietta dei *Due tamburi.*

Vediamo ora, ricorrendo al metodo comparativo e mettendo vicine l'una all'altra diverse lezioni della stessa canzone, se possiamo cavarne qualche utile osservazione:





La prima lezione, francese, è del Tiersot che, principe degli studiosi francesi di etnografia musicale, ci è garanzia, col suo nome, della bontà della lezione, verosimilmente la più diffusa nell'intiera nazione.

La seconda, pure francese, è invece nel volume *Französische Volkslieder* del mio amico Dott. Heinrich Möller, dottissimo e tenace volgarizzatore del canto tradizionale di tutto il mondo, con una serie di interessanti monografie pubblicate sotto il titolo generale *Das lied der volker* da Schotts' Söhne di Lipsia.

La terza, italiana, anzi italianissima perchè toscana, da A. V. Vecchi ad Arcetri e pubblicata in *Rivista delle tradizioni popolari*.

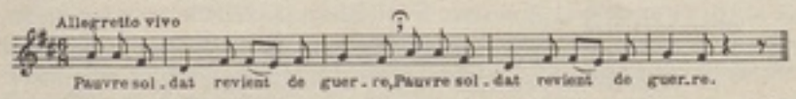
La quarta, pure italiana, è trascritta da me come l'ho udita cantare dai bimbi in Sardegna.

La quinta spagnuola, o più precisamente catalana, è tolta al bel volume *El Cançoner de Pineda* di Sara Llorenza de Serra [Barcellona, 1931]. Nei volumi del *Cancionero Musical Español* di Felipe Pedrell, a me doppiamente preziosi perchè mi vennero dalle sue mani e delle sue mani sono in alcune parti segni di correzioni, nulla. Nei volumi di *Materials* della monumentale *Obra del cançoner popular de Catalunya*, solo nel secondo volume un semplice accenno alla esistenza di *Els tres tambors* nella memoria Barberà-Bohigas.

In tutte e cinque le lezioni in tonalità maggiore, è, come era prevedibile, aria di famiglia. Pure fra i gruppi delle diverse nazioni si notano subito alcune differenze.

Le francesi in sei ottavi, senza però terzine sciolte melodicamente, il che avrebbe conferito andamento di danza in contrasto alle parole. Vi echeggia, invece, lo squillo. L'inizio delle due melodie, discendente.

Le italiane, in due quarti, che meglio si conviene a canzone a carattere di marcia, hanno per di più l'onomatopeico *rataplan* collocato alla fine e insistente in modo da dar rilievo al ritmo del tamburo. Nel testo italiano, a svelarne l'origine straniera, tipica la parola *tambùr*. Curioso è che *I due tamburi* italianizzandosi siano andati, nella melodia, ad accostarsi più alla melodia di un'altra canzone francese di cui ecco il tema:



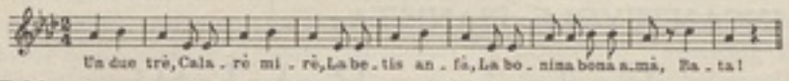
che non ha quella a lei propria nel suo paese d'origine. Ma se non sono dei tamburi anche in questa canzone francese è sempre un soldato che torna dalla guerra.

I *tamburi* spagnoli, in due quarti come gli italiani, ma con la croma col punto e la semicroma così da conservare l'idea del sei ottavi. La melodia che, al contrario delle precedenti, inizia il movimento con una salita, si allontana dal tipo francese e prende colore di canzone popolare catalana.

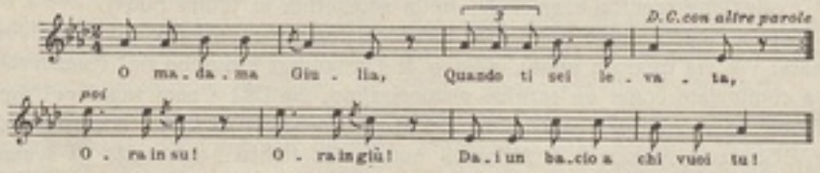
Tutte meno l'ultima, spolverate di biricchineria spavalda dell'ometto che vuol fare il soldato o più poeticamente il tamburino che ritorna o va alla guerra.

Di canzoncine da bimbi frutto d'importazione francese, per quanto poche, qualcuna ne abbiamo che ha felicemente allignato fra le schiere dei nostri fanciulli. Per la via del Piemonte e di quei collegi di là dalle Alpi ove le famiglie signorili italiane mandavano spesso le signorine a formarsi un'educazione... francese, e per via delle molte istitutrici francesi che nelle ricche famiglie italiane era uso tenere. Così i nostri letterati, chi più chi meno, dovettero tutti andare in Arno a sciacquar la propria lingua dalle improprietà galliche.

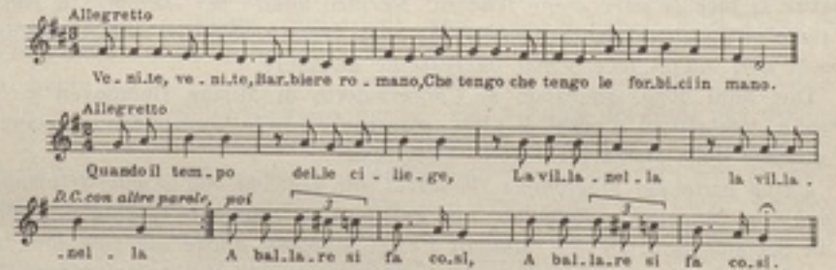
Di tali canzoncine, che han passato la frontiera in barba alle vigili dogane, eccone una di cui il testo palesa chiara la provenienza:



Tolti questi pochi casi, anche nella limitatissima zona delle canzoncine da bimbi, i quattro quinti delle intruse hanno dovuto pagare il diritto di pedaggio non solo nel testo, lingua e talvolta contenuto, ma anche nella musica che ha preso accenti e carattere italiani, quando addirittura non è stata sostituita da melodia nostra. Il diffusissimo

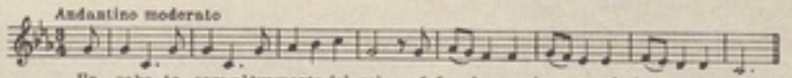


le leggiadre



ben s'intonano alle fresche voci dei nostri figlioli, al loro ignaro sentire di « gentil sangue latino ».

E nel campo della canzone popolare cantata dagli adulti, anche in quella più recente, gli umili ed ignorati autori dell'ultimo trentennio, resistendo alle straniere infiltrazioni, cui non seppe resistere purtroppo la musica dotta e pontificante, continuano a mantenere inalterati i caratteri di fluidità e « sentimentalità » della melodia italiana, prendendo lo spunto dai fatti che colpiscono e toccano il cuore del popolo italiano, come questa, nata da un tragico fatto avvenuto nella splendida regione dei laghi:



E così altre ne fioriscono ora intorno alla conclusa guerra in A. O.

Ma mentre io mi diletto nel cantare del popolo, in nome di questo e dei suoi usi e costumi si addensano scure nubi portate da venti contrari e ciascuna tuonando essere essa la sola e vera e maggiore autorizzata bottega. Poco male.

Il nostro grande, generoso, nobile popolo ha canti e canzoni tanti e poi tanti da poter fare come Virgilio a Cerbero, che:

Prese la terra e con piene le pugna — la gittò dentro alle bramose canne.

GIULIO FARA.

UN INCANTEVOLE PIANISTA:

Federigo Bufaletti

Fra i pianisti italiani degli ultimi decenni Federigo Bufaletti, spentosi a Torino la sera del 26 giugno scorso, dev'essere ricordato con particolare considerazione nella evoluzione tecnica e artistica, nella sensibilità ai tempi nuovi.

Nato a Napoli, forse nel 1864, forse nel '66 o nel '68 (fu una sua civetteria scemarsi via via qualche anno), allievo di Costantino Palumbo nel Conservatorio, aveva cominciato come un tecnico virtuosissimo. Nell'82 i suoi saggi pel diploma stupirono. Riferendo dell'esecuzione del *Mephisto-valzer* di Liszt, il corrispondente della « Gazzetta Musicale di Milano » notava fra l'altro: « *Le dita di acciaio, il gusto dell'alunno Bufaletti fecero nascere delle rose là dove erano sterpi, fecero apparire la luce là dove erano tenebre. Nè dico questo per iperbole; il Bufaletti ha avuto un'ovazione simile a quella che ebbe, ventitre anni or sono, il Palumbo, e pochi altri alunni fecero mai impressione maggiore* ».

Due anni dopo, suonando al Conservatorio di Milano Beethoven e Mendelssohn, trascrizioni e pezzi di Liszt, sorprese « per la versatilità e lo slancio ». Un cronista della stessa « Gazzetta » scriveva:

« *Una parte del programma (la terza) era dedicata alla scuola di pianoforte italiana con* Di notte *di Palumbo, una deliziosa ed originale* Toccata *di Golinelli ed un* Secondo Scherzo *del Bufaletti stesso. Applausi anche qui* sine fine, *massime al pezzo di cui l'esecutore era anche autore. L'arte italiana deve essere gratissima a questo giovane e valoroso pianista, ch'ebbe l'ardire di dedicare una parte del suo programma ad autori italiani; esso ha dimostrato all'evidenza e col merito delle composizioni e colla efficacia delle esecuzioni, come quest'arte che si vuol morta, sia viva più che mai. L'ultima parte, composta di due pezzi,* L'Usignuolo *di Liszt ed una* Polonese, *portò il colmo all'entusiasmo. Vero è che questi soli due pezzi sarebbero bastati per rivelare tutti i meriti artistici del singolare pianista. Come esecutore, non esitiamo a dirlo, il Bufaletti non ha forse rivali. E poi suona con un fare tutto suo che potrà essere discusso, ma ha l'impronta eminentemente originale* ».

La pianistica brillante fu per così dire la sua prima maniera, applaudita nelle maggiori città d'Italia e fuori, durante un giro organizzato dalla casa Pleyel. Egli si proponeva di continuare la carriera concertistica, ma ne fu distolto dalla accoglienza sollecitamente lusinghiera di Torino. Qui era stato trasferito suo

padre, capobanda d'un reggimento fino ad allora di stanza a Cuneo. Qui egli dette concerti, piacque, ebbe richieste di lezioni, e cominciò a darne, numerose ed apprezzate. E qui cominciò ad impigrirsi, e fu un grave suo torto. Il concertista cedeva all'insegnante. Egli si scusava con i più intimi, confessando che l'incertezza della memoria musicale lo costernava. Intanto iniziava una notevole evoluzione.

Messo da parte il tecnicismo come fine a se stesso, si dava ai romantici, specialmente a Beethoven, a Chopin, a Schumann, raffinando la cantabilità con un giuoco legatissimo, con impronte sopratutto drammatiche. Crebbe il favore del pubblico torinese. Altre città lo richiamavano con insistenza. Attivo nello studio, volgendosi sollecitamente ai nuovi compositori fra l'Otto e il Novecento, primissimo fra gli ammiratori di Debussy, conquistava sempre più numerose simpatie come insegnante. Presidente del Liceo musicale di Torino, il Depanis nel 1906 lo nominò senza concorso insegnante di pianoforte. E il nuovo ufficio lo legò definitivamente a questa città e gli accrebbe la pigrizia. Goditore, forchetta formidabile, vincitore di sfide pantagrueliche, chiacchieratore spassoso, teneva circolo di pochi amici, pittori, da Bistolfi a Bosia, amatori di musica, di domino e d'altri giuochi, o buontemponi, attorno ad un tavolino del caffè della Meridiana nella Galleria Nazionale o dell'Alfieri in via Po. Era per lui un modo di svagarsi non solo dal molto lavoro quotidiano, ma anche da tristi e amare avventure familiari.

L'impressionismo influì su di lui come su altri interpreti, accentuando il gusto dell'analisi, delle sonorità discrete, svaporanti, della elasticità dinamica, del soggettivismo. Fu questa la sua terza predilezione e la terza conquista tecnica, che egli spinse alle ultime conseguenze, talvolta oltre l'opportunità. Ma erano da tacere gli appunti a siffatte esagerazioni, tante erano la finezza della sensibilità e la bellezza del modo di porgere.

Sempre più raccolto nei suoi sogni d'interprete, rinunciò alle grandi sale, ai pubblici numerosi. Nell'ultima sua *tournée* nell'America del Sud, una diecina di anni or sono, aveva avuto compagni il Serato e il Bonucci. Preferiva il trio ai concerti solistici. Col Giaccone e il Mazzacurati suonò due o tre anni fa musiche di Hindemith, Milhaud, Honegger. Aborrì il vasto salone del Liceo. Le piccole sale della Pro Coltura femminile, del Circolo biellese, capaci di due o trecento persone, erano care alla intimità della sua ricercata vocalità.

Per le singolari qualità della tecnica e dell'espressione egli fu in Torino il maestro di pianoforte più alla moda, un concertista adorato. Il favore gli veniva dalla incantevole grazia del tocco, dall'elegante pateticità del fraseggio, anche dall'amabilità pedagogica e da quella quasi estatica contemplazione dell'essenza e della apparenza musicale, dall'inimitabile *quid* dell'interprete. Il guaio era che gli allievi volevano subito imitarlo, cominciando là dove egli finiva.

Lasciato il Liceo nel 1932, per i limiti d'età, sempre richiesto di lezioni private, frenò troppo tardi il disordine e l'abbondanza culinaria, troppo neglesse le cure necessarie alla vecchiezza.

Ha dato lezioni finchè non è stato costretto a mettersi a letto e a digiunare del tutto. Durante la malattia è rimasto solitario. Ha prescritto funerali segretissimi e l'incenerimento del corpo. Ha voluto essere dimenticato. Così come, negli ultimi concerti, aveva pregato i giornalisti di non occuparsene.

A. DELLA CORTE.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Gli istrumenti nei madrigali di Monteverdi

I dieci libri di madrigali di Monteverdi furono editi dal 1583 al 1651. I primi quattro non recano nessuna indicazione istrumentale. Ma — dice il Redlich in *Musica viva* — le indicazioni di Monteverdi stesso ci fanno supporre che egli voleva vi si aggiungesse un « basso continuo » nell'esecuzione. Il sottotitolo del V libro di madrigali, 1665, menziona per la prima volta un accompagnamento istrumentale obbligato.

Conclusione: I volumi I e IV, che sembrano essere interamente in stile polifonico antico, contengono, senza dubbio, pezzi che, se si vuole eseguirli in modo conforme allo stile dell'epoca, richiedono qualche volta l'aggiunta d'un insieme di viole e di un continuo (Clav. o liuto).

V Libro, 1605. — Nell'edizione originale sei madrigali contengono indicazioni per l'impiego d'istrumenti; cinque col basso continuo solamente, l'ultimo, *Questi vaghi*, a 9 voci si riavvicina alla forma della cantata barocca. Per la prima volta appare un così grande sfoggio di sonorità, un po' nello spirito dei cori di G. Gabrieli: il doppio coro a 5 voci, intercalato da 2 *sinfoniae* (battuta in 3 tempi, a 5 voci) fa supporre l'uso di una grande orchestra. Indicazioni precise d'istrumenti mancano, ma l'impiego di una orchestra a corde o d'un'orchestra di ottoni (corni, tromboni) è possibile. Il basso continuo era senza dubbio trasformato. Si può considerare questo pezzo come il più antico, che ci sia pervenuto, di una composizione originale per orchestra di Monteverdi.

Scherzi musicali a 3 voci, 1607. — I 18 numeri contengono ritornelli instrumentali, di cui l'esecuzione obbligatoria è specialmente menzionata da Monteverdi in una introduzione. La composizione dell'orchestra è: 2 violini da braccio (viole), chitarrone (liuto basso) o clavicembalo (od un altro istrumento simile). Gli istrumenti collaborano anche all'esecuzione vocale; nell'ultimo pezzo: nel balletto-cantata *Della bellezza* l'insieme istrumentale s'alterna con quello vocale ogni due battute.

L'introduzione chiama l'attenzione sulle parti di soli istrumentali. Questo balletto contiene, oltre una entrata istrumentale, 6 danze cantate: (secondo H. Riemann) Pavana, Gagliarda, Corrente, Volta, Allemanda, Tripla con Coda. Il caso, che qui si presenta, d'una musica da camera cantata e danzata è molto raro ed eccezionale a questa epoca.

VI Libro, 1614. — Le riedizioni di questo volume (fatte da Mont.) aggiungono un basso continuo anche ai pezzi, che nella prima edizione ne erano privi. Si tratta principalmente dei due cicli *Sestina* e *Lamento d'Arianna*. In omaggio alle ultime intenzioni di Monteverdi queste opere dovrebbero essere eseguite con instrumenti. Già nel 1614, 6 pezzi, di cui la forma si riavvicina alla cantata solistica prebarocca, sono classificati madrigali istrumentali. Esse recano l'indicazione « Concertato nel Clavicembalo » e comportano tutte un basso continuo.

VII Libro di madrigali « Concerto », 1619. — I 32 numeri di questo volume si dividono in tre tipi fondamentali: *a*) Cantata solistica e Duetti da camera con basso continuo; *b*) Madrigali-cantate ad una o più voci, con un ricco accompagnamento strumentale con basso continuo; *c*) opere drammatico-danzate a parecchie voci con orchestra e basso continuo.

I pezzi con accompagnamento orchestrale sono: *Temprò la cetra*, solo-cantata con continuo. Al principio, alla fine, e tra le strofe, si trovano Sinfonie, di cui le cinque voci istrumentali fanno supporre che l'insieme orchestrale era molto ricco.

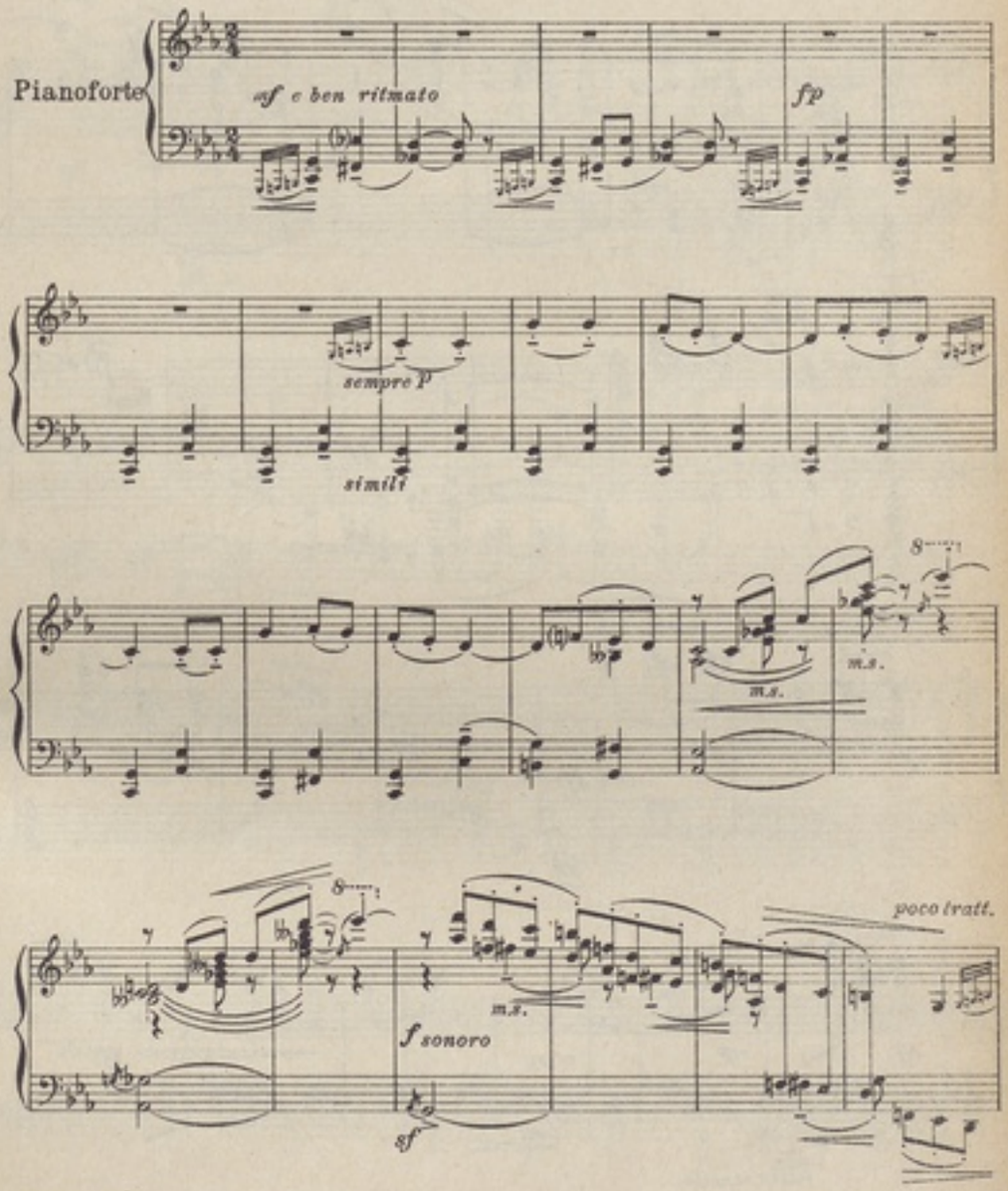
Con che soavità, Solo-cantata, è accompagnata da tre *chori* instrumentali che nell'originale sono così divisi: I Choro: Basso continuo per due chitarroni, Clavicembalo e Spinetta; II Choro: Viola da brazzo, Violino (choro delle viole all'alta). Choro delle viole da brazzo per il clavicembalo; III Choro: Viola da braccio (ovvero da gamba); per il contrabasso, concerto III. Choro a quattro (forse organo).

Dunque si tratta della composizione tipica d'un'orchestra pre-barocca, di cui i tre gruppi sonori hanno le funzioni seguenti: I Choro:

Ad Antonio Trombone

MARCETTA

Orazio Fiume
1935-XIV



Proprietà riservata.

a tempo

mf cresc. sf sf sf sf

sf sf cresc. sempre più

fp ff

f mf ff f

mf mp cresc. ff

molto sentito

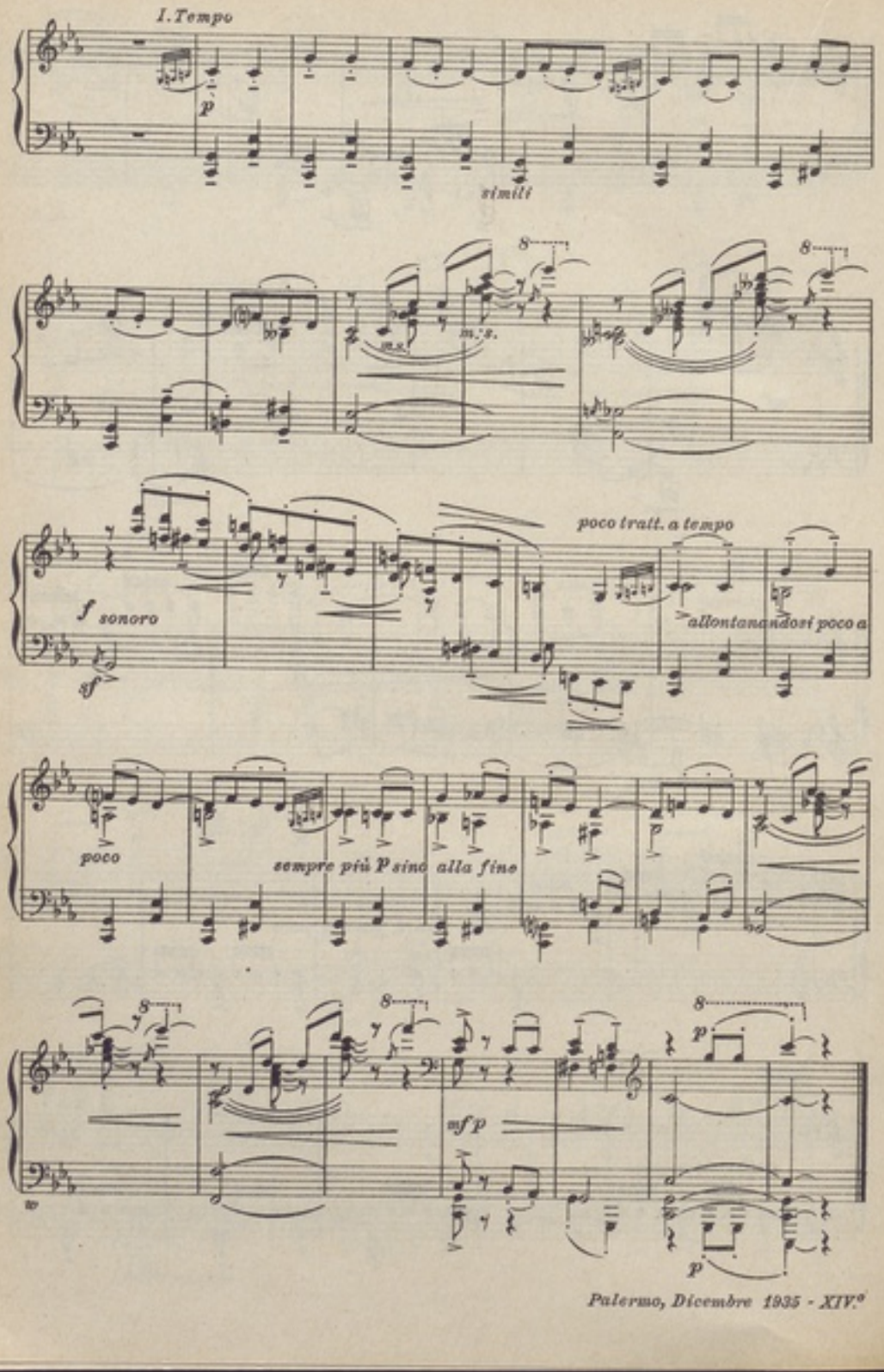
ff f

mf ff f mf mp

cresc. molto ff

dim. e rall. poco a poco

rall. sempre più



Palermo, Dicembre 1935 - XIV°

gruppo accompagnante il canto solista ; II Choro : istrumenti a corde a suono acuto con il loro basso continuo ; III Choro : istrumenti a suono grave con il loro basso continuo.

Il II e III Choro si dividono in solo e ripieno, il Coro III lascia la scelta tra viole a suono grave o viole da gamba a suono grave, ciò che testimonia della diversità della composizione dell'orchestra a quest'epoca. Tutto questo pezzo è un modello dello stile istrumentale « per Choro » (preconizzato da Praetorius) ed uno dei più antichi esempi d'una cantata solistica accompagnata da un'orchestra.

A quest'olmo ; questo madrigale-cantata a 6 voci è accompagnato dal basso continuo obbligato, dai violini a 2 e dai « flauti o fifari » a 2. La parte di flauto è molto notevole ; l'indicazione « flauti o fifari » doveva probabilmente significare che essi erano trattati come flauti piccoli (che danno l'ottava superiore). Questa indicazione significa, forse anche, che la parte poteva essere suonata sia dalla *flûte traversière*, sia dalla *flûte à bec*. Se si suppone che « fiffaro » non è che una correzione della parola « piffero » l'indicazione si riferirebbe a un tipo d'istrumento somigliante all'oboe, l'antico *Chalumeau* degli italiani. Questo sembra più verosimile. È raccomandato all'esecuzione di opporre dei flauti ordinari (almeno 4) o degli oboi ordinari (4) a molti violini. Il basso continuo devè essere reso, in questo pezzo sinfonico, da cembali, liuti e contrabassi.

Le canzonette *Chiome d'oro* e *Amor che deggio far* a 2 e a 4 voci concertate a 2 violini, chitarrone e spinette, rappresentano un tipo avanzato della cantata barocca, con bassi correnti e figurazioni caratteristiche degli istrumenti ad arco. Nel confronto con *A quest'olmo* si tratta qui d'una musica da camera. In questi pezzi basta avere un solista per le parti strumentali. Gli altri pezzi di questo volume sono duetti da camera, tril e quartetti, o anche monodie ; il tutto accompagnato solamente dal basso continuo.

Scherzi musicali, 1638. — Il volume contiene 7 canti solistici con accompagnamento obbligato del basso continuo. Il pezzo *Ed è pur dunque vero* porta l'indicazione « con sinfonia » e contiene una parte istrumentale in chiave di sol, che non menziona con precisione l'istrumento impiegato ; nonostante si può supporre l'impiego d'un violino solista.

VIII Libro, 1638. — Nella prefazione Monteverdi menziona la sua scoperta del tremolo istrumentale, impiegato per la prima volta in questo volume. La divisione in 3 tipi di musica : guerriera, amorosa e rappresentativa, fatta da Monteverdi, è da considerare come base di tutto il volume. Il nuovo stile « Stile Concitato » appare per la prima volta nei *Canti guerrieri* che sono quasi tutti cantate con orchestra. Gli *Altri canti d'amore* richiedono la orchestrazione seguente : 6 parti vocali (Cori), primo e secondo violino, prima e seconda viola, viola da gamba (cello), contrabbasso (viola), contrabbasso (cello 2 e basso continuo, eseguito da almeno due cembali). Gli altri pezzi di questo gruppo sono composti per una o più voci con basso continuo e qualche volta l'aggiunta dei violini. In questo gruppo, *Vago augelletto* comprende un coro misto a 6 e 7 voci, 2 violini ed un contrabbasso. Gli altri pezzi sono principalmente cantate da camera per una o più voci, accompagnate solamente dal continuo.

IX Libro, 1651. — Questo volume contiene madrigali a due e tre voci con basso continuo.

Concludendo, i dieci volumi di Monteverdi apparvero in cinquanta anni, durante i quali avvenne un cambiamento considerevole in tutta la musica. Mentre la polifonia « a cappella » dei primi volumi era ancora musica da camera per amatori, la monodia, di più in più carica d'ornamenti degli ultimi volumi, introduce il virtuoso di canto e le orchestre di corte. Malgrado che queste ultime opere abbiano la tendenza ad uscire dai limiti della musica da camera, esse conservano il loro carattere intimo.

ITALIA

Rassegna Musicale. - Torino, giugno 1936.

F. Ballo : *Interpretazione e trascrizione.* — A. Della Corte : *Nel II Centenario della morte di Pergolesi : « Il geloso schernito » e « Il maestro di musica ».*

La Stampa. - Torino, 24 giugno 1936.

A. Della Corte : *Liszt.*

Il Resto del Carlino. - Bologna, 17 giugno 1936.

Gajanus : *Un'Italia corale* (Bisogna rifarci una coscienza corale, sopratutto ad uso del popolo, delle grandi masse).

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, maggio 1936.

V. Raeli : *In crisi di produzione operistica* (A proposito di « Notturno romantico » di Pick-Mangiagalli e de « Il dottor Oss » di Bizzelli.

Bollettino Ceciliano. - Roma, maggio-giugno 1936.

R. Casimiri : *Laudi spirituali del sec. XVI : Laude VI.* — R. Casimiri : *Il Collegio dei Referenti.*

Rassegna Dorica. - Roma, giugno 1936.

P. Della Torre : *« Livietta e Tracollo »*

nei confronti della « Serva Padrona ». — A. Bruscani : *Itinerario wagneriano.*

Il Giornale d'Italia. - Roma, 28 giugno 1936.

R. Collino Pansa : *Lettera di Verdi a Cesare Nazzarini* (Di particolare attualità poichè, come è noto, il Nazzarini fu uno dei primi italiani ad occuparsi dell'Etiopia).

Giornale di Sicilia. Catania, 30 giugno 1936.

A. Orbetello : *Artisti italiani in Inghilterra* (Il musico Cesare Morelli).

FRANCIA

Le Ménestrel. - Parigi, 22, 29 maggio; 5, 12 giugno 1936.

J. Chantavoine : *Mozart* (recensione del libro *La vie di Mozart* di R. Pitrou).
S. Levique : *La musica dei popoli siberiani.*
E. Vuillermoz : *Fritz Kreisler.*
W. L. Landowski : *I misteri della Passione.*

Revue Liturgique et Musicale. - marzo-aprile 1936.

J. Delporte : *La scuola polifonica franco-fiamminga. Il « Benedictus » della messa « Veni Sponsa » di Jean Leleu.* — M. Vergès : *La liturgia e lo spirito parrocchiano.*

Le Guide du concert. - Parigi, 29 maggio 1936.

P. Soccanne : *Rossini a Parigi.*

Le Guide musical. - Parigi, maggio-giugno 1936.

G. Bender : *Vacanze pagate.* — I. Baudry : *La musica francese nel 1936.*

INGHILTERRA

Monthly Musical Record. - Londra, giugno 1936.

F. Howes : *Il bacio avvelenato* (recensione dell'opera così intitolata di Vaughan Williams. — B. Maine : *Gli inglesi e la loro musica.* — F. Bonavia : *Dialogo nell'Eliseo.*

Musical Times. - Londra, giugno 1936.

G. Whittaker : *Un pellegrinaggio attraverso le cantate di chiesa di J. S. Bach.* — R. Lorenz : *Wagner al Covent Garden.* — M. Beard : *O. Respighi.*

GERMANIA

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 22, 29 maggio; 12 giugno 1936.

A. Lorenz : *Il trattamento del Lied nell'opera e nel Worttondrama.* (Poichè si parla in questo momento di inverosimiglianza dell'opera e del dramma musicale, dell'assurdità che le persone cantino nella scena, ecc. e si favoriscono i cori parlati, i *melodramen*, ecc., Alfred Lorenz riprende gli argomenti della verosimiglianza, opponendo alla « realtà » la « verità ». Qualsiasi intonazione è inverosimile, anche quella meno melodica, e più vicina alla parlata ordinaria. Verità è manifestazione dell'umano sentimento. Verità cercarono i primi redattori dei drammi liturgici, i fiorentini del '600, Gluck e Wagner, per quanti compromessi fra parola e musica sieno stati tentati. Nè meno ambigui furono i tentativi del parlato nel Singspiel, del recitativo secco e di quello accompagnato. Più notevole e ammissibile è l'inserzione di un « parlando » nell'aria). — W. Altmann : *Reger come critico e autocritico.* — E. Valentin : *Chiara* (Clara Schumann). — M. Unger : *Il festival di Barcellona.*

A. Weidemann : *Cose poco note di Wagner.* (Dichiarazioni di W. sul *Parsifal*, sulle relazioni delle ispirazioni artistiche con l'ambiente). — J. Corswandt : *L'uso del pedale.* — W. Meckbach : *Sulle traduzioni dell'aria di Cherubini « Voi che sapete ».*
P. Schwers : *Introduzione al 67° festival dei musicisti.* — P. Raabe : *Che cosa dobbiamo a Liszt?* — H. Schaub : *Le condizioni fondamentali della creazione artistica.* — E. Wurm : *Musica sana e musica ammalata.* — K. Huschke : *Weimar come città musicale, una volta e oggi.* — F. Brust : *Pubblico colloquio con H. Pfitzner.*

Die Musik. - Berlino, giugno 1936.

L. Schrott : *Monaco, città della musica tedesca.* — P. von Klenau : *Mestiere e ispirazione.* — G. Köhler : *Monaco come città musicale.* — K. Herbst : *La sostanza della musica contemporanea e la sua valutazione.* — F. Schnapp : *Lettere di F. Liszt e della sua famiglia.* — P. Egert : *La sonata in si bem. min. di F. Listz.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 20, 27 maggio; 10 giugno 1936.

S. Brichta : *L'ouverture del « Fischio ».*
J. Leifs : *Poemi popolari nordici.*
O. Reuter : *La storia musicale di Weimar.*

Neues Musikblatt. - Berlino, giugno - luglio 1936.

H. Hermann : *Nuove forme.* - K. Strom : *H. Schubert.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, giugno 1936.

W. Fröhlich : *Hermann Reutter* (giovane compositore svevo). — E. Göllerich : *I miei studi con Liszt, dal 1876 all'86.* — A. Stradal : *La musica da chiesa di Liszt.* — Edit. : *Il festival tedesco a Weimar.* (Biografie e accenni alle opere di giovani compositori : E. von Borck, C. Bresgen, F. Büchtger, H. Distler, W. Fortner, H. Genzmer, H. Gebhard, K. Gersterberg, P. Gross, H. Hermann, J. F. Hoff, H. Reutter, K. Marx, H. Petsch, K. Schäfer, H. Schubert, H. Vogt, K. von Wolfart). — F. Trantwein : *Sostanza e scopo della musica elettrica.*

Musica Sacra. - Regensburg, giugno 1936.

K. G. Fellerer : *Riflessioni sulla musica da chiesa.* — H. Löbmann : *La musica per la chiesa cattolica come cura dell'anima ed educazione artistica.*

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, giugno 1936.

W. Stumme : *La musica nella gioventù tedesca.* — W. Kurka : *La gioventù hitleriana canta e suona.* — H. Hering : *Lo scopo della musica strumentale nella scuola.*

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

IMPORTANTI RIPRESE

F. VITTADINI

ARENA DI POLA

ANIMA ALLEGRA
Tre atti di G. Adami e L. Motta
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 40.—
Libretto . . . . . » 4.—

CASTELLO DI PAVIA

FIORDISOLE
Fantasia coreografica in 6 quadri
di G. Cornali
Riduzione per Pianoforte . . . L. 20.—
Libretto . . . . . » 1.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BELGIO

Musica viva. - Bruxelles, aprile 1936.

(Nuova rivista trimestrale, diretta da H. Scherchen e redatta in francese, inglese, italiano, tedesco).

V. Vogel : *Un testamento.* (Il Vogel comunica i seguenti pensieri di Busoni, nel 1923 : « La forma della fuga classica è un prodotto della sua epoca : essa è una conseguenza dello spirito, della comprensione musicale del suo secolo. L'opera di Bach marca il punto culminante nello sviluppo tonico della fuga : tutti gli altri compositori non sono mai riusciti a scrivere fughe sì perfette come quelle di Bach. È possibile scrivere una fuga anche con la tecnica moderna e atonale, liberata dall'armonia tradizionale e dalle leggi della tonalità, ma una tale fuga avrà sempre un carattere perituro. La fuga è una forma, e come tale è temporanea, mentre la polifonia rappresenta un principio, e come tale esso vivrà tanto quanto la musica.

Il contrappunto (compreso nel senso della polifonia assoluta), non è dominato da forme tradizionali, ma formato secondo le leggi dell'equilibrio, delle proporzioni, dello sviluppo, dell'intensità di espressione crescente della cadenza finale, rappresenta un principio eterno. Un neoclassicismo è la padronanza, lo sfruttamento e l'equilibrio di tutte le esperienze del passato e la loro trasformazione in forme definitive e belle. Il risultato sarà un « classicismo » non rinnovatore di qualche lingua o stile musicale già morto, ma la sintesi di tutte le conoscenze e i risultati dell'evoluzione musicale in una nuova forma, creata dallo spirito della nostra epoca. L'idea è il talento, la convinzione è il carattere, la tendenza è l'epoca; solamente la forma adottata fa che l'idea, la convinzione e la tendenza si elevino fino all'opera d'arte. L'esistenza di proporzioni interiori ed esteriori ben equilibrate (quanto alle dimensioni, sonorità ed intervalli) determina il carattere classico d'un'opera d'arte; questo è il classicismo, preso in un senso fondamentale di perfezione definitiva. Busoni conobbe diverse epoche d'arte. La sua giovinezza trascorse durante il periodo di stagnazione e d'epigonismo; durante la sua maturità assistette alla nascita d'impulsioni produttive e a nuove conquiste musicali; nella sua maturità egli, che aveva radici nei classici, e che s'elevava molto al disopra

della vita musicale del suo tempo, profetizzò il principio del tempo della costruzione sintetica nell'Arte).

W. Tappolet : *Discussione sulla critica, come forza creatrice.* — A. Jemnitz : *Il V Quartetto di Bela Bartok.* — J. Weterings : *Panorama della vita musicale contemporanea* (Norvegia, Danimarca). — H. Scherchen : *La musica cinese.* — C. van den Borren : *Saggio di un catalogo della musica strumentale.* — H. F. Redlich : *L'orchestra di Cl. Monteverdi.*

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, maggio 1936.

Edit. : *Il festival della S.I.M.C. a Barcellona. Un nuovo incidente Weingartner.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1, 15 giugno 1936.

W. Reich : *Il festival di Barcellona.*
W. Kagz : *La musica nella settimana bernese.*

Le Rythme. - Ginevra, giugno 1936.

E. Schaub-Koch : *Il ritmo.* — Editor. : *Frammenti dei « Livre d'or » di Jacques-Dalcroze.*

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, maggio 1936.

Numero dedicato al XIV festival della S. I. M. C. e al III Congresso della S. I. M.

Musicografia. - Monovar, maggio 1936.

O. Mayer : *Alban Berg.*

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, giugno 1936.

H. Straube : *Max Reger.* — H. Hollander : *G. Mahler, un tragico destino d'artista.* — L. Kestenberg : *Un istituto centrale per l'educazione musicale a Praga.*

AUSTRIA

Musica. - Vienna, giugno 1936.

Edit. : *Sul giusto posto del maestro di cappella.*

AMERICHE

Modern Music. - New York, maggio - giugno 1936.

Aarou Copland : *La nostra giovane generazione* (Roy Harris, Virgil Thomson, Roger Session, e i più giovani Bowles, Engel, Brant, « che saranno ben noti nel 1946 »). — V. Thomson : *Swing-Music.* (« È questo, per il profano, un nuovo nome di ciò che finora s'era detto jazz. Fra gli intellettuali e gli esteti esso serve a distinguere il jazz d'un certo valore artistico da quello commerciale. Fra i professionisti invece designa una specie di ritmo. Swing-music può essere così definita : una forma di two-step nella quale il ritmo è quantitativamente espresso da istrumenti di non decisa intonazione, mentre la melodia, l'armonia sono improvvisate in stile polifonico »). — O. Luening : *Trovamenti musicali nel Sud Ovest.* — M. Blitzstein : *Ciò che il pubblico desidera.*

Revista Brasileira de Musica. - Rio de Janeiro, marzo 1936.

A. Garitano : *Del ritmo.* — I. Gomez : *Nella patria del contrappunto.* — A. de Gouvea : *Canone circolare perpetuo.*

G. L. TOCCHI

CANTI DI STRAPAESE

per una Voce e undici Strumenti

Riduzione per Canto e Pianoforte

I SUITE

1. *La Durlindana.* Canzone patriottica (S-T). - 2. *Era la notta cupa.* Rispetto (C-B). - 3. *Occhio morino.* Stornello (S-T). - 4. *Lamento del guitto* (S-T). - 5. *Serenata* (MS-Br). - 6. *In riva al fiume.* Veridica storia di un amante felice.

(122617) L. 8.

II SUITE

1. *Dal poggiolo* (S-T). - 2. *La lepre, il tordo, il pesce* (S-T). - 3. *Ninna nanna del pescatore* (S-T). - 4. *Rosso di sera* (S-T). - 5. *Preghiera* (MS-T). - 6. *La gallina chiacchierina* (S-T).

(123144) L. 8.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

® Il Carro di Tespi lirico ha iniziato la nuova stagione a Civitavecchia, il 27 u. s. con *Gioconda* (maestro Vitale, la Cigna, la Stignani, la De Franco, Bertelli, Franci, Baronti ecc.). Poi si è trasferito in varie città, secondo l'itinerario da noi segnalato. A Grosseto si è avuta la prima di *Bohème* (maestro Vitale, la Oliviero, la Perris, Malipiero, Vanelli, Tomei) e ad Orbetello la prima di *Trovatore* (maestro Vitale, Maria Caniglia, la Stignani, Merli, Inghilleri). In seguito, nei vari spettacoli, si sono avvicendati anche altri artisti.

® Lietissimo successo ha avuto all'Adriano di Roma, *Sulamita* di Zanella, diretta dall'autore (principali interpreti la Fersula, la De Vincenzi, Pauli, Maroni, danze ideate da B. Leonidoff, regia di Lega). Con tale opera si è conclusa la stagione lirica che comprendeva i seguenti spartiti : *Aida* (la Scacciati, la Nicolai, Breviario, Guicciardi) ; *Cavalleria* (Rina Corsi, De Bernardi) ; *Pagliacci* (Renato Gigli, la Balducci, Giorgi) ; *Rigoletto* (Galeffi, la Mannucci, Merino) ; *Madama Butterfly* (la Scuderi, Rubini e Dadò) ; *Un ballo in maschera* (Fullin, la De Roggero, la Nicolai, Reali ecc.) ; *Carmen* (Marù Fulliano, la Capolini, Altube, Mazzanti) ; *Traviata* (la Cirillo, Merino, Reali) ; *Andrea Chénier* (Marietta, Jolanda Magnoni, Giorgi). Il maestro Santarelli ha diretto l'opera di Puccini ; Corrado Benvenuti, *Rigoletto, Traviata* e *Andrea Chénier;* il maestro Moresco le altre.

® Con esito assai lieto si sono svolte le stagioni all'aperto nel Castello di Pavia, all'Anfiteatro di Pola ed a Faenza.

Nella prima città il maestro Fabbroni ha diretto l'*Aida* (l'Arangi Lombardi, Masini, Basiola, Cloe Elmo) e *Pagliacci* (la Emilica Vera, Tafuro e Basiola). All'opera di Leoncavallo ha fatto seguito, diretto dall'autore, *Fiordisole* di Cornali e Vittadini (festeggiatissimo dai suoi concittadini) che ha ritrovato le calorose accoglienze avute alla Scala.

All'Arena di Pola, Antonino Votto ha presentato *Anima allegra* di Vittadini, nuova per la città e assai festosamente accolta dal pubblico e dalla stampa, sopratutto per le doti di teatralità che il pittoresco spartito presenta. Ne furono eccellenti interpreti l'Albanese, la Palombini, Traversi, Nessi, Serpo ecc., nonchè la Legnani prima ballerina. Successivamente sono andati in scena *Barbiere di Siviglia* (Galeffi, la Archi, Di Lelio, Fort, ecc.), *Fra diavolo* (Granda, la Archi, Fort, Di Lelio ecc.).

A Faenza, direttore De Angelis, si sono dati *Andrea Chénier* (Garutti, la Pampanini, Malatesta) e *Bohème* (la Tassinari, Bova ecc.).

® *Patria* di Pietro Zampa, come lo scorso mese a Trieste, è piaciuta — con lo stesso complesso di artisti — pure al Malibran di Venezia. Il maestro De Guarnieri ha diretto allo stesso teatro anche *La forza del destino* (Marletta, la Roman, Luise, Caselli).

® Con *Lucia di Lammermoor* (maestro Contini, la Pagliughi, Montanari, Marchi) si è inaugurato un nuovo teatro all'aperto, il Vittoria-Impero, ad Arezzo.

® Altri spettacoli lirici. — *Andrea Chénier* (Binetti, la De Marchis, Molinari) e *Elisir d'amore* (Perulli, la Pedretti, Gelli) a Bergamo, direttore maestro Romano ; *Ballo in maschera* (Mastronardi, la Conti, Borgonuovo), *Fedora* (con la Concato), direttore Tagliapietra, a Carrara ; *Madama Butterfly* (maestro Fratini, la Sasso, Bandini) a Schio.

® Un nuovo grande successo che va ad aggiungersi a quelli recentissimi dell'America del Nord e agli altri delle principali città d'Italia e della Polonia, ha arriso al *Dibuk* di L. Rocca a Zagabria. La stampa, di cui riportiamo alcuni giudizi, giudica l'opera del maestro torinese tra le migliori che siano apparse in questi ultimi anni. Eccellente l'interpretazione affidata al maestro Lovro Matacic ed ai cantanti Pajo Grba, Ancica Mitrovic, Elza Karlovac, Bozidar Vicar ecc.

® Anche la *Farsa amorosa* di Zandonai ha avuto calorosissime accoglienze di pubblico e di critica al Landestheater di Brünn (Boemia), procurando numerosissime chiamate al direttore maestro Balatka ed agli interpreti signore Strelec, Reznicek, e signor Fischer, Talmann, Jedenaktik. Eccellente la regia di Pospischil.

Il principale giornale di Brünn giudica *La farsa amorosa* « come un riuscito tentativo di rinnovamento dell'opera buffa. La musica si basa sull'antica melodia italiana e sulla tradi-

zione del canto ed affascina colla sua declamazione scorrevole, nella quale ricorda *Falstaff* di Verdi. Zandonai dimostra in questa opera non solo un vero temperamento di musicista e spiccata capacità teatrale drammatica, ma anche un senso di spirito faceto. Egli è padrone perfetto della tecnica orchestrale moderna e la sua brillante istrumentazione è ottima ».

CONCERTI

MILANO

® Triennale. — Con molto concorso di pubblico si susseguono le serate di musica strumentale e vocale al giovedì ed al sabato: quest'ultime pei dopolavoristi.

Si sono avvicendati sul podio i maestri Colarocco, Sabino, Calusio e Lucon (ciascuno con due concerti), Cordone e Salfi.

Tra gli interpreti vocali ricordiamo le signore Albanese, Ciani, Falliani, Fiorani, Garda, Masetti Bassi, Mirelli, Paggi, Pagliughi, Roman, Scuderi, Wild, Zamboni; e i signori Casavecchi, De Franceschi, Fregosi, Parmeggiani, Perulli, Rossi Morelli, Sinnone, Taccani.

Nei programmi figuravano i seguenti autori italiani: Blangini, Donizetti, Giordano, Mascagni, Marinuzzi, Puccini, Rossini, Zandonai.

® Concerti diversi. — Alla Sala Sammartini, l'on. Cappa ha commemorato Romeo Bartoli. La Camerata milanese del Madrigale, da lui fondata e di cui ora assume il nome, ha eseguito un bel programma.

L'Associazione Artiste e Laureate ha presentato nell'ultimo concerto un nuovo *Trio* di Roberto Rossi e un *Poemetto* per Trio di Spartaco Copertini, interpreti il trio Maranca, Papini, Alberghini.

Molti applausi ha meritato all'Istituto dei Ciechi l'arpista Valentina Magrini, figlia del compianto ed insigne violoncellista Giuseppe.

ROMA

® Basilica di Massenzio. — Con musiche di Respighi, Rossini, Dukas e Berlioz, il maestro Molinari ha inaugurato la consueta stagione sinfonica d'estate. Successivamente hanno diretto Willy Ferrero in due concerti (particolarmente piaciuti *Notturno e Rondò fantastico* di Pick Mangiagalli e *Sagra* di Masetti); Bellezza (pagine di Schubert, Wolf-Ferrari, Pizzetti — il 3° Preludio per l'*Edipo Re* — Strauss, Wagner); Tullio Serafin (nel cui programma figuravano anche *Sinfonia in sol magg.* di Sammartini e frammenti della *Donna serpente* di Casella); Vittorio Gui, in due concerti (composizioni di Verdi, Ciaicovski, Respighi, Mulè, Zandonai, Bizet, Strauss, ecc.).

® Camerata. — Alberto Ghislanzoni ha commemorato, con felice sintesi, Jacopo Peri, del quale si sono eseguite scene dell'*Euridice* e dell'*Orfeo*, dirette da Annibale Bizzelli. Nell'ultimo concerto, il Quartetto guidato da Belardinelli ha fatto conoscere *Preludio, Aria* e *Capriccio* per quartetto d'archi di Gorini.

® Radio. — È stata ascoltata con vivo compiacimento in un Concerto diretto dal maestro Lualdi la trasmissione della smagliante suite *Africa*, dello stesso Lualdi.

TORINO

® In un Concerto orchestrale diretto dal maestro Bellezza ha ottenuto un vibrante successo la *Polacca* in *la bem.* di Chopin, interpretazione strumentale di Pick-Mangiagalli.

® Stefano Tempia. — In occasione del sessantennio di quest'Accademia di canto corale, il maestro Pistone ha diretto, tra l'altro, alcune Villanelle di Claude le jeune, una canzone del quattrocentista Jourdan trovata in frammenti dallo stesso Pistone e da lui ricostrutta; una *Primavera* a 7 voci di Eugenia Calosso, canzoni piemontesi armonizzate da Sinigaglia ecc.

VENEZIA

® Accademia di musica antica. — Nell'8ª ed ultima seduta del XVII anno accademico, iniziatasi con un applaudito discorso del professor Bernardi, benemerito direttore, si presentarono, oltre il coro dell'Accademia, le pianiste Olga Camilla, Amelia Bonin, e Anita Epis, e le violiniste Lina Vidal e Lucia Zanirato, tutte assai festeggiate. Espose il programma del concerto la signorina Giuliana Berra.

® In piazza S. Marco si è data una bellissima esecuzione de *La Resurrezione di Cristo* di Don Lorenzo Perosi, diretta da Marinuzzi, solisti Tagliabue, la Caniglia, Cloe Elmo. L'esecuzione fu accompagnata da alcuni effetti luminosi, alquanto discussi, dovuti al regista Tamberlani.

TRIESTE

® Molinari, Marinuzzi e Guarnieri hanno diretto i tre concerti sinfonici, organizzati dal « Giugno triestino ». Il primo fece conoscere *Sardegna* di Porrino, accolta con molto favore; il secondo una nuova *Canzone* di Cesare Nordio, ed il suo *Preludio e Preghiera* (soprano Santeri), entrambe le composizioni assai applaudite. Nel programma di Guarnieri figuravano anche *Le baruffe chiozzotte* di Sinigaglia e la *Canzone dei ricordi* di Martucci, solista la Favero.

FIRENZE

® Nel primo concerto di musiche nuove, indetto dal Sindacato dei Musicisti, piacquero *Due Preludi* pianistici di Enrico De Gasperi, un *Poemetto*, pure per pianoforte, di Copertini, e tre *Liriche* di Emidio Tieri.

NAPOLI

® Concerti sinfonici. — Per iniziativa dell'on. Lualdi direttore del R. Conservatorio di musica e sotto gli auspici dell'O.N.D. si sta svolgendo al teatro all'aperto del Maschio Angioino, una stagione estiva di concerti sinfonici.

La prima udizione ha avuto ad applaudito direttore lo stesso maestro Lualdi, del quale è stata assai ammirata la *Suite Adriatica;* la seconda il maestro Zandonai, anch'egli festeggiatissimo specie dopo la Danza del Torchio e la Cavalcata della sua *Giulietta e Romeo.*

® Camerata. — Liete accoglienze ha avuto un concerto del pianista compositore Emiliano Perotti.

® Varia. — Alla Villa, il Concerto civico diretto dal maestro R. Garavaglios ha ricordato Respighi con un programma tutto di sue musiche.

POZZUOLI

® Il bicentenario di Pergolesi è stato ricordato nelle città ove riposano le sue ceneri con l'esecuzione della *Messa da Requiem* di Perosi, diretta dall'autore, e dello *Stabat Mater* di Pergolesi sotto la direzione dell'on. Lualdi ed alla presenza della Principessa di Piemonte.

Al teatro Sacchini, inoltre, si è eseguita la *Serva Padrona* sotto la direzione del maestro Aiello.

PALERMO

® Molti concerti si sono dati, negli ultimi mesi, pel Dopolavoro provinciale, sotto la direzione del maestro Carmelo Giacchino. Tra le composizioni dei diversi programmi ricordiamo: *Suite romantica* di Wassil; *Silhouette de Carnaval* di Pick-Mangiagalli (pianista M. Zummo), *Sicilia canora* di Mulè; il poemetto inedito *Aspirazione* dello stesso Giacchino, per soprano (Mimì Ayala) orchestra e coro; ecc.

® Il maestro Nicola Ardizzone ha inaugurato una breve stagione sinfonica all'aperto, nel parco di Villa Crispi, con musiche di Beethoven, Verdi, Pizzetti, Respighi e Rossini.

VARIE DALL'ITALIA

® Il maestro Toni ha diretto un concerto sinfonico a Varese, in quella grandiosa palestra. È seguita la rappresentazione dell'opera di Monteverdi *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, sotto la regia di Paolo Fabbri e con un bel complesso d'artisti, fra i quali la nota danzatrice Attilia Radice.

® Ad un concerto in onore dell'on. Farinacci, a Cremona, diretto da Antonino Votto, hanno partecipato la Cigna, la Oltrabella, Basiola, Fort ed i cori dell'Amilcare Ponchielli istruiti dal maestro Caudana.

® Il maestro Max Reiter ha diretto al Comunale di Piacenza un concerto al quale ha partecipato Mafalda Favero.

® Lieto successo ha avuto a Salsomaggiore la pianista Ornella Puliti Santoliquido.

® Per scopi benefici si è tenuta a Montecatini una serata di musica vocale e strumentale, con l'intervento di Eleonora Visciola, di Enzo Mascherini, e Alberto Camici. Sedeva al piano il maestro Vallini.

® A Salerno, il trio Franco De Luca, Domenico d'Ascoli e Igino Annarumma ha dato una applaudita udizione pel gruppo rionale « G. Berta ». Nella stessa città, il Liceo Musicale ha dato un concerto a favore della « Fondazione Respighi ».

® Giovanni Tebaldini ha parlato a Cagliari di Giulio Buzenac, come direttore e compositore.

® In occasione della visita della Principessa Mafalda a Sassari, il Trio di quel Liceo musicale ha dato un bel concerto.

® Lieto successo ha avuto a Tripoli il concerto del violinista prof. A. Genova, coadiuvato dalla pianista Feliziani, dal violinista Moretto e da alcuni suoi allievi.

PARIGI

® Arturo Toscanini ha diretto alla Sala Pleyel, dinanzi ad un pubblico elettissimo (tutti i posti erano esauriti), l'ouverture del *Freischütz*, la *Seconda* di Bramhs; il Preludio del *Tristano e Isotta; Prima sinfonia* di Beethoven. A proposito di quest'ultima un critico osserva: « Sotto questa direzione precisa, nervosa, leggera, ove il minimo dettaglio è al suo posto, il finale diventa un quadro ove circola una vita singolare, impressionante sia per la grazia del disegno che per il brillante colorito ».

VARIE DALL'ESTERO

® Molte commemorazioni di Respighi si sono tenute nell'America del Sud. A Buenos Aires ha parlato di lui, alla Radio argentina, il signor Oreste Schiuma. — A S. Paolo, alla Società Culturale, ha pronunciato brevi parole commemorative il maestro Mehlich che ha pure eseguito *Fontane di Roma*. Alla Prefettura della stessa città, il maestro Camargo Guarnieri ha diretto due composizioni respighiane. — A Rosario, per la Dante Alighieri, ha tenuto un discorso il prof. M. Tognocchi e si sono eseguite alcune Liriche di Respighi e la *Sonata* per violino e pianoforte. — A Montevideo, infine, l'orchestra del Sodre, diretta dal maestro Lamberto Baldi ha offerto un programma di composizioni del maestro bolognese.

® Nuova per Buenos Aires e diretta dal maestro Bruno Bandini è piaciuta la *Sinfonia italiana* di Salviucci.

® Hans Rosbaud ha diretto a Francoforte sul Meno, la *Siciliana* di Giuseppe Piccioli e la trascrizione di un *Adagio* e *Pastorale* di Aldrovandini, dello stesso Piccioli.

LETTERA DA PARIGI

Anche quest'anno la stagione dei concerti orchestrali è terminata con precisione e calma burocratica, senza lasciare traccia alcuna di avvenimenti artistici notevoli. Nessuna eco di fervore, di entusiasmo, di discussione. Ciò è male perchè prova che non solo manca la passione che vivifica. Manca purtroppo la materia di qualità. L'arte non può seguire un suo andazzo calmo e spassionato. Dove sono i tempi combattivi dei Gluck, dei Piccinni, Berlioz, Wagner, dei Russi e del Debussysmo?

So che esistono i piccoli cenacoli che vanno alla ricerca del « genio » e credono di scoprirlo in qualche artificioso impasto orchestrale, in qualche ritmo ossessionante più o meno esotico. Ma la durata di tali fuochi d'artificio è breve, e il razzo cade. Quasi sempre miseramente, senza lasciar bagliore.

Vi sono snobismi utili anche all'artista vero. Ma qualsiasi snobismo cessa per stanchezza o per mutamento di moda. Ad imitazione poco originale del defunto Gruppo dei « Sei » se ne è formato ora uno dei « Quattro », dal nome « Jeune France ». Questi raggruppamenti di artisti ricordano forzatamente i famosi Russi della fine dell'Ottocento. Ma i Russi si erano prefissi uno scopo non puramente musicale. Essi volevano giustamente liberare la musica russa dalle pastoie occidentali, specialmente germaniche, e ricondurla alle fonti originarie del folklore russo, starei per dire asiatico. Si trattava dunque di uno scopo politico-sociale. Riuscirono nell'intento, privando però — a mio parere — la musica russa delle possibilità di acquistare quelle qualità di espressione capaci di toccare — non solo d'interessare, e d'incuriosire — la sensibilità internazionale. Così nel teatro lirico russo, anche in quello più geniale come nel *Boris*, il lato meno riuscito è sempre quello in cui il lirismo dovrebbe avere carattere meno prettamente nazionale perchè certi sentimenti sono di tutta l'umanità.

Per spiegarmi dirò che il latino vive la passione di *Tristano ed Isotta*, senza differenziarsi dalla nazionalità dei personaggi e dal loro accento musicale. Lo stesso succederà al nordico ascoltando Verdi. I sentimenti espressi dalla musica occidentale non hanno che una relativa nazionalità, perchè il carattere folkloristico e popolaresco è minimo. Predomina la creazione al punto che Verdi inventa una musica egizia e Bizet un colore spagnolo tutto suo. Nei russi, invece, la creazione s'innesta troppo continuamente sul folklore che c'interessa unicamente nei momenti di carattere tipicamente nazionale.

Questo nuovo gruppo « Jeune France » non segue una dottrina speciale. Il carattere dei componenti è anzi fatto di opposizioni quasi violente. Il neo classicismo di Daniel Lesur fa a pugni con l'atonalità di Jolivet autore di una *Danse Incantatoire*. Lo sconosciuto del gruppo è M. F. Baudrier dalla personalità ancora incerta. Ray de Sein è semplicemente una promessa.

Il successo del concerto offerto dal nuovo gruppo, fu per la *Ballade* per piano ed orchestra di Germaine Tailleferre superstite simpatica del gruppo dei « Sei ». Speriamo che almeno uno dei quattro abbia vero talento e qualche cosa da dirci. In tal caso egli abbandonerà il gruppo, perchè il vero artista non può essere che indipendente.

Passiamo alle novità di queste ultime settimane. Henri Tomasi ha voluto rendere omaggio alla sua conterranea *Colomba* del Mérimée, presentandoci dei quadri sinfonici un poco convenzionali. *Repos du septième jour* di Vaubourgoin rappresenta invece la grande fatica di un musicista tormentato dal troppo volere.

La celebre orchestra British Broadcasting Corporation si è presentata ai parigini con un programma quasi esclusivamente moderno. Come novità abbiamo udito *Rio Grande* di C. Lambert con intervento di solisti e coro. Importanza assoluta assume il pianoforte. Non mi è riuscito spiegare il perchè di tanto sfoggio ritmico africano jazzistico per una rapsodia che dovrebbe avere carattere brasiliano. Il successo dell'orchestra è stato magro. Gli elementi che la compongono sono tecnicamente di primo ordine. Mancava però la fiamma o forse la sola bacchetta.

Fra la musica da camera segnalerò una *Sonata* per violoncello e pianoforte di Grovlez di forma semplice ed elegante; *Scherzando* per violino e pianoforte di Ives le Guillard di una brevità divertente. Un *Trio* per clarinetto, oboe e fagotto del russo Ikonomuw non manca di spirito. Una *Sonata* per tre clarinetti dai diversi registri, del rumeno Mihalovici, non potrebbe certamente chiamarsi *Divertimento*. Lo stesso direi del *Duo* per violino e violoncello del Cerepnin. Più equilibrato è riuscito un *Trio à vent* di Barraud.

Ad un riuscitissimo concerto datosi alla nostra Ambasciata furono assai applauditi Malipiero coi *Ricercari* per 11 strumenti; Gino Gorini col *Divertimento* per 8 strumenti; Ludovico Rocca colla *Storiella* per 5 strumenti e G. L. Tocchi coi *Canti di Strapaese* per soprano (la Pediconi, che fu una vera rivelazione) e 11 strumenti.

La *Suite Adriatica* di Lualdi, come questa rivista ha già segnalato, piacque moltissimo da Pasdeloup.

Al teatro dell'Opéra i maggiori successi sono per i balli. Ciò è dovuto in parte alla messa in scena e al « maitre de ballet » Lifar che gode il favore del pubblico. La moda è ancora il genere russo.

Szymanowsky col suo ballo *Harnasie* ha ottenuto un successo di pubblico e di critica. Il folklore polacco piace a questo pubblico ancora soggiogato dal fascino slavo. Ma il folklore romeno del ballo *Ileana* del francese Bertrand è naturalmente meno spontaneo e il pubblico non si è lasciato impressionare dalla musica d'imitazione troppo comoda. *Le Roi nu* del giovanissimo Jean Français non ha avuto il successo atteso in anticipo dai molti ammiratori, specialmente mondani. Il soggetto — un racconto d'Andersen — è pieno di grazia. Ma la musica, benchè denoti un certo talento, ha qualche cosa di dilettantesco troppo sommario. Assai più riuscito è *Un baiser pour rien* di Manuel Rosenthal, dalla musica scorrevole, scritta con mano più sicura.

Come spettacoli straordinari abbiamo udito *Don Giovanni* in italiano e *Fidelio* in tedesco. Entrambi cantati dagli stessi artisti che partecipano al festival di Salisburgo e diretti da B. Walter. Il successo maggiore fu per *Fidelio*.

Sull'interpretazione musicale e scenica del *Don Giovanni* ci sarebbe molto da dire. Mi domando se quest'opera non sia da includersi fra i capolavori sbagliati, o se la inconfessata noia che produce non dipenda dal fatto che la tradizione mozartiana si è andata progressivamente falsando, e che ciò che udiamo come interpretazione autentica non sia che uno svisamento involontario fatto in buona fede dai troppi professori, portati per temperamento a credere che anche in teatro occorra dare la nota noiosa per assumere carattere di serietà.

È certo che l'interpretazione nel passato era molto più drammatica. Sarebbe poi ottima cosa non eseguire le « arie » scritte da Mozart dopo la prima rappresentazione di Praga probabilmente per accontentare le vanità e i capricci dei cantanti d'allora. Tanto più che queste arie sono di qualità inferiore al resto e intralciano lo svolgimento dell'azione scenica e drammatica.

Pel cinquantenario della morte di Liszt si è rieseguita, dopo 50 anni di silenzio, la famosa *Messa solenne detta di Gran*. L'incomprensione del passato per questa musica si è trasformata, in questi ultimi anni, in esaltazione a mio parere alquanto esagerata. Da un estremo si è passato all'altro.

Confesso che io stesso mi sono sentito sovente perplesso davanti a certe manifestazioni profetiche che si riscontrano nella produzione di questo indiscutibile genialoide. Ma all'attento esame non sfugge il difetto capitale, riscontrabile soprattutto nella musica sacra e in questa *Messa*. Si è accusato Berlioz di gelosia ed ingratitudine. Eppure la sua esclamazione « *Cette messe est la négation de l'art* » non è completamente esagerata.

Vi sono critici che riscontrano in questa musica la profezia dello stile wagneriano. Penso che ci sia confusione di date e d'orecchie. Non riesco poi a convincermi che sia un sentimento religioso profondo quello che predomina. Nell'assieme mi pare che si nuoti in quel vago romanticismo tutto esteriore che doveva esaltare il falso misticismo delle eroine tipo Madame Bovary.

Seguì il *Te Deum* di Berlioz. Con 900 esecutori si ottengono facilmente certi effetti. Si dice che il successo della prima esecuzione sotto Napoleone III sia stato enorme. Vi sono i soliti peccati dei lavori d'occasione. Ma basterebbe il *Judex crederis* per interessare. Avrei amato sentirlo con una esecuzione assai migliore. Berlioz aggiunse al *Te Deum* una marcia puramente strumentale che ricorda quelle convenzionali meyerberiane.

Arturo Toscanini ha diretto un concerto di musica francese a beneficio del fondo per un monumento a Saint-Saëns di cui « Musica d'oggi » ha già parlato, riportandone il programma. Fu un gesto simpatico e generoso.

Volete la salute? Bevete l'aperitivo X. Volete digerire? Prendete la pasticca Y. È più o meno con della pubblicità di questo genere che si lanciano ora certi musicisti. Imposto anche dallo snobismo, il quasi adolescente Igor Markevitch ha trovato nei salotti, detti intellettuali, un mecenatismo che ha del miracoloso. Egli ha potuto eseguire il suo *Paradiso Perduto* con solisti e 250 ottimi coristi venuti dal Belgio.

Lo zelo amichevole ed entusiasta dei protettori è stato malamente ripagato, perchè la non facile esecuzione dell'oratorio è stata solamente sopportata. Regnò una pazienza che ritengo dannosa.

V'è qualche critico che considera Markevitch uomo di talento. Senza domandare una ispirazione sublime adatta al poema, speravo almeno di trovare qualche originalità di tecnica, di sintassi e specialmente di strumentale. Rimasi inorridito dall'incapacità pretenziosa e totale di questo falso innovatore. Nell'assieme questa partitura potrebbe somigliare ad una bozza scartata di cui Strawinsky non avesse completate le parti. L'assurdo e il banale fanno a gara. L'aver ascoltato prima la Sinfonia del diciassettenne Bizet, scoperta da Chantavoine, mi diede parecchio da riflettere.

Per finire con una nota gaia, e come prova di discernimento del critico che va per la maggiore e che preferisco non nominare, riferirò, più o meno, un suo giudizio sul *Quartetto* di Verdi, ch'egli ascoltava per la prima volta:

« Questo *Quartetto* è un lavoro onesto, tipo Lipsia, del genere Brahms suo contemporaneo. Benchè vi siano difetti, lo preferisco a tutta l'altra sua produzione ». E dire che Verdi ne rifiutava il permesso d'esecuzione. Penso che di Brahms, a quell'epoca, non conoscesse, forse, che qualche *lied!* Parlando poi del *Requiem* di Sgambati non riesce a spiegarsi perchè non lo si eseguisca più sovente, mentre si continua a dover ascoltare il mediocre *Requiem* di Verdi! Povera gente!

RICCARDO SCHNABL-ROSSI.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SANDBERGER ADOLF — *Neues Beethovenjahrbuch, VI.* (Henry Litolff's, Braunschweig).

Ricco di notizie, al pari dei precedenti annuarii beethoveniani, diretti dal Sandberger, è il sesto, che si pubblica con la data del 1935. Lo stesso Sandberger lo inizia, ricordando nell'articolo *L'acclimatazione in Germania dell'arte di Josef Haydn* la vetusta letteratura biografica, storica, critica, sullo Haydn, saggi e notizie, voci di lessici e grossi volumi, impressioni di viaggiatori e pagine di epistolarii, dal Gerber, dal Griesinger, dal Dies, dal Carpani, dal Grétry, dal Vogler, dallo Heinse, dal Tomaschek, dal Reichardt, dallo Zelter, all'Arnold, allo Schulz, al Fröhlich.

Brevi appunti, *Kleine Beethoveniana*, son quelli di Stephan Ley. Trattano di amici, di conoscenti di Beethoven poco noti, per esempio di quel conte Browne, al quale il giovane compositore dedicò fra il 1798 e il 1803 quattro opere, salutandolo *premier Mécène de sa Muse*, e di quell'Johannes Böel, che da alcuni biografi fu confuso con un Bihler e un Böhl. Trattano anche delle memorie fissate nel *Tagebuch* di Therese Brunswik sul soggiorno di B. nel castello paterno; delle relazioni di B. col conte Erdödy; di alcuni ritratti di B.; di alcune lettere attribuitegli; delle conoscenze linguistiche di B., per concludere che ignorava l'inglese, possedeva nozioni elementari del latino, stentava nel parlare e nello scrivere in francese, e dell'italiano sapeva poco più dei termini tecnici.

Fritz von Belnöhl reca nuovi contributi alle notizie degli studi di B. con Hardt, con lettere inedite dei due compositori. Eduard Panzerbieter descrive B. a Ratisbona nel 1795. Sui soggiorni di B. in Ungheria Marianne de Czeke accerta che egli andò a Possony (ora Bratislava, Cecoslovacchia) nel novembre 1796, a Buda e Martonvasar nel maggio 1800, a Kismarton nel 1807, e acclude l'elenco delle opere dedicate ad amici ungheresi.

L'interessante personalità del poeta Christian L. Reissig, di cui B. musicò parecchi *lieder*, è rievocata da O. Erich Deutsch. Le vendite all'asta delle opere postume sono un argomento che Georg Kinsky ha largamente documentato. Parimenti ha fatto Max Unger con i manoscritti serbati nel Conservatorio di Parigi. Erwin Kroll illustra le relazioni di Weber con B. Ricordi editoriali della prima stampa della *Sonata* per flauto reca Willy Hess. Friedrich Munter dilunga le rielaborazioni che B. operò sulle *sue* opere 1) in rielaborazioni propriamente dette, nelle quali il contenuto musicale e l'ambito sostanzialmente mutarono, per esempio, il Quartetto op. 18, N. 1, le ouvertures *Leonora* 2 e 3; e 2) in *arrangements*, nei quali i cambiamenti sono sistemazioni, rifacimenti, modificazioni, come nelle tre o quattro versioni dell'*Opferlied* e nel Quintetto op. 4 dall'Ottetto a fiati op. 103.

Alla fine del volume il Sandberger fa la rassegna dei nuovi libri su B. o con riferimenti a B.

ECKARDT HANS — *Die Musikanschauung der französischen Romantik.* (Bärenreiter Verlag, Kassel).

Inclusa fra gli *Heidelberger studien zur Musikwissenschaft*, diretti dal Besseler, questa monografia riesce interessante per la grande quantità delle citazioni e per la sagace elaborazione dei pensieri, delle opinioni, delle impressioni che i francesi manifestarono sul loro atteggiamento spirituale fra il 1800 e il 1850. Essendo il romanticismo musicale uno degli elementi della concezione idealistica e romantica, l'autore ha voluto tener presenti anche gli altri elementi della filosofia e dell'estetica in quel tempo, che, dalla Rivoluzione all'Impero, vide tante essenziali trasformazioni della società francese.

Trattato perciò in generale l'argomento dell'eredità settecentesca, l'Eckardt studia dapprima il campo della musica da chiesa — il movimento religioso, il Concordato e la restaurazione delle cappelle, Choron e la sua scuola, le *Considérations* di Gueranger, l'ideale chiesastico di Liszt, l'attività di Niedermayer —, poi lo storicismo romantico — rileggo perciò gli articoli di Fétis nella *Gazette musicale de Paris* —, infine le più forti correnti della musica profana. E in quest'ultimo capitolo descrive la concezione musicale borghese, il tipo del dilettante colto, l'influenza della Rivoluzione di luglio sul Grand-Opéra, la forza sociale della musica, la potenza di Beethoven, l'ebbrezza della musica di Rossini, il rivolgimento dello stile del canto da Nourrit a Duprez, infine la psicologia, come elemento fondamentale dell'arte romantica.

ALTMANN WILHELM — *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon.* (G. Bosse, Regensburg).

Sono stati pubblicati i fascicoli da 5 a 10 di questo lessico, dalla voce Giannetti Raffaele a quella Rabl Walter. I criterii della redazione, come già fu detto, conciliano la brevità con la densità delle notizie biografiche e bibliografiche.

PERI NOEL — *Essai sur les gammes japonaises.* (Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Parigi).

Il Noël, studioso del buddismo, filologo, storiografo, anche musicista, visse dal 1890 al 1906 nel Giappone; dal 1906 al 1936 insegnò organo, armonia, composizione nel Conservatorio di Ueno; viaggiò nel Giappone, vi raccolse musiche; passò poi in Cina, dove morì nel 1922. I suoi appunti sulle gamme giapponesi, da lui stesso elaborati, ma non interamente, ora pubblicati, accertano, come conclude Philippe Stern, «l'origine dei modi giapponesi nell'ossatura pentafonica normale, che si riscontra in tanti paesi: a tale ossatura sono aggiunte note secondarie; dall'esagerazione di un intervallo a danno di un altro, derivano quei curiosi modi, in cui un intervallo di due toni è seguito da un intervallo di un semitono».

VALLE NICOLA — *Origini del melodramma.* (Ed. Ausonia, Roma).

Prima di riesporre le condizioni native del melodramma, quali si conoscono attraverso le ricerche degli eruditi, e ricordare le opere teatrali e oratoriali fino all'*Orfeo* di Monteverdi, il Valle accenna alle questioni sulle relazioni delle arti, e fra l'altro dice: «A differenza della pittura e della scultura, che hanno per oggetto la realtà concreta, più o meno trasfigurata dall'artista, la musica e la poesia hanno invece per oggetto la realtà astratta, ossia la vita dello spirito. Ma se la poesia può per mezzo di parole e di frasi narrare, alla musica per mezzo di suoni non è dato che esprimere appena quei sentimenti che invece dalla poesia possono venir definiti. Questo mi sembra debba essere il vero punto d'incontro: la possibilità per la musica di approfondire per mezzo dei suoni il dato proposto dalla poesia. Una volta stabilite le differenze fra le arti sorelle, risulteranno meglio le affinità; e si comprenderà come in una rappresentazione drammatica, considerata espressione di sentimenti fortemente e drammaticamente riassunti dal poeta, l'una possa intervenire là dove l'altra si riconosca insufficiente ad intensificare le sensazioni».

VATIELLI FRANCESCO — *Storia della musica esposta in tavole sintetiche.* (Carlo Signorelli, Milano).

Con la competenza affermata in monografie originali e preziose sul Cinque e Seicento e in volumi riassuntivi della materia e delle forme musicali, il dotto bibliotecario del Liceo musicale di Bologna ha ora distribuito in tavole gli argomenti della storia della musica, dall'antichità ai tempi moderni, e anche alcuni argomenti extra storici, quali gli elementi dell'acustica. Informazioni, come sempre, esatte; esposizione, chiara.

a. d. c.

PELUZZI (E.) — *La cassa armonica degli strumenti musicali ad arco.* (Tipografia Nazionale, Genova).

L'A. dimostra, con esposizione di dati, come la cassa del violino non sia stata costruita nè casualmente, nè per intuizione o per empirismo; ma in seguito a calcoli e studi scientifici che gli antichi liutai dovevano ben conoscere, per cui fabbricarono istrumenti con speciali caratteristiche, quali la forma concava della tavola di fondo, l'altezza delle fasce, la posizione dell'anima, ecc., in rapporto costante con la curvatura stessa.

Le buone qualità dell'istrumento — asserisce l'A. — sono dovute più alla costruzione che alle vernici o ad altre miscele.

L'A. promette prossimamente un lavoro sulla liuteria antica, ampliando lo studio della cassa armonica, con maggiori dimostrazioni e con dettagli per la costruzione che potranno essere molto utili ai liutai.

F. G.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

MUSICA DIDATTICA

SABATINI (R.) — *Esercizi preparatori alle corde doppie per Viola.* (G. Ricordi e C., Milano).

È un lavoro di indubbia utilità didattica. Il Sabatini l'ha condotto da profondo conoscitore dello strumento e da esperto insegnante. Non solo vi si trovano esercizii per le terze, le seste e le ottave, ma anche per le seconde, le quarte e le quinte, frequentissime nella produzione contemporanea. Utilissima, nel cambiamento di posizione e di corde la nota intermedia, che l'A., a scopo di studio, raccomanda. Ogni scuola non può mancare di questo fascicolo importante alla preparazione tecnica del violista.

DE ANGELIS-VALENTINI (E.) — *Undici Studi per la tecnica moderna del Pianoforte.* (F. Bongiovanni, Bologna).

Scarsa è la produzione didattica ispirata al criterio che ha guidato il De Angelis-Valentini nella compilazione di questi studi: e cioè quello di preparare la tecnica e formare la sensibilità dell'allievo per la esatta esecuzione e la comprensione dello spirito proprio della musica contemporanea d'avanguardia. Relazioni tonali lontane, contrasti insoliti di ritmo e di intervallo, polifonismo dissonante, nulla ha trascurato l'A. di sottoporre all'attenzione dell'allievo. Anche quando la discorsività sembra un po' artificiosa, regna su ogni brano un elevato buon gusto: particolarmente notevoli per scorrevolezza musicale la *Toccata* e il *Minuetto*.

ABAM.

RAISIN (D.) — *Méthode de lecture à vue pianistique.* (Ed. M. Senart, Parigi).

Segnaliamo con simpatia questa piccola pubblicazione, già accolta in molti luoghi con vivo interesse. L'A. con metodo nuovo e proprio ha affrontato il problema non facile della lettura a prima vista, pervenendo a risultati molto felici. La novità del sistema consiste nel dover pronunciare il nome della nota prima di eseguirla e nello scomporre le battute in valori eguali o ineguali. In tal modo si sviluppa la rapidità del colpo d'occhio che permette di realizzare allo strumento ciò che l'occhio percepisce. Il volumetto è scritto in francese ed inglese, ma in forma assai piana, cosicchè riteniamo che possa essere di vantaggio anche agli studiosi italiani.

A. A.

LAZZARI (A.) — *Teoria musicale e lettura ritmica.* Parte seconda. (Edizioni Carboni, Parma).

I trenta solfeggi parlati di cui si compone il fascicolo costituiscono un prezioso materiale di studio per gli studenti di teoria, che potranno familiarizzarsi con tutti i ritmi, colle più svariate figurazioni, cogli abbellimenti sapientemente alternati e raggruppati dal ben noto insegnante del R. Conservatorio di Parma.

E. O.

MAGGIOLINI (E.) — *Dodici studi difficili per Tromba in Si bemolle.* (G. Zanibon, Padova).

Lavoro encomiabilmente condotto e che mostra bella conoscenza delle possibilità tecniche della tromba in si bemolle.

L. E. PELILLI.

MUSICA SACRA CORALE E PER ORGANO

SCHUTZ (H.) — *Auferstehungs-Historie. - Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz. - Weihnachts-Historie. - Johannes-Passion. - Lukas-Passion.* Partiture. (Ed. Eulenburg, Lipsia).

A commemorazione del 350° anniversario della nascita di Schütz, allievo di Giovanni Gabrieli in Venezia, la Casa Eulenburg ha pubblicato le partiture in formato tascabile di alcune delle più significative composizioni di lui. I cultori di musica sacra hanno così, con edizioni pratiche, correttissime, la possibilità di conoscere più da vicino questo grande precursore di G. S. Bach, ancora così poco noto, ed apprezzarne meglio l'alto valore nella storia della musica.

Il Dr. Fritz Stein ha riveduto con cura religiosa queste pubblicazioni; ha aggiunto a ciascuna delle brevi quanto lucide prefazioni, riproducendo anche utili indicazioni dell'A. per una corretta esecuzione dei suoi lavori.

Semplicità, sincerità, religiosità distinguono queste pagine. Schütz ebbe una cura attenta per la declamazione lirica, fin dalle prime sue composizioni, quando cercò di adattare lo stile della nuova musica drammatica, ispirato alle prime opere teatrali italiane, esigendo che le parole fossero comprensibili e comprese da tutti, e non risultasse invece una « battaglia di maschere ». Dove dominava il sentimento, però, si faceva luce la melodia e *Le sette parole di Cristo alla croce* ne sono una delle più toccanti espressioni.

Seppe piegare le voci e gli strumenti ad una minuziosa ed esatta interpretazione del testo. Abile nella disposizione dei contrasti, nella distribuzione dei chiaro-scuri, diede colore ed eloquenza all'orchestra; fu espressivo e decorativo ad un tempo e a ciascuna delle sue opere impresse una magistrale unità.

I suoi Oratori sono fra le ultime sue opere, impregnati del suo spirito religioso purissimo, della sua fede profonda ed hanno tale viva bellezza che ogni commento è superfluo. È da augurarsi che siano meglio ricordati e più diffusi.

PARIBENI (G. C.) — *Tre Cori a Voci sole:* 1. Gesù in sogno (per 3 Voci pari) - 2. Sole, sole, vieni! (per 4 Voci pari). - 3. L'acqua viva (per 4 Voci miste). (A. e G. Carisch e C., Milano).

L'autore con questi tre pezzi non fa che confermare la fama che si è meritatamente acquistata anche nel campo della composizione corale. L'invenzione musicale, che si mantiene sostenuta in tutte e tre le composizioni, si adegua naturalmente ai testi poetici di cui rende innanzi tutto il carattere ingenuo e popolare.

Il primo coro scritto su un antico testo siciliano, bene esprime la tristezza delle parole ed è melodicamente felice; il secondo fa contrasto col primo e rispetta fedelmente nella musica tutta la freschezza e ingenuità della preghiera infantile toscana scelta a testo poetico; l'ultimo coro infine offre l'interesse di una accorta disposizione generale, e si conchiude in un finale di molto effetto, commosso e commovente ad un tempo, ed in cui nulla del calore di ispirazione del compositore è andato perduto. L'autore usa ancora accortamente, con misura, di effetti propri a questo genere di composizione, quale il vocalizzare delle voci ed il coro a bocca chiusa, e non rinuncia a una sua bella e personale moderatà di accenti.

KALLER (E.) — *Liber Organi.* Vol. III; Volume IV. (B. Schott's Söhne, Magonza).

L'utilità di questi volumi, è quella di mettere a disposizione di tutti opere di antichi autori per solito non facilmente rintracciabili.

Mentre il terzo volume è dedicato a compositori spagnoli del 500, e segnatamente ad Antonio de Cabezón, il quarto volume comprende autori italiani, tra cui segnatamente G. Frescobaldi e Domenico Zipoli. L'interesse della raccolta italiana è notevolmente superiore a quello offertoci dalla raccolta di autori spagnuoli. Da notarsi, tra l'altro, lo stile scorrevole e melodico dello Zipoli — autore per altro del 700 — di cui è possibile ammirare in questa raccolta la *Pastorale*, per la sua spontaneità e freschezza di ispirazione.

R.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CORELLI (A.) — *Dodici Sonate* per Violino e Pianoforte Opera quinta. Revisione e realizzazione dell'accompagnamento a cura di Enrico Polo. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna della istruzione artistica*, Roma

Non è senza significazione che questa elaborazione veda la luce nel momento in cui Enrico Polo lascia la scuola, avendo raggiunto il prescritto limite d'età.

Egli ha dunque misurato per lungo tempo le proprie forze prima di accingersi alla difficile impresa, quasi il reverente amore pel capolavoro corelliano lo rendesse titubante. Ma poi, sorretto dall'eccezionale esperienza e da una vivacità di mente che, per miracoloso privilegio, sembra aumentare di anno in anno, come in una fiorita successione di stagioni senza peso d'acciacchi, ci ha dato un accompagnamento che per freschezza e nobiltà supera tutti i suoi precedenti.

Si direbbe che la grandezza dell'opera del caposcuola romano abbia eccitato più del solito la sua fantasia e gli abbia guidato la mano nella scelta dei disegni più acconci. Nessun mutamento nella tecnica della sua realizzazione; ma un'inventiva quanto mai fertile di trovate.

Ora un canto sorge dall'accompagnamento di uno di quegli immortali *Adagi* ove si è affermata più potente la personalità del Corelli, e nell'esecuzione dei quali egli eccelleva, a detta dei suoi contemporanei, per la penetrante sostenutezza delle « Tenute » o « Messe di voce ». (Si osservino, ad esempio, gli *Adagi* centrali della quinta e della stupenda terza Sonata, predilette dal Padre Martini). Ora il tema principale di una Fuga torna ingegnosamente intessuto sul « pedale » conclusivo. Ora la sapiente disposizione delle parti produce quasi una sonorità di organi, piena e diffusa. Ora un ricamo creato *ex novo* interviene in una momentanea sosta del violino. E sempre una sostanza densa, che colma ogni vuoto, evitando qualsiasi procedimento privo di interesse contrappuntistico, e che anche quando si espande nella solennità delle perorazioni finali, non si allontana mai dallo stile, ma al contrario rispetta integralmente il basso continuo e si serba in tutto e per tutto fedele alla edizione romana del 1700 dedicata alla Principessa Sofia Carlotta di Hannover. Anche la purezza originale della meravigliosa linea melodica è rimasta intatta, non avendo Enrico Polo accolto nessuno dei melismi che, secondo il gusto decadente dell'epoca, infarciscono l'edizione pubblicata ad Amsterdam, e che lo Jensen e il Pinelli hanno parzialmente riprodotto nelle proprie revisioni.

Tutta l'opera rifulge così in una luce che ne accresce la bellezza intrinseca e ne valorizza le importanti innovazioni tecniche e formali. Da ricordare lo sfruttamento degli stessi germi tematici in « tempi » diversi, precorrendo la forma ciclica (vedansi la Fuga e l'ultimo tempo della prima Sonata, il *Grave* e l'*Allegro* della sesta); l'aggiunta di *Allegri* costituiti da un'ininterrotta figurazione di quartine, a guisa di « moto perpetuo », e l'arditа applicazione della polifonia al violino, cui sono affidate per la prima volta le due parti che nelle prime quattro opere del Corelli erano distribuite fra due strumenti.

Persino la seconda parte di quest'opera, nonostante le dimensioni notoriamente più modeste e il contenuto meno profondo, ha ricevuto dalla nuova elaborazione un più vivo risalto.

Ma è la *Follia*, l'ultima delle 12 Sonate, quella che recherà sorpresa a molti e apparirà sotto un aspetto forse ignorato dagli stessi violinisti abituati ad eseguire le manipolazioni del Léonard o del David. (Le trascrizioni dell'Alard, dell'Hermann e del Thomson sono ormai dimenticate). Soltanto la manìa per le esibizioni virtuosistiche poteva indurre i violinisti del secolo scorso a sacrificare gran numero di queste 23 variazioni sull'antica Aria di danza d'origine spagnola, abbandonandosi a rifacimenti assolutamente arbitrari. Se poi il malvezzo rimase, la maggior parte della colpa va attribuita alle realizzazioni venute in seguito, nessuna delle quali seppe dare compiuto rilievo alla varietà ritmica espressiva dinamica di questa composizione, in tutto degna di stare accanto alle altre celebri variazioni per violino lasciateci dal Vitali e dal Bach sono il nome di Ciaccone.

Ecco perchè, a distanza di oltre due secoli dalla sua apparizione, nuovo fervore di pubbliche esecuzioni verrà alla versione genuina di questa famosa Sonata del Corelli e alle più importanti che la precedono. Ecco perchè la recente fatica di Enrico Polo susciterà gioia, tanto nei nostri giovani studiosi chiamati per la prima volta a riesprimere l'incanto della Sonata italiana sei-settecentesca, quanto nei concertisti costretti fino ad ora a valersi di elaborazioni straniere o, peggio, di « libere interpretazioni » che dell'opera originale non hanno serbato che il titolo.

M. A.

CELLA (G.) — *Quadro antico* per Pianoforte (F. Bongiovanni, Bologna).

La didascalia dice soltanto tempo di gavotta; la mente corre dunque alle successioni armoniche più logiche e scorrevoli, alle espressioni ritmiche più simmetriche e regolari. La musica invece ha qualche guizzo e qualche sorpresa che rompe l'incanto....

FRINGS (L.) — *Chanson de Fortunio* pour Chant et Piano. (M. Eschig, Parigi).

Una dolce canzone, non originale, ma sinceramente sentita, bene adatta alla voce, a cui il pianoforte porta il contributo d'un accompagnamento, se non peregrino, delicato, sommesso.

WILLIAMS (A.) — *Petite Suite Argentine* pour Piano. (M. Eschig, Parigi).

Quattro quadretti di media difficoltà, pianisticamente eleganti: un *Triste* soavemente accorato; un *Milonga* flessuoso e seducente; *Zampa* e *Pompeana* allegramente saltellanti. Una opportuna disegnatura, qua e là, ne facilita l'esecuzione.

G. F.

MUSICA ESEGUITA

G. F. MALIPIERO: « Giulio Cesare » al Colon di Buenos Aires.

Da *Il Mattino d'Italia*, Buenos Aires.

Il canto non viene mai soverchiato dall'orchestra. Malipiero vuole che le frasi pronunciate dai singoli personaggi siano udite distintamente e che la poesia e la musica procedano sullo stesso piano fondendosi senza mai confondersi.

Il maestro che dalle *Sette canzoni* in poi aveva sempre cercato di eliminare il recitativo per dare al dramma musicale una linea pura e scevra di parole antimusicali e spesso grottesche, ha voluto in questo dramma creare una maniera di recitare cantando, la quale varia a seconda dell'intensità lirica del momento drammatico e poetico in modo che da un punto di partenza quasi parlato, di mano in mano che la poesia si eleva, anche la musica e il canto segnano la parabola ascendente fino a farsi vera espressione lirica e drammatica.

Su questa linea l'autore ha forse raggiunto una realizzazione nuova, che non segna però un arretramento, poichè egli non si è ricreduto, ma che nello stesso tempo è diversa dalle sue opere passate.

Nel *Giulio Cesare*, l'orchestrazione è molto sonora, ma senza ricorrere a droghe speciali, e la parte armonica che regge il discorso si mantiene fedele ad uno stile di grandiosità e di chiarezza che risponde alla linea storica della grandezza di Roma.

Da *Il Giornale d'Italia*, Buenos Aires.

In quanto alla musica, essa trova il suo momento di grazia in tutto il secondo atto, è magnifica nel quadro secondo del primo atto e nel duetto di Bruto e Porzia, commenta, meglio d'ogni parola, la tragica fine del Cesare.

Da *La Nacion*, Buenos Aires.

La partitura del *Giulio Cesare* è uno dei lavori più degni che conosciamo della musica italiana attuale. Sobria nelle sue espressioni, senza nessuna di quelle formule teatrali che hanno contribuito a screditare il genere, in ogni momento rivela che è stata realizzata da un artista di razza. Con procedimenti chiari, semplici e diretti, l'A. sottolinea la parola, illumina l'atmosfera, crea l'emozione che reclama il testo. Gli sviluppi sinfonici, le complicazioni tematiche, i commenti superflui non sono, evidentemente, di suo gradimento. Pochi temi, ben disegnati, gli bastano per stabilire la unità e solidità dell'architettura.

Da *La Razon*, Buenos Aires.

Si tratta, senza dubbio, di una delle migliori opere del teatro italiano, fattaci conoscere negli ultimi anni, per la nobiltà ed elevatezza austera del sentimento e della fattura. Questo lavoro ha un'ambizione assai nobile: di essere cosa duratura. Frattanto conquista l'ammirazione degli uni ed il rispetto degli altri.

. . . . . .

Antiromantica, antiverista per eccellenza è la concezione e la realizzazione musicale di Malipiero: ma essenzialmente italiana, poichè rimonta all'epoca del glorioso Monteverdi. Questo compositore del sec. XIX ha imposto al suo sentimento e alla sua penna, la stessa legge di riserva e la nobiltà che regolò gli artisti del secolo XVII. Però, pur mostrandosi profondo conoscitore delle forme e delle formule degli illustri modelli di

quell'epoca, si è preoccupato di creare il suo linguaggio con mezzi di espressione del suo tempo.

.....Affrontando, poi, la realizzazione musicale del dramma shakespeariano, M. si è deciso per il principio che informa i primi melodrammi italiani: quello della «declamazione cantata» che permette di distaccare, accentuare, illuminare la parola stessa. Egli ha seguito questo principio con rigore ed efficacia assoluta. Ha avvicinato con la notazione più naturale ma minuziosa della parola — sostenuta da un'orchestra discreta e variatissima ed eminentemente armonica — la espressione più giusta, più incisiva, mettendo in evidenza una sensibilità viva e un senso poetico della passione, oltre ad un sicuro istinto del teatro.

Da *El Hogar*, Buenos Aires.

Un coefficiente del successo dell'opera è costituito dall'intervento delle masse corali. Malipiero ha trattato i cori in forma tanto espressiva, tanto umana, che il contrasto tra lo sviluppo melodico e l'efficacia della declamazione recitata, risulta un fattore anche di maggiore drammaticità.

Protagonista nell'ultimo quadro, del quale costituisce uno degli elementi più commoventi, la massa corale serve di sfondo, nel primo atto, all'azione scenica. È straordinario l'effetto di questo coro invisibile, accompagnato solo da strumenti a percussione, mentre Bruto e Cassio tramano la sinistra cospirazione che cambierà la faccia al mondo.

Da *Critica*, Buenos Aires.

Il secondo atto è magnifico. Crediamo che la sua sola udizione compensi lo sforzo di allestire quest'opera difficile e di consacrarle tre ore di attenzione. La titubanza di Cesare prima della preghiera di Calpurnia ed i terribili presagi, e l'azione del dittatore in Senato, fino alla sua morte, sono pagine pienamente riuscite, impregnate di una estetica che è nuova nell'arte lirica.

L. ROCCA: «Il Dibuk» a Zagabria.

Da *Jutarnji List* (L. Safranek-Kavic).

L'importanza che l'A. dà al dramma, consiste nel fatto che il canto vi predomina. L'orchestra, mentre accompagna, è sempre discreta, sottolineando e caratterizzando. Ma nei punti in cui si rende indipendente si sviluppa con una grande rigogliosità, con una magnifica ricchezza di colorito ed offrendo sempre nuove e felici combinazioni.

L. Rocca è un compositore drammatico e teatrale genuino. Il sentimento non lo abbandona nè lo tradisce per un solo istante. Egli conosce molto la vera misura del tempo, della ritmica e della dinamica.

Da *Morgenblatt* (M. Majer).

Il prologo, con la sua mistica ed i suoi efficaci cori a cappella, accenna e prepara l'ulteriore svolgimento dell'azione. Efficacissimo il primo atto, con la sua atmosfera sentimentale raccolta e devota della sinagoga, che si trasforma in genuina letizia con l'entrata in scena del Reb Sender e che termina con tristi presentimenti.

Il secondo atto, in cui sono di straordinario effetto le misteriose danze dei mendicanti, culmina con la scena finale, in cui il Dibuk s'impadronisce della giovane Leah ed entra in lei. Questa scena è di una drammaticità grandissima e travolgente.

Ed il terzo atto, con la scena di esaltazione del vecchio Ezriel, con il bellissimo duetto d'amore di Leah morente con lo spirito del suo Hanan, e con l'unione dei due amanti dopo la morte, conclude svolto bene l'opera.

Dall'*Hrvatski Dnevnik* (Op.).

.... Inoltre Rocca è un buon italiano di sangue puro che fin dalla culla ha ereditato il senso del «melos» della sua patria; epperò anche gli accordi più audaci e l'istrumentazione la più moderna, sono sempre subordinati alla continua linea della melodia.

.... Il *Dibuk* è senza dubbio una delle migliori opere apparse in questi ultimi anni.

Dal *Vecer*.

Rocca è un compositore che conosce magnificamente la tecnica della sua arte; che sa servirsi di tutti i procedimenti delle espressioni musicali moderne, ma che ha superato la fase della così detta espressione modernistica ad ogni costo. Egli è quindi nella sua arte libero ed indipendente e per di più chiaro e comprensibile. La sua musica è sincera e convincente, fine nelle disposizioni liriche e vigorosa in quelle drammatiche.

Dal *Novosti* (S. S.).

Il successo dell'opera è stato enorme. Non soltanto gli esecutori, compreso il direttore ed il regista, ma anche l'autore si è dovuto presentare al proscenio innumerevoli volte.

Per il consueto riposo estivo, MUSICA D'OGGI non si pubblica in agosto. — Il prossimo fascicolo VIII-IX uscirà verso la metà di settembre.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Sindacato Naz. Fascista Musicisti, Roma. — In occasione della IV rassegna di musica contemporanea che avrà luogo a Roma nella primavera del 1937-XV, sono banditi i seguenti concorsi:

a) per una Composizione per grande Orchestra a carattere eroico destinata a celebrare la fondazione dell'Impero. La forma e la durata sono libere e la composizione dovrà essere concepita al di fuori di ogni programmatismo descrittivo;

b) per una Composizione per Orchestra, in più tempi, della durata massima di 20 minuti a carattere mediterraneo (cioè luminosa, costruttiva, agile, dinamica, libera da ogni influenza nordica e impressionistica);

c) per tre Liriche per Canto con accompagnamento di Orchestra d'archi. La scelta del testo letterario è libera.

d) per un Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello.

Il concorso scade alle ore 12 del 30 novembre 1936-XV.

Lo stesso Sindacato, inoltre, invita i compositori italiani a presentare un lavoro musicale, di durata da 20 a 40 minuti, che sostituisca, fin dove le possibilità economiche ed ambientali lo consentano, l'attuale avanspettacolo cinematografico.

È lasciata la più ampia libertà sul soggetto, sulla forma e sul carattere del lavoro, il quale dovrà decisamente avvicinarsi alle esigenze del pubblico popolare che frequenta il cinematografo. Le modalità del concorso possono essere richieste presso la sede del Sindacato stesso in Roma anche per posta. Il concorso si chiuderà il 29 ottobre 1936-XV.

® Comitato permanente «Premi S. Remo». — È aperto un Concorso (1936) per il miglior «Inno dell'Italia imperiale» da cantarsi in coro, con premio di L. 50 mila. La giuria sarà composta dei maestri Mascagni, De Sabata, Casella, Jachino, e del critico D'Elia. Chiedere alla segreteria il programma dettagliato.

® Azienda di soggiorno per la Riviera di Rimini. — Concorso per la nuova Canzone italiana, con tre premi di L. 3 mila, 2 mila e mille. Scadenza per l'invio dei lavori (in triplice copia, completi di parole, musica da canto e partitura completa e parti staccate per piccola orchestra) col sistema del motto e della busta, il 31 c. m.

® Opera Naz. Dopolavoro. — La scadenza del Concorso per la costituzione di una Banda, di cui al nostro fascicolo di giugno, è fissata al 15 agosto p. v.

® V Torneo Naz. Pianistico e Istrumentale (Trio, Quartetto e Quintetto) del D. L. di Genova. — Le iscrizioni, essendo il torneo prorogato, si chiuderanno il 1° settembre p. v.

® Soc. It. Autori ed Editori. — Il Comitato di lettura di Opere liriche (vedi nostro fascicolo di aprile) sugli undici lavori presentati, ha prescelto *Il voto della vergine* di Ezio Camussi, per segnalarla all'Ispettorato del Teatro e includerla nel cartellone dell'E.I.A.R.

® R. Accademia Filarmonica di Bologna. — Al Concorso per una Composizione da camera (vedi nostro fascicolo di gennaio) hanno partecipato 14 autori. Il 1° premio non è stato assegnato; il 2° (L. 500) è stato vinto dal maestro Giuseppe Patuelli.

® Dopolavoro di Napoli. — Al Concorso indetto per una Canzone o Marcia militare la Commissione, presieduta dall'on. Lualdi, ha stabilito la seguente graduatoria: 1. premio, L. 1500, alla canzone *L'ha detto Mussolini*, del maestro Damiano Cortopassi, della Spezia; 2. premio, L. 1000, alla canzone *Casetta abissina*, della signorina Pina Carminelli, di Milano; 3. premio, L. 750, alla canzone *Italia, a noi*, del maestro Italo Brancucci, di Parma. Fuori concorso, la canzone *Voce lontana*, del maestro Spagnoli, di Napoli.

® Festival viennese. — Al Concorso internazionale per cantanti e pianisti (vedi nostro fascicolo di febbraio) il primo premio per canto è stato assegnato alla signorina Luisa De Paola di Pesaro; il secondo al baritono Tito Gobbi a pari merito con un norvegese. Enzo Mascherini e Vittorio Petrocchi si sono aggiudicati il 4° e il 5° premio.

Tra i pianisti si distinsero gli italiani signorina Rancea e la quindicenne Enrica Cavallo di Milano — che vi prese parte come giovane pianista — ed ebbe il Diploma particolare di 1° grado.

NOTIZIE

® Il Duce ha ricevuto il PRESIDENTE DELLA SOC. IT. AUTORI ED EDITORI, senatore Emilio Bodrero, al quale — udita la relazione sull'attività dell'Ente — ha impartito le direttive sull'azione da svolgersi ulteriormente.

® Il Duce ha pure ricevuto il MAESTRO CONSOLE BLANC che gli ha fatto omaggio del nuovo inno *Etiopia* da lui composto.

® Sono stati nominati membri del CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE DELLA S.I.A.E. i signori: onorevole Franco Ciarlantini, cav. Alfredo Colombo, gr. uff. Cornelio Di Marzio, comm. Celso Luciani, S. E. Marinetti, gr. uff. dottor Piero Pirelli, gr. uff. dott. Vincenzo Rogari e maestro Riccardo Zandonai.

® L'ACCADEMIA D'ITALIA nell'ultima seduta del suo 7° anno di attività ha commemorato Ottorino Respighi. Nella classe delle Arti ha parlato di lui, con parole di profondo rimpianto, Pietro Mascagni. Aprendo in seguito l'adunanza generale, il presidente Guglielmo Marconi ha rievocato la figura del collega scomparso, invitando l'assemblea a raccogliersi in un minuto di silenzio.

® Le domande all'Accademia d'Italia per i PREMI D'INCORAGGIAMENTO, da parte di autori, Enti, Istituti ecc., dovranno essere inviate, in carta da bollo di L. 4, entro il 20 novembre prossimo venturo.

® Il Vice Segretario del Partito ha richiamato l'attenzione dei Segretari Federali sulla opportunità di riprendere e di diffondere l'usanza della MUSICA IN PIAZZA, la quale, oltre a rispondere ad un vivo desiderio della popolazione, rappresenta uno dei più efficaci mezzi di educazione.

® Mentre nel prossimo fascicolo pubblicheremo i cartelloni dei principali teatri lirici per la stagione invernale, possiamo assicurare che la nuovissima opera di Respighi, LUCREZIA, sarà rappresentata certamente alla Scala ed al Reale di Roma.

® Il nuovo COMITATO PER L'ENTE AUTONOMO DEL TEATRO ALLA SCALA è stato così composto: avv. gr. uff. Guido Pesenti, Podestà di Milano, *Presidente*; gr. uff. Jenner Mataloni, Sovraintendente del Teatro, nominato con Decreto 20 maggio corrente; ing. cav. di gr. cr. Piero Puricelli, senatore del Regno, cav. di gr. cr. Manlio Morgagni, on. avv. gr. uff. Carlo Peverelli in rappresentanza del Comune di Milano; dott. ing. comm. Mario Belloni in rappresentanza dell'Amministrazione provinciale; on. cav. di gr. cr. Beniamino Donzelli in rappresentanza del Consiglio provinciale dell'Economia corporativa; maestro Gaspare Scuderi rappresentante l'Organizzazione Sindacale dei Musicisti; dott. gr. uff. F. A. Liverani rappresentante la Federazione Nazionale Fascista dei lavoratori dello Spettacolo; cav. di gr. cr. S. Borletti, senatore del Regno, cav. di gr. cr. Mario Crespi senatore del Regno, cav. di gr. cr. Giovanni Treccani senatore del Regno per la categoria « privati sovventori ».

Il Collegio sindacale è così composto: commendatore rag. Fortunato Michele, ragioniere capo della R. Prefettura, cav. uff. rag. Guido Bellotti, avv. Bruno Roghi.

® A Milano, in una riunione del Centro Lirico Italiano, si è decisa la formazione di un ALBO DEGLI IMPRESARI LIRICI, stabilendo che soltanto gli iscritti a tale Albo potranno allestire ed esercire stagioni d'opera e che nessun teatro che non sia retto in Ente autonomo, od agito direttamente da un Comune, possa allestire una stagione d'opera senza passare attraverso il Centro Lirico Italiano.

® A sostituire il maestro Vittorio Gui, che lascia la direzione della STABILE FIORENTINA, è stato chiamato il maestro Mario Rossi da molti anni sostituto di Molinari all'Augusteo di Roma.

® L'ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA DI SIENA, anche quest'anno tiene i Corsi di perfezionamento dal 1° luglio al 31 agosto. Essi sono affidati ad Arturo Bonucci (violoncello), ad Alfredo Casella (pianoforte), a Vito Frazzi (composizione), a Fernando Germani (organo), a Maria Labia (arte vocale da concerto), ad Ada Sassoli Rusta (arpa), ad Arrigo Serato (violino), ad Adolfo Baruti (accompagnamento di spartiti). Vi saranno anche corsi complementari di musica d'assieme, conferenze di estetica e storia della musica. Tassa d'iscrizione L. 500.

® Una interessante iniziativa è sorta a BOLOGNA per dare CONCERTI ALL'APERTO, nei parchi delle ville private, con musiche ogni volta intonate a ciascuna villa e a ciascun giardino. Il pubblico sarà ammesso a pagamento ad assistere a questi concerti, che già hanno incontrato il favore di parecchi proprietari di ville patrizie e che avranno uno scopo benefico.

® È uscito il primo numero di CINEMA grande quindicinale di divulgazione cinematografica, edito dalla Casa Hoepli con la collaborazione tecnica dell'Istituto internazionale per la Cinematografia educativa.

® Il TEATRO CARIGNANO DI TORINO, in cui si svolgerà la stagione lirica invernale, sarà per tale occasione completamente rinnovato.

® La SCUOLA MUSICALE NAPOLETANA avrà notevole parte nelle imminenti celebrazioni campane. Oltre una speciale rievocazione di Domenico Cimarosa ad Aversa, si daranno alcuni concerti nei quali saranno comprese musiche di Domenico Scarlatti, di Nicolò Porpora, di Antonio Sacchini, di Francesco Durante, di Gianbattista Pergolesi, di Pier Domenico Paradisi. Trattandosi di scuola napoletana, non saranno dimenticati neanche i contemporanei, dei quali pure sarà dato un concerto con musiche di Franco Alfano, Francesco Cilea e Giuseppe Martucci.

® Durante la chiusura dell'OPÉRA DI PARIGI, per importanti restauri, gli spettacoli del massimo teatro francese si svolgeranno al Sarah Bernhardt.

® Una grave crisi è scoppiata all'OPÉRA COMIQUE DI PARIGI, al termine della stagione, in seguito a vivaci vertenze di indole finanziaria tra la Direzione del Teatro, da una parte, ed artisti, masse e personale dall'altro. Essa ha culminato nelle dimissioni del sig. Gheusi, direttore del teatro, che sono state accettate dal Ministero.

Questo ha nominato un amministratore che dovrà esaminare tutta la gestione del signor Gheusi. Per la prossima stagione pare che l'incarico di gestire il teatro sarà affidato al signor Ricou in unione al maestro Alberto Wolff.

® Ben 221 CONCERTI SINFONICI si sono tenuti a PARIGI, durante la stagione 1935-36, così ripartiti tra i principali complessi: Società dei concerti, 44 (comprese 22 prove generali pubbliche); Colonne, 49; Lamoureux, 49; Pasdeloup, 50; Orchestra sinfonica, 14; Poulet, 5.

Le novità sono state novanta, delle quali ben 36 presentate ai Concerti Pasdeloup.

® L'Accademia di Belle Arti di Parigi ha assegnato il GRAN PREMIO DI ROMA PER LA MUSICA DEL 1936 a Marcello Stern, nato a Parigi nel 1909. I signori Henri Challan (Asnières 1910) e Henry Dutilleux (Angers 1916) hanno avuto, rispettivamente, il 1° ed il 2° secondo gran premio.

® Il critico parigino Emile Vuillermoz ha concepito l'idea di fare dei film ispirati direttamente da un brano musicale, al contrario di quanto avviene oggidì in cui la musica è invece adattata allo scenario filmistico. La nuova realizzazione che Vuillermoz chiama « CINÉPHONIE », sarà realizzata al più presto.

® Alberto Schweizer ha costituito una società in Inghilterra, per la registrazione fonografica di tutta la PRODUZIONE ORGANISTICA DI G. S. BACH. Dei primi sei pezzi, già pubblicati, è interprete lo stesso Schweizer. Ora si sta preparando la riproduzione integrale dell'*Arte della fuga*.

® Dal 1° settembre 1935 al 31 marzo 1936, sono state rappresentate in 115 città tedesche 135 opere di 56 compositori, comprese sei novità assolute di autori connazionali, non ripetute però in alcun altro teatro. Verdi figura nella lista con 12 opere. Seguono Wagner con 11, Mozart con 10, Lortzing e Puccini con 8, Strauss con 5 ecc.

La Bohème è stata rappresentata in ben 39 teatri; *Czar e charpentier* e *Carmen* in 35; *Rigoletto* in 33; *Tosca* in 32; *Freischütz* in 31 e *Tannhäuser* in 30 teatri.

® A Konisberg si è murata una lapide commemorativa delle PRIME NOZZE DI WAGNER con l'attrice Planer.

® Il comune di Lipsia ha deciso di organizzare annualmente un FESTIVAL G. S. BACH. Quest'anno, la manifestazione avrà luogo dal 12 al 14 agosto e comprenderà l'esecuzione della *Messa solenne* nella chiesa di S. Matteo, oltre a concerti corali e strumentali con la partecipazione del noto coro di S. Tommaso.

® Fra le opere che saranno rappresentate al Festival salisburghese quest'anno ve ne sarà anche una inedita di MOZART dal titolo L'OCA DEL CAIRO e che è della stessa epoca delle *Nozze di Figaro*.

L'autore non completò l'opera, che fu appresso rielaborata e completata dal giovane compositore italiano Virgilio Mortari. La direzione dell'edizione salisburghese è stata affidata ad un maestro italiano, Alberto Erede.

® Il barone Okma, presidente dell'Associazione musicale di Tokio, presenterà a Berlino, in occasione delle Olimpiadi, un NUOVO STRUMENTO MUSICALE di sua invenzione, chiamato « Okura Uro ». Il suo suono si avvicina a quello del flauto ed a quello dello strumento giapponese « sciacuhaci ».

® Nel Conservatorio di Leningrado si sarebbe ritrovato — secondo alcuni giornali — il manoscritto di una IGNOTA CANTATA DI CIAICOWSKI, sull'*Inno alla gioia* di Schiller.

NECROLOGIO

® A Roma, il 16 giugno — ancora in giovane età — ARMANDO DELLE FORNACI, primo violino del Reale dell'Opera.

® A Milano, il 23 giugno, AMINA ROSSI che ai suoi tempi fu celebrata ballerina. Aveva sposato Giuseppe Cecchetti, anch'egli ballerino di grande fama.

® Condoglianze vivissime inviamo alla famiglia del nostro antico e fedele amico CAV. GIUSEPPE GIANNINI morto a Bari — ottantenne — il 22 giugno. Proprietario fino ad alcuni anni or sono — col fratello Clemente, anch'esso morto di recente — dell'omonima Casa di edizioni e strumenti musicali, egli era grandemente stimato per le sue doti di onestà e di lavoratore instancabile.

® Quasi novantenne è deceduto a Brescia, recentemente, il CAV. LUIGI MANINI apprezzatissimo scenografo della Scala e di altri importanti teatri italiani ed esteri.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1804). *Toccata e Fuga in Re minore* - dall'Organo (Tausig). (B) L. 4,—

DAPREDA (G.) (123615). *Dodici Pezzi facili*, Op. 2. (A) L. 15,—

GIACCHINO CUSENZA (M.) (123654). *Preludio e Fuga in Sol minore* (A) L. 6,—

VIOLA

ALESSANDRI (G.). (E. R. 1837). *Esercizi e letture*, ad uso dei violinisti del compimento medio. (B) L. 8,—

MUSICA D'INSIEME

MALIPIERO (G. F.). *Sonata a cinque* - per Flauto, Violino, Viola, Violoncello ed Arpa (o 2 Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte):

—— (123628). Partitura (A) L. 12,—
—— (123629). Parti staccate. » » 15,—
—— (123696). Partitura in-16°. » » 8,—

ORCHESTRA

CLAUSETTI (P.) (123747). *Tre Danze e Finale* - in-16°. (A) L. 10,—

JACHINO (C.) (123738). *Fantasia del rosso e nero* - Partitura in-16°. (A) L. 15,—

ORCHESTRINA

PUCCINI (G.) (123624). TURANDOT. Fantasia di Leopoldo Weninger, per grande Orchestra (min. 15). (A) L. 20,—

—— (123748). Idem - idem - per piccola Orchestra (min. 15). A) L. 15,—

—— (123749). Idem - idem - per Orchestra-Salon (minuti 15). (A) L 12,—

WRIGHT (E.) (123529). *Violets*. A Melody - con Saxofoni (Baron). (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE

HAENDEL (G. F.). *Concerto in B flat* for Pianoforte and Small Orchestra. Arranged by C. Lambert. (Oxford University Press, London).

HARSANYI (T.). *Pastorales*. Quatre Pièces (Prélude, Elégie, Musette, Danse). (Max Eschig, Paris).

HEMSI (A.). *Melodie popolari egiziane*. (Édition orientale de musique, Alexandrie).

HLOBIL (E.). *Cinq Pièces*. Rev. R. Firkusny. (Hudební Matice, Praha).

JACOBSON (M.). *Four Miniatures*. (Elkin & Co. Ltd., London).

——— *River Music*. (Elkin & Co., Ltd., London).

JAQUES-DALCROZE (E.). *Musiques en Zigzags*. Douze petites pièces mélodiques et rythmiques. (M. Senart, Paris).

KAMINSKI (H.). I. *Suite A dur*, Drei Duette; II. *Tanzspiel*; III. *Präludium und Fuge, Präludium und Sarabande*. (C. F. Peters, Leipzig).

KOSMA (J.). *Chants du ghetto*. Suite. (Max Eschig, Paris).

LARMANJAT (J.). *Suite enfantine*. (Max Eschig, Paris).

LAZARE-LEVY. *Sans Octaves*. Douze petites pièces. 1.er Recueil - 2.me Recueil. (M. Senart, Paris).

LONGAS (F.). *Trois petites pièces espagnoles*. (M. Senart, Paris).

PIOVESAN (A.). *Tre notturni*. (Zanibon, Padova).

RECHNITZER-MOELLER (H.). *Venezianische Suite*. (Alfa Verlag, Berlin).

RIGACCI (B.). *Colombina e Arlecchino*. (M. Maurri, Firenze).

SAUGUET (H.). *Pièces Poétiques*. 1.er cahier - 2.me cahier. (Max Eschig, Paris).

TANSMAN (A.). *Le tour du monde en miniature*. Quinze feuillets de voyage. (Max Eschig, Paris).

TARENGHI (M.). *Suite Veneziana*. (R. Fantuzzi, Milano).

VIANELLO (G.). *Piangi! Perchè?* Melodia facile. (F. Bongiovanni, Bologna).

VILLA-LOBOS (H.). *Cirandinhas*: Cae, Cae balão; Vamos Manisha; Carneirinho, carneirão. (Sampaio, Araujo & C., Rio de Janeiro).

STRUMENTALE DA CAMERA

SCHMALSTICH (C.). *Liebesfrühling* pour Violoncelle et Piano. (M. Eschig, Paris).

TRAPP (M.). *Streich-Quartett* für 2 Violinen, Viola und Violoncello. — *Klavier-Quartett* für Klavier, Violine, Viola, Violoncello. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

VIVALDI (A.). *Sonate* pour Violoncelle et Piano. Réalisation et arrangement par G. Dandelot. (M. Eschig, Paris).

WACHSMUTH (W.). *Elegie* für Violine und Klavier (od Orgel). (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).

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

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.

Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.

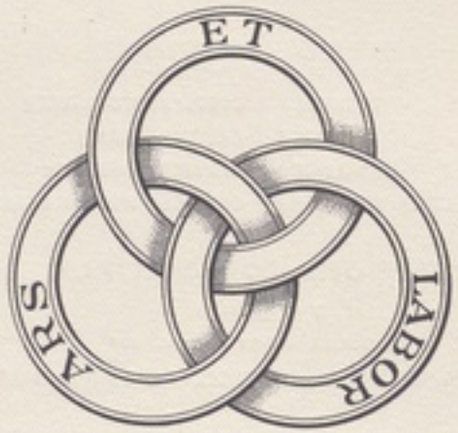
Cartiere di Maslianico S. A. - Via Paullo n. 16.

Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.

Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.

Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.

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·XVIII·NVMERO·VIII·IX·AGOSTO·SETTEMBRE·MCMXXXVI·XIV

Tassa pagata per supplemento

NUOVI DISCHI DEL MAESTRO

ARTURO TOSCANINI

e Orchestra Filarmonica Sinfonica di New York

Lohengrin, Wagner, preludio a. I, p. I - II	DB 2904
Il Crepuscolo degli Dei, Wagner, « L'Alba » e « Viaggio di Sigfrido al Reno », p. I - II	DB 2860
Il Crepuscolo degli Dei, Wagner, « Viaggio di Sigfrido al Reno », p. III	DB 2861
Lohengrin, Wagner, preludio a. III	

Serie completa, con album n. 78 in omaggio, **L. 90**

I dischi si vendono anche separatamente a L. 30

DISCHI "LA VOCE DEL PADRONE„

Audizioni e cataloghi gratis
presso Rivenditori autorizzati in tutta Italia

CARTIERE VALLE OLONA

GIÀ **P. A. MOLINA**
CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da stampa e da scrivere - andanti, mezze fine e fini.

Tipi speciali per illustrazioni

SEDE
MILANO
VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920
Stabilimento: **VARESE** - Telefono 10-28

ANTICO MAGNIFICO VIOLINO STRADIVARIO 1719

periziato lire trecentomila

cederebbesi

LIRE DUECENTOMILA CONTANTI

oppure

permutterebbesi con beni immobili Liguria pari valore

Scrivere:
ENRICO HAUPT.
Salita Santa Caterina, 5
GENOVA

DA BUON SEME

BUON RACCOLTO





Gli elementi catalizzatori e minerali contenuti nel Tonergil sono come la buona semente che, gettata nel terreno, assicura la messe rigogliosa. Essi potenziano i processi metabolici cellulari e migliorano l'ematosi.

ANEMIA
ESAURIMENTO ORGANICO
ASTENIA NERVOSA
CONVALESCENZE

TONERGIL "ERBA"

CARLO ERBA MILANO

TONICO EMOPOIETICO MINERALIZZANTE

SQUISITO - AI PASTI UN BICCHIERINO

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 fascicoli mensili di 16-32 pagine

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

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. 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. 1511. - *150 Bassi* per lo studio dell'Armonia complementare L. 6,—
E. R. 1515. - *100 Nuovi Bassi* senza numeri, per l'esame di comp. del Corso di cultura musicale generale L. 4,—
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,—
E. R. 1802. - *Il Basso e la Melodia* L. 15,—

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,—

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. G. Bernardi. — La Malibran a Venezia . . . . . Pag. 269
R. Fimmanò. — Francesco Durante . . . . . » 276
A. Lancellotti. — Gli animali e la musica . . . . . » 279

RIVISTA DELLE RIVISTE: La figura artistica di Paul Dukas. - I traslochi dell'Opéra di Parigi. - Italia. - Estero . . . . . » 282

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Lettera dall'Austria (H. R. Fleischmann) » 288

RECENSIONI: Libri di interesse musicale. - Musica strumentale da camera. - Musica sinfonica. - Musica eseguita . . . . . » 294

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 299

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 304

BRANO MUSICALE

A. Staffelli: *Ballatella Lunare*. Lirica.

RECENTI PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER STRUMENTI A FIATO

G. S. BACH

E. R. 1650. - *Invenzioni a due Voci*. Trasceriz. per 2 Clarinetti (Savina) L. 8,—

E. G. BAERMANN

E. R. 1651. - *12 Esercizi* per Clarinetto. (Savina) L. 8,—

L. BILLÉ

E. R. 1599. - *Sonata in re* (stile antico) per Contrabbasso e Pianoforte L. 8,—

E. R. 1612. - *Concerto in Sol* per Contrabbasso e Pianoforte L. 10,—

G. CHIERICI

E. R. 1647. - *Scale ed esercizi* per Oboe L. 4,—

A. F. CUNEO

E. R. 1746. - *Metodo completo* per Saxofono Contralto in Mi bem. L. 10,—

E. R. 1803. - *32 Studi e 4 Duetti* (media difficoltà) seguito al metodo L. 8,—

E. R. 1638. - *Arpeggi e 30 Studi* in tutti i toni per Saxofono in Mi bem. L. 8,—

A. GIAMPIERI

E. R. 1747. - *14 Studi giornalieri di Perfezionamento* per Clarinetto L. 8,—

E. R. 1780. - *Studi d'Orchestra*. Raccolta di passi difficili e « Assolo » per Clarinetto, tolti da importanti opere liriche e sinfoniche L. 20,—

E. R. 1835. - *12 Studi moderni* per Clarinetto L. 5,—

F. KUHLAU

E. R. 1653. - *Tre Duetti brillanti* per Flauto e Pianoforte (Veggetti) L. 10,—

G. S. LEFEVRE

E. R. 1784. - *60 Esercizi* per Clarinetto, scelti dal Metodo (Giampieri) L. 8,—

G. MARASCO

E. R. 1619. - *10 Studi di Perfezionamento* pel Clarinetto (Giampieri) L. 8,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

ANNO XVIII. AGOSTO-SETTEMBRE 1936-XIV N. 8-9



La Malibran a Venezia

Il mio soggiorno in Venezia forma per me un'epoca faustissima di mia vita.

31 marzo 1835. M. F. Garcia Malibran.

Queste parole la prodigiosa cantatrice scriveva sotto il suo ritratto, uscito allora dalla Litografia veneziana del Bajozzi.

Ella si trovava in Venezia da undici giorni, chè vi era giunta il 20 marzo; due mesi, cioè, dopo aver concluso una scrittura con l'Impresa del Gran Teatro La Fenice. Per questo contratto, ond'ebbe particolar merito il R. Podestà, Conte Giuseppe Boldù, la celebre attrice cantante s'impegnava di dare, dopo il 15 marzo, al massimo teatro veneziano, *un corso non minore di numero* SEI *rappresentazioni, con tre differenti spartiti (Otello, Cenerentola Norma)*.

Così il *Particolare Avviso* (1) dell'Impresa *allo Spettabile Pubblico*, avviso che venne riassunto nella rubrica *Notizie Teatrali* del settimanale veneziano l'« Apatista », giornale d'istruzione, teatri, varietà, N. 3, 20 gennaio 1835 (2) con l'aggiunta di questo commento: « ...ad ottener questo, ch'è tutto l'ottenibile, l'Impresa fece assai, e noi se le dobbiamo esser grati, la ringraziamo. Ma facciamo osservare altresì che un secolo tanto infatuato delle gole canore femminine è un secolo assai strano, per non dir peggio. E non sarebbe meglio rivolgere tanto amore e, più di tutto tanto dinaro, a pro dell'ignoranza povera e scoraggiata? Noi l'abbiamo fatta altre volte questa dimanda, ma inutilmente. La ripetiamo e sarà il medesimo, perchè a conseguire tal cosa una penna non basta, e noi non abbiamo altro a questo mondo. »

La dimanda assai sensata, ma non altrettanto opportuna, trovò consensi e dissensi, d'onde due correnti nel pubblico, l'una contro l'altra armata, che presero a cozzare, prima nelle conversazioni, in privati e in pubblici ritrovi, e poi, come vedremo, in teatro.

Queste dispute preliminari alleviarono alquanto la noia dell'attesa, resa meno

(1) Il particolare avviso dell'Impresa trovasi, con altri molti, nell'Archivio del Gran Teatro la Fenice, dove mi concesse cortesemente di fare indagini l'egregio Segretario, signor Gabriele Marcon, al quale porgo sentite grazie.

(2) Per esattezza avverto che la data, cui si legge in testa al giornale, è 20 gennaio 1834; questo perchè « L'Apatista » calcolava ancora l'anno *more veneto*, cioè principiando il 1° marzo e terminando l'ultimo di febbraio.

lunga anche da altri diversivi. Così, nel mese di febbraio, dalla Tipografia del Commercio, usciva un opuscoletto intitolato: Per l'arrivo - della esimia Artista Cantante - Maria Garcia Malibran - in Venezia - Seste Rime in dialetto milanese - composte da Carlo Cambiaggio, ecc. ecc.

Questo cantante poeta lombardo, che agiva allora al Teatro Emeronittio (l'antico San Giovanni Grisostomo) celebrava in 46 sestine la prossima venuta in Venezia dell'Artista, che a stima dell'Autore sarebbe stata *minga pu tard del des del mes che ven* (non più tardi del 10 del mese prossimo). Il soggiorno della Diva, secondo il poeta, oltre a recare uno squisito godimento spirituale agli uditori, avrebbe dato alla città di San Marco inestimabili vantaggi materiali, con la gran copia di forestieri che vi si sarebbero recati per l'occasione; ond'egli così conclude:

..... preghemm che la scampa per cent ann
lontana di disgrazi e di malann.

Bella preghiera, ma che non venne esaudita, perchè poco dopo, a Napoli, la Malibran correva pericolo di morte cadendo di carrozza, e l'anno appresso, a Manchester, per le conseguenze d'una caduta da cavallo, perdeva la vita.

Il primo annunzio dell'incidente napoletano fu dato a Venezia dalla sua « Gazzetta privilegiata » del 28 febbraio (1835), che lo prese dalla « Privilegiata » di Milano. Ecco il trafiletto:

« Madama Malibran, portatasi a visitare in carrozza una sua amica, via facendo si è messa paura ai cavalli, che, precipitando il corso, rovesciarono la carrozza, pel che l'esimia cantante n'ebbe contusioni e slogatura d'un braccio ».

Più ampie notizie diede « Il Gondoliere », periodico veneziano, il giorno 4 marzo (N. 18, anno III) spiegando anche la causa che fece ombrare i cavalli, cioè un maiale in fuga, che si cacciò fra le loro zampe (3).

Intanto, fra dispute, poesie d'occasione, incidenti, pettegolezzi, il tempo passava, ed eccoci al 17 marzo, giorno in cui l'impresa della Fenice, con altro *Speciale avviso* (4) preveniva il rispettabile pubblico che *colla sera di martedì 24 corrente M.ma Malibran* avrebbe data la prima delle sei rappresentazioni in programma, e il giorno seguente « L'Apatista » usciva con questo cenno:

La Malibran a Venezia: « L'entusiasmo ch'è in tutti noi per la venuta della signora Garcia-Malibran, prima cantante, come la dicono, dell'universo, è straordinario. D'ogni parte qua giungono stranieri, d'ogni parte intere famiglie convengono a cercarvi stanza. E chi pensa al vestito da comparsa, e chi al palchetto, e chi alla sedia, e chi, più discreto nei desideri, e forse più ristretto nel censo, al biglietto d'ingresso per esser fortunato di udire quella voce, che vale niente meno

(3) Il Gondoliere, oltre a dare la notizia, riporta anche una poesia d'occasione, togliendola dal giornale napoletano « Il Vesuvio ». Sono sei sestine, in cui il poeta rimprovera il *genio malefico autore* della sciagura, e gli dice che s'era suo volere di rompere una mano

Mancavan forse man da farne scempio?
e se ne' suoi decreti stava scritto
di rompere una mano di cantante

gli osserva che

... ve ne son pur tante,
di terza, quarta, quinta e sesta sfera,
e perchè romper la miglior che c'era?

(4) Vedi la nota (1).

che mille svanziche all'ora! » (5). (Altro colpo alla campana sonata a distesa nel trafiletto del 20 gennaio!)

Finalmente, venerdì 20 marzo, nella prima ora del pomeriggio, la Malibran giunse a Venezia!

La descrizione particolareggiata dell'arrivo si può leggere in una satira, battezzata « Storia Cinese », che pubblicò il periodico ufficiale cittadino, « Gazzetta privilegiata », 23 marzo, N. 66, con questo titolo, dove il nome Venezia è anagrammatizzato secondo l'idioma del Celeste Impero:

« Come fece il solenne suo ingresso la Regina del Canto nella Città di Ae-Ev-Zin, Storia Cinese.

« Le torri di Ae-Ev-Zin battevano tre quarti d'ora dopo il mezzogiorno.... subitamente un fremito di gioia si sparse per tutte le membra degli uomini, i sangui si riscaldarono e corsero in maggior copia al cervello, che ne rimase come a dire un po' tocco, se non affatto sconvolto. Tutte le opere e i lavori cessarono; i martelli si sospesero sulle incudini delle officine, le penne degli scrivani dalla carta si distaccarono, fino a' torchi sopra a' lor carri si arrestarono nelle stamperie. Le genti uscivano come trasognate per le contrade: — Ella arriva, ella arriva! — E in questo mentre la Maga, che aveva il titolo di Regina del Canto, arrivava su gentil navicello, che, leggero e spedito, appena toccava il sommo dorso dei flutti....

« Fosse incanto, o potere del leggiadro sembiante, dovunque passava da sè stessa s'annunziava la bella; la sentiano dall'interno delle loro dimore le genti, e da porte, da finestre, da tetti, da calli, elle uscivano a contemplare l'amoroso spettacolo, e il suono delle trombe e quel dei tamburi si mescevano al suono dell'umana ammirazione.

« Ma il legno glorioso già atterra; pronti accorrono sulla proda i damigelli e i sergenti; una gran gente d'attorno s'aduna, mille braccia in un punto si stendono ad ajutare la Maga gentile a salir dal bordo alla riva. »

Qualcuno, per aiutarla, prese la Regina per il braccio non ancora completamente guarito; « un acuto grido di dolore ne andava alle stelle e ripetevasi da tutti gli echi di Ae-Ev-Zin. In quel punto si videro cose meravigliose: tacquero le trombe e i tamburi, a mezza la voga si sospesero pel canale i remi de' naviganti; cadde rotolone pel lastrico l'infelice colpevole, pietà e mercede in ginocchio implorando; si gettarono in barca fin quasi dentro allo stagno a sostenerla i sergenti.... ». E la Regina fu salva, certamente per virtù del *genio che avevala in cura e qui l'aveva tratta per prodigio della magica verga* (*dell'oro*) (6).

Nello stesso giorno dell'arrivo la Regina, malgrado il pessimo tempo, scende nella piazza unica al mondo. « Vella, vella, si grida, e corrono le persone e corrono i cani, che correr vedono e abbaiano.... un misero vecchio, che dall'impetuoso torrente del popolo fu colto a mezzo del tranquillo cammino, e ne fu anche riversato per terra: Ohimè, gridava, che avvenne? Qual rovina, qual subisso è cotesto? Allegri, rispose un corrente, passa quella che canta, e lo lasciava in sua malora per terra. (Dal « Canton Register » del 20 marzo) ».

(5) La svanzica, da zwanzig=20, era moneta austriaca di 20 soldi; il soldo valeva 2 centesimi e mezzo, e quindi la svanzica corrispondeva a mezza lira italiana.

(6) Altro colpo alla solita campana!

Avrà letto questa satira Maria Malibran, e cosa ne avrà pensato, sensibilissima, com'era sempre alle accoglienze? Se non che tre dì dopo, e cioè il 26 marzo, giorno del suo *debutto*, essa ebbe motivo di consolarsi, leggendo nello stesso giornale le migliori disposizioni della critica a suo riguardo. Infatti, un cotale, firmato Filinto, offriva all'*ordinario estensore dei Bollettini teatrali* di quel periodico di sostituirlo per le rappresentazioni *malibraniane*. E dopo aver detto a costui un sacco d'insolenze, conclude che questa fatica la fa perchè l'argomento lo inspira, perchè lo tocca l'amor della patria e perchè *certi uffici non si hanno a gettare ai cani*!!!!! A questo scritto introduttivo, che l'estensore, beato lui, si prese in santa pace, seguì sulla « Gazzetta » una serie di lettere, ciascuna delle quali celebrava la Diva nelle sue varie manifestazioni al Gran Teatro La Fenice, che furono sette: tre per *Otello* (26-28-31 marzo), una per *Cenerentola* (29 marzo), due per *Norma* (4 e 5 aprile) cioè i tre spartiti promessi dall'Impresa, a cui fu aggiunta una straordinaria rappresentazione del *Barbiere*, che seguì la sera di giovedì 2 aprile, prendendo il posto prestabilito per la prima di *Norma*.

In tutte queste rappresentazioni Filinto manifestò per la Malibran il più vivo entusiasmo, senza risparmiare qualche frecciata all'*Estensore*, momentaneamente spodestato. Ricordo per esempio questa, che dovette colpire anche il critico de « L'Apatista », suonatore della famosa campana finanziaria: « Se siete stato in teatro vi sarete alla fine persuaso come in una sera, anzi in tre ore di una sera, si possa in coscienza guadagnare, o meglio ancor, meritare 3000 Fr. » (7). E quest'altra, che si trova nella stessa lettera: Dopo aver assicurato il collega che una sola è la voce di tutti i veneziani *nel confessare i non paragonabili pregi* della Malibran, e che pari a questi ella *n'ebbe anco e le accoglienze e le feste e le lodi*, così conclude: s'altri è d'un diverso parere, dite pure francamente « costui non ha orecchi, nè occhi, nè gusto, nè cuore, infine non è uomo. Parlo chiaro? Io non fo complimenti ».

Anche il critico de « L'Apatista », completamente conquistato dai pregi della cantatrice eccezionale, s'accorda a quello della « Gazzetta » contro qualche dissidente, a cui dice: « Compianga costui sè medesimo, e perchè non ha anima alle sovrane bellezze della natura, o perchè ha guasto il giudizio dell'irto sofisma » (8).

Anzi egli, nella lode a Maria Malibran, va più in là del collega, perchè, accennando ad altre illustri cantanti, che furono a Venezia e vi ebbero onori, constata che: « una pari universalità d'applausi, un simile entusiasmo, un'uguale unanime fascinazione, niuna fu mai potente a ingenerare, e difficilmente, crediamo, il potrà mai ». Quanto al critico del giornale « Il Gondoliere », si limita a brevi cenni di lode dopo ogni rappresentazione, riserbandosi ad esporre il suo parere in un apposito articolo, da pubblicarsi « terminate tutte le recite della cantante celebratissima » (9).

L'articolo promesso uscì il 14 aprile, occupando quasi tutto il N. 30 del giornale. Dopo un accenno alle « smisurate mercedi accordate ai virtuosi del teatro » (la solita campana!) il critico distingue nelle opere rappresentate alla Fenice tre gradazioni di merito per la Malibran, e cioè: la prima per l'*Otello*, specialmente

(7) Lettera I in data 27 marzo.

(8) N. 12, in data 29 marzo.

(9) N. 25, in data 28 marzo.

nel terzo atto, dove *l'azione toccò l'eccellenza e fu assecondata da un canto appassionatissimo*. La seconda per la *Cenerentola* e *Il Barbiere*, in cui *fu molto sfoggio di bello e leggiadro cantare, e nella prima non poco pregio anche d'azione*. La terza per la *Norma*, nella quale *le intenzioni del Maestro e del Poeta furono assolutamente falsate*.

Questi giudizi non sono buttati giù a vanvera, ma giustificati debitamente, e s'accordano, in sostanza, con quelli del pubblico. Specialmente per la *Norma*, in cui nocque alla Malibran il confronto con l'altra celebre interprete, per la quale Bellini aveva scritto il capolavoro, Giuditta Pasta, onde il ricordo era sempre vivissimo nei veneziani (10), che allora sentenziarono:

La Malibran e basta - Ma per la Norma - *Ghe vol la Pasta.*

Ma un'altra rappresentazione diede la Regina del Canto a Venezia, una rappresentazione che merita speciale ricordo, perchè con essa la celebre artista, oltre a fare un'opera di grande bellezza, compiè un'opera di grande bontà. Mi spiego:

Nell'ultimo quarto del secolo XVIII era sorto in Venezia, vicino alla Chiesa di San Giovanni Grisostomo, un teatro, che secondo l'uso venne chiamato col nome dello stesso Santo tutelare della Chiesa adiacente. Questo teatro, costruito con gran magnificenza espressamente per eseguirvi opere in musica, fu fino a mezzo il settecento il primo della città. Poi decadde; subì varie riparazioni nel principio dell'ottocento, indi fu acquistato dal signor Giovanni Gallo, che nel 1834 lo fece ricostruire quasi per intero dall'architetto Giuseppe Salvadori, ingegnere municipale, con forme affatto nuove e finestroni all'intorno, sì da poter servire anche a spettacoli diurni; d'onde il nome di Teatro Emeronittio (11).

Il teatro rinnovato s'inaugurò il 31 dicembre 1834 con *L'Elisir d'Amore*. Dopo il primo atto Giovanni Gallo fu chiamato due volte al proscenio con vivi applausi, e acclamato fu anche l'ingegnere-architetto, chè, malgrado le critiche al palcoscenico, alquanto affondato, e ai palchetti, soverchiamente angusti, il teatro piacque generalmente (12).

Se non che le spese sostenute per il restauro portarono il povero Gallo alla soglia della rovina. Ma egli era uomo pieno di risorse, sicchè ebbe un'idea luminosa che non esitò a mettere in esecuzione: recatosi a visitare Maria Malibran, le confessò la sua situazione disperata, e la pregò di cantare una sera nel teatro rifatto, offrendole lire 3000 di compenso. La diva accettò e scelse come opera *La Sonnambula*. Fissato il giorno della rappresentazione, che fu l'8 aprile, Giovanni Gallo, con gentile pensiero, fece addobbare per la serata straordinaria il teatro di fiori « e quali pendeano fuor delle loggie a festoni, quali in ghirlande e a modo

(10) Giuditta Pasta aveva cantato la *Norma* alla Fenice nella stagione di Carnovale 1832-33.

(11) Questa denominazione, derivata dal greco (Eméra = giorno, e Nyx = notte) fu molto criticata e discussa, e, manco a dirlo, diede origine a qualche polemica sui pubblici fogli (quanto buon tempo avevano i nostri nonni!). Ricordo che nel sentirla tacciare di neologismo, un erudito scattò a rivendicarla come risonante già nel secolo XVI, per indicare una pratica religiosa instituita per gli ultimi giorni di carnovale, la quale esercitandosi e di giorno e di notte fu chiamata Adorazione emeronittia; pratica rimasta sempre in uso a Venezia, con lo stesso nome, presso le Suore della Casa Religiosa diretta dall'Abate Catullo.

(12) « Il Gondoliere » del 4 marzo.

di pluvaglio, a mazzetti nel mezzo delle cortine » (13). In tale festa di colori e di profumi si svolse trionfalmente il primo atto dell'opera, di cui la Malibran dovette bissare la celebre cavatina. Ma al termine di esso *si sfabbricò la fabbrica odorosa.* « Caddero i festoni, caddero le ghirlande, e i mazzetti dai palchi scendevano nel parterre, e dal parterre si gettavano nell'orchestra, e dall'orchestra passavano sul palco, altri più fortunati giungevano diritti alla mira, e in mezzo a questo nembo, a questa odorosa procella, stava, umile in se stessa raccolta, quasi a modesto bersaglio la fortunata cantante.... Quante volte ella fosse chiamata sul palco non è a dirsi: dopo le 35 non ne ho più tenuto memoria ».

Il secondo atto ebbe ancor maggiore successo. Al famoso « M'abbraccia! » (che nessuna interprete di Amina seppe mai dire come la Malibran) il pubblico fu trasportato d'entusiasmo: « Immensa, unica, sublime e perfino benedetta erano le grida che distintamente si udivano nel generale frastuono. Tutti battevano le mani, strepitavano, sventolavano dai palchetti e dalle loggie le bianche insegne d'esultanza e nella platea le artificiali bandiere si alzavano d'ogni parte. A tali applausi di piacere si aggiunsero anche quelli della riconoscenza, e dall'alto del teatro piover si videro poesie, ritratti, candidi colombi ed uccelletti, mentre intanto seguivano i plausi e i battimani fragorosi e universali » (14).

Il giorno dopo Giovanni Gallo si recò a ringraziare la grande artista e a portarle il prezzo convenuto della rappresentazione; ma ella non lo volle accettare e *si accontentò soltanto di rispondere con un altro di quei cari « M'abbraccia » e così la partita venne pareggiata* (15). Fu allora che Giovanni Gallo, piangendo di riconoscenza, battezzò col nome glorioso di Malibran il suo teatro, ottenendo per questo atto l'universale approvazione (e mettendo in tal modo anche d'accordo i partiti contrari degli emeronittiani e degli anti-emeronittiani).

Così, con un magnifico atto di bontà, associato a un'opera di sovrana bellezza, si chiuse quel *soggiorno* a Venezia di Maria Malibran, ch'essa chiamò *epoca faustissima* di sua vita.

A compiere le notizie che riguardano il detto soggiorno mi resta da ricordare un'accademia, data in sua casa, la sera di venerdì 3 aprile, dal signor Camploy (proprietario dell'antico teatro di San Samuele, ora distrutto) a cui fu invitata la Malibran, che « accolta fra gli applausi al suo primo apparire, fra gli applausi sedette pure al suo posto » (16). Fu questa, come una festa data in suo onore, e come tale non le mancò nè pur l'inno, ossia *Il Canto dei Numi*, con cui si celebrava la sua venuta a Venezia, composto per l'occasione dal giovane maestro Mazzucato, ch'ebbe gli onori del *bis*.

Poco dopo la serata artistico-benefica la Regina del Canto lasciò la città di San Marco, per riprendere il cammino trionfale, onde i veneziani, sempre memori, ebbero qualche notizia, o per fonte privata, o per i pubblici fogli. Seppero essi, così, che dieci mesi dopo l'*epoca faustissima* del *soggiorno a Venezia*, un mattino avventurato, a Parigi, M.ma Malibran, essendo stato annullato il primo matrimonio, era divenuta M.me de Bériot. E seppero pure ch'ella, in un disgraziato giorno, nei

(13) « La Gazzetta Privilegiata » del 9 aprile.

(14) « L'Apatista » del 9 aprile.

(15) « La Gazzetta Privilegiata » del 9 aprile.

(16) « La Gazzetta Privilegiata » del 4 aprile.

pressi di Londra era caduta in malo modo da cavallo, sì da contrarre il germe di non lontana morte. E seppero ancora che ad Aquisgrana una sentinella le aveva, al passaggio, presentata l'arma, ed essa le aveva risposto militarmente. E seppero in fine che a 28 anni, nel pieno fiorire dell'arte e dell'amore, ella s'era spenta a Manchester, il 23 settembre 1836, un anno giusto, giorno per giorno, dalla morte di Vincenzo Bellini.

E come già nel periodo dell'attesa, e in quello del soggiorno, e in quello successivo alla sua partenza, anche nei dì che seguirono all'annunzio della morte cozzarono a Venezia le due opposte correnti, sì ch'ella vi ebbe contemporanee l'apoteosi e la satira, l'allegoria e la parodia. Da un lato un modesto versaiolo, dal nome celato sotto le iniziali C. S., le aperse l'Eliseo, dove la fama, le nove muse, e gli amorini ne cantavano le lodi (17). E dall'altro un poeta di grido, Luigi Carrer, parodiando un'ode famosa, l'avvilì al livello d'una eccentrica che monta a cavallo, nuota, mangia, beve, fuma, sposa, divorzia e ingoia, mai sazia, *ghinee, scudi e luigi* (18).

Meno male che accanto a questo ignobile *scherzo* (19), l'onesta voce d'uno stimato periodico veneziano (20), piangendo « la sorgente del prodigioso canto inaridita », piange pure nell'Estinta il « desiderabile esempio di caritatevole liberalità » (21).

E quest'era voce di popolo, anzi di popoli, tanto che G. M. Saphir, a l'ampolloso elogio, cui scrisse nella « Theaterzeitung » di Vienna (22) celebrando Maria, insuperabile e insuperata nell'arte, aggiunge: « ma ella fu anche più: *Maria fu buona!* ».

Queste parole sono tanto belle, che con esse voglio chiudere il presente mio studio. Cent'anni dopo che furono scritte irradiano ancora di soave luce la memoria della Donna e dell'Artista. Onoriamola! Onoriamola con l'esempio « fiori gittando d'intorno »; onoriamola con la parola incitatrice, che fu già di Virgilio e di Dante:

Manibus date lilia plenis.

G. G. Bernardi.

(17) Maria Malibran de Bériot ai Campi Elisi - Allegoria di C. S. - Venezia - dalla Tipografia di Francesco Andreola 1836.

(18) Il 23 settembre - Parodia del 5 maggio; in poesie edite e inedite di Luigi Carrer.

(19) *Scherzo* chiama l'Autore questo libello, che dice composto « per deridere le esagerate dimostrazioni di ossequio e di ammirazione con cui, oltre al contante, non si credono mai a sufficienza premiate le gole e le gambe ». (Nota al titolo della Parodia).

(20) « L'Apatista », N. 27, 28 settembre 1836.

(21) Id. id. id. id. L'articolista così continua: « Ella sovveniva i poveri, ella ajutava con presentanei soccorsi gli artisti, che per angusto censo non potevano proseguire la carriera intrapresa, ella dedicava l'opera propria a vantaggio d'intere famiglie d'indigenti ».

(22) N. 205, in data 12 ottobre 1836.

IN MARGINE ALLE CELEBRAZIONI CAMPANE

Francesco Durante

Il ciclo celebrativo delle « Glorie Italiane » — geniale iniziativa ed alto interessamento del Duce — si sta svolgendo quest'anno, a Napoli, e tra i grandi musicisti sarà rievocato Francesco Durante.

Mi sia concesso, in grazia della comune terra di origine, di ricordare, brevemente, il maestro e il compositore, che dai Conservatori musicali di Napoli e in quarant'anni d'insegnamento, seppe esprimere divini ingegni e irradiare pel mondo opere immortali.

Francesco Durante, nato in Frattamaggiore il 31 marzo 1684, morto a Napoli il 13 agosto 1755, è una delle figure più grandi e più rappresentative del Settecento, ed ancora oggi si guarda a lui, come ad uno dei patriarchi della musica italiana.

La nuova vita musicale che, agli albori del '700, ferveva nei salotti e nelle chiese, attingeva vigoria e calore sopratutto dai quattro rinomati Conservatori napoletani, verso i quali, come ad un faro luminoso, andava orientandosi una nuova generazione di musicisti.

Durante, chiamato ad insegnare in quello stesso Conservatorio di S. Onofrio a Capuana, nel quale, sotto la guida dello zio D. Angelo, aveva compiuti i suoi studi, fornito com'era di singolare intuito artistico e di severa preparazione, non tardò ad accorgersi che in quel secolo di riforme non poteva la scuola cristallizzarsi nella tradizione e, perciò, fu sua prima cura di rivedere tendenze e dogmi allora imperanti e di sostituire mano mano a formule convenzionali, improduttive di qualsiasi progresso, un indirizzo tutto sperimentale, anche a costo di dispiacere ai pedanti ed ai tradizionalisti.

Dal Conservatorio di S. Onofrio a Capuana a quelli di S. Maria di Loreto e dei Poveri di G. C. egli esercitò, in tal modo, una decisiva influenza sulla evoluzione dell'arte, e con un nuovo linguaggio musicale, ignoto perfino al Greco e al Porpora, che pur avevano scuole fiorenti), non solo creò la nuova atmosfera ambientale per la migliore comprensione della sua dottrina, quanto riuscì a indirizzare gli allievi verso rinnovati ritmi di vita e di arte.

Infatti, il suo metodo d'insegnamento moveva dalla conoscenza diretta delle attitudini e della sensibilità degli allievi; e mentre i ricordi di formule e di sistemi preesistenti cedevano il passo al palpito dei tempi nuovi, Durante, con una esposizione piana, ordinata, profonda di regole, già sottoposte al vaglio della sua lunga esperienza, con un graduale sviluppo di teorie tonali, prima abbozzate, e con un tenue richiamo a voci di riforma, che d'oltr'alpe giungevano fino a lui, suscitava energie ed entusiasmi. Ed in contrasto col Leo, che dal Conservatorio di Pietà dei Turchini aveva spesso con lui amichevoli dispute sul diverso sistema d'insegnamento e di composizione, non solo sosteneva ed affermava in modo indubbio la bontà e l'efficacia della sua dottrina, ma assicurava altresì alla Scuola Musicale napoletana fama e rinomanza nei secoli.

Paisiello, Piccinni, Iommelli, Traetta, Pergolesi, Duni, Guglielmi, Sacchini,

tra i più insigni valori musicali del '700, si formarono alla scuola di Durante, che Gioacchino Rossini, non troppo prodigo di lodi, non esitò a dichiarare la prima tra le italiane. Ma il più grande elogio del glorioso Maestro è racchiuso nel giudizio che di lui dette Rousseau: « Durante è il più grande armonista d'Italia, cioè a dire del mondo »!

E tale elogio fu cantato sotto tutti i cieli dai suoi allievi: Pergolesi, con lo *Stabat* e *La Serva Padrona*; Piccinni, con la *Cecchina* e il *Roland*; Iommelli, col *Miserere*; Paisiello, con la *Nina* e il *Barbiere di Siviglia*; Sacchini, con l'*Edipo a Colono*, fino al Cimarosa e allo Zingarelli che, attraverso Cotumacci, Sala, Tritto, Fenaroli, seguirono le orme dell'insegnamento di Durante.

Contemporaneamente alla scuola, anzi integrando il suo sistema d'insegnamento con esempi ricavati dalle sue composizioni, Durante dette alla musica sacra solennità mista di dolcezze e di abbandoni, originalità di stile, profondità di costrutti armonici, semplicità d'invenzione, sapiente sviluppo di motivi, accompagnamento orchestrale adatto alla espressione musicale delle parole, severa e ben ordinata applicazione del contrappunto melodico, che nessuno prima di lui aveva così efficacemente sviluppato.

Invero, tutte le composizioni sacre di Durante: Messe, Salmi, Litanie, Oratori, sono pervase da un'onda di tenerezza lirica e attraversate da una forza viva d'espressione, che dànno la misura esatta del temperamento del compositore, il quale riesce sempre a stabilire un perfetto equilibrio tra il senso vocale della polifonia e quello della nuova armonia, affermatosi, con la monodia, nel secolo di Monteverdi.

Egli però non ebbe dimestichezza col teatro e, forse, non lo frequentò mai, ignorando, perfino, le composizioni drammatiche dei suoi allievi, alle quali, dal S. Bartolomeo al S. Carlo, arridevano favori di pubblico e di critica. Di lui si ricordano soltanto i Cori del *Flavio Valente*, tragedia cristiana di Annibale Marchese, edita a Napoli nel 1729.

Le *Toccate* per cembalo, le *Sonate*, gli *Studi*, i *Divertimenti*, malgrado la loro diversità di carattere, hanno un andamento franco e risoluto, un contenuto vocale e strumentale ben rispondente al senso della composizione, una ricchezza di armonia e una lirica individualità, che sono sue prerogative assolute. Ma la loro esecuzione è irta di difficoltà; essa esige uno studio rigoroso dei tempi, dei passaggi, delle parti dialogate, delle entrate in imitazione; e, forse, è questa la ragione per la quale sono poco conosciute e raramente eseguite.

Esse dormono indisturbate, autografe o manoscritte, in tutte le Biblioteche del mondo, da Napoli a Parigi, a Londra, a Berlino, a Bruxelles e attendono ancora chi le sottragga all'immeritato oblio. Ma quando la mano sapiente di qualche musicista o la munificenza di qualche nostro grande Istituto le avrà riportate alla luce, si vedrà quali tesori d'arte esse racchiudano. Si vedrà, sopratutto, leggendo quelle pagine ingiallite dal tempo, quante sorprese esse ci riserbino, sia per certe arditezze di accordi, a quei tempi mai tentate, e sia per la varietà di coloriti acustici, di effetto sorprendente. Perchè anche nel campo orchestrale Durante segue il movimento che, partito da Venezia, si afferma a Palermo e a Napoli, e qui accentua il dualismo tra Leisti e Durantisti.

Così, in quasi tutti i *Concerti* si nota uno svolgersi di soggetti e risposte in contrappunti ingegnosi, con « rivolti » magistrali, elaborate progressioni, armonie

ardite, condotte con una solidità ed una purezza tecnica, davvero degne di ammirazione. Grazie alle ricerche e agli studi del Torrefranca, che ha demolite una ad una le leggende tedesche intorno alla creazione della Sonata moderna e del Quartetto, e all'esame delle composizioni di Durante, Galluppi, Tartini, Latilla, Boccherini, si può oggi affermare che Durante ha conosciuto, molto prima del *Concerto Italiano* di G. S. Bach, lo schema tristrofico della Sonata e che il *Quartetto* di Mozart sorge, appunto, sotto l'influenza di Durante e degli altri maestri italiani. Così, mutano, d'un tratto, quelle posizioni storico-critiche, che i tedeschi credevano di aver, definitivamente, conquistate!

Ma, oltre che compositore, Durante fu il miglior clavicembalista del suo tempo e tra i più festeggiati frequentatori del salotto della « Romanina ». Con una facilità sorprendente improvvisava sul suo vecchio strumento delicate melodie, ch'erano veri gioielli musicali; ma, per varie ragioni, egli, facendo grande assegnamento sulla sua memoria, non le tradusse sulla carta, e così esse sono andate, disgraziatamente, perdute.

Freddo per temperamento e per consuetudini di vita, appariva quasi sempre stanco e poco incline a suonare in pubblico; ma quando, sollecitato a suonare, accettava l'invito, ad una qualsiasi melodia, spuntata d'improvviso al tocco delle sue dita, egli sapeva imprimere tanta viva forza d'espressione e così profonda sonorità di ritmi, tale vivacità di colori e così grande ricchezza di particolari armonici nuovi e impreveduti, da destare insieme ammirazione e sorpresa.

Molto ancora si potrebbe scrivere su Durante e molti utili insegnamenti si potrebbero ricavare dalla sua vasta produzione; ma non è compito mio. Io ho voluto, soltanto, per l'amore che mi lega al mio paese, ricordare la complessa figura del Maestro, quale modesto contributo alle celebrazioni autunnali. E mi è grato di poter aggiungere che, tra pochi giorni, Frattamaggiore scioglierà il suo debito secolare verso il suo illustre Figlio, innalzandogli, sulla Piazza del Littorio, il monumento lungamente invocato da quella buona e laboriosa popolazione.

ROCCO FIMMANÒ.

FRANCESCO DURANTE

PIANOFORTE A DUE MANI: 52942, *Sei Divertimenti* (Barbieri) L. 4 — E. R. 1209, *Toccate* per Cembalo (pubblicate per la prima volta) (Pannain) L. 10.

Vedasi inoltre: AUTORI DIVERSI, *Arte antica e moderna*, Vol. I (3 Studi). — F. BOGHEN, *Antichi maestri italiani* (4 Fughe; 3 Toccate). — A. LONGO, *Biblioteca d'oro*, Vol. II (Aria danzante). — G. TAGLIAPIETRA, *Antologia di musica antica e moderna*, Vol. XI (Fuga in Fa min., Toccata in Sol, Studio in Re, Divertimento in Do min., Divertimento in La, Toccata in La min.). — M. VITALI, *Composizioni scelte*, Vol. II (Capriccio).

CANTO E MUSICA SACRA: 54009, *Danza, Danza, Arietta* (MS-Br) L. 3. — 54008, *Vergin tutt'amor*, Preghiera (MS-Br) L. 3.

Vedasi inoltre: AUTORI DIVERSI, *Biblioteca musicale Sacra* (Christe eleison a 4 voci miste).

EDIZIONI RICORDI

Gli animali e la musica

La musica è la sola delle arti messa alla portata delle razze inferiori, degli alienati, degli idioti, ed è anche la sola arte a cui le bestie siano sensibili. Fra esse i ragni vengono in prima linea. Paganini aveva un grande ammiratore in un ragno che accorreva presso di lui ogni qualvolta attaccasse col violino una certa aria di suo speciale gradimento. Quando Rubinstein dette tre concerti che rimasero celebri a Bruxelles, nella sala della Grand Harmonie, fu veduto un enorme ragno scendere ogni volta dal soffitto fino al pianoforte. In nessun altro concerto successivo esso si degnò più di apparire: anche per lui di Rubinstein ve n'era uno solo!

Però ai ragni il gusto della musica porta spesso sventura. Quello che scendeva ad udire il violino del prigioniero Pellisson fu scorto e schiacciato dal carceriere, e una volta subì la stessa sorte uno dei ragni che andavano sul pianoforte di Grétry non appena egli si ponesse a suonare. Michelet ci racconta che nel 1800 Berthome, un genio precoce, a otto anni già famoso, venne segregato dai genitori in una stanza perchè si esercitasse sempre. Nella sua solitudine egli aveva trovato un compagno di cui nessuno sospettava l'esistenza: un ragno che, prendendo sempre maggiore dimestichezza con lui, era giunto, un poco alla volta, fino a posarglisi sul braccio mentre egli suonava. Un giorno la matrigna, entrata nella camera assieme a un visitatore, come vide il ragno l'ammazzò con un colpo di pantofola. Il piccolo violinista n'ebbe un'emozione sì violenta da cadere a terra svenuto e da farne, poi, una lunga e grave malattia.

Tra gli animali melomani occupano un posto notevole gli elefanti. Questa particolarità era nota agli antichi, sicchè Scipione Africano, a Zama, potè trattenere e respingere la carica degli elefanti di Annibale facendo suonare a gran forza tutte le trombe dell'esercito romano. Lo stesso fece a Tapso Cesare, vincitore del Re Giuba e di Metellio Scipione, e l'imperatore Gallieno, tornato dalla Spagna, recò seco alcuni di questi pachidermi che camminavano a suon di musica.

Verso la fine del XVIII secolo a Parigi venne eseguita una curiosa prova su due elefanti del Giardino delle Piante, Hans e Margherita. Come udirono il suono d'un'orchestra, i due animali sul principio rimasero perplessi, poi presero a gustare la musica, facendo dei gravi e quasi ritmici movimenti quando si suonava qualche aria lenta ed eccitandosi e barrendo ai tempi più stretti. L'eccitazione giunse al colmo allorchè l'orchestra intonò il *Ça Ira*.

Perfino le vacche amano la musica dei loro campanacci e ne riconoscono la diversa tonalità da branco a branco, tanto che s'è visto qualche volta morir di dolore una vacca alla quale era stato tolto il campanaccio, perchè l'udiva suonare al collo d'un'altra « comandante ». Nè soltanto ai campanacci si limita la sensibilità musicale delle mucche. Alcuni allevatori tedeschi di bestiame al momento di mungere fanno, infatti, suonare organetti o grammofoni, avendo constatato che così si ottiene un rendimento di latte di oltre il 5 % superiore a quello normale.

È nota la sensibilità del cavallo alla musica. I sibariti avevano insegnato ai loro cavalli a danzare a suon di flauto, ma, essendo venuta la cosa a conoscenza dei nemici, essi condussero sul campo dei suonatori di flauto ed i cavalli dei sibariti, attratti dalla musica, passarono tutti nel campo avversario.... Lord Portland,

una volta la settimana, faceva dare un concerto ai suoi cavalli per divertirli, ed i conduttori di carovane suonano tuttora delle ariette su strumenti a fiato quando vogliono sollevare i loro cavalli dalla fatica. Anche l'asino ha la sua sensibilità musicale. Uno di essi, udendo una volta cantare una signora dalla bella voce, se ne interessò tanto da spingersi fin nella sala per poterla udire più da vicino.

Voi non lo crederete, eppure lo stesso maiale ama la musica. Un giorno un contadino che cantava a mezza voce una canzone popolare accompagnandosi con la chitarra, vide un muso di maiale sporgere da una feritoia del porcile e rimanere immobile finchè egli ebbe finito. Ripetuto l'esperimento per più giorni di seguito, esso ottenne sempre l'identico risultato. Occorreva, però, che canto e chitarra fossero accoppiati: quando c'era l'uno senza l'altra o viceversa, il maiale non si faceva vedere!

Un naturalista racconta d'una tartaruga che non appena sentiva cantare sporgeva la testa dal guscio dirigendosi subito verso il punto da dove il canto proveniva. E se il cantore le si poneva molto vicino, essa restava come estatica finchè non avesse terminato. È nota, poi, la passione che hanno le oche e le foche per qualsiasi genere di musica.

Nel Giardino Zoologico di Londra, mentre tre orsi chiusi in gabbia stavano dormendo, un violinista si pose a suonare: quasi contemporaneamente gli orsi si svegliarono ed il più giovane, avvicinandosi alle sbarre, rimase ad ascoltare con attenzione; gli altri due lo imitarono. Allora il violinista volle far la prova di eseguire un falso accordo, e gli orsi subito balzarono indietro spaventati. Quando, poi, il violinista intonò una marcia, le bestie si posero a camminare in cadenza per la gabbia.

L'esperienza riuscì positiva anche coi leoni, uno dei quali si mise a dondolare il ciuffo di peli neri terminali della coda, come se volesse battere il tempo. Le scimmie non si limitano ad ascoltare dei concerti ma ne danno esse stesse: e suonano a grande orchestra, battendo con dei bastoni su dei pezzi di legno cavo. Esse sarebbero capaci — il fatto sembra constatato da Darwin — di emettere addirittura un'ottava completa di toni e semitoni.

Il cane è molto sensibile alla musica ed a torto si dà del cane a un artista sfiatato o che stoni, perchè i cani non amano i disaccordi musicali, come, del resto, tutti gli animali, nessuno escluso. Un accordatore racconta che mentre riparava un organo un cane capitato accanto a lui ascoltava attentamente rimanendo muto finchè gli accordi erano giusti, ma mandando urli di terrore non appena udiva una nota falsa. Tutti avranno visto dei cani accettare alcune musiche e rifiutarne delle altre. Darwin ne cita uno che tollerava soltanto la musica italiana, abbaiando, quindi, a Beethoven e divenendo furioso con Chopin... Il Daubresse racconta che un suo cane amava l'*allegro*, ma, quando udiva l'*andante*, si metteva ad abbaiare così lamentosamente che si era costretti ad allontanarlo!

Anche i gatti si eccitano alla musica, e non è raro il caso di vederli saltare a uno zufolio e, se sono in gruppo, di vederli azzuffarsi come se volessero iniziare una delle loro battaglie amorose. Perfino i topi sono amanti della musica: le trappole di Bruges erano un tempo costituite da una scatola armonica sulla quale essi s'arrampicavano e che, aprendosi sotto il loro peso, li imprigionava.

È noto il fascino che la musica esercita sui serpenti. Presso gli Indiani Moqui del distretto di Tusaian, nell'Arizona, nel mese di luglio di ogni anno si celebra una festa religiosa durante la quale, seguendo una tradizione che dura da quattro secoli, i « sacerdoti del serpente » maneggiano serpi velenosissime, portandole in processione fra canti e suoni: essi stanno ben dieci giorni a contatto con queste serpi che il prolungato digiuno dovrebbe rendere molto pericolose, ed a festa finita le rimettono in libertà fuori del paese. Ebbene giammai uno di questi sacerdoti è stato assalito.

Le lucertole amano la musica e preferiscono i suoni flebili e lenti a quelli forti e rochi. Il Fétis narra d'una lucertola che gustava in modo particolare l'adagio in *fa* ed il quartetto di Mozart. Come sentiva uno di questi pezzi, usciva dal suo nascondiglio e rimaneva immobile ad ascoltare, per rintanarsi non appena la musica fosse cessata. Gli indiani approfittano di questa passione per catturare l'*iguano*, la cui carne è squisita.

Secondo Morhoff la facoltà che posseggono gli uccelli canori di percepire i suoni, compararli, riconoscerli o, meglio, distinguerli e ricordarli, li predispone a ricevere una vera educazione musicale ed a riprodurre, secondo i mezzi di cui dispongono, le combinazioni musicali che costituiscono le frasi, i ritmi, le melodie, le cantilene, le cadenze, le scale. Boerthaave dice che ogni qualvolta prendeva in mano lo strumento col quale dava lezione a un uccelletto, la bestiola si accingeva ad ascoltarlo prendendo posto contro la porticina della gabbia e muovendo la testa ora in un senso ora nell'altro come per seguire le onde sonore. Sul principio attento e silenzioso, cominciava, poi, a gorgheggiare a mezza voce fino a che non aveva bene afferrato il tono esatto della melodia che alfine ripeteva con scrupolosa esattezza. Il Bourdelot narra d'un canarino che aveva appreso dieci o dodici ariette di flauto ed alcuni graziosi preludi. Si assicura che uno stornello al quale si era appresa la *Marsigliese*, insegnò quest'inno nazionale agli stornelli di tre dipartimenti.

Una signora possedeva un pappagallo ch'era nella stanza attigua a quella del suo pianoforte. Quel pappagallo aveva al superlativo il senso musicale. Se, infatti, udiva suonar bene, concludeva con un: « Bravo Cocco », come se avesse suonato lui! Ma se, di proposito, si stonava, egli prendeva a gridare: « Signora padrona, ma chi è? » dando implicitamente una prova di fiducia nella sua padrona che non poteva essere sicuramente lei a suonar male. Aveva una predilezione pei ballabili ed era capace di starsene lungamente immobile ad udire una polka o una mazurka.

Ma fra gli uccelli non vi sono soltanto gli amanti della musica: vi sono anche gli amanti delle danze. Presso alcune specie di galli selvatici, i maschi usano raccogliersi insieme ed iniziare delle danze che hanno per iscopo di richiamare l'attenzione delle femmine ed indurle all'amore. Una varietà di gallo del sud America allestisce addirittura all'aperto la sua sala da ballo, sgomberando il terreno delle pietre perchè non gli siano d'impaccio nelle sue evoluzioni. Subito accorrono molti altri compagni e si pongono in circolo come veri spettatori. Ed ecco uno di essi staccarsi dal gruppo e portarsi nel bel mezzo della pista ove inizia da solo i suoi sgambetti che continua finchè non sopraggiunga la stanchezza. Allora rientra fra gli spettatori lasciando il posto a un altro compagno che prende a danzare a propria volta. Insomma la passione per la musica e per il ballo non è un privilegio soltanto dell'animale ragionevole.

ARTURO LANCELLOTTI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

La figura artistica di Paul Dukas

Nell'occasione del primo anniversario della morte di Paul Dukas la « Revue musicale » dedica al celebrato autore di *Ariane et Barbe Bleu* il fascicolo di maggio-giugno. Una serie di articolo di vario carattere, critici, biografici, estetici, redatti dai migliori fra i musicologi francesi e stranieri, riassumono e delineano l'attività e lo spirito musicale del grande compositore francese spentosi il 17 maggio del 1935.

Dello stesso Dukas, che fu attivissimo collaboratore di molte riviste musicali, la « Revue » riporta due interessanti studi di cui il primo, *Ariane et Barbe Bleu*, getta un fascio di luce rivelatrice sui punti essenziali del capolavoro dukassiano, sopratutto per ciò che riguarda lo spirito intimo del poema e la sua interpretazione.

Il senso della libertà istintiva, che si sprigiona da Ariane, la volontà di una liberazione collettiva prima oscuramente sentita poi deliberatamente voluta dall'eroina, ma resale inattuabile dalla schiavitù delle compagne al desiderio del loro *opulent torsionnaire*, tutto il complesso dramma è sviscerato dallo stesso Dukas con la chiaroveggenza di uno spirito profondamente conscio. « Il faut — dice — que l'interprétation d'Ariane rende sensible aux spectateurs le drame intérieur de l'héroine que la musique exprime d'autant plus intensément que les paroles prononcées sont indifférentes ». Qui è la chiave dell'interpretazione di Ariane: il personaggio, non la parola; l'atmosfera psicologica e drammatica, prima ancora che il particolare della frase detta. Arte simbolica e al tempo stesso umana; certo ardua.

Le nouveau lyrisme, apparso su « Minerva » il 15 febbraio 1903, riporta il lettore ai problemi estetici sorti in opposizione all'arte in un certo senso tedesca e religiosa di Riccardo Wagner. Le nuove tendenze liriche, concepite e nate dalla evoluzione dell'arte drammatica ottocentesca, ad essa opposte nello spirito e nella forma in un bisogno collettivo di liberazione e di espressione antisoggettivistica, trovano in Paul Dukas un acuto osservatore, che, pertanto, appunto perchè acuto, afferma deliberatamente: « Il n'y a pas de musique nouvelle. Il n'y a que des musiciens nouveaux ».

« Ciò che in Paul Dukas caratterizzava l'essere morale non era soltanto l'unione della sensibilità con la più bella saggezza, ma l'armonioso accordo d'una vita affettiva e d'una vita spirituale notevoli l'una per la sua unità, l'altra per la sua diversità. E se il suo insegnamento gli ha permesso di compiere, in un'epoca di disorientamento, ciò ch'egli considerava un suo alto dovere, gli ha permesso pure di mettere al servizio di una giovinezza, ch'egli amava, tutte le risorse della sua scienza, della sua intelligenza e della sua bontà ». Così si esprime Robert Broussel, scrivendo dell'amico e del maestro.

Sviluppando uno studio amoroso della vita spirituale di Dukas, il Broussel tocca tutti i punti della multiforme attività di lui, non soltanto come musicista ma come instancabile, appassionato studioso dei più elevati e complessi problemi dell'individuo. Scopriamo così un Dukas discepolo, in un certo senso, di Goethe, diremmo quasi un suo continuatore spirituale, soprattutto in quella elasticità, in quella disinvoltura di giudizio e di pensiero che lo mantengono, al pari del grande di Weimar, lontano dalle chiesuole, schivo delle formule e dei pregiudizii.

Nietzschiano per altri aspetti, per l'imprevisto e l'audace. Amatore di Spinoza, del quale subiva il fascino nell'incatenamento serrato delle idee. Amico, nel più intellettuale significato della parola, di Paul Valéry (la *Revue* apre il suo omaggio a Dukas con una commossa pagina dello scrittore francese): ambedue amatori della creazione vista architettonicamente, ambedue creatori di edifizi dai contorni netti, precisi.

Shakespeare, Heine, predilesse anche Dukas, e, per il sistema della critica, Sainte Beuve. Vastità di conoscenza, di concetti, di vedute, larghezza d'opinioni, orrore della prigionia intellettuale e critica. Tale larghezza si riflette naturalmente e soprattutto nelle sue opinioni di musicista.

« ... I dogmi stretti (dice il Broussel) non hanno posto. Dukas giudica l'uomo in sè, l'opera in sè; indipendentemente da qualsiasi posizione presa in anticipo al riguardo di tendenze, di generi, di metodi o di mezzi ». Il Broussel cita fra l'altro una serie di articoli critici del Dukas, rinviandoci così alla fonte più diretta e più sicura per comprenderne il pensiero. Interessano moltissimo, fra gli altri, i giudizii di lui su Wagner; Gluck e Mozart rappresentano per Dukas la suprema realizzazione della musica drammatica, mentre Wagner non è per lui se non un meraviglioso episodio della evoluzione teatrale. Artista aristocratico per eccellenza, Dukas dichiara che la musica ha perso nel cessare di essere un'arte d'*élite* e nel volgersi « sempre più alle masse, incapaci di compiacersi dell'emozione puramente musicale ». Per questo egli dà ogni precedenza alla musica sinfonica. Per questo ancora egli ammira incondizionatamente un Beethoven, un Mozart, e di quest'ultimo soprattutto apprezza, nella produzione teatrale, l'alto e perfetto sinfonismo.

Figlio spirituale di Bach, di Beethoven, di Mozart, e più oltre di Rameau, di Gluck, di Wagner, di Berlioz, di Debussy, Dukas ricrea pertanto in sè tutte queste profonde realtà in un mondo proprio, che non imita nessuno, che è inconfondibile, originale.

Seguono altri articoli, di Dujardin, di Samazeuilh, di Guy-Ropartz (osservatore acuto dell'opera del maestro), di Maurice Emmanuel (il quale disamina le composizioni per pianoforte con una efficacia utilissima al pianista desideroso di meglio penetrarne l'interpretazione), del Messiaen (che rivela, in uno studio sull'*Ariane*, le tendenze dukassiane di cui dicemmo, le quali si sintetizzano alla fine in uno stile personalissimo, seppure non novatore), di Gabriel Marcel (che ci fa comprendere quanto di transumano sia nell'opera dukassiana), di André George (che, penetrando la realtà interiore del Maestro, lo classifica tra i poeti francesi), di René Dumesnil (che esorta i contemporanei a prendere esempio dalla straordinaria umiltà e onestà dello Scomparso, che seppe sacrificare una gran parte del proprio lavoro onde di suo non rimanesse se non ciò ch'egli stimava completo), di A. Boschot (che, fra l'altro riferisce una frase rivelatrice del Dukas: « Cette Ariane, ce personnage de rêve qu'on a voulu expliquer de cent façon, est avant tout la jeunesse et l'espérance »), di André Boll (scrutatore della realtà coreografica dell'Ariane).

MUSICA D' OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1937.

I traslochi dell' "Opéra" di Parigi

A motivo degli importanti restauri e delle radicali innovazioni che il massimo teatro lirico francese deve subire, i suoi spettacoli — come già abbiamo pubblicato — si volgono, fin dalla fine di luglio, al teatro Sarah-Bernhardt.

Come rileviamo da un articolo di Ch. Tenroc in « Comoedia », è questa la 14ª volta che l'Opéra cambia di sede. Inauguratasi nel 1659 a Issy — con la *Pastorale d'Issy* di Perrin e Cambert — nella casa di campagna di un ricco mecenate, fu poco dopo trasferita a Parigi nella sala del Jeu de Paume, detta anche « de la Bouteille », precisamente in Via Mazzarino all'attuale N. 42. Ne fu direttore Perrin, al quale successe Lully, che portò gli spettacoli dapprima nella sala del Bel-Air via di Vaugirard, di fronte al Lussemburgo, e successivamente (1673) al Palais-Royal, ove, morto Molière, ottenne il privilegio di succedergli. Il concorso di Rameau e del ballerino Vestris, nonchè l'autorizzazione a dare balli mascherati, costituirono allora la fortuna dell'Opéra.

Un grande incendio — il primo della serie — avendo però distrutto tutto, fu necessario un nuovo trasloco e precisamente, essendosi il Re stabilito a Versailles, alle Tuileries. In questo periodo è da ricordare il trionfo di *Castore e Polluce*.

Dopo sei anni si ritorna al Palais-Royal nell'area dell'antica sala, e si assiste all'entusiasmo per le opere di Gluck, rinnovatore dell'arte lirica, mentre s'inizia la guerra fra gluckisti e piccinnisti.

Un secondo incendio (1781) demolisce nuovamente il teatro e tutto il materiale. L'Opéra si rifugia dapprima nella sala dei Menus-Plaisirs, nell'area ove oggi si trova il Conservatorio, e successivamente alla Porte Saint-Martin in un ambiente allestito in poche settimane. Periodo di intrighi e di deficit (unico ricordo lieto l'andata in scena de *Le nozze di Figaro*) mentre avanza la Rivoluzione la quale requisisce subito lo stabile.

Nel 1794 l'Opéra, che ha intanto assunto il nome di Théâtre des Arts, ha sede in Via Richelieu, e riceve una sovvenzione di 700 mila franchi; n'è direttore Devismes.

Avvenuto l'assassinio del Duca di Berry, il teatro, per rappresaglia, è demolito e l'Opéra, dopo aver agito per poco nella sala Favart, su una proprietà del conte di Choiseul, inizia l'anno successivo un brillante periodo nel teatro di via Le Peletier, capace di circa 2000 posti. La illuminazione a gas fa la sua prima apparizione assieme alle opere di Rossini, di Weber, Meyerbeer, Auber, Halévy, e poi di Bellini, Donizetti, Gounod, Wagner.

Giungiamo così al 1870 ed ai relativi disastri militari e della Comune; ma l'Opéra ha già al suo attivo ben 162 opere messe in scena.

Nuovo incendio nel 1873 e nuovo trasloco (l'anno successivo) nella Sala Ventadour, ove le sue rappresentazioni si alternano con quelle dell'Opéra italiana.

Il 5 gennaio 1875, l'Opéra trova finalmente la sua sede famosa e definitiva a Palazzo Garnier, su una superfice di 140 mila mq., in un superbo edificio che ha richiesto 12 anni di lavori. Primo direttore è stato Halanzier al quale succedono Veucorbeil (per cinque anni), Ritt e Gaillard (per 24 anni), Bertrand, Gaillard solo, Messager e Broussan (6 anni), Rouché, tuttora in carica.

Ed eccoci, con la gestione degli spettacoli al teatro Sarah Bernhardt, al 14° trasloco, ma questa volta a titolo provvisorio.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Milano, Fascicolo 1° e 2°, 1936.

La Direzione: *Ripresa* (ripresa delle pubblicazioni, con il medesimo programma annunciato nel 1894 e con nuovi propositi di adeguamento all'attuale stato della cultura). J. C. Hol.: *L'Amfiparnaso* e *Le veglie di Siena*. (Nella prima di queste opere di O. Vecchi l'A. rileva quanto essa si discosti dallo stile madrigalesco. Per es. nella 3ª scena del 2° atto c'è una specie di rondò e di *couplet à refrain;* l'ultima scena dello stesso atto è un autentico finale; Hortensia canta una lunga melodia a solo, ciò che è estraneo al madrigale e familiare alle villanelle alla napoletana. Perciò l'A. propone di considerare l'*Amfiparnaso* come un insieme di scene drammatiche, composte nello stile polifonico di tutti i generi vocali riuniti. Seguono un'analisi armonistica e contrappuntistica dei passi più importanti e osservazioni sull'espressione psicologica di melodie e di ritmi).

E. J. Luin: *Documenti inediti sul Salieri come maestro di F. Liszt e di altri.* (Una lettera di Salieri del 1822: « Sentito... il fanciullo Liszt preludiare e suonare a prima vista sul pianoforte restai così maravigliato che credei veramente di sognare »; si offre come maestro; « M'esibii subito io stesso con sommo piacere, per pura amicizia, come ho da molti anni il costume di fare con la povera gioventù;... raddoppierò di zelo perchè veramente merita tutta l'attenzione per li talenti di musica da Dio a quel ragazzo concessi ». — O. Tarskaja: *Sull'insegnamento attuale del canto.* — C. Perinello: *I problemi del consonare musicale.* — V. Brunelli: *Natura e arte italiana nella musica di Liszt.* — V. Raeli: *Per il più compiuto abbinamento della musica e delle arti figurative alle biennali veneziane.* — G. F. Wintenitz: *Cimelii belliniani.* — G. Roncaglia: *Il centenario della « Lucia ».*

Bollettino di Vita e Cultura Musicale. - Milano, giugno-luglio 1936.

A. Capri: *Dal Seicento al Novecento.*

Musica Sacra. - Milano, luglio 1936.

A. Tronchi: *Il timbro della voce.* — G. L. Centemeri: *Timbri dell'organo e loro cause.*

Rassegna Dorica. - Roma, luglio 1936.

M. Saint-Cyr: *Musicisti d'America (Claron Copland).* — M. Bruni: *Aspetti del lirico Pergolesi.*

Note d'Archivio. - Roma, gennaio-aprile 1936.

F. Coradini: *Un sacramentario del sec. XI.* — E. Rigoni: *Organari italiani e tedeschi a Padova nel Quattrocento.* (« Eccettuato il Palmieri, seppure è di Padova, pare certo che questa città, dato il continuo ricorso ad artefici stranieri, non abbia avuto nel secolo XV una propria scuola organaria »). — R. Brenzoni: *Giuseppe Torelli, musicista veronese* (qualche notizia sulla famiglia). — J. Smits van Waesberghe: *Relazione inedita di una lezione di Guido d'Arezzo sulla teoria della musica.* (Nel codice 1988 della Biblioteca statale di Darmstadt l'A. ha ritrovato la relazione d'una lezione che Guido d'Arezzo, il cui nome è individuato per ipotesi e per confronti, tenne in qualche scuola capitolare o abbaziale, essendo stato egli sovente invitato a parlare pubblicamente della sua teoria e dei suoi insegnamenti. Per lo più egli parlava a pubblici modesti e giovanili. La speciale qualità degli ascoltatori, stavolta, lo costrinse a trattare più profondamente le teorie altrui, in ispecie quelle di Boezio. Sembra che egli non abbia inteso con esattezza le teorie più difficili del suo tempo, e le abbia imprecisamente assimilate. Esaminata la relazione, l'A. conclude: « A mio avviso, è stato Guido come tale, sopravvalutato. In realtà egli non poteva misurarsi con i suoi contemporanei della scuola di Reichenau, come Berno, Ermanno, Frutolfo. Egli non aveva penetrato a fondo la scienza della musica, quale era stata esposta da Boezio, e dai suoi predecessori (Otgero, ecc.), applicata all'insegna-

BALLATELLA LUNARE

(LIRICA)

VERSI DI

VIRGINIA ATTANASIO

MUSICA DI

ATTILIO STAFFELLI

BALLATELLA LUNARE

(LIRICA)

Versi di
VIRGINIA ATTANASIO

Musica di
Attilio Staffelli

Andamento semplice e moderato

Pianoforte

pp

CANTO *p*

So_rel_la__ or che ri_pie_na d'ombra, la not_te sta - gna

e dietro la mon - tagna sale la lu_na pie - na lo strano spirto in

Proprietà riservata.

pe_na che il mio cuore accom_pa - gna, più forte ancor si la_gna nella notte se_

p

rit.

Moderato

- re - na.

U_na can_zo_ne len - ta, so -

rit.

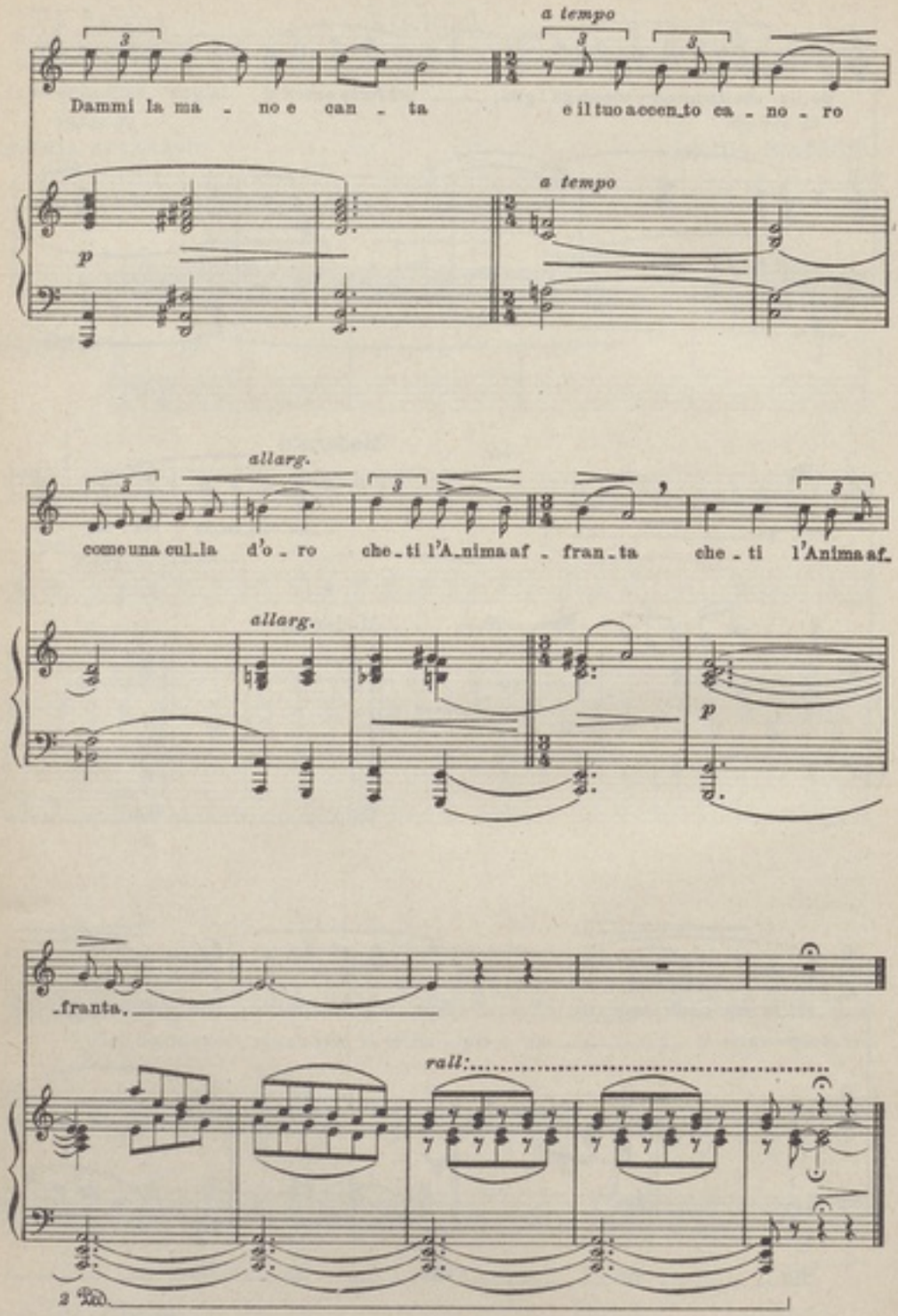
Moderato

p

p

_rel_la mia ram_men_ta: Dam - mi la mano e can - ta

mf



mento del canto e al corale gregoriano. Guido è anzitutto un maestro di musica pratico, che toglie dai precedenti trattati la materia da adattare all'insegnamento teorico e pratico della musica. E in questo suo lavoro ha fatto più d'una volta naufragio, come per esempio nelle sezioni XV, XVI, XVII del *Micrologus*, che quasi già fin dal suo tempo diedero occasione a dispute, incomprensioni e disparate interpretazioni. Ma non appena passa sul terreno della pratica, come ad insegnare a cantare melodie sconosciute, a sviluppare ed applicare un sistema di note, allora ritroviamo la sua vera grandezza.

Quella dunque che rese Guido così noto e celebre ai suoi contemporanei fu la sua abilità didattica, la conoscenza della psiche giovanile, e più ancora la sua personalità. Che a leggere la lettera a Michele, il prologo all'*Antifonario* ed i ritmi per ragazzi, non si può non osservare che qui parla un uomo di forte sentire, che contro tutte le difficoltà tende al suo fine, di rendere l'insegnamento della musica alla portata dei ragazzi delle scuole abbaziali e capitolari. E chi ebbe la sorte di udir Guido parlare, dovette sentirsi soggiogato dalla sua potente personalità. Egli dunque non era un freddo intellettualista, come doveva essere per tradizione il teorico della musica; neanche una mente acuta, come Ermanno di Reichenau, che sviluppasse ulteriormente la teoria musicale; neanche un abile pensatore, come i suoi contemporanei di Liegi, che sapevano maneggiare con disinvoltura anche in materia di musica, la terminologia e la speculazione filosofica, bensì un pedagogo dall'intuito pratico e dal forte sentire, un maestro che si trova a suo posto, solo quando ha saputo ridurre le precedenti teorie a qualche cosa di pratico per uno scopo utilitario. Tenendo in questo direttamente allo scopo, egli fa getto, senza curarsene, di molta materia d'insegnamento tradizionale, e non dovette dipendere in minima parte da questa caratteristica reazionaria che l'insegnamento di Guido riuscì così meraviglioso ed inaudito per i suoi contemporanei ».

Bollettino del Musicisti. - Roma, N. 8-9, 1936.

U. ROLANDI : *Vicende di musiche e libretti pergolesiani.* — G. FARA : *Per un istituto di musicologia.*

La Gazzetta del Mezzogiorno. - Bari, 25 luglio 1936.

C. SABATINI : *Un musicista romano alla Corte di Federico Guglielmo II di Prussia* (Felice Alessandri).

FRANCIA

Revue Grégorienne. - Parigi, giugno 1936.

F. CABROL : *L'introito della messa.* — J. DE PUNIET : *Le melodie celesti di Ruysbroech.*

Le Ménestrel. - Parigi, 19 giugno; 3 luglio 1936.

G. SAMAZEUILH : *R. Wagner e l'Opéra francese* (continua nel fascicolo del 26).
A. BAJAT : *La musica presso i bretoni.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, luglio 1936.

W. SMITH : *Händel nel 1745; lettere inedite.* — E. RICHARDSON : *La scienza della produzione della voce.* — W. WHITTAKER : *Un pellegrinaggio attraverso le cantate di chiesa di J. S. Bach.* — H. S. : *Organi di Bach restaurati.* (Sono stati riconosciuti negli organi di Stëntzsch e di Störmthal, villaggi non lontani da Lipsia, gli strumenti che Bach collaudò, rispettivamente nel 1791 e nel 1722).

Monthly Musical Record. - Londra, luglio-agosto 1936.

R. GALLOP : *Ballate portoghesi.* — M. CARNER : *Mahler nelle sue lettere.* — E. WELLESZ : *Musica cinese.*

The Chesterian. - Londra, luglio-agosto 1936.

T. WHITE : *James Joice e la musica.* — A. GORDON-BROWN : *O. Respighi.* — W. REICH : *H. Scherchen.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, luglio 1936.

O. SCHABBEL : *Bayreuth* (« Qui si compie il più profondo ideale dell'intiera creazione wagneriana : il senso culturale del teatro. Salvezza ed elevazione dell'umanità, attraverso l'eroico spirito della pura arte tedesca). — C. WESTERNHAGEN-PREETZ : *Wagner e Nietzche.*
A. ROHLFING : *Come perviene la gioventù alla comprensione di Wagner?* (« Non si può, nè si deve rinunciare a guidare la gioventù contemperanea alla comprensione di Wagner, così come non si rinuncia ad alcun

altro compito analogamente culturale. Dapprima bisogna rendere familiare ai giovani la conoscenza delle saghe, che Wagner rielaborò a suo modo, poi avviarli alla conoscenza della tecnica e delle forme operistiche »).

A. LORENZ: *Ludwig Schnorr von Carolsfeld* (nel centenario dalla nascita, 2 luglio 1836, di questo eccezionale interprete e cantante delle persone di Lohengrin e di Tristano). — F. PETERS-MARQUARDT: *Max Brückner-Wölfing e Bayreuth.* — F. BASER: *I 550 anni di attività musicale nella più antica scuola superiore della Germania* (L'Università di Heidelberg). — K. KEISER: *Una nuova opera su Faust* (Il *Dottor Johannes Faust* di H. Reutter).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 24 giugno, 8 luglio, 1936.

M. MUCKE: *Nel venticinquennio della morte di Mottl.*

F. BASER: *Il 550° anniversario dell'Università di Heidelberg.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 19, 26 giugno; 3, 10 luglio 1936.

F. HERZFELD: *Bruckner nella stesura originale.* — B. WITT: *In memoria di Luigi II.* — F. ERCKMANN: *Haydn e G. Thomson* (George T., nato nel 1757 raccolse canti popolari scozzesi, irlandesi e vallesi, li pubblicò. A lui si rivolsero parecchi musicisti, fra i quali Haydn per ottenere la concessione di intonare i *Lieder* da lui stampati). — R. TENSCHERT: Recensione dell'opera *Schelm von Berger* di Hanns Kolevia, prima rappresentazione a Graz.

M. E. ARNS: *La filosofia pessimistica nelle opere di Wagner.* — W. ROSEN: *Necrologio di Max Steinitzer.*

E. HEINEMANN: *Il problema del libretto del « Flauto magico ».* — W. KRIENITZ: *Passione e morte di Felix Mottl.* — O. UESPRUNG: *La teoria della classica polifonia di Knud Jeppesen.*

A. WEIDEMANN: *Pezzi di musica trasferiti da un'opera a un'altra* (Rossini, Bach, Gluck, Beethoven, ecc.). — A. LORENZ: *L. Schnorr von Carolsfeld.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, giugno-luglio 1936.

K. HUBER: *La riorganizzazione delle ricerche sul canto popolare tedesco e sulla fioritura del canto popolare.* — W. EHMANN: *L'ora del Lied per il popolo.* — R. SONNER: *La musica popolare nella grande città.* (Specialmente su i canti dell'Esercito della salvezza e sulle esecuzioni delle girovaghe bande giazzistiche). — G. WALDMANN: *Del Lied dei tedeschi espatriati.* — L. MACKENSEN: *Il canto popolare tedesco in Lettonia.* — H. ENGEL: *Franz Liszt tedesco?* (A proposito delle origini della famiglia, afferma la decisa derivazione tedesca; l'attività artistica è indiscutibilmente tedesca). — R. MOHR: *Una lettera di H. Schütz alla città di Francoforte sul Meno.* — H. BIRTNER: *La più recente letteratura schützziana.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, luglio 1936.

Fascicolo quasi interamente dedicato al canto nelle scuole, specialmente nel seminario di Augsberg. Articoli di O. JOCHUM, J. LAUTENBACHER, J. WEBER, F. RÜHLMANN. Inoltre: K. HASSE: *Commemorazione di M. Reger.* — M. UNGER: *Resoconto del Congresso di Barcellona.*

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, luglio-agosto 1936.

W. REIN: *Il Lied e il suo uso.* — G. GÖTTSCH: *Il movimento nel coro.* — H. OHLENDORF: *Giuoco d'ombre.* — F. LORENZ: *Inni dei popoli.* — A. SYDOW: *La cultura musicale greca nel nostro tempo.*

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, giugno-luglio 1936.

R. ALOIS MOOSER: *Omaggio a Templeton Strong.* (Nato a New York nel 1856, T. S. vive a Ginevra. Fu allievo di Jadassohn, di Liszt, insegnò in America e nella Svizzera). — EDIT.: *Per Félia Litvinne.* (Nata in Russia nel 1860, la famosa Isotta e Brunilde, vive a Parigi ammalata e poverissima. Una sottoscrizione è aperta a suo favore, alla Banca Mallet frères di Parigi). — EDIT.: *La sepoltura di Mozart.* (Nell'archivio municipale di Vienna è stato trovato un incartamento del 1856, dal quale risulta che fu esattamente identificato il luogo della sepoltura di Mozart. Il monumento fu pertanto collocato in altro luogo. Nel 1941 sarà elevato un ricordo definitivo nel sito precisamente riconosciuto).

——— EDIT.: *Verso una riorganizzazione della radio.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 luglio 1936.

R. v. TOBEL: *Sulle forme musicali.* — G. BIERI: *I Lieder di F. Nietzsche.* — M. JUNOD: *A proposito d'una nuova scuola di musica.*

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, luglio 1936.

J. LECHTHALER: *In memoria di M. Reger.* —F. KRIEG: *Caratteristiche nazionali nella musica da chiesa.*

Musica. - Vienna, luglio 1936.

EDIT.: *Il giusto posto del maestro di cappella.*

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, giugno 1936.

B. SELVA: *Evocazioni d'arte.*

Musicografia. - Monovar, giugno 1936.

EDIT.: *Cronaca del festival di Barcellona.*

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New York, luglio 1936.

F. WEINGARTNER: *Liszt, uomo e artista.* (Ricordi del primo incontro, a 18 anni, quando Liszt ricevette il W., lo ascoltò suonare, lo lodò come compositore, e gli donò una partitura della *Faust Sinfonia*, « in segno di amicizia ». In Liszt la nobiltà era innata. Vederlo fra principi, era un riconoscerlo il il loro re. Non familiare con tutti, sceglieva i compagni. Ammetteva distinzioni non di casta, ma soltanto intellettuali... Il suo tocco pianistico era indescrivibilmente bello. Lo ritrovai con qualche approssimazione in due suoi scolari: Reisenauer e von Sauer... Le più vaste opere di Liszt si son fatte la strada con lentezza e difficoltà. Durante gli ultimi anni della sua vita s'ascoltavano di rado le sue composizioni orchestrali. I suoi allievi, fra i quali ero io, eseguivano talvolta le sinfonie *Faust* e *Dante*, su due pianoforti, con solisti e un piccolo coro... ».

F. LISZT: *Lettere a Maria Wittgenstein.* — P. BEKKER: *Liszt e i suoi critici.* (Ricorda che G. B. Shaw scriveva a Busoni, meravigliandosi che egli potesse eccellere tanto nella pianistica, quanto nella composizione. Uguale stupore desta Franz Liszt. I contemporanei fecero del compositore una vittima, preferendo il virtuoso. Quando il Thalberg fu censurato, come compositore, da Liszt, nel 1835, Fétis insorse, paragonò la tecnica di Thalberg a quella di Liszt, e disse al giovane: — Voi siete l'esponente di una scuola passata. Non potete darci nulla. Non fate scuola. Questa è la differenza fra voi e lui.

Il Bekker distingue tre gruppi di critici liszziani. Il primo comprende coloro che rinnegano il compositore per i suoi successi di virtuoso. Il secondo riunisce non scrittori di professione, ma artisti, i quali affidavano le loro censure alla diffusione orale o alle lettere agli amici, e, per il loro elevato grado, erano i più dannosi. Infine, i biografi. Fra essi sono da considerare denigratori il Ludwig e il Neumann. La Ramann invece adorò Liszt. Altri dettero troppo importanza alle relazioni della Wittgestein, della contessa d'Agoult, di Cosima Wagner. Il Bekker giudica arido e pedestre il *Liszt* di P. Raabe. Ricordate le « vite » di Göllerich, di Stradal, di Pourtalés, di Huneker, il Bekker dice che nessuno di essi ha realmente illuminato tutti gli aspetti dell'artista singolarissimo. Il più importante fra gli ammiratori di Liszt fu Busoni, il quale nella sua capacità di virtuoso e di compositore, vide la vera statura di Liszt, considerandola non partitamente, ma da un complesso punto di vista culturale).

J. TIERSOT: *Liszt in Francia.* — M. BAUER: *Liszt come scrittore.* — P. H. LANG: *Liszt e il movimento romantico.* — O. G. SONNECK: *La « marcia di omaggio » e il Volkslied di Weimar.* — J. G. PRODʼHOMME: *Dall'inedita autobiografia di Antonio Reicha.*

ATTILIO BRUGNOLI

DINAMICA PIANISTICA

TRATTATO SULL'INSEGNAMENTO RAZIONALE DEL PIANOFORTE E SULLA MOTILITÀ MUSCOLARE NEI SUOI ASPETTI PSICO-FISIOLOGICI

RICCO VOLUME (SOLIDAMENTE RILEGATO) DI 325 PAG. CON NUMEROSE TAVOLE, ESEMPI ED ILLUSTRAZIONI.

(118740) L. 50.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

Il Festival di Venezia

La IV manifestazione di musica annessa alla Biennale, si è svolta quest'anno dal 5 al 13 corrente, con cinque concerti.

Per quanto il Festival abbia dovuto essere limitato nella durata e in parte negli scopi, per ragioni non dipendenti dalla volontà degli organizzatori, è riuscito anche questa volta assai interessante e ben degno delle altre manifestazioni artistiche collegate alla Biennale.

Il merito va attribuito principalmente all'on. maestro Adriano Lualdi, Presidente benemerito del Comitato esecutivo; giacchè egli ha saputo organizzare la manifestazione con grande competenza e fervore, superando non poche difficoltà. Oltre a rendere omaggio doveroso, in un apposito concerto, ai maestri dell'antica scuola veneziana, egli ha incluso, nell'unica udizione sinfonica, composizioni dei migliori autori tedeschi dell'800 e moderni, e di tre fra i più noti dell'Italia d'oggidì; riservando le altre tre serate di musica da camera ai compositori più in vista d'oltre Alpe ed a molti della giovane scuola italiana. Ci ha offerto così un panorama abbastanza completo della musica dell'Europa moderna e delle sue varie tendenze.

Nel primo concerto, tenutosi in Piazza S. Marco — al quale hanno assistito Principi Reali, le alte gerarchie e personalità e musicisti convenuti da tutta Italia — Antonio Guarnieri ha diretto con la Stabile fiorentina, dopo gli Inni nazionali, la *Quinta, Don Giovanni* di Strauss, pagine di Wagner, l'ouverture del *Segreto di Susanna* di Wolf Ferrari, *Fontane di Roma* di Respighi e, in prima esecuzione, le impressioni sinfoniche *Vendemmia* di Giuseppe Mulè. Si tratta di musica piana, scorrevole, piacevolissima, ricca di spunti folcloristici. Fu assai applaudita. A parte riportiamo i giudizi dei giornali.

Il secondo programma (svoltosi come gli altri che hanno seguito a Cà Rezzonico) era quasi tutto di musiche nuove. Il Nouveau Quatuor Hongrois ha dato accurate interpretazioni del *Quartetto in do* di Ferroud (il noto compositore francese recentemente deceduto in seguito a sciagura automobilistica) e del *Quartetto* N. 5 di Béla Bartok. Il primo pezzo è notevole per la incisività dei temi; il secondo, spontaneo, rivela le qualità già note dell'autore.

Di Goffredo Petrassi piacquero tre Liriche (rese assai bene da Licia Albanese, al piano Favaretto) dal titolo *Lamento d'Arianna* la prima, ispirata e sentita, *Vocalizzo* e *Benedizione*, le altre.

Di Margola fu ammirato un *Trio* che ebbe ottimi interpreti in Casella, Poltronieri e Bonucci. Quest'ultimo, con Horszowski al piano, furono applauditi in una *Sonata*, semplice e piana, di Schostakovich.

Nel 3° concerto — dedicato ai maestri dell'antica scuola veneziana — gli ottimi cantori triestini diretti dal m.° Illesberg hanno eseguito canti di B. Donato, di Lotti e di G. Croce. Il *Concerto in re magg.* di Vivaldi ha avuto ad interpreti il violoncellista Janigro con l'orchestra d'archi diretta da Nino Sanzogno, il quale ha pure diretto la *Sonata* sopra Santa Maria di Monteverdi (interpreti la stessa orchestra ed un gruppo di soprani del coro triestino), ed il *Trionfo di Bacco* di B. Marcello.

Composizioni di quattro autori di differenti nazioni — Honegger, Casella, Roussel ed il compianto Berg — hanno avuto calorosissima accoglienza nella successiva serata. Esse sono apparse scevre di ricerche di virtuosismo tecnico, di verbosità e di artificio ed informate, invece, a sensi di umanità e poesia.

Il *Quartetto* per archi di Honegger ed i tre tempi del *Lyrische Suite* pure per Quartetto d'archi, di Alban Berg, hanno avuto mirabili interpreti nel Quartetto Gertler, mentre la pianista Ornella Puliti Santoliquido ha dimostrato eccellenti doti nella salda e vibrante *Sinfonia, Arioso* e *Toccata* di Casella. Tassinari, Matteucci e Amfiteatrof resero, alla loro volta, assai bene il chiaro ed equilibrato *Trio* per flauto, viola e violoncello di Roussel.

Nell'ultima udizione del Festival, oltre un Concerto di Hindemith per viola e orchestra da camera, che ha per titolo *Der Schwanendreher*, si sono presentate pagine di giovani compositori italiani. Esse sono una indovinata popolaresca *Canzona* per orchestra da camera, di Nino Rota; un vivace e ben condotto *Allegro di concerto* per nove strumenti di Barbara Giuranna; i già altrove applauditi *Canti di stagione* per voce e orchestra, di Porrino, in quattro parti ricche di gradevoli effetti; un commovente Trittico, dal titolo *La Madre*, pure per voce e orchestra di Liviabella; ed infine una *Suite* per orchestra da camera, di bella costruzione, di Vincenzo Tommasini.

Tutti gli autori furono assai applauditi e con loro il maestro Previtali che dirigeva e le due fini cantatrici Ines Alfani Tellini e Licia Albanese.

TEATRI

Spettacoli all'aperto

® Carro di Tespi. — Ha concluso a Littoria, il 2 settembre, il suo giro svoltosi con grandissimo concorso di pubblico.

Nelle tre recite milanesi, all'Arena, si sono date *Trovatore* (maestro De Vecchi, la Carena, la Buades, Breviario, Inghilleri), *Bohème* (maestro Vitale, la Olivero, l'Armolli, Malipiero, Vanelli); *Gioconda* (maestro Vitale, la Jacobo, la Elmo, la De Franco, Bertelli, Tagliabue, Zambelli, prima ballerina Gallizia).

® Giardini pubblici di Milano. — Sotto gli auspici della Federazione degli industriali e dei lavoratori del teatro, del Centro Lirico e dell'Ispettorato del teatro si è svolta una riuscitissima stagione lirica con le seguenti opere: *Aida* (maestro Podestà, l'Amerighi, la Toniolo, Giovannoni, Molinari, prima ballerina Galleani); *Rigoletto* (maestro Rotondo, Galeffi, Sinnone, la Gentile, la Monticone); *Mefistofele* (maestro Mucci, Mongelli, Bernardi, la Sanzio, la Polloni d'Urbino); *Cavalleria rusticana* (maestro Tommassetti, Lina Bruna Rasa, Botti e Cavallini); *I Pagliacci* (maestro Tommassetti, Voltolini, Fregosi, Rosina Sasso); *Carmen* (maestro Gennai, la Clinova Lunati, Taccani, Malatesta); *Andrea Chénier* (maestro Russo, Voyer, Borgonovo, Emilica Vera); *Tosca* (maestro Tagliapietra, la Rasa, Coppellotti, Borgonuovo); *Madama Butterfly* (maestro Sigismondo, la Romagnoli, Alfieri, Masoni).

® Arena di Verona. — All'*Aida* (la Caniglia, la Giani, Masini, Nava, Pasero, prima ballerina Nives Poli), hanno fatto seguito l'*Elisir d'amore* (Tito Schipa, la Carosio, Faticanti, Ghirardini) e l'*Otello* (Merli, la Tassinari e Basiola). Direttore Tullio Serafin.

® Arena di Pola. — Il maestro Votto, pel secondo ciclo della stagione estiva, ha diretto *Carmen* (la Nicolai, Melandri, Guicciardi, la Albanese) e *Andrea Chénier* (Voyer, Guicciardi, la Pampanini).

® Villa Olmo di Como. — In una appropriata e suggestiva cornice si è rappresentato il *Notturno romantico* di Pick Mangiagalli, su libretto di Rossato, apparso per la prima volta nella scorsa stagione al Reale dell'Opera, e, come allora, anche adesso applauditissimo. Ne furono interpreti Voyer, Rossi Morelli, la Macloria e la Bertola. Ha seguito, pure diretto dallo stesso autore, il balletto *Carillon magico*, accolto con grandissimo favore, coreografia di Teresa Battaggi, principali interpreti Regina Colombo, la Nardi, la Olgiati, la Del Fiore.

® Littoriale di Noto. — *Turandot* e *Un ballo in maschera* sono le opere che il maestro Capuana ha diretto in agosto; interpreti della prima, la Pacetti, la Carbone, Lo Giudice e Flamini; e della seconda, Melandri, Franci, l'Arangi Lombardi, la Casazza e l'Arbuffo.

® Ad Ostiglia, si è data la *Gioconda* col maestro Angelo Ferrari, la Lucini, la Galli, la Monticone, Marletta, Guicciardi e Carmassi.

® Una stagione lirica si è iniziata al Puccini di Milano, con *La Traviata* (maestro De Tura, la Varetti, Pigni, De Cristina). Hanno seguito *Lucia di Lammermoor* (maestro Dal Monte, la Varetti, Scarlatta, De Cristina), *Madama Butterfly* (maestro Dal Monte, la Foresta Majoli, Colombo, Basi) e *Bohème* (la Sauteri, la Sigri, Colombo, Basi ecc.).

® Durante il Festival di operette di Kalmann ad Abbazia, si sono rappresentate le sue *L'imperatrice Giuseppina*, la *Contessa Maritza*, *Il cavaliere del diavolo*.

® Anche a Macerata ed a Cesena, l'opera *Liolà* di Mulè ha avuto le stesse eccellenti accoglienze di Napoli e di Torino, con una ventina di chiamate all'autore presente che nella seconda città diresse pure, bene assecondato da Emilica Vera, dalla Brionne, dalla Tess, da Maugeri e da Ferrauto. A Macerata, invece, diresse Capuana e cantarono l'opera la Casazza, la Brionne, la Monticone, Maugeri, Jacchia, ecc.

® Ilda Alfano, Sinnone, Pasero, Valentino sono stati gli interpreti, pure a Cesena, della *Favorita* diretta dal maestro Antonicelli.

® A Viareggio, direttore Mucci, si sono rappresentate *Tosca*, con la Rasa; e *Traviata*, con la Pedretti.

® Il maestro Gino Gandolfi ha diretto a Salsomaggiore la *Traviata*, *Rigoletto*, *Butterfly* e *La serva padrona*.

® Lauri Volpi, la Pacetti, il baritono Formichi sono stati gli interpreti di *Tosca* a Vichy, direttore il maestro Salfi.

® A Salisburgo, a quel teatro Municipale, direttore il maestro Erede, si è rappresentata l'opera comica *L'oca del Cairo* che Mozart cominciò a comporre nel 1783, su libretto dell'abate Varesco, e che poi non terminò. L'attuale edizione è stata completata mediante una

nuova rielaborazione del libretto dovuta a Giovanni Cavicchioli, e della musica, affidata a Virgilio Mortari, il quale ha compiuto un intelligente lavoro di ricostruzione, dando ai frammenti mozartiani una inquadratura organica e definitiva.

CONCERTI

MILANO

® Triennale. — Dalla seconda quindicina di luglio al 10 c. m. si sono dati una ventina di concerti; sette dei quali diretti dal maestro Calusio, quattro dal maestro Lucon, tre da Antonino Votto, due dai maestri Cantoni e Cordone, uno per ciascuno da Romano, Leopoldo Casella e Sigismondo. A molte udizioni hanno collaborato, per la parte vocale, le signore Alfani Tellini, Archi, Capuana, Ciani, Alba Da Monte, De Ferrari, Fallian, Fioroni, Gentile, Magnoni, Monticone, Pagliughi, Palombini, Poggioli, Rasa, Reggiani, Rubini, Sanchioni, Toldi e Zababescoc; ed i signori Badini, Barrosa, Coppellotti, Casavecchi, Caselli, Civil, Conati, De Franceschi, Galeffi, Perulli, Poli, Pozzoli, Pravadelli, Sinnone, Tasso.

Tra i brani puramente sinfonici maggiormente applauditi, oltre quelli del consueto repertorio, ricordiamo: 2ª *Ouverture* di Toni, *Scene carnevalesche* di Pick-Mangiagalli, pagine del *Piemonte* di Sinigaglia (maestro Calusio); Tre Preludi per l'*Edipo Re* di Pizzetti, brani della *Sicilia canora* di Mulè, *Notturno* e *Tarantella* di Toni, due numeri della Suite *Sicilia* di Marinuzzi (maestro Lucon); *Juventus* di De Sabata, *Processione notturna* di Rabaud, *Sarabanda* e *Finale* (dalla Suite *Tre danze e Finale*) di Pietro Clausetti (maestro Mario Cordone); *Preludio giocoso* di Castagnone, *Notturno* di Tommasini, *Pini di Roma* di Respighi (maestro Votto); *Impressione sinfonica* di Pulvirenti (maestro Cantoni); *Novelletta* e *Notturno* di Martucci (maestro L. Casella); sinfonia del *Guarany* (maestro Sigismondo).

® Piazza Belgioioso. — Dei tre concerti tenutisi, il primo ha avuto a direttore Alceo Toni, che ha pure presentato la *Terza* di Beethoven. Sono stati interpreti, per la parte vocale, la Visciola, Mastronardi, Taccani e De Franceschi. Le altre due serate sono state dirette dal maestro Lucon, con la cooperazione di Galeffi, Perulli, Civil, Coppellotti, Poli, la Scacciati, l'Arangi Lombardi, la Pagliughi.

ROMA

® Basilica di Massenzio. — Nelle ultime nove serate della stagione estiva si sono alternati al podio i maestri Molinari, Zandonai e Marinuzzi (due concerti ciascuno), Baroni, Rossi, Freccia.

Bernardino Molinari ha compreso nei suoi programmi il *Largo* di Händel ed il *Moto perpetuo* di Paganini, nella sua interpretazione ed orchestrazione, *Sardegna* di Porrino, *Minuetto* di Boccherini, l'intermezzo dei *Quatro rusteghi* di Wolf Ferrari ecc.

Riccardo Zandonai, oltre brani della sua *Primavera in Val di sole* e la sinfonia della sua *Farsa amorosa*, ha presentato una interpretazione orchestrale — dovuta a Pick Mangiagalli — della *Polacca in la bem.* di Chopin, della quale si volle la replica, le *Fontane di Roma* di Respighi, *Canti di Marzo* di Rossellini, la sinfonia del *Guarany*, ecc.

Marinuzzi ha diretto anche la sua *Sicania*, frammenti del *Convento veneziano* di Casella e della *Suite romantica* di Alfano ecc. Da ricordare ancora la *Danza satiresca* della Dafni di Mulè (maestro Baroni), la *Sinfonia N. 2 in re magg.* di Brahms (maestro Rossi), l'ouverture di Castelnuovo Tedesco per la *Bisbetica domata* di Shakespeare (maestro Freccia).

TRIESTE

® Castello di S. Giusto. — Hanno diretto le manifestazioni sinfoniche organizzate dal Comitato dell'Estate Triestina i maestri Votto, Colarocco, Padovani, Lucon (nel cui programma erano comprese anche pagine della *Suite con variazione* di Toni e *Tempo si Sinfonia* del maestro triestino Natissia) e Angelo Ferrari. Per la parte vocale collaborarono la Pampanini, la Sauteri, la Archi, la Scacciati, la Bugamelli, Voyer, Sinnone, Borgonovo, Taccani, Marietta e Donaggio.

NAPOLI

® Maschio Angioino. — Nelle ultime udizioni della riuscita stagione orchestrale si sono avvicendati al podio i maestri Gui, Cordone e Marinuzzi. Il primo ha eseguito musiche di Wagner, Martucci, Jacopo Napoli (l'ouverture per la commedia di Shakespeare *Pene d'amor perdute*) e la *Settima*. Nel programma del maestro Cordone erano comprese pagine di Wolf Ferrari, di Puccini, di Saint-Saëns, la *Prima* di Beethoven ecc., mentre la Pacetti ha cantato il gran finale del *Tristano*. Marinuzzi, infine, ha fatto riudire la *Terza di Beethoven*, il *Preludio di festa* di Jachino, *I pini di Roma* di Respighi ecc.

PALERMO

® Giardino Crispi. — Un bel successo, non inferiore a quelli in seguito riportati a Napoli ed a Milano, ha avuto il m.° Mario Cordone presentando, tra l'altro, l'*Egmont ouverture*, l'intermezzo della *Manon Lescaut* e pagine di Dvorak, Wagner, Mascagni, Rossini ecc. — Gli altri concerti hanno avuto a direttori Giuseppe Mulè (*La parabola della smarrita* di Gibilaro, *Largo* per archi, *Una notte a Taormina* e la sinfonia di *Liolà*, entrambe dello stesso Mulè, nonchè pagine di Rossini, Mascagni e Zandonai); Ottavio Ziino (l'*Incompiuta*, Preludio dell'*Aminta* di Rossellini, e musiche di Beethoven, Händel, Mascagni ecc.); Alfredo Casella (la sua suite *La Giara*, la *Settima*, Preludio e morte d'Isotta nel *Tristano* ecc.).

VARIE DALL'ITALIA

® Alcuni artisti dell'Arena di Verona hanno dato un concerto benefico a Sirmione.

® Ad Oropa, all'aperto, è piaciuto un mistero, *Giuditta e la vergine Maria*, di Gennaro Caselli, cantato da un complesso imponente di voci.

® Ad un concerto all'aperto, a Bergamo, diretto dal maestro Camozzo, hanno partecipato Maria Caniglia, De Muro Lomanto, Franci e la massa corale del Donizetti.

® Mascagni ha diretto un concerto a Zara, nella maggior piazza della città, ed un altro a Livorno, nel parco dell'Albergo Palazzo.

In quest'ultima città, alla tradizionale «cacciuccata», è piaciuto l'inno ufficiale *Canta la triglia* del maestro Alberto Montanari.

® Molto bene è riuscito a Pallanza il festival della canzone.

® Beniamino Gigli è stato calorosamente applaudito ad Ancona in una serata per beneficenza, alla quale parteciparono anche il baritono Sopranzi, la Perea Labia, la Vitali e il basso Neroni.

® La Banda della R. Guardia di Finanza, diretta dal maestro D'Elia, ha eseguito interessanti programmi, durante l'estate, a Firenze, Bologna (commemorazione Respighiana), Ravenna, Ancona ecc.

VARIE DALL'ESTERO

® Alle recenti Olimpiadi di Berlino Jia Ruskaia ha avuto il primo premio per la sua scuola di danza. E' stato premiato anche il maestro Liviabella per il suo lavoro *Il Vincitore*.

® A Parigi, in uno dei martedì della «Revue Musicale», Madeleine Grey ha eseguito musiche di Respighi, Malipiero, Castelnuovo Tedesco e Cesare Brero, del quale sono stati pure ammirati una *Suite* per violoncello solo (ottimamente Adolfo Odnoposoff) e un *Divertimento* per flauto e piano.

® La clavicembalista Corradina Mola ha dato applaudite udizioni a Istambul, con l'orchestra del Conservatorio.

® A Rodi, nel Salone della Dante Alighieri, il maestro Giulio Cesare Paribeni ha degnamente commemorato G. B. Pergolesi.

® Respighi è stato ricordato alla Radio Splendid di Buenos Aires in un concerto diretto da Frieder Weisemann in cui vennero eseguiti *I pini di Roma;* ed alla Radio «Jornal de Brasil» con discorso del maestro Salvatore Ruberti, il quale pure diresse *Le fontane di Roma* e *Antiche Danze e Arie per liuto*.

Molte composizioni di autori italiani ha diretto recentemente, pure a Buenos Aires, lo stesso m.° Weisemann: la *Polacca* di Chopin-Pick Mangiagalli (novità assoluta), la 2ª *Sinfonia* di Alfano, *Novelletta* e *Notturno* di Martucci, *Tarantella* di Castaldi, *Sonata* di Porpora-Tebaldini, *Canzone a ballo* di Alaleona, *Cavalcata* della *Giulietta e Romeo* di Zandonai.

Pure con ottimo successo sono state accolte all'Associacion Wagneriana della capitale argentina la *Sonata a cinque* di Malipiero (esecutori i maestri Sebastiani, Bragato, Pessina, Romani, Pratesi); il *Quartetto in re magg.* di Pizzetti ed il *Quartetto* op. 18 di Pick-Mangiagalli (novità assoluta), bene interpretate dal Quartetto Pro Arte.

® Il 12 luglio, in occasione del centenario della nascita di Carlo Gomez, in quasi tutto il Brasile e specialmente a Campinas, ove egli nacque, si svolsero cerimonie d'omaggio e di ricordo.

Corrispondenza dall'Estero

Lettera dall'Austria

Quando i primi caldi raggi del sole inondano le vie ed i giardini di Vienna, quando dal tanto decantato bosco di questa città giunge la tiepida profumata aria, quale messaggera alata dell'estate, e quando le rinfrescanti rive del Danubio sono di richiamo, allora anche il pubblico della capitale amante della musica preferisce la libera campagna fuori dalle porte della città a qualsiasi avvenimento nell'interno della stessa. La storia musicale ci insegna che da secoli e decenni è stato sempre così. Anche i genii musicali di Vienna, da Beethoven, Haydn e Schubert fino a Bruckner, Hugo Wolf, Brahms, Arnold Schönberg ed alla dinastia degli Strauss, tutti avevano la loro casetta nei dintorni della metropoli dove passavano l'estate; assistendo non solo al risveglio della natura ma inspirandosi dalla stessa per le loro opere più belle.

Il vivace ruscello, nei pressi del quale Beethoven si ispirò per la sua *Pastorale*, mormora ancora oggi; e molti dei migliori *Lieder* di Schubert e di Hugo Wolf sono in fondo null'altro che paesaggi viennesi espressi nella più elevata musica. Questo cambiamento di sede estiva avviene anche oggi come nel passato. L'alta cultura rimane bensì riservata all'arte musicale viennese, ma essa non si esprime più, come finora, nella Staatsoper e negli altri teatri e sale da concerto viennesi, ma abbandonando la città prende dimora nella cornice delle meravigliose alpi austriache, a

Salisburgo, residenza dei vecchi arcivescovi tedeschi, e dagli ultimi anni anche a Linz sul Danubio, ch'è legata indissolubilmente all'arte di Anton Bruckner.

I festival di Salisburgo rappresentano oggi — nei mesi estivi — l'espressione incontrastata di avvenimenti musicali di altissimo valore, ai quali collaborano gli artisti più celebri del mondo intero e dove hanno luogo rappresentazioni di opere ed esecuzioni di concerti magnifici, che suscitano l'attenzione del pubblico cosmopolita che vi interviene.

Ma prima di parlare di questi avvenimenti, dobbiamo ricordare le ultime importanti manifestazioni musicali di Vienna stessa, ove due direttori d'orchestra di paesi amici hanno lasciato una profonda impressione. Victor de Sabata che, con il suo *Otello*, aveva guadagnato di colpo il favore del pubblico, si è dimostrato ora anche come direttore di concerti interprete superiore. Con i Filarmonici viennesi egli ha interpretato magistralmente la *Sinfonia in mi magg.* di Dvorak, il *Bolero* di Ravel e *Don Chisciotte* di Riccardo Strauss.

Il Dr. Eugen Ormandy, ungherese stabilito in America, col suo importante programma (Händel-Hartz *Water music*, Beethoven *Ottava*, Arnold Schönberg *Verklärte Nacht* per orchestra d'archi, e Respighi, In memoriam, *Fontane di Roma*) si è anch'egli rivelato direttore di prim'ordine e padrone assoluto del repertorio classico e moderno.

Pel 25° anniversario della morte di Gustav Mahler hanno avuto luogo imponenti commemorazioni, che culminarono con una perfetta esecuzione dell'*Ottava* dello stesso Mahler. Questo grande lavoro ha avuto a direttore Bruno Walter che, come suo discepolo, coltiva l'alta tradizione con puro spirito d'artista e che, con ragione, viene ritenuto il migliore interprete del Maestro.

Alla Staatsoper, dove Mahler per un decennio esplicò la sua attività come direttore e innovatore di tutta l'arte operistica viennese, il suo successore, Felix Weingartner, ebbe per lui parole commoventi.

Nel quadro delle Settimane musicali viennesi è anche da ricordare l'esecuzione del ciclo dei sei *Concerti brandenburghesi* di Bach sotto l'ottima direzione del viennese Walter Bricht, nonchè una serata di musica da camera di stile moderno del direttore della Radio di Losanna, Hans Hang. E' da deplorare, invece, che la grandiosa produzione di Max Reger — deceduto 20 anni fa — sia stata trattata un po' troppo superficialmente con due pezzi per organo od un lavoro corale, in un concerto commemorativo del grande Maestro.

Un Concerto sinfonico, con una orchestra formata da giovani studenti del ginnasio, fece molto onore al direttore Ernst Hausner, anche dal punto di vista pedagogico, e ci permise di conoscere la promettente giovane cantante Gertz Waldherr, che ha dimostrato buon gusto e alta cultura con i suoi *Lieder*.

***

Ritornando a Salisburgo, ricordiamo che il programma gigantesco del suo festival, che ha occupato quasi sei settimane, comprendeva nove opere, nove concerti orchestrali e corali, quattro serenate orchestrali all'aria aperta, due serenate di musica da camera, cinque concerti nel Duomo, uno di solisti, due di musica sacra di Mozart, uno specialmente dedicato a Bach, il *Faust* di Goethe e *La leggenda di Ognuno* di Hoffmannsthal, con messa in scena di Max Reinhardt. Da ricordare inoltre, benchè non fosse compresa nel programma ufficiale, la primissima proiezione di un nuovo film viennese americano col celebre tenore Jean Kiepura.

Poichè ogni giorno si ebbero almeno tre esecuzioni, ci si domanda se queste esagerazioni di godimento artistico non dovessero stancare anche il più coraggioso entusiasta d'arte e se non si sarebbe dovuto limitare o distribuire meglio questa troppa grazia di Dio. È però da notare che a molte rappresentazioni le sale erano esaurite, con un pubblico molto distinto, fra cui il Principe e la Principessa di Piemonte, calorosamente salutati.

Direttori dei festivals furono: Arturo Toscanini, Bruno Walter, Felix Weingartner, Pierre Monteux, Artur Rodzinski, Bernhard Paumgartner, Joseph Messner, dell'orchestra del Duomo. Tutti ebbero scroscianti applausi dal pubblico, ma, come era da prevedersi, Toscanini ebbe i maggiori trionfi. A lui era questa volta affidato un compito enorme, con la direzione di diverse rappresentazioni di *Fidelio*, di *Falstaff* e dei *Maestri Cantori*, oltre al *Requiem tedesco* di Brahms col coro della Statsoper, e un Concerto orchestrale con musiche di Beethoven, Schubert e Smetana. I Festivals vennero inaugurati con *Fidelio*, e per l'inaugurazione Toscanini non avrebbe potuto scegliere opera più appropriata. Il fortissimo dramma del titano viennese della musica ebbe una esecuzione affascinante sotto la sua bacchetta, coll'insieme della Staatsoper e con Lotte Lehmann nella parte principale, sicchè l'opera apparve al pubblico commosso in tutta l'imponenza della sua luminosa bellezza.

Punti di speciale rilievo furono il secondo Finale e la maestosa terza ouverture di Leonora, che Toscanini, come usava anche Gustav Mahler, fece precedere all'ultimo atto. Poi lo stesso grande maestro diresse il *Falstaff*, ricreando questo giciello verdiano di scena in scena con una meravigliosa interpretazione, mettendoci tutto il sentimento, lo spirito, la caratteristica e lo slancio della sua musicalità e suscitando applausi frenetici. Gli artisti, di prim'ordine, erano tutti italiani: Mariano Stabile (Falstaff) notevole per il volume della voce e per la sua arte scenica, coadiuvato dagli ottimi Virgilio Lazzari e Giuseppe Nessi e dalle magnifiche voci femminili della Caniglia, della Cravcenco, di Mita Vasari e Augusta Oltrabella, un insieme veramente brillante.

Attesi col massimo interesse, potemmo finalmente sentire i *Maestri Cantori*, diretti per la prima volta a Salisburgo da Toscanini. Di nuovo teatro esaurito, grande trionfo, ed entusiasmo di pubblico e critica. Egli ha saputo approfondire ed illuminare col suo genio tutte le bellezze e raffinatezze di quest'opera. Insieme a lui vennero assai festeggiati gli artisti principali: Lotte Lehmann, Charles Kullmann, Hermann Nissen.

Questa rappresentazione modello, nella quale ogni frase venne fatta risaltare limpidissimamente, ottenendo dall'orchestra e dagli artisti il massimo delle loro possibilità, fece nascere il desiderio di eseguire i *Maestri Cantori* nel prossimo autunno alla Staatsoper di Vienna col medesimo complesso e sempre sotto la direzione di Toscanini, inducendo questi di ritornare sulla sua decisione di non più dirigere che concerti, all'infuori di Salisburgo. Lo stesso maestro ha documentato il suo culto per Brahms col *Requiem Tedesco*, di cui ho però già parlato.

Delle altre opere rappresentate a Salisburgo vennero dirette da Bruno Walter: il *Don Giovanni* di Mozart, *Orfeo e Euridice* di Gluck, *Tristano* di Wagner e *Der Corregidor* di Hugo Wolf, mentre Felix Weingartner presentò *Così fan tutte* e *Nozze di Figaro* di Mozart. Ottimi interpreti, fra i quali Dusolina Giannini, Virgilio Lazzari e Dino Borgioli, contribuirono al successo delle rappresentazioni di queste celebri opere che in parte figurarono già nei precedenti programmi di Salisburgo. Il *Don Giovanni* di Mozart venne rappresentato nella sua forma originale italiana, ciò che ne accrebbe la comprensione. Col *Corregidor* Hugo Wolf, il noto compositore austriaco di *Lieder*, fece l'ingresso a Salisburgo con l'unica sua opera ch'egli compose. L'azione si svolge in Spagna, ma eccezione fatta per alcuni motivi spagnoli, questa farsa musicale non ha nulla a che vedere con la *Carmen* di Bizet, e chi volesse attendersi una musica da torero, la cercherebbe invano. L'opera classica *Orfeo e Euridice* di Gluck ha costituito una delle interpretazioni più notevoli di Bruno Walter, che anche questa volta fu assai applaudito. Le difficili coreografie dell'opera ebbero grande rilievo, pur nella loro semplicità, grazie alla eminente maestra di ballo viennese Margarete Wallmann.

Come preludio ai Festivals di Salisburgo si ebbe la commemorazione di Bruckner che, sotto il motto: « Arte e cultura nel paese di Bruckner », si celebra nelle città austriache di Linz, Sankt Florian, Steyr, dove quell'importante e tipico compositore austriaco visse e lavorò per gran parte della sua vita. Il programma e la durata di questa festa musicale furono più modesti di quella di Salisburgo anche pel fatto che Bruckner fu quasi esclusivamente sinfonista e compositore di musica sacra. Assieme a Bruckner, che rappresentava naturalmente la parte principale della manifestazione, figurarono in programma altri compositori austriaci: Mozart, Haydn, Schubert. I direttori d'orchestra furono lo svizzero Volkmar Andreä, il viennese Oswald Kabasta e, al posto di Bruno Walter — che all'ultimo momento dovette ritirarsi per una leggera indisposizione — l'ungherese Dr. Eugen Ormandy, del quale abbiamo già parlato in principio. Da ricordare anche Karl Springer e Franz Xaver Müller. Tutti fecero del loro meglio per la buona riuscita della bella manifestazione e vennero molto festeggiati.

Dr. H. R. Fleischmann.

PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
PER VIOLINO

M. ABBADO
Tecnica dei suoni armonici
E. R. 1621 a 25. - Vol. I a V. Ciascuno L. 8,—

D. ALARD
E. R. 1527. - *10 Studi melodici e progressivi*. Op. 10 (2° Violino ad libitum) L. 6,—
E. R. 1528. - *10 Studi brillanti* alla 3ª ed alla 4ª posizione. Op. 16 (2° Violino ad libitum) L. 8,—
E. R. 1530. - *10 Studi artistici*. Op. 19. L. 7,50
E. R. 1766. - *24 Studi-Capricci*. Op. 41 (Polo) L. 8,—

A. ALESSANDRI
E. R. 1837. - *Esercizi e letture* ad uso dei violinisti del compimento medio L. 8,—

G. DANCLA
E. R. 1544. - *Scuola delle 5 posizioni*. Volume I: 20 Studi facili. Op. 122 L. 4,—
E. R. 1545. - *Idem*. Vol. II: 10 Studi. Op. 90 L. 3,—
E. R. 1546. - *Idem*. Vol. III: 16 Studi melodici, Op. 128 (2° Violino ad libitum) L.
E. R. 1543. - *Trentasei Studi* melodici e facilissimi Op. 84 (Fael) L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

PARIGI LUIGI. — *I pittori lombardi e la musica.* (Libr. antiq. F. Perrella, Milano).

Continuando nelle sue pregiate ricerche sulle arti figurative in relazione agli argomenti musicali, il Parigi si è fermato a illustrare specialmente Bernardino Luini, per avvertire la possibile e interessante considerazione delle arti accomunate, considerazione giovevole e piacevole agli studiosi di storia della musica e di storia della pittura. Dodici nitide fotografie accompagnano il testo e lo documentano.

DYER LOUISE. — *How to make pipes.* (Editions de l'Oiseau Lyre, Parigi).

Come si fabbrica una fistola, o zufolo, o flauto a becco o zampogna? Ecco un metodo. Con canne di bambù e pochi utensili da falegname, potete ottenere una canna sonora nel registro di soprano, contralto o tenore. Seguono pezzi a 3 voci, per i tre istrumenti.

BONACCORSI ALFREDO. — *Spettacoli musicali lucchesi.* (Tip. Artigianelli, Lucca).

Il B. dà notizie interessanti e curiose di quegli spettacoli musicali che, composti da poeti e musicisti lucchesi, rallegravano le « Tasche », cioè la solennità dei comizii per l'elezione dei magistrati della Repubblica lucchese nel Sei e Settecento. Ricordato il cerimoniale, l'A. accenna alla disposizione dell'orchestra, ai libretti, di cui riproduce qualche facsimile, e a quattro spartiti del 1760, '63, '75 e '77, musiche di Giacomo Puccini.

CALCATERRA CARLO. — *Il nostro imminente Risorgimento.* (Ed. S.E.I., Torino).

In questo volume s'accenna anche alla musica, quale si svolse nell'importante periodo storico. E vi si leggono notizie interessanti. Nel 1782, scomparso il Metastasio, i letterati subalpini avevano celebrato il poeta con due raccolte dei più applauditi suoi melodrammi apparsi sulle scene del Teatro Regio di Torino. Poco dopo i Filopatridi, per invito dell'avv. Cristini e del conte Ferrero, avevano esaminato nelle loro adunanze il *Demoofonte*, la *Clemenza di Tito*, la *Zenobia*, l'*Olimpiade*, la *Semiramide*, il *Trionfo di Clelia*, il *Temistocle*, l'*Issipile* e l'*Alessandro nelle Indie* e avevano dato i loro scritti alla Società Tipografica di Nizza, che li aveva raccolti con altri sotto il titolo: *Osservazioni di vari letterati sopra i drammi dell'ab. Pietro Metastasio.*

Pei Filopatridi non v'era dubbio che il Metastasio fosse stato un grande poeta, uno dei maggiori che avesse avuto l'Italia. Ma consideravano tristissima l'eredità da lui lasciata alle scene per « aver sottomesso la poesia alla musica, vale a dire la padrona alla serva, e sostituito a' precetti di Aristotile quegli di un maestro di cappella per incontrar il genio de' Principi e della gente leggiadra de' giorni nostri ».

« L'arte aerea » — al dire del Galeani Napione — aveva « rovinato il teatro italiano » e altre forme di poesia. Il godimento provato dalla maggior parte degli spettatori nei drammi musicali era « di quel genere medesimo che sentesi in vedere i sorprendenti sforzi dei saltatori e de' ballerini da corda, i quali eseguiscono cose difficili ». Il virtuosismo meccanico, la coreografia, la canorità e la danza soffocavano in molti spettacoli ogni ispirazione, anche il germe della poesia, col pretesto che il teatro di musica fosse una festa per gli occhi e per gli orecchi. I più insigni raffazzonatori di libretti a Torino nella seconda metà del Settecento erano Vittorio Amedeo Cigna Santi, autore dei componimenti drammatici *Amore e Psiche* e *La Pace fra la virtù e la fortuna*, della tragedia cantabile *Ifigenia*, della favola pastorale *Issea* e del drammone *Tamas Kouli-Kan nell'India;* Gian Domenico Boggio di S. Giorgio Canavese, autore di un'*Aurora* e di un *Demetrio in Rodi;* Michele Antonio Gazzano d'Alba, autore della *Pantea*, azione messicana, presa dalla *Ciropedia* di Senofonte, del *Guatimosin*, azione messicana derivata dalla *Storia della conquista del Messico* di Antonio de Solis e dal dramma giocoso *Le Gabbie;* Cesare Oliveri, autore di una *Cleopatra* e di un *Sicotencal*, dramma americano; Francesco Peri, autore del melodramma pastorale *Alessi;* Paolo Donzel, autore della *Calipso*. Migliore era stato per certa avvedutezza stilistica, unità e fluidità d'eloquio lo storico Durandi, autore dei drammi per musica *L'Armida* e *Annibale in Torino* e di altre opere drammatiche.

a. d. c.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ALFANO (F.). — *Sonata in re* per Violino e Pianoforte. Nuova versione 1933. (G. Ricordi e C., Milano).

Questa sonata ha il complesso dei caratteri ormai propri dell'A.: nobiltà di tono, rara delicatezza di spirito e di tecnica, unita a una libertà per cui non esistono indicazioni di battute.

Nel secondo tempo, bellissimo, lo stato d'animo, che potremmo dire estatico, si esprime con la lingua sonora che si potrebbe dire quasi liturgico; ma di liturgia solamente animica, dalle tonalità più o meno vaghe. Dal lento si porta, con potenza travolgente interiore, all'animato e di qui al presto deciso offrendo l'integrale senso di quelle supreme gioie frenetiche, nervose, ascensionali, prima dell'angoscia. Si sentono in questo tempo frammenti di canti alati come sospesi nello spazio, echi di preghiere lontane, spronanti e pungenti squilli di voci metalliche e rumoreggianti procelle di armonie d'ogni natura. E tutto ciò senza alcuna rinunzia a quei pregi di chiarezza, di equilibrio, di plasticità, che sono propri del genio italiano.

L'opera, nel suo complesso, è assai bella; e direi quasi che in essa v'è raccolto il fior fiore di quegli elementi che l'Alfano era venuto elaborando nei lavori da camera precedenti; e di tutte le risorse più significative della tecnica evoluta di oggi.

L'esecuzione non è agevole in qualche punto, ma, nell'insieme, per la preziosità della sonata, anche la difficoltà si fa facile. Occorre però, sempre, una buona sensibilità di intuizione d'espressione.

DESDERI (E.). — *Sonata in mi bemolle* per Violoncello e Pianoforte. - *Fantasia* in forma di variazioni su un tema di Beethoven, dall'op. 87, per Pianoforte. (Musikwissenschaftlicher Verlag, Lipsia).

La *Sonata*, bella composizione, è in tre tempi incatenati e pure tra loro contrastanti. Vi si sente una viva anima che si espande con continua intensità di slancio. Il linguaggio adoperato è personale. Sia la struttura che la maniera di realizzare, mostrano una maestria non comune. In complesso, il lavoro ha una base di valore innegabile.

La *Fantasia* per pianoforte, su un tema di Beethoven, seppure di stile classicheggiante, è pervasa da una spinta lirica e di un'ampiezza di linee come non tutti hanno nè possono avere. È musica che si esegue con godimento e non esige troppo da chi la suona.

KAMINSKI (H.). *Suite. - Pezzi da ballo. - Preludio e Fuga* e *Preludio e Sarabanda.* (Ed. Peters, Lipsia).

Composizioni di stile nobile ed espressivo, condotte magistralmente. La struttura generale è classica. I diversi pezzi appaiono chiari e limpidi; ma ciò che più importa è la rivelazione che si ha del compositore, di una natura musicale forte e ricca, e vigorosa e poetica ad un tempo.

WACHSMUTH (W.). — *Elegie* per Violino o Violoncello e Pianoforte. (Litolff, Braunschweig).

Lavoro in istile piano e facile, sia da eseguire e sia da intendere.

BORTKIEWICZ (S.). — *Tempo 3/4.* (Litolff, Braunschweig).

Musica pervasa di buon gusto, seppure di nessuna sorpresa e di nessuna difficoltà.

LINO E. PELILLI.

PERGOLESI (G. B.). — *Due Sonate a tre.* (Verlag Adolf Nagel, Hannover).

Il N. 107 del numeroso e interessante Nagels-Musik-Archiv contiene nella stesura originale due sonate, fra quelle a 2 violini e basso di G. B. Pergolesi, tratte dal manoscritto I Q I della Sachsischen Landesbibliotek di Dresda, che ne reca quattordici. Queste, numerate 5 e 10, sono le stesse che, numerate III e VIII, furono ridotte per violino e piano di A. Longo (ed. Ricordi). Semplice, appropriata, la realizzazione del basso, a cura di Th. W. Werner.

REHBERG WILLY. — *Die Söhne Bach's.* (Schott, Magonza).

È una raccolta di pezzi, per lo più facili, dovuti ai figliuoli del grande Giovanni Sebastiano, cioè di Wilhelm Friedemann, (*Polonesi, Fuga, Sonata*), di C. Fr. Emanuel (*Sonatina, Alla polacca, Capriccio, Solfeggio, Allegro*), di J. Ch. Friedrich (*Sonata*), di J. Christian (*Sonata*), interessanti per la varia stesura e grazia e per i confronti con la contemporanea clavicembalistica italiana.

SAMMARTINI (G.). — *12 Sonaten.* (Schott, Magonza).

Antiqua, eine Sammlung alter Musik, è dedicata a render familiare agli amici della musica quelle opere che per la loro antichità e desuetudine sono dai più considerate come documenti storici. Non poteva meglio iniziarsi questa collezione. Il nome di Giuseppe Sammartini, 1693-1750, è appunto fra i meno noti ai pubblici dei concerti e ai dilettanti quartettisti. Le sue 12 Sonate per 2 violini e basso continuo meritano certamente di essere dif-

fuse, ascoltate, pregiate. Le ha rielaborate F. J. Giesbert. Esse stanno in tre fascicoli, numerati 2319 a, b, c.

FROBERGER (J. J.). — *Ausgewählte Klavierwerke.* (Schott, Magonza).

Alla collezione delle più importanti musiche per piano appartiene di diritto questa scelta frobergeriana, curata da Kurt Schubert. Una *suite*, alcune variazioni, il *Tombeau*, « che si suona lentamente, a piacere, senza misura » e una toccata, mostrano di scorcio la vivacità del talento e la grande maestria del seicentista tedesco.

SCHUTZ (H.). — *Fünf kleine geistliche Konzerte.* (Peters, Lipsia).

Sempre benvenute le ristampe di questi piccoli concerti spirituali di Heinrich Schütz, che nella confluenza dello stile italiano, anzi veneziano, e del sentimento tedesco recano tanta forte drammaticità, tanta religiosa poesia.

a. d. c.

CANTU' (M.). — *Trio in re* per Pianoforte, Violino e Cello. - *Impressioni dolomitiche.* Partitura. (A. e G. Carisch, Milano).

Musicista di salda preparazione tecnica il Cantù; ce lo dimostrano queste sue due composizioni che abbiamo letto con vivo interesse. Il suo merito principale consiste nel saper sfruttare dai mezzi romantici, che costituiscono la base della sua opera musicale, il maggior rendimento di effetti sonori che risultano in un gusto armonico a volte molto moderno, senza però cadere mai nell'eccessivo uso delle dissonanze. I tempi *Lento* e *Lento dolce* del *Trio* denotano inoltre nell'A. una chiara vena melodica originale e fresca, mentre il primo e l'ultimo tempo, ben costruiti, fanno risaltare la forza ritmica e tecnica che li anima e risultano di buon effetto.

Vorremmo poter dire qualcosa di più concreto circa la partitura delle *Impressioni dolomitiche*, ma confessiamo che non siamo riusciti a leggerla con molta volontà e sicurezza, essendo pubblicata in facsimile dell'autografo: cosa indubbiamente interessante come curiosità, ma non certo utile per l'esecutore che deve studiarvi sopra. Anche di questa composizione diremo in generale che conferma la nostra favorevole opinione che più sopra abbiamo esposto nei riguardi della musica di Mario Cantù.

LANG (W.). — *12 Konzert-Etüden* für Klavier. (Hug edit., Zurigo).

Non riusciamo ancora a comprendere a che cosa voglia mirare l'espressione di Walter Lang (siamo all'op. 26): tecnicismo inconsistente, dove la dissonanza posta a caso senza nessuna ragione artistica vorrebbe nascondere la mancanza di idee dell'autore.

l. rogn.

MUSICA SINFONICA

CASELLA (A.) — *Concerto* per Pianoforte, Violino, Violoncello e Orchestra. Partitura. (G. Ricordi e C., Milano).

Chi ha seguito attentamente l'opera musicale di Alfredo Casella dovrà convenire che l'abilità tecnica e la profonda conoscenza dei mezzi costruttivi maturati nella sua esperienza di musicista europeo hanno costituito una solida base di mezzi espressivi nei migliori dei giovani. A Casella però questo cammino è costato molta fatica e molte rinunce: poichè tanto maggiormente ha saputo solidificare quegli elementi tecnici quanto più ha faticato a concretarli in una propria forma di stile.

Questa opera orchestrale è senza dubbio una delle migliori e più notevoli del nostro musicista, dove il suo spiccato carattere oggettivo trova la sua piena espressione in uno stile ormai concreto e definito. Composto da tre parti, questo concerto si riallaccia in modo libero alla tradizione del *Concerto grosso*. La prima parte ha inizio con una introduzione larga che si sviluppa poi in un « allegro agitato ». La composizione si chiude con un « rondò » trattato in forma di *giga*, mentre il tempo centrale è, a nostro avviso, una delle pagine più considerevoli del nostro musicista: è formato da un *adagio* misterioso dove gli strumenti nell'impasto di timbri secchi e un po' grigi svolgono un ampio disegno lirico tipicamente caselliano.

PETRASSI (G.) — *Concerto.* Partitura. (G. Ricordi e C., Milano).

La composizione di questo *Concerto per orchestra* si è svolta nel ciclo perfetto di un anno, dal dicembre 1933 al dicembre 1934. È il terzo lavoro per grande orchestra di Petrassi che noi conosciamo, nel quale abbiamo subito notato rispetto al primo (*Ouverture da concerto*) un maggior approfondimento dei mezzi espressivi che l'autore ha ormai raggiunto concretamente attraverso la sua faticosa esperienza.

Hindemith e Casella, gli autori all'esperienza dei quali abbiamo già altre volte detto il Petrassi si rifà, scompaiono quasi totalmente come fattori soggettivi in questa composizione, e di essi rimangono solo quegli elementi che s'accordano con la sensibilità del giovane musicista, e che nella sua coscienza stilistica diventano un fatto espressivo del tutto personale e nuovo.

V'è però da notare che già nella *Partita*, una delle prime composizioni che ha subito messo il Petrassi in primo piano tra i giovani musicisti europei, se mancava ancora una precisa stabilizzazione dei suoi mezzi espressivi e dei suoi fattori tecnici, v'era in compenso una forte personalità che scoppiava in tutta la sua spontanea vitalità e che rendeva questa composizione una delle pagine più sanamente polemiche e geniali della contemporanea musica italiana: la presa di posizione del Petrassi nell'affermazione del suo gusto decisamente moderno, il suo volgere ad una espressione oggettiva di fronte alla falsa accademia dei numerosi neoromantici o dei pseudo impressionisti italiani, ci avevano pienamente convinti delle sue larghe possibilità creative su un piano vitale e concreto.

In questo *Concerto* possiamo vedere come il Petrassi abbia voluto approfondire quegli elementi di espressione che aveva già sentito vitali nella giovane *Partita*: però v'è quivi un grave inconveniente: il pericolo di una possibile cristallizzazione di tali elementi, che questo *Concerto* spesso palesemente denuncia e che per tale ragione, da un punto di vista meramente artistico, non lo avvantaggia di molto rispetto alla *Partita*. Petrassi si sente ormai sicuro delle posizioni raggiunte, è padrone assoluto della propria tecnica, per la conquista della quale non si stanca mai, ed a ragione, di rendere omaggio a Casella; ma attento però al pericolo, che noi sinceramente rileviamo, di cadere nell'accademia della falsa modernità, attento al facile e dilettevole gusto classicheggiante...

Un *Allegro*, un *Adagio* e un *Tempo di Marcia* costituiscono le tre parti di questa composizione dedicata a Bernardino Molinari, delle quali preferiamo la parte centrale e l'inizio. Questo *Concerto* resta però, ad ogni modo, un'opera che rispetto alla numerosa produzione di molti giovani italiani (giovani di nome soltanto!) rappresenta un fatto positivo e sicuro di quell'esiguo numero che la nostra coscienza ci fa obbiettivamente annoverare tra le migliori espressioni artistiche rappresentative del tempo nostro.

l. rogn.

PICK-MANGIAGALLI (R.) — *Variazioni coreografiche.* (G. Ricordi e C., Milano).

Anche queste variazioni coreografiche recano i segni caratteristici dell'autore: vivacità, arguzia, scintillio di spunti, di ritmi, di colori, perfetta padronanza della materia musicale e della struttura a linee piuttosto ampie. Nei procedimenti opportuni, inoltre, l'elemento poetico, se pure transitorio, ha un effetto infallibile.

Il lavorio strumentale è di piena efficacia: ogni affinità tecnica è naturalmente connessa all'atteggiamento di intimo concetto della musica; concetto che è quanto possibile oggettivo. Le Variazioni, in conclusione, sono fatte di musica assai gradevole: di quella musica che evoca uno slancio, uno stato d'animo, un volo; cioè di musica veramente musica.

VERETTI (A.) — *Suite in Do* (dall'atto unico « Una favola di Andersen »). (G. Ricordi e C., Milano).

Lavoro dominato da un colore fantasioso e pervaso di ritmi originali, direi quasi, inaspettati. Le sonorità ricche e pittoresche dell'orchestra, i timbri insinuanti, servono a descrivere, con procedimenti arabeschici e arditi, i caratteri d'ogni tempo.

Eccoci alla Ninna-nanna, composizione tanto gustosa quanto semplice; lo scherzo, poi, all'andatura dinamica unisce la delicatezza, la freschezza e l'alito di felicità del quale è esuberante.

Il primo tempo si presenta pieno di equilibrio e di classicismo. Il pregio più singolare di tale opera, in linea generale, è proprio l'equilibrio col quale sapientemente tutti i tempi si sviluppano e si allacciano. La Suite è in complesso un ottimo lavoro che va ad arricchire il buon repertorio di musica italiana sinfonica.

LINO ENNIO PELILLI.

SINIGAGLIA (L.) — *Sonata* per Violino e Pianoforte. Op. 44. (G. Ricordi e C., Milano).

Nel primo tempo il senso classico della costruzione è come immerso in una atmosfera di romantica sentimentalità che toglie al pezzo la freddezza di uno schema, illuminandolo di slanci improvvisi, di commosse esitazioni, di raccolte concentrazioni, di incalzanti concitazioni spezzate da certe larghezze di sereno e tenero canto. Il secondo tempo è tutto pervaso da un lirismo pensoso e malinconico animato da drammatici contrasti lievissimi. Nel terzo tempo vige un tono di vivace gaiezza che trascina su un piano di scorrevolezza piacevole e graziosa. Il pianoforte, più che accompagnare, partecipa all'azione senza sopraffare e facendo sentire a volte da solo la sua intima e poetica voce. Si profila di tanto in tanto una risonanza brahmsiana: ma l'originalità dell'autore rimane intatta laddove si scioglie nella spontaneità dell'ispirazione.

Caratteristica ed appropriata la scrittura violinistica.

CLAUSETTI (P.) — *Tre Danze e Finale*, per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Una sarabanda, due minuetti e un finale improntati a un gusto settecentesco e trasportati sull'orchestra classica. L'evocazione dell'ambiente storico è fedelissima: priva di anacronismi e di sproporzioni, dimostra la seria cultura dell'autore spiegata in questa non facile impresa. Particolarmente significativo e robusto il finale.

NICOLA COSTARELLI.

MUSICA ESEGUITA

G. MULÈ: "Vendemmia,, impressioni sinfoniche al Festival di Venezia.

Da *La Gazzetta di Venezia.*

Sono tre brevi pagine, tre episodi raccolti in forma di trittico, dipinti a pennellate leste e luminose. La prima parte, ricca di vita ritmica e tutta accesa di un caldo colore ambientale, si muove spedita e leggera e intreccia i suoi temi e li scioglie nutrendoli sempre d'una sana e piena sostanza armonica e movendoli con orgiastica frenesia per cogliere la gioia delle vendemmiatrici e dei pigiatori grondanti di mosto.

La gioia bacchica si acqueta quindi e il secondo episodio si svolge in un clima di serena poesia. Il canto si eleva in trasporti di tenerezza affettuosa ed ora è ispirato da uno schietto fervore ieratico, ora abbandona a brevi sviluppi melodici di espressione quasi sensuale.

Le luci e i canti di una processione appaiono all'orizzonte, s'avvicinano, passano, lasciano come una scia che odora d'incenso e suona di preghiera, ma, tornato il silenzio, i pigiatori balzano ancora nel tino e l'ultima parte della composizione è tutta un intreccio di danze e di canzoni sbizzarrito in un quadro di schietto carattere popolaresco.

Da *Il Gazzettino,* Venezia.

La composizione del maestro Mulè ha mostrato ancora una volta il segno di un temperamento musicale pieno di calore e di fervida emotività.

... Una vicenda di movimenti vivi e di calme suggestive, un vibrare di ritmi marcanti e saltellanti, un melodiare chiaro e di vena spontanea e suadente, è ciò che la musica presta alla visione, saporosamente armonizzata e strumentata, plastica ed evidente, libera da impacci teorici ed efficace, intenta solo al suo colorire con pennellate brevi e argute o distese, caratterizzata dal sapore locale della musa popolare che conferisce alla composizione tutta un aspetto fonico o ritmico interessante e curioso.

Da *Il Corriere della Sera,* Milano (F. A.).

La *Vendemmia* prende le mosse dal giocoso andamento di una tarantella e, attraverso colorite citazioni popolaresche, introduce l'ascoltatore sul filo di un semplice e mesto disegno melodico, affidato prima all'oboe e poi agli archi, in una pacata atmosfera religiosa che bene fa da sfondo ai rinnovati canti di gioia dei vignaioli. È una pagina piana, scorrevole, e costruita con molta chiarezza, che ha meritato le calde accoglienze dell'uditorio.

Da *Regime Fascista,* Cremona (G. Mariutto).

Il brano ha ottenuto buona messe di applausi. Il tipo di musica, prevalentemente folkloristico, è stato ispirato all'autore da vere e proprie scene bacchiche durante una giornata siciliana di vendemmia, rappresentate dall'ebbrezza delle belle vendemmiatrici e dai forti pigiatori. Uno stacco brioso di tarantella, che poi sarà ripreso alla fine, lascia il posto, nella parte centrale, ad un episodio solenne di preghiera a Dio onnipotente che fa maturare ed addolcire, dal gran sole di Sicilia, i bei « grappi d'ambra, d'oro e di rubino ».

Da *Il Popolo d'Italia,* Milano.

Si tratta di un gioiello dove tutto è fine incisione e acuto, profondo studio per ottenere una rara e perfetta adesione all'ambiente folcloristico riprodotto.

Da *La Tribuna,* Roma (M. Rinaldi).

... Giuseppe Mulè in questo lavoro ha usato temi chiari e un carattere perfettamente folcloristico; il colore che egli giunge a dare ai tre tempi della sua composizione è vivo, quasi sempre giocoso e contenuto entro un limite di sogno popolare. Il tema della vendemmia in crescendo e su di un basso insistente, è ripreso all'ultimo momento, mentre nella parte centrale l'invocazione a Dio si svolge in una indovinata atmosfera religiosa e calma. La discesa della notte è dipinta in chiare linee e chiude felicemente il lavoro.

Da *Il Corriere Padano* (L. Donini).

La *Vendemmia* di Mulè è una specie di Rapsodia siciliana. Il folclore domina in tutta la composizione e canti siciliani ad ampio respiro si alternano a danze gioconde. Il pezzo è ben costruito, equilibrato nell'orchestrazione e pieno di una sincerità e buona fede che abbiamo ammirato.

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.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

Fondazione Respighi

Per onorare il nome del grande musicista italiano, il Sind. Naz. Musicisti ha costituito un Comitato promotore, allo scopo di raccogliere adesioni e contributi per un'opera durevole di cultura e di assistenza per i giovani compositori di alto valore, intitolata appunto « Fondazione Ottorino Respighi ».

Il Comitato, presieduto dal Segr. Naz. del Sindacato, maestro Giuseppe Mulè, è composto dai signori: Annibale Alberti, Claudio Guastalla, Marcello Piacentini e dai maestri Corti, Molinari, Pizzetti, Serafin, nonchè da Elsa Respighi, vedova del compianto compositore.

È in programma la costituzione di un Pensionato per giovani compositori italiani nella Villa sul Monte Mario, che fu l'ultima e cara dimora di Ottorino Respighi, non escluso (se paesi stranieri, per onorare la Sua memoria, contribuissero in modo cospicuo alla Fondazione) di aggiungere un posto per un compositore non italiano.

Donna Elsa Respighi ha offerto fin d'ora, nella sua villa de « I Pini », il terreno per il pensionato, mettendo anche a disposizione dei giovani che vi saranno accolti lo studio e la biblioteca del maestro.

La Fondazione Respighi, intanto, in attesa della inaugurazione del Pensionato, indirizza ad analoghe finalità la sua opera; e per questo primo anno bandisce un concorso per una *Composizione sinfonica,* al quale potranno partecipare i musicisti italiani che al 31 dicembre di quest'anno non abbiano compiuto il 35° anno di età. La forma della composizione dovrà essere quella creata da Respighi nei suoi poemi romani: cioè un poema sinfonico in quattro tempi, senza soluzione di continuità nè ritorni tematici, ma uniti da una idea poetica. È lasciata al compositore assoluta libertà di soggetto e di espressione musicale. I lavori dovranno essere inediti e mai eseguiti.

Le partiture chiaramente manoscritte dovranno pervenire al Sindacato nazionale fascista dei musicisti (Concorso Premio Respighi, via Vittorio Veneto n. 7, Roma) non oltre le ore 18 del 31 marzo 1937 con la chiara indicazione del nome, cognome e recapito del concorrente e dovranno essere corredate dei documenti seguenti: certificato di nascita; ricevuta della quota d'iscrizione al Sindacato musicisti per l'anno XV.

La Commissione giudicatrice è composta dai maestri Molinari, Mulè, Pizzetti, Serafin, di donna Elsa Respighi e di un maestro designato dall'Ispettorato del teatro.

Al lavoro prescelto il Comitato assegnerà un premio indivisibile di lire cinquemila. Il Comitato potrà segnalare il lavoro premiato ad una delle maggiori istituzioni sinfoniche italiane, perchè sia eseguito.

Qualora la Commissione non giudicasse alcuno dei lavori concorrenti meritevole del premio, il Comitato rinnoverà il concorso per l'anno successivo. I lavori non premiati rimarranno a disposizione degli autori.

I nostri più fervidi auguri accompagnano i nobili propositi del Comitato promotore della "Fondazione Respighi". Siamo certi che l'Istituzione del Pensionato, facilitata dalla munifica donazione della vedova e dal sollecito e sicuro concorso di tutti gli italiani, sarà presto un fatto compiuto, ad onorare degnamente e perpetuamente il grande, compianto compositore e carissimo amico.

(N. d. R.).

® Opera Balilla. — Concorso per l'ammissione di 40 organizzati (anche avanguardisti), che abbiano speciale tendenza per la musica e per il canto, nell'Accademia di musica del Foro Mussolini.

Per informazioni rivolgersi ai Comitati provinciali dell'Opera Balilla.

® Sindacato Naz. Fasc. Musicisti. — Allo scopo di contribuire all'incremento del repertorio italiano di musica leggera ha bandito tre Concorsi a premi: a) per Canzoni di carattere popolareggiante; b) per Danze con canto o senza; c) per Pezzi caratteristici.

Scadenza alle ore 12 del 30 novembre.

® Accademia di Canto, Milano (Via Torino 57). — Concorso per quattro posti di studio

gratuiti e per la scelta di cantanti da presentare in concerti alla Radio e alla Società Patriottica di Milano.

Scadenza, per la presentazione delle domande, il 30 settembre p. v.

® Società Filarmonica di Bruxelles. — Concorso « Gioventù 1937 » per il premio Henry Le Boeuf. Quattro premi di mille franchi belgi saranno attribuiti alle quattro migliori opere per orchestra da camera, scelte da una giuria internazionale di cui fanno parte G. F. Malipiero, Scherchen, De Falla, Honegger, Milhaud, Roussel. Possono partecipare a questo concorso i compositori di qualsiasi nazionalità nati dopo il 1906. L'opera presentata deve essere composta per un'Orchestra da camera, comprendente al massimo: quintetto a corda (solo), flauto, oboe, clarinetto, contrabbasso, due corni, una tromba, un piano ed una batteria (un suonatore); i duetti, i terzetti, i quartetti e quintetti a sole corde non sono ammessi. La durata dell'opera non può eccedere i venti minuti. L'opera dev'essere inedita e non ancora eseguita. Lo spartito ed il materiale al completo devono essere mandati alla Société Philarmonique de Bruxelles (Palais des Beaux-Arts, 11 rue de la Bibliothèque) prima del 15 gennaio 1937, col solito sistema del motto e della busta.

® Canzoniere delle Forze Armate. — Hanno partecipato al relativo Concorso 49 lavori di 28 autori. I premi sono stati così aggiudicati: L. 1500 a Renzo Massarani per *Tre canti per i soldati;* L. 1000 a Barbara Giuranna per *Canta, canta, Marietta;* L. 500 ad Arnaldo Boreggi per *Torna Roma.* La Commissione ha avuto inoltre parole di vivo elogio per altri due cori di Barbara Giuranna.

® Ospizio Prov. di Beneficenza « Cappellini » di Messina. — Il Concorso al posto di Direttore della Scuola di musica è stato vinto dal maestro Antonio Romeo, già direttore della Banda presidiaria del C. d'A. della Sicilia.

® Dopolavoro di Milano. — Al Concorso fra Società Corali che si svolgerà il 7-8 novembre, hanno già aderito venticinque complessi. Il concerto d'insieme, che si terrà in un teatro cittadino, sarà diretto dal maestro Giovanni Tronchi.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

123534. - Notturno sull'acqua	L.	6,—
123535. - Scherzino	»	6,—
123536. - Toccata	»	12,—

EDIZIONI RICORDI

NOTIZIE

Le stagioni liriche

® Molte importanti stagioni liriche autunnali ha organizzato il Centro Lirico italiano oltre quelle già datesi a Como, Viareggio, Macerata, Cesena e Montecatini. Esse si svolgeranno a: Milano (Lirico), Torino (Vittorio Emanuele), Roma (Quirino), Trieste (Rossetti), Bologna (Comunale), Firenze, Napoli, Genova, Merano, Bolzano, Varese, Bergamo, Vigevano, Rovigo, Vicenza, Ferrara, Ravenna, Treviso, Alessandria, Pordenone, Adria, Motta di Livenza, Portogruaro, San Gemignano, Viterbo, Velletri, Volterra, Lucca, Enna, Terni, Vigevano, Catanzaro, Bastia, Casalmaggiore e Agrigento, ed inoltre in alcune città della Svizzera, precisamente a Berna, Zurigo, Losanna e Ginevra.

Ecco alcuni programmi:

Lirico di Milano (direttori Benvenuti e Capuana): *In terra di leggenda* di Rocca (novità), *Guarany* di Gomes, *Conchita* di Zandonai (diretta dall'autore), *Traviata, Aida, La fanciulla del West, Wally, Il piccolo Marat.*

Quirino di Roma (direttore Del Cupolo): *Fedora, Don Pasquale, Crispino e la comare, Barbiere di Siviglia, Le donne curiose, Fra diavolo, Il finto Arlecchino* di Malipiero, *La monacella della fontana* di Mulè, *Histoire d'un pierrot* di Costa.

Comunale di Bologna: *Imelda* di Gandino (vincitrice del Concorso Baruzzi) e *Fiamma* di Respighi (entrambe nuove per Bologna); *Aida, Butterfly, Lucia, Don Pasquale, Valchiria* e *I maestri cantori.*

Donizetti di Bergamo (direttore Ghione): *Fanciulla del West, Mignon, Mefistofele, In terra di leggenda* di L. Rocca (novità).

Verdi di Vicenza (direttore Podestà): *Loreley, Maria Egiziaca, Gianni Schicchi,* e l'*Amante in trappola,* opera nuovissima del maestro Pedrollo.

Vittorio Emanuele di Torino (direttore Zeetti): *Aida, Traviata, Butterfly, Andrea Chénier, Manon Lescaut.*

Sociale di Mantova (direttore Frattini): *Bohème.*

Kursaal di Merano (direttore Lucon): *Traviata* con Toti Dal Monte, *Butterfly, Cavalleria* e *Pagliacci.*

Unione di Viterbo (direttore Frattini): *Rigoletto* e *Manon Lescaut.*

® Sono già definiti anche i cartelloni della stagione invernale nei principali teatri d'Italia:

Teatro alla Scala: *Lucrezia* del compianto Respighi e *La morte di Frine* di L. Rocca (novità assolute); *Notturno romantico* di Pick-Mangiagalli e *Madonna Imperia* di Alfano (nuove per Milano); *Falstaff, Un ballo in maschera, Aida, Messa di Requiem* di Verdi; *Tosca* e *Fanciulla del West* di Puccini; *Amico Fritz* e *Nerone* di Mascagni; *Maria Egiziaca* e *Gli Uccelli* di Respighi; *Cenerentola* e *Mosè* di Rossini; *Debora e Jaele* di Pizzetti; *Andrea Chénier* di Giordano; *Francesca da Rimini* di Zandonai; *L'Amore dei tre Re* di Montemezzi; *Elisir d'amore* di Donizetti; *Mignon* di Thomas; *Tristano e Isotta* di Wagner; *Haensel e Gretel* di Humperdink; *Manon* di Massenet; *Ifigenia in Tauride* di Gluck; ballo *Coppelia* di Delibes.

Reale dell'Opera di Roma. — *Lucrezia* di Ottorino Respighi, *Ginevra degli Almieri* di Perogallo, *Re Lear* di Ghislanzoni, *Fantasia negra* di Lualdi (novità assolute); *Nerone* di Mascagni, *Il campiello* di Wolf Ferrari (nuove per Roma); *Falstaff, Aida, Rigoletto* di Verdi; *La fanciulla del West, Tosca* di Puccini; *Maria Egiziaca, Gli Uccelli* di Respighi; *Elisir d'amore* e *Lucia* di Donizetti; *Francesca da Rimini* di Zandonai; *Piccolo Marat* di Mascagni; *Madame Sans-Gêne* di Giordano; *Dafni* di Mulè; *Arlesiana* di Cilea; *Guarany* di Gomes; *Lohengrin* e *Parsifal* di Wagner; *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns; *Manon* e *Werther* di Massenet; *Alceste* di Gluck; *Boris Godunof* di Mussorgski; *Flauto magico* di Mozart; *Carmen* di Bizet.

Carlo Felice di Genova: *Fiamma* di Respighi, *Dibuk* di Rocca, *Orfeo* di Casella, *Usignolo* di Strawinski (novità); *Turandot* di Puccini; *Amico Fritz* di Mascagni; *Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari; *Nabucco* di Verdi; *Lucia* di Donizetti; *Matrimonio Segreto* di Cimarosa; *Fidelio* di Beethoven.

Regio di Torino (la stagione si svolgerà al teatro Carignano): *Il Campiello* di Wolf Ferrari (novità); *Matrimonio segreto* di Cimarosa; *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci; *Cenerentola* di Rossini; *Don Giovanni* di Mozart; *La figlia del reggimento* di Donizetti; *Haensel e Gretel* di Humperdink; *Mese Mariano* di Giordano; *I Puritani* di Bellini; *Lo frate 'nnamorato* di Pergolesi.

Verdi di Trieste: *Arabella* di Strauss e *Notturno romantico* di Pick Mangiagalli (novità); *Un ballo in maschera* di Verdi, *Fedora* di Giordano, *Parsifal* di Wagner, *Dannazione di Faust* di Berlioz, oltre il ballo *Shéhérazade* di Rimski Korsakov.

Alla stagione lirica seguiranno la *Messa da Requiem* di Verdi e due concerti sinfonici.

Petruzzelli di Bari: *Il volto della vergine* di Camussi (novità assoluta); *Cecilia* di Refice (novità); *Turandot* e *Bohème* di Puccini; *Isabeau* e *Amico Fritz* di Mascagni; *Otello* di Verdi; *Andrea Chénier* di Giordano; *Don Pasquale, I Pagliacci* e *Il matrimonio segreto* di Cimarosa.

Comunale di Firenze (pel Maggio fiorentino): *Lucrezia* di Ottorino Respighi e *Il deserto tentato* di Casella (novità); *Il signor Bruschino* di Rossini; *Maria Egiziaca* e *Gli Uccelli* di Respighi; *Otello* di Verdi; *Tristano e Isotta* di Wagner; *Edipo Re* di Strawinski; *Così fan tutte* di Mozart; *Incoronazione di Poppea* di Monteverdi.

La parte concertistica comprende: *La Passione secondo S. Matteo* di Bach; *Messa solenne* di Beethoven; la *Passione* di Malipiero.

Massimo di Palermo (in Quaresima): *Liolà* di Mulè (novità); *Vespri siciliani* di Verdi; *Fedora* di Giordano; *Elisir d'amore* di Donizetti; *Carmen* di Bizet; *Tosca* di Puccini.

La stagione concertistica

® Amici della musica, Milano. — Per la nuova stagione che s'inizierà in dicembre sono stati scritturati i *Pianisti* Horowitz, Orloff, Agosti; il *Violoncellista* Janigro; le *Cantatrici* Alfani Tellini e Marian Anderson; il *Violinista* Francescatti; il *Trio* Calace-Crepax; il *Quartetto* Principe. Si presenteranno anche alcuni giovani concertisti italiani e due serate saranno dedicate a musiche di Respighi e di Frescobaldi.

® Teatro del Popolo, Milano. — Sono in programma due concerti diretti da Victor De Sabata e Willy Ferrero con l'orchestra della Scala; uno dell'orchestra ridotta dello stesso teatro, affidato al maestro Previtali, con il pianista Zecchi. Seguiranno il Coro della Fiat di Torino, diretto da Don Rostagno; i Quartetti Poltronieri e di Parigi (di saxofoni); il Kentucky Singers (cantori negri); i *Pianisti* Rubinstein, Brailowski e Santoliquido; la *cantatrice* Elsa Fioroni, i *violinisti* Milstein e Barera.

® Ufficio concerti, Milano. — Inaugurerà il nuovo anno artistico il baritono E. Wolff. Seguiranno poi i *Pianisti* Ignaz Friedmann, Dorothea Braus, Ivan Karolyi, E. Schmidt, A. Foeldes, F. Lang, L. Delforge, M. A. Warrot, A. Aeschbacher, S. Bergoldt, T. Mykyscha, ecc. I *Violinisti*: Vasa Prihoda, Ossy Renardy, K. Schwaller, I. Haendel ecc.; i *Violoncellisti*: R. Schein, J. Serres, N. Retjo, R. Garbousowa; il *Trio* di Budapest, il Beronel *Quartett* di Berlino, i *Cantanti* Wolff, baritono, Pankey (Negro), baritono, la soprano leggero D. Micelli, la contralto S. Luis ecc.

Si svolgerà anche un concorso musicale, dotato di premi da lire 500, 250, 150 e 50.

® Comunale di Firenze. — Vittorio Gui inizierà la stagione sinfonica il 1° gennaio. Gli altri quattordici concerti saranno diretti da Vincenzo Bellezza, Massimo Freccia, Antonio Guarnieri, Franz Hoeslin, Demetrio Mitropulos, Bernardino Molinari, Oreste Piccardi, Fernando Previtali, Fritz Reiner, Mario Rossi, Fritz Stiedry, Riccardo Strauss, Antonino Votto, Bruno Walter.

Ai concerti sinfonici parteciperanno quali solisti i *Violinisti* Arrigo Pelliccia e Vasa Pri-

hoda; i *Pianisti* Arthur Rubinstein e Ornella Puliti; il *Violoncellista* Gregor Piatigorsky, nonchè altri giovani elementi italiani che hanno dato prova di indiscusso valore.

Ai concerti da camera, che si inizieranno alla fine di novembre, prenderanno parte i *Violinisti* Adolf Busch, Gioconda De Vito, Nathan Milstein; i *Violoncellisti* Arturo Bonucci ed Emanuel Feuermann; i *Pianisti* Artur Schnabel ed un altro con il quale sono in corso trattative; l'*Arpista* Ruata Sassoli. Avremo poi i seguenti *Complessi strumentali:* Quartetto Roth, un Doppio Quintetto, il Quartetto di Saxofoni di Parigi, il Quartetto di Roma e l'Orchestra da Camera della Stabile Fiorentina. Inoltre, i *Cantanti*: Alba Anzellotti, Alexanders Kipnis ed i Kentuky Singers (complesso di 5 negri).

® La signora Elena Silva Cesari ha fatto DONAZIONE DELLO STUDIO DI GAETANO CESARI, suo compianto e illustre marito, al Civico Museo di Cremona. Oltre ai preziosi manoscritti, raccolte di articoli e conferenze del critico, comprende la biblioteca privata, qualche centinaio di volumi, numerose riviste, programmi musicali e spartiti, nonchè una macchina per proiezioni fisse con 211 dispositive di musiche, frontespizi di codici, strumenti antichi, che sono di un grande interesse storico, ecc.

® Il MAESTRO ILDEBRANDO PIZZETTI è stato chiamato, senza concorso e con esonero del periodo di prova, alla cattedra di contrappunto, fuga e composizione del R. Conservatorio di musica di Roma.

Lo stesso maestro sta lavorando alla composizione delle musiche che dovranno accompagnare il film *Scipione l'Africano;* egli le ha imperniate su alcuni episodi fondamentali legati ai movimenti più salienti della vicenda.

® Il PROF. ARNALDO BONAVENTURA ha avuto la nomina, per un triennio, a vice Presidente dell'Accademia del R. Conservatorio di musica di Firenze; ed il MAESTRO CARLO JACHINO a vice Direttore del Conservatorio di Napoli. Al MAESTRO MANLIO MARCANTONI è stata affidata, invece, la direzione della Scuola superiore di canto del Teatro Reale dell'Opera.

® Il TEATRO REGIO DI TORINO, distrutto lo scorso inverno da un incendio, risorgerà sulla vecchia sede, con una sala capace di 3500 posti. Avrà il palcoscenico verso il Giardino Reale e gli ingressi verso Via Verdi. Intanto i suoi spettacoli si svolgeranno al teatro Carignano.

® La Sopraintendenza artistica dell'Ente autonomo del S. Carlo di Napoli è stata affidata — in qualità di Commissario governativo — all'on. Corrado Marchi fino al giugno 1937, dopo la quale data dovrà nominarsi il Sopraintendente effettivo.

® Il MAESTRO ORESTE RIVA di Cremona ha terminato un ballo, in due quadri e un intermezzo, dal titolo *Primavera e Primosole.*

® Il programma delle *Celebrazioni dei grandi Campani,* anche per quanto riguarda i musicisti, è ormai stabilito. Il 18, il 30 settembre ed il 4 ottobre, Domenico Cimarosa, Domenico Scarlatti e Salvatore Rosa, saranno commemorati, rispettivamente, da Andrea Della Corte (ad Aversa), da Alfredo Casella (a Napoli) e da Nello Tarchiani (a Benevento).

I programmi dei concerti che si svolgeranno a Caserta ed a Napoli — e saranno diretti da Casella, da Guarnieri ed altri — comprendono musiche di Porpora, Sacchini, Paradisi, Durante, Pergolesi, Domenico Scarlatti (tra cui *Toccata, Bourrée* e *Giga* con orchestra di venti strumenti, orchestrata da Casella), Mercadante, Martucci ecc. Un discorso terrà anche l'on. Adriano Lualdi.

Per l'occasione, a partire dal 14 settembre al Conservatorio di Napoli nella Sala Rossini è stata aperta al pubblico una mostra di autografi musicali contenente 124 pezzi di tutti i maestri della Scuola napoletana del 700 e 800.

Tra gli autori più importanti ricorderemo Saverio Mercadante con *La Vestale,* A. Scarlatti col Salmo *Memento Domine,* Nicola Logroscino con lo *Stabat Mater,* G. B. Pergolesi con il *Flaminio,* Paisiello con *Il barbiere di Siviglia,* N. Piccinni con la *Didone,* Cimarosa con *Il matrimonio segreto,* Spontini con *I puntigli delle donne,* F. Provenzale con il *Pange Lingua,* Martucci con la *Sinfonia in re min.,* Porpora con una *Cantata,* Durante col *Magnificat* a tre voci, Leo con il *Miserere.*

Figurano, inoltre, in una sala a parte, gli autografi di altri grandi compositori che, pur non essendo nati a Napoli, hanno vissuto in quella città. Ricordiamo gli autografi della *Lucia di Lammermoor* e dell'*Elisir d'amore* di Donizetti, una *Cantata* di Rossini ecc. per non citare che i pezzi più importanti.

® Il Congresso internazionale degli editori di musica ha deciso la fondazione di un UFFICIO INTERNAZIONALE D'INFORMAZIONE E DI COOPERAZIONE DEGLI EDITORI DI MUSICA, la cui sede sarà a Lipsia.

® La direzione generale dell'OPÉRA COMIQUE DI PARIGI — alla cui crisi accennammo nell'ultimo fascicolo — è stata affidata a Jacques Rouché, direttore pure dell'Opéra. Antonio Mariotte è stato nominato amministratore generale. Egli sarà assistito da un Comitato consultivo composto dai maestri Auric, Charpentier, Hahn, Honegger, Ibert, Koechlin, Latzarus, Milhaud, Max d'Ollone, Pierné, Rousel. A Daniel Latzarus sono attribuite le funzioni di amministratore artistico.

® Il PARLAMENTO FRANCESE, su proposta del Ministro dell'E. N., ha votato un credito di 4 milioni di franchi da ripartirsi tra i quattro teatri nazionali sovvenzionati. All'Opéra spetteranno circa 2 milioni.

® In occasione del FESTIVAL MUSICALE DI GINEVRA verrà rappresentato (per la prima volta nella Svizzera tedesca) il *Falstaff* di Verdi.

® All'OPERA DI VIENNA sono annunziate le dimissioni, da direttore generale, di Felix Weingartner, il quale rimarrà però tra i direttori d'orchestra e alla Direzione dell'Accademia di musica. Al suo posto è stato nominato il dott. Erwin Kerber, coadiuvato da Bruno Walter.

® È imminente l'inaugurazione nella vastissima Luitpold-halle di Norimberga del PIÙ GRANDE ORGANO D'EUROPA, il quale avrà cinque manuali, una pedaliera, 220 registri e 16.013 canne, della quale la maggiore è alta 12 metri. La tastiera è situata a 20 metri dall'istrumento ed i sette mantici elettrici sono azionati da motori che sviluppano una energia complessiva di 28 HP.

NECROLOGIO

SIGISMONDO CESI

Già infermo da ben quattro anni, è deceduto a Napoli, il 1° settembre, il maestro Sigismondo Cesi, notissima ed apprezzata figura di musicista, pianista e didatta. Era nato nella stessa città nel 1869.

Figliuolo del grande pianista e caposcuola Beniamino Cesi, aveva fondato nel 1898 col Marciano il Liceo Musicale di Napoli — attualmente diretto dal maestro Alessandro Longo — che delle istituzioni private è la prima del genere sorta in Italia e che crebbe e si sviluppò, sotto l'impulso e la dedizione dei due fondatori, con ponderata saggezza e con ritmo preciso.

Il Cesi lavorò per la sua scuola col maggiore successo in chiarezza magistrale ed intuizione, con una pacatezza classica ed una esemplare abilità. La diffusione dello studio del piano, l'incremento rilevante che se ne è avuto in quest'ultimo trentennio, il perpetuarsi della fedele tradizione della migliore scuola paterna — che tanto si è imposta nel mondo pianistico e si è assisa sulle più alte vette — devono molto a Lui.

Egli ha avuto una estesa schiera di allievi che ha sempre brillato per molti pregevoli elementi e nel campo didattico ufficiale e privato e nell'agone concertistico.

L'opera del Cesi si è diffusa anche attraverso le sue revisioni, utili e pregevoli, che onorano molto collezioni di Casa Ricordi. Vanno menzionate fra le tante le raccolte: *Biblioteca pianistica per la gioventù - Composizioni celebri* e, in collaborazione col Marciano, l'*Antologia pianistica per la gioventù*, una fra le migliori guide panoramiche della letteratura pianistica classica e romantica a scopo didattico e culturale per i vari corsi di studi, compilata con evidente senso di padronanza e di utilità per la scelta e per il susseguirsi progressivo delle difficoltà, per la razionale digitazione e pedalizzazione. Notevole pure la revisione — in collaborazione col Marciano — del *Gradus ad Parnassum* del Clementi, e gli *Appunti di storia e letteratura del pianoforte* nonchè il *Prontuario di musica* ricco di cognizioni su ogni branca musicale, indispensabile a quanti si occupano di musica.

La morte improvvisa del Maestro, ha suscitato il compianto generale ed il più vivo cordoglio.

Amici, colleghi, allievi, non potendo coprire di fiori la cara Salma, per espresso volere dell'Estinto, hanno deliberato di devolvere il loro omaggio alla memoria di Sigismondo Cesi alla istituenda Cassa di Mutua Assistenza e Previdenza del Sindacato interprovinciale Fascista Musicisti di Napoli.

CARLO BALZAMO.

JULIEN TIERSOT

Nato a Bresse (Francia) il 5 luglio 1857 è morto a Parigi il 10 agosto u. s. Studiò con Savard, Massenet e Franck al Conservatorio di Parigi, prima di dedicarsi agli studi musicologici, tra i quali sono particolarmente da ricordare quelli su Gluck, Mozart e Wagner.

Grande importanza hanno anche le sue ricerche sulle canzoni popolari francesi delle quali pubblicò molte raccolte. Lascia numerose ed apprezzate pubblicazioni: *L'histoire de la chanson populaire en France, Ronsard et la musique de son temps, Les fêtes et les chants de la Révolution, Un demi-siècle de musique française* ecc.

Dal 1883 al 1909 diresse la Biblioteca del Conservatorio di Parigi.

® Presso Orange (Francia), in seguito ad incidente automobilistico, è morto, lo scorso agosto, il signor FERNAND BEISSIER, Presidente onorario della Società francese degli autori, compositori ed editori di musica. Finissimo letterato, era autore di moltissimi libretti scritti per i compositori francesi più illustri e della celebre pantomima *L'histoire d'un Pierrot*, di Mario Costa. Aveva saldissime amicizie e lascia vivo rimpianto.

® Pure, in seguito a disgrazia automobilistica, è deceduto in Ungheria, il 17 agosto PIERRE-OCTAVE FERROUD, nato a Lione nel 1900, autore di moltissima musica teatrale, sinfonica e da camera. L'ultimo suo lavoro è stato eseguito in questi giorni al festival di Venezia.

® A Biarritz, il 20 luglio, è morta improvvisamente la nota ballerina ARGENTINA, il cui vero nome però era ANTONIA MERCED.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 1767). *Improvviso* (Brugnoli), testi italiano e spagnolo. (B) L. 8,—
MENDELSSOHN (F.) (E. R. 1848). *Rondò brillante*, Op. 29. (B) L. 5,—

CANTO E PIANOFORTE

GIUFANNA (B.) (123650). *Due Strofe siciliane*, su testo popolare siciliano (S-T). (A) L. 6,—
PERGOLESI (G. B.) (123718). *Stabat Mater*, a 2 voci femminili, Orchestra d'Archi ed Organo. Nuova edizione, ridotta e riveduta da M. Zanon. (A) L. 10,—
SCARLATTI (A.). *Le violette*. Aria:
——— (123728). Per Soprano o Tenore (A) L. 3,—
——— (123719). Per Mezzo-Soprano o Baritono » » 3,—

CORO A VOCI SOLE

GIURANNA (B.) (123695). *Due Quartine popolari greche*, tradotte da Nicolò Tommaseo - a 4 voci femminili. (A) L. 3,—

CORI CON PIANOFORTE

RECLI (G.). *Dorme una madre* - a 3 voci femminili:
——— (123626). Partitura. (A) L. 3,—
——— (123627). Parti di Coro (unite). » » 1,50

VIOLINO E PIANOFORTE

ALFANO (F.) (123711). *Ninia e Scherzino* - dai «Tre Vocalizzi» (Pierangeli). (A) L. 6,—

CLARINETTO

GIAMPIERI (A.) (E. R. 1838). *12 Studi moderni*. (B) L. 8,—

ORCHESTRA

PERGOLESI (G. B.) (123603). *Stabat Mater*, a 2 voci femminili, Orchestra d'Archi ed Organo. Nuova edizione, riveduta da M. Zanon. (A) L. 50,—
ROCCA (L.). It. Direk. *Due Quadri sinfonici*. Partitura in-16°:
——— (123729). Quadro 1°: La Piazza - Danza dei mendicanti - Danza della cieca. (A) L. 15,—
——— (123730). Quadro 2°: Finale dell'Opera. » » 10,—
SALVIUCCI (G.) (123741). *Sinfonia da Camera* per 17 strumenti. Partitura in-16°. (A) L. 25,—
ZANDONAI (R.) (123731). «Colombina». Ouverture sopra un tema popolare veneziano. Partitura in-16°. (A) L. 15,—

JAZZ-ORCHESTRA

NATIO (L.) (123721). *Una capanna*. Fox trot. (A) L. 6,—
——— (123722). *Si può sapere?* Fox lento. » » 6,—
VALLINI (M.) (123720). *Maby*. Canzone-Tango. Versi di Testoni. (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

AUTORI DIVERSI. *Gloria in excelsis*. Album di composizioni natalizie, per piccoli e grandi. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—
BACH (J. S.). *Fugue* (Organ Fugue N. 7). Transcribed by Norath Drewett de Kresz. (Oxford University Press, London).
BALDACCI (R.). *Per voi, bambini*. Album di 6 pezzetti facilissimi. (G. & P. Mignani, Firenze). L. 8,—
BIFFIGNANDI (R. C.). *Pensiero nostalgico*. Romanza. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 4,—
DE ANGELIS-VALENTINI (F.). *Undici Studi* per la tecnica moderna del pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—
DELACHI (P.). *Preludio e Fuga*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—
——— *16 Pezzi progressivi*: Fasc. I (facilissimo e facile) L. 6. — Fasc. II (media difficoltà) L. 8. — Fasc. III (media difficoltà e difficile) L. 10. (A. & G. Carisch & C., Milano).
DONOSTIA (R. P.). *Fora'l Ter. Sérénade nostalgique enfantine pour guitare*. Transcription. (Max Eschig, Paris).
FELINE (J.). *Berceuse*. (Max Eschig, Paris).
HAENDEL (G. F.). *Jigg* for Piano solo from «Suite de Pièces» par le Clavecin. Fingered and revised by Norah Drewett de Kresz. (Oxford University Press, London).
KVAPIL (J.). *Udolim stezka a zâlu*. (Hudebni Matice, Praha).
LANG (W.). *12 Etudes de concert* (Hug & Co, Zürich).
MIGOT (G.). *Trois Nocturnes Dantesques*. (A. Leduc, Paris).
MINEO (E.). *Torna Natale*. Zampognata. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 4,—
MIROUZE (M.). *Suite dans le Style ancien*. (A. Leduc, Paris).
PITTALUGA (G.). *Six Danses Espagnoles en Suite*. (A. Leduc, Paris).
PIGACCI (B.). *Danza di Napee*. (R. Maurri, Firenze). L. 6,—
SZIJMANOWSKI (K.). *Deux Mazurkas* (M. Eschig, Paris).
TANSMANN (A.) *Cinq Impressions*. (M. Eschig, Paris).
TELLMANN (G. Ph.). *Drei Duttzend Klavierfantasien*. (Bärenreiter Verlag, Kassel).
VIDUSSO (C.). *Fantasia cinese* (G. Zanibon, Padova). L. 10,—
ZIPOLI (D). *Pastorale*. Trascrizione di G. Benvenuti. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—

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

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.

Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.

Cartiere di Maslianico S. A. - Via Paullo n. 16.

Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.

Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.

Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.

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 · XVIII · NVMERO X · OTTOBRE MCMXXXVI · XIV

Tassa pagata per supplemento

LE POLACCHE DI CHOPIN IN UNA MIRABILE ESECUZIONE DEL PIANISTA RUBINSTEIN

Polacca n. 1 in « Do diesis min. », op. 26, n. 1, p. I-II	DB 2493
Polacca n. 2 in « Mi bem. min. », op. 26, n. 2, p. I-II	DB 2494
Polacca n. 3 in « La magg. », op. 40, n. 1	
Polacca n. 4 in « Do minore », op. 40 n. 2	DB 2495
Polacca n. 5 in « Fa diesis min. », op. 44, p. I-II	DB 2496
Polacca n. 6 in « La bem. magg. », op. 53, p. I-II	DB 2497
Polacca n. 7 in « La bem. magg. », op. 61, p. I-II	DB 2498
Polacca n. 7 in « La bem. magg. », op. 61, p. III	
Andante spianato, Chopin. op. 22	DB 2499
Grande Polacca, p. I-II	DB 2500

Serie completa, con album n. 79, in omaggio, L. 240

I dischi si vendono anche separatamente a L. 30

CANTO E PIANOFORTE

G. C. BRERO

Tre Liriche (MS-Br). Versi di Lina Schwarz
123611. - Alla luna L. 5,—
123612. - Il piccolo fornaio » 5,—
123613. - Piero il malcontento » 5,—

P. CIMARA

123480. - *Ombrellino giapponese.* Improvviso (S-T). Versi di S. Serpieri. L. 6,—

L. DALL'ARGINE

123455. - *Il figlio alla madre severa* (MS-Br). Poesia di anonimo greco; traduzione di N. Tommaseo. L. 5,—

G. SALLUSTIO

123447. - *Fiorella* (S-T). Parole di G. Sallustio. L. 5,—

P. A. TIRINDELLI

123101. - *Ancóra* (S-T). Parole di S. Virdis. L. 5,—

R. VENÈ

123285. - *L'attesa vana* (S.-T.). Versi di di G. Improva. L. 5,—
123286. - *Stornello lunigiano.* Versi di autore ignoto. L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ANTICO MAGNIFICO VIOLINO STRADIVARIO 1719

periziato lire trecentomila

cederebbesi

LIRE DUECENTOMILA CONTANTI

oppure

permutterebbesi con beni immobili Liguria pari valore

Scrivere:
ENRICO HAUPT.
Salita Santa Caterina, 5
GENOVA

DA BUON SEME

BUON RACCOLTO



Gli elementi catalizzatori e minerali contenuti nel Tonergil sono come la buona semente che, gettata nel terreno, assicura la messe rigogliosa. Essi potenziano i processi metabolici cellulari e migliorano l'emotosi.

ANEMIA
ESAURIMENTO ORGANICO
ASTENIA NERVOSA
CONVALESCENZE



SQUISITO - AI PASTI UN BICCHIERINO

TONERGIL "ERBA"

TONICO EMOPOIETICO MINERALIZZANTE

CARLO ERBA S.A.-MILANO

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 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

P. Dotto. — Domenico Cimarosa . . . . . Pag. 307
L. Squassi. — La musica e i bambini . . . . . » 310
R. Schnabl-Rossi. — Conversando con Giorgio Sorel . . . . . » 315

RIVISTA DELLE RIVISTE: Pensieri di G. Mahler. - Italia. - Estero . . . » 319

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti. - Lettera dalla Germania (A. Brüggemann) . . . . . » 323

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale da camera. - Musica eseguita . . . . . » 332

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie . . . . . » 338

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 341

BRANO MUSICALE

L. Colonna: *Solo*. Parole di G. Bizzarri.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

NOVITÀ ASSOLUTA

TEATRO DONIZETTI DI BERGAMO

IN TERRA DI LEGGENDA di **L. ROCCA.**

Tre atti di G. MEANO L. 50 - L. 4

IMPORTANTI RIPRESE

TEATRO MUNICIPALE DI S. PAOLO E RIO DE JANEIRO

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 QUIRINO DI ROMA

LA MONACELLA DELLA FONTANA di **G. MULÈ.**

Un atto di G. ADAMI L. 20 - L. 2

VILLA OLMO DI COMO

IL CARILLON MAGICO di **R. PICK-MANGIAGALLI.**

Commedia mimo-sinfonica in 1 Preambolo e 1 atto dello stesso maestro L. 20 - L. 2

I prezzi indicati si riferiscono allo spartito per Canto e Piano (pel "Carillon Magico„ per solo pianoforte) ed al libretto.

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

Anno XVIII. Ottobre 1936-XIV N. 10

MVSICA D'OGGI

I grandi maestri della Scuola Napoletana

Domenico Cimarosa

1749-1801

Nacque in Aversa da poveri genitori entrambi al servizio dei religiosi conventuali al Pendino.

Perduto il babbo in tenera età, un frate organista (tal padre Porzio) prese a ben volere il fanciullo Domenico educandolo nelle lettere e nella musica; e nel 1761, per opera sua, Cimarosa fu ammesso gratuitamente nel Conservatorio di Nostra Donna di Loreto di Napoli. Studiò col Sacchini, col Fenaroli ed in ultimo col Piccinni.

Dopo undici anni di studio, Cimarosa uscì dal Conservatorio violinista, organista, clavicembalista, cantante e compositore. A sì vasta e completa cultura musicale univa quella letteraria, specie nel latino. Eppure, nonostante tanto sapere, ebbe assai bisogno, nei primi anni della sua carriera, di aiuti per vivere; e li ebbe da una certa signora Ballanti, appassionata della musica e molto caritatevole. Di animo gentile e riconoscente, Cimarosa fu sempre grato alla Ballanti; e quando decadde la fortuna della sua mecenate, questa trovò nel giovane maestro il suo conforto: Domenico ne sposò la figlia.

Cimarosa scrisse la sua prima opera, *Le stravaganze del Conte*, per il teatro dei Fiorentini, nel carnevale del 1772. A questa seguirono *Le Magie di Merlino* e *Zoroastro*, opera buffa. I tre lavori, perchè di un esordiente, furono compatiti. Non furono al certo essi a rivelare l'apparizione di un genio. Erano quelli, tra il sette e l'ottocento, gli anni migliori, dirò così, del genere buffo-sentimentale, che si reggeva ad onta della decadenza verso cui tendeva l'opera italiana per difetto di forma. Oggi non si pensa più all'opera buffa sentimentale. Questa che fu forma d'arte antica italiana, se dovesse rivivere sulle nostre scene con forme nuove, sarebbe certo bene accetta al moderno pubblico italiano. L'ha presentata del resto il Verdi col *Falstaff*, opera semiseria e sentimentale, ma il Verdi non ha avuto, purtroppo, continuatori....

Genio veramente fecondo ed originale fu Cimarosa, dallo stile espressivo e naturale. In ancor giovane età le sue melodie chiare e fluenti lo posero a livello dei migliori operisti del secolo XVIII, quali Paisiello, Guglielmi e Piccinni.

In quanto alla forma egli si avvicinò — pur non conoscendo il Gluck — alla sua riforma, e ciò fece istintivamente; non fu però uno spirito riformatore come qualche storico lo ha chiamato, poichè se il suo forte ingegno diede sprazzi di luce, di vitalità e di tecnica nuova, qualità allora mai raggiunte da alcuni, egli pure non giunse nel melodramma serio a possedere quella caratteristica essenziale di nuove forme estetiche del melodramma; e per questo è ben lungi da poter meritare dalla storia il nome di riformatore.

Continuando a parlare di questo grande musicista, non si può disconoscere che i suoi pensieri melodici ed il legame fra essi, conservano tutta la freschezza, il fascino ed il carattere della schietta e genuina italianità, forte caratteristica dei vecchi operisti italiani che non fu mai corrotta da straniere infiltrazioni; nè si può negare nei suoi lavori un elegante ricamo strumentale.

Fra le sue innumerevoli opere, quelle che gli diedero grande nome furono: *Le astuzie femminili, Giannina e Bernardone, Gli Orazii e i Curiazii, La Vergine del Sole* ed il *Matrimonio segreto*, opera di singolare bellezza, della quale Giuseppe Verdi disse: « Quella è la vera commedia musicale, lì c'è tutto quello che un'opera buffa deve avere ».

Il *Matrimonio segreto* ebbe successi trionfali in tutte le città d'Italia e di Europa. A Napoli ne furono date in una stagione centododici rappresentazioni (le stagioni teatrali allora duravano fin quasi ad otto mesi).

Nel 1785 Cimarosa scrisse un'opera seria pei teatro di Torino, il *Vladimiro*. È notevole al riguardo il seguente grazioso episodio. Era consuetudine del tempo che quando il Sovrano assisteva ad una rappresentazione questa non poteva oltrepassare un certo tempo già stabilito dalla reale consuetudine. E per ciò al « Concerto generale » (l'attuale prova generale) un gentiluomo della Corte, che fatta la somma delle ore e dei minuti della durata dell'esecuzione aveva trovata questa esorbitante, invitò Cimarosa ad accorciare qualche pezzo della sua opera.

Questi si scusò col dire che non poteva farlo senza pregiudicarne l'effetto. Il gentiluomo insistette, ma Cimarosa resistette finchè, intervenuto il re Vittorio Amedeo II, in grazia dei meriti del maestro, gli vennero dal re stesso regalati quei minuti in soprannumero e l'opera fu eseguita la sera appresso.

Partendo Cimarosa da Torino e preso commiato dal re, questi gli raccomandò di regolare il suo viaggio in modo da evitare le sorprese dei ladri, al che il Cimarosa sorridendo rispose: « I ladri, maestà, nulla guadagnerebbero, perchè sono « sprovvisto di tutto, a meno che non vorranno rubarmi quei minuti che vostra « maestà mi ha regalato! ».

Nel novembre del 1787 Cimarosa, in compagnia della moglie, si recò a Pietroburgo, invitatovi da quella Corte per coprire il posto di Maestro di Corte lasciato da Paisiello. Dopo undici giorni di viaggio giunse a Livorno, perchè invitato dal Granduca alla sua Corte. Quivi il maestro, dopo il suo concerto di canto e di composizioni al cembalo, ebbe regali di valore, fra cui una magnifica tabacchiera d'oro ed una collana di perle per la moglie. Fermatosi a Parma ricevette anche in quella città notevoli doni, fra cui un orologio d'oro con brillanti.

Anche a Vienna ed a Varsavia si ebbe i consueti regali dall'Imperatore Giuseppe e dal Re Stanislao. Questi, more solito, gli regalò una tabacchiera tempestata di diamanti e l'imperatore la solita tabacchiera d'oro con il suo ritratto contornato di brillanti. Alla moglie, invece, toccò una collana d'oro ricca di pietre preziose.

Il primo di dicembre Cimarosa giunse a Pietroburgo e l'indomani dall'ambasciatore del Regno di Napoli fu presentato all'Imperatrice Caterina, che lo accolse molto graziosamente, invitandolo subito a cantare. Oh! i nostri grandi maestri italiani di un tempo!

Godette Cimarosa alla Corte russa un larghissimo stipendio, qualche cosa che si avvicinava alle odierne ventiquattromila lire all'anno, oltre l'alloggio a Corte con relativo servizio per sè e la moglie.

Era suo obbligo scrivere un'opera per ogni nuova stagione ed insegnare canto a due principesse della Corte, ed in più dirigere i concerti dell'orchestra di Corte e le opere al teatro imperiale.

Dopo quattro anni di residenza a Pietroburgo, a causa della guerra, l'imperatrice Caterina chiese al celebre maestro se avesse voluto rimanere a Corte col titolo di maestro e col consueto stipendio senza ulteriori obblighi. Cimarosa rifiutò la gentile offerta, non consentendo la sua dignità di restare là ove non eravi più nè teatro nè Cappella di Corte; d'altronde la salute sua e della moglie cominciava a risentire i rigori di quel clima.

Da Pietroburgo il maestro passò a Vienna, ove l'imperatore Leopoldo gli offrì anche lui ventiquattromila lire annue e un appartamento nel suo palazzo. Scrisse uno storico che queste cospicue offerte e tali onori ricordavano i tempi in cui un imperatore come Carlo quinto si chinava a terra per raccogliere il pennello caduto di mano a Tiziano, e papa Giulio II si levava in piedi all'apparire di Michelangelo!

Cimarosa a Vienna scrisse la sua migliore opera: *Il matrimonio segreto*, che piacque assai all'imperatore, tanto che finito lo spettacolo, invitò a cena nel suo palazzo Cimarosa, i cantanti e tutta l'orchestra e nella notte fece ripetere l'esecuzione dell'opera per sè e per la Corte.

Il nostro maestro, oltre che un grande dell'arte italiana, fu anche un patriota, un liberale, e tale si mostrò quando i francesi occuparono Napoli nel 1799. Egli aveva abbracciato vivamente il partito della rivoluzione, per la quale scrisse l'*Inno della repubblica*. Restaurato il governo borbonico, il suo amor di patria e l'essere autore di quell'inno gli procurarono il saccheggio delle sue case, la perdita del clavicembalo fonte di tante melodie, che fu gettato nella strada, e quattro mesi di carcere, da cui fu tolto per l'intervento di alcuni ufficiali russi che lo avevano conosciuto a Pietroburgo, i quali non avendo potuto ottenere la liberazione del Cimarosa dal governo, pensarono a liberarlo essi stessi con la violenza.

Nel 1800 fu obbligato dal governo ad allontanarsi dal regno di Napoli ed emigrò a Venezia, ove aveva contratto impegno di porre in musica un'opera buffa. Egli morì in quella città nell'agosto del 1801. Di lui si può dire che divise il suo affetto fra la patria, l'arte e la famiglia, e che l'ideale della libertà fu sempre in cima ai suoi pensieri.

PAOLO DOTTO.

La musica e i bambini

Ogni mito, come ogni leggenda, non è che la veste poetica e fantasiosa di fenomeni di natura e di fatti di vita veri e vissuti, che, non trovando una spiegazione immediata ed evidente nella normalità dei rapporti umani e vitali, per la loro essenza sorprendente e sbalorditiva cessarono di appartenere all'esperienza dei mortali, per popolare il mondo imperscrutabile del soprannaturale e dell'eroico.

Così la favola di Orfeo, tra le più gentili ed ispirate, impersona la favola della musica stessa, col mistero di quel suo intenso, irresistibile potere emotivo, a cui non sa sfuggire alcun essere animato. Orfeo è il prototipo del musico, che avvince a sè e placa animali e uomini, quasi avvicinando gli uni agli altri nella rispondenza (innanzi tutto puramente fisica ed istintiva) delle loro pur diverse nature alla potenza del ritmo eccitatore o deprimente, all'influenza del suono, piegato con equilibrio ed armonicità di rapporti in melodie eleganti e suadenti. Il mito del cantore dolente ed appassionato nasce proprio per dare una spiegazione all'inesplicabile virtù soggiogatrice del suono, al fascino della melodia e del ritmo, che agiscono direttamente sulla sensibilità fisica ed affettiva, senza intermediazione nè della volontà nè dell'intelligenza, ma soltanto attraverso leggi fisiche naturali e a mezzo del fervore e dell'entusiasmo che, stando a base della ispirazione creatrice, richiamano e suscitano questi stessi moti dell'animo in coloro che ascoltano.

Oggi, naturalmente, al mito ed alla favola non si pensa neppure più, dopo la quantità di volumi che si sono scritti da scienziati, esteti, artisti e poeti sull'argomento; e, se mai, si considerano come antichità letterarie da far risorgere solo nelle traduzioni dei ginnasi... Ma, pure, la forza altamente patetica dell'arte dei suoni è, oggi più che mai, l'ispiratrice, il fondamento e il mezzo per l'attuazione di una vasta operosità, di contenuto umano e sociale, che della favola ha tutta la vibrante e delicata poesia e i sorprendenti sviluppi: e questa è l'educazione dei bimbi attraverso la musica e la formazione del carattere attraverso la sua azione diretta ed immediata.

Quel potere emotivo, infatti, che fa della musica un godimento spirituale di singolare ed elevata raffinatezza, — anzi, talora varca perfino i limiti del piacere, e diventa vera morbosità — deve considerarsi come elemento preziosissimo nel campo dell'educazione infantile, dove sovrano è il principio che al cuore dei bimbi si deve parlare, col cuore, e non con aridi argomenti. L'elemento sonoro dovrebbe, anzi, essere valutato come fattore basilare in questo campo: e non sarà davvero difficile riconoscerlo tale, solo se si consideri che esso agisce, per il tramite essenzialmente naturale delle leggi fisiche e fisiologiche, sull'istinto, che nei giovani è, direi quasi, il propulsore incondizionato, incontrollato ed irrefrenabile di tutta la loro vita.

L'amore della musica è un dono istintivo nel bambino: essa non è per lui una straniera sdegnosa ed arcigna: non gli domanda che cordialità e spontaneità, virtù di cui è traboccante ogni cuore giovanile. Ed è inoltre un bisogno del suo delicatissimo spirito. Mentre la melodia serve a divertirlo, a calmarlo, a cullarlo, il ritmo prende il bambino in modo meraviglioso, variando in mille modi impensati

la rispondenza di tutto il suo essere alla gioia fisica che gli procura, e sopraffacendo con questa sua azione fisica quella specie di atonia spirituale, che, a torto, si considera e definisce generalmente come mancanza di sensibilità musicale.

Dal senso ritmico si sviluppa il senso melodico: ed è precisamente dal godimento emanante dalla grazia e dalla composta eleganza di una melodia, che sbocciano nell'animo del bimbo infinite sensazioni di dolcezza, di bontà, di commozione, sensazioni che hanno altissimo valore per la loro assoluta genuinità e verità e per l'atmosfera spirituale che esse creano nel bambino, la più adatta a raccogliere ed assimilare la parola di ammonimento, l'esortazione persuasiva, che l'educatrice potrà proficuamente rivolgere a lui, sotto l'apparenza piacevole di illustrazione della musica eseguita.

Ma perchè, allora, non sfruttare fin dalle radici questa meravigliosa risorsa che la natura stessa ci offre, potentissimo mezzo per arricchire la piccola vita effettiva dei giovanissimi, ed indirizzarla verso sentimenti nobili e alti ideali? La tenera anima infantile, che vibra oggi di commozione e di piacere agli accenti di una melodia pura ed elegante, sarà domani l'anima dell'uomo che comprende la bellezza di un ideale artistico o spirituale e che sa respingere e disprezzare tutto ciò che è basso e volgare.

Per questa sua preziosa funzione morale, indipendente dalle prerogative, per così dire, meccaniche del suono, la musica — non meno che per il senso di equilibrio interno e di disciplina che, nella sua intima essenza di arte di puri rapporti e proporzioni numeriche, sa istillare fin nelle più profonde fibre dell'essere — si considera oggi tra i fattori educativi primari, sia in ordine di tempo che di importanza.

Questo principio infatti trova oggi modo di attuarsi con organicità di sistemi e con continuità di mezzi, nella « Cattedra di musica per bambini », emanazione dell'Ass. Naz. Fasc. Donne Artiste e Laureate, ideata, animata e retta con vero fervore di apostolo dalla insigne musicista Elisabetta Oddone. A questa valorosa organizzatrice, veramente, si deve l'inizio di tutto il movimento artistico che, da una ventina d'anni ad oggi, ha portato in Italia alla formazione di un'arte sonora di eccezione, specializzata per i bambini, ad una produzione musicale, cioè, improntata al massimo buon gusto e costituente una forma di arte vera, che, con l'opportunita semplicità, sa dire al cuore dei piccoli quel che la parola non sa e non può esprimere in modo altrettanto persuasivo.

Questa particolare attività creativa, rivolta ai fanciulli con infinito senso di amore e di comprensione e sorta per l'esigenza di cancellare dai repertori dei piccoli cantori e strumentisti ogni traccia di barocchismo o di dilettantismo, ha trovato ora la sua più degna integrazione nella operosità svolta dalla « Cattedra di musica per bambini », istituto di carattere nazionale che, autorizzato dal Ministero dell'Educazione Nazionale e sotto il personale auspicio di S. E. De Vecchi, si propone uno scopo fondamentale altamente umanitario: di sviluppare, cioè, e di perfezionale il senso musicale nei bambini, in considerazione dell'influenza decisiva e benefica che esso può esercitare nella formazione del carattere; sviluppo e perfezionamento ottenuti precipuamente con l'esecuzione di musiche rispondenti a questa finalità e scelte con oculata cura tra quelle che, scritte per bambini, veramente possono trovare rispondenza nella sensibilità e nella mentalità infantile.

Questo, fondamentalmente, è lo scopo, che la titolare della « Cattedra », con

la collaborazione appassionata e disinteressata di altre artiste e professioniste, concreta per diverse vie, ma sopratutto, in modo immediatamente efficace, con piccoli concerti nelle scuole primarie e secondarie inferiori, di preferenza in quelle che adunano gli elementi di popolazione più povera e perciò più lontana dalla possibilità di una cultura musicale.

La parola « Cattedra » non riveste però mai alcuna parvenza di rigidità e di scolastica pedanteria: poichè la Cattedra insegna, educa, sempre diverte e soprattutto diffonde una serenità e dolcezza che i bimbi non sanno definire e qualificare, ma che li fa esclamare: « come si stava bene in palestra con tutte quelle belle canzoni! », come accadde di sentir dire, con tono di rimpianto, dalle piccine della Scuola Vittorio Emanuele III di Firenze, quando la « Cattedra » vi diede uno dei suoi simpaticissimi concertini. La « Cattedra » di musica per bambini infatti è mobilissima, e si trasporta con prontezza dovunque sia desiderata. L'anno scorso si è spinta fino a Lecce, chiamata dai bimbi dell'Istituto dei ciechi e dall'O.N.B. e dalle autorità della Podesteria, ed ha sostato a Brindisi, dove diede un saggio della sua attività con un concertino per l'O.N.B.; ha toccato varie città del mezzogiorno, dovunque portando il suo motto: « Educare divertendo ». Fu, in tal modo, ospite della scuola « Guido Alessi » di Roma e delle scuole primarie di Pistoia.

Ha varcato perfino i confini d'Italia, per portare ai bimbi della colonia italiana di Ginevra (scuola Maria Pia) ed ai soci della « Dante Alighieri » di Ginevra e di Friburgo il soffio di questa nuova atmosfera, che si è venuta creando in patria, e che ha trovato comprensione ed incoraggiamento nel Governo Fascista, per il benessere non puramente fisico, ma anche e soprattutto per l'educazione e il benessere spirituale dell'infanzia. E appunto nell'intento di far trionfare questa tesi, la « Cattedra » partecipava l'estate scorsa anche al Congresso dell'« Education familiae », radunatosi a Bruxelles, dove, in seguito ad una pratica dimostrazione di E. Oddone, si mise agli atti di considerare la musica come autentico fattore educativo.

E naturale peraltro che il centro più attivo della « Cattedra » sia per ora Milano, città dove essa ha la sua sede e dove appunto la titolare svolge presso la scuola « Caterina da Siena » un « Corso sperimentale di musica » per i piccini frequentatori della « Casa del bambino » e per gli scolaretti delle cinque classi elementari, e dove tutte le scuole elementari della periferia e buona parte delle secondarie inferiori (Ginnasio Berchet, Magistrali inferiori, Scuola Rosa Maltoni Mussolini) l'hanno già ospitata per uno o più concerti.

Ma occorrerà anzitutto intendersi sul significato e sulla fisionomia di questi « concerti »: non siamo qui a teatro, nè in una sala da concerti vera e propria: siamo nelle palestre delle scuole e il pubblico è formato da centinaia di bimbe o bimbetti in grembiulino che, se applaudono, lo fanno per lo slancio del loro piccol cuore e che, se si annoiassero, non lo nasconderebbero neanche davanti alla direttrice od al preside.

Naturalmente i programmi sono ideati con riferimento particolare allo scopo delicatissimo a cui sono destinate quelle manifestazioni: musiche facilissime, lineari, essenzialmente melodiche, che esprimono direttamente, nei loro trasparenti periodi, il pensiero e l'immagine che le hanno ispirate e che cantano i sentimenti primitivi fondamentali dell'anima umana: la gioia, il dolore, l'estasi, il sogno. Sono ninne-nanne dolcissime e consolatrici, favolette colorite, ariette serene e

lucide, in cui l'animo dei bimbi sembra specchiarsi in tutta la sua limpidità: filastrocche popolari, ecc. Tutto un mondo di sogni e di favole belle che si apre davanti alle tenere fantasie dei bimbi e ne consola e commuove i piccoli cuori.

Poi, a poco a poco, accanto a queste melodie semplici ed ingenue, i programmi includono musiche di altro genere e stile, per quanto sempre lineari e di chiara comprensione, e alternano al canto e al melologo, il violino e il pianoforte. E ad ogni canzone, ad ogni danza, ad ogni musica la prof. Oddone premette poche parole, per facilitarne la intelligenza al suo uditorio di eccezione: spiega, racconta, commenta, prepara gli spiriti con semplicità, quasi narrasse una fiaba, che poi traduce in musica e canto: e i piccoli uditori, che la seguono senza fatica, si divertono, e si commuovono, e imparano senza accorgersi di imparare.

Un accentuato carattere culturale assumono invece le manifestazioni-concerto nelle scuole secondarie, essendo informate anche al concetto di far comprendere ai piccoli italiani quanto grande sia stata l'influenza nazionale nello sviluppo dell'arte straniera. La titolare della « Cattedra » organizza in queste scuole piccoli cicli di concerti, che ella stessa anima con la preziosa virtù comunicativa della sua voce e della sua parola, ora svolgendo una specie di storia della musica, esemplificata, a periodi, ora illustrando con opportune esecuzioni dimostrative il vocabolario musicale (che cosa sia una Sonata, un Concerto, una Romanza, una Suite, ecc.) e, ancora, facendo eseguire le arie delle opere dei grandi con gli atteggiamenti fondamentali dell'azione scenica, affinchè il bambino abbia sempre la piena e completa comprensione del significato del pezzo e possa poi ricordarlo con tanta vivezza, da saperlo riconoscere o da poterne gustare uno analogo per stile, domani, fuori della scuola, in un concerto o in una qualsiasi audizione.

Il canone fondamentale della « Cattedra » è dunque sempre quello di far amare la musica dai ragazzi di ogni categoria sociale, per il bene che ne deriva al loro cuore e al loro carattere; ma i mezzi per concretarlo non si esauriscono nè si identificano con l'attività di propulsione alla creazione di musiche infantili o nell'organizzazione dei concertini scolastici: essi si moltiplicano e si estendono sempre più, prendendo forme impensate e toccando attività artistiche collaterali (danza, recitazione, poesia). Così, l'opera svolta ampiamente nella scuola con la sistematicità di quei concerti trova la sua preparazione e la sua integrazione in quella che si esercita sulla famiglia: è necessario, infatti, formare la mentalità delle mamme, vincere la loro inerzia o la riluttanza a considerare l'elemento sonoro non più come elemento secondario, quasi di lusso, ma come elemento vitale e principalissimo nel campo dell'educazione: è necessario persuaderle a introdurre l'arte sonora nelle consuetudini della vita famigliare.

E alle cure intelligenti della mamma infatti che, per ragioni naturali di vita, è affidato nella sua integrità il patrimonio inesplorato delle doti istintive del bimbo: è lei che per la prima deve saperle e poterle sviluppare, sfruttandole fin dalla nascita in modo che nessuna di queste energie naturali vada dispersa o sia rivolta verso indirizzi ambigui e vani. Ma non sempre basta al delicatissimo compito l'amore grande e tenerissimo, e neppure sempre l'intelligenza nè l'entusiasmo della genitrice: nel campo specifico della musica è necessaria una vera e propria forma di cultura, che metta la mamma in grado di sapere con quali mezzi praticamente essa potrà risvegliare e sviluppare quel dono naturale che è il senso musicale nel bimbo, per farne un coefficiente di gioia immediata pel bimbo stesso e uno strumento radicale di educazione interna.

Non si deve perdere di vista però il carattere transitorio e complementare che la « Cattedra » attribuisce a questa azione familiare, per la base socialmente particolaristica su cui può esercitarsi. Transitorietà e, per lo meno, complementarietà che sono l'intima conseguenza della relativa novità dell'iniziativa: la « Cattedra », infatti, conta due soli anni di vita, e in questo suo noviziato non può materialmente che aver posti degli *indirizzi*, tendenti in modo utile a quello che è però il suo fine più completo ed organico: l'insegnamento musicale come sistema di educazione!

Soltanto nella scuola, e attraverso l'organismo della scuola primaria, si potrà compiere in modo organico ed universale l'educazione musicale del fanciullo; perchè è la sola scuola primaria che aduna il contributo infantile integrale della popolazione e livella sotto i bianchi grembiulini ogni differenza sociale. È nella scuola primaria, cominciando dai « nidi », dalle « case del bimbo », dagli asili, che deve iniziarsi l'insegnamento dei primi elementi teorici della musica e del canto corale con intendimenti di pura arte (naturalmente con peculiarità e speciale genialità di sistemi), affinchè si perfezioni quel fine educativo con una soluzione di continuità per l'avvenire.

La scuola primaria è, in miniatura, l'intera nazione di domani; là quelle piccole e quei bambini ricevono l'impronta fondamentale del loro carattere e plasmano i segni distintivi della loro indole: usciti dalla scuola, porteranno nella vita della famiglia, dell'opificio, dei campi, insieme con le nozioni di lingua, storia e matematica, soprattutto quel senso di ordine, di disciplina, di armonia e di equilibrio che, rivelato e valorizzato al loro istinto dall'arte dei suoni, essi avvertiranno regnare in se stessi radicato e profondo e reggere intimamente tutte le manifestazioni di vita e di natura.

E mentre il loro orecchio, assuefatto dall'intelligente opera educatrice alla compostezza ed alla grazia del bel cantare italico, si rifiuterà ad ogni disordinata e sguaiata manifestazione canora (e non soltanto canora, perchè ad ogni espressione volgare di vita si ribellerà il loro istinto), ognuno di essi sarà il germe diffonditore di quegli stessi insegnamenti.

In quei bimbi e in quelle bimbette dobbiamo pensare le mamme e i babbi di domani, che troveranno assolutamente naturale di rivolgersi ai loro piccoli con quello stesso sistema di educazione, che ha costituito il substrato educativo della loro infanzia. E questo avverrà in qualsiasi ceto sociale, con i mezzi di cui ciascuno potrà disporre: ce n'è uno poi economicissimo, e di portata generale, che è forse ancora quello che convince di più: il canto della voce umana. Così, mentre per loro sarà gioia luminosissima il far rivivere i canti, le nenie, i piacevoli giochi ritmici sonori della loro primissima fanciullezza, nei figli loro rifioriranno le tenere emozioni, le delicate sensazioni che ingentiliscono l'animo, preparando il terreno nel modo migliore all'azione sistematica dell'insegnamento scolastico, musicale e non musicale. A Milano, tutto ciò non è già più allo stadio di puro programma per la « Cattedra », perchè una scuola lo ha posto in atto, come esperimento dimostrativo, da un anno: la scuola Caterina da Siena, con quel « Corso sperimentale di musica » a cui si è già accennato e che ha dato risultati di un così completo successo, da far sperare ed augurare una estensione dell'iniziativa nelle scuole tutte, non della sola Milano, ma dell'Italia intera.

Dott. Liana Squassi.

Discorrendo con Giorgio Sorel

Sembrerà strano ch'io intenda parlare, in una rivista musicale, di Giorgio Sorel; di questo profeta del modernismo politico dal pensiero originalissimo in ogni campo. Mi ci sento spinto dalla recente pubblicazione *Propos de Georges Sorel recueuillis par Jean Variot*, edit. Gallimard, Paris, e dalla grande ammirazione per l'opera d'importanza assoluta del sociologo e dell'intellettuale che ironizzava sulla dottrina puramente filosofica ritenendola dannosa alla sola forza che conti in politica: l'azione. Al lettore di « Musica d'oggi » che interessasse conoscere maggiormente l'essenza spirituale del Sorel, consiglio leggere *Réflexions sur la violence*, libro che ebbe, anche in Italia, tradotto da Antonio Labriola, un enorme successo. Il fatto che Sorel non sia mai stato un semplice uomo di parte, bensì un moralista e una specie di genio politico, di solitario, profondo indagatore dei problemi psicologici della politica sociale, ha potuto farlo apparire al dottrinario come uno spirito semplicemente bizzarro, disposto a cambiare con troppa facilità le sue simpatie politiche. Si comprende che una tale accusa parta specialmente dai marxisti, che lo credettero ad un certo momento loro compagno convinto e dominato dalle loro teorie.

Ma un tale cervello oggettivo, portato per natura a studiare il contrapposto, doveva ammirare anche quello che c'era di più aristocraticamente intellettuale nella dottrina di un Maurras, dell'« Action française », la quale — più tardi — ebbe il torto di stupirsi che il Sorel, buon conoscitore dello zarismo, avendo profetizzato la rivoluzione russa, parlasse con una certa ammirazione dell'azione diretta e violenta di Lenin. Dice giustamente il Variot che Sorel dava più importanza ai fatti che agli uomini. Non vorrei dilungarmi troppo a parlare di politica, benchè sia convinto che le profezie e sentenze riportate dal Variot, questo Eckermann del Sorel, possano interessare anche un professore di triangolo: tanto più che anche nel modo di esporle Sorel era di una originalità pittoresca. Credo però che valga la pena di trascrivere qualche affermazione caratteristica e interessante per noi italiani.

Egli scriveva nel 1912: « L'Italia cerca se stessa. Il suo modo di pensare nazionalmente è abbastanza solido; ma subisce delle influenze massoniche molto dannose al suo sviluppo.... Non credo che l'avvenire dell'Italia si sviluppi normalmente per evoluzione. Credo che sarà la gioventù sindacalista italiana, la più seria d'Europa, quella che meglio comprende come le teorie socialiste macchiate di democraticismo non siano « tabù », che farà grande l'Italia.... L'Inghilterra non è forte che per la debolezza degli altri... Essa ha saputo dividere per regnare. E ci si è lasciati dividere ». Nel 1921: « Benito Mussolini è un genio politico di un calibro che sorpassa quello di tutti gli altri uomini di Stato attuali. Sentivo parlare di lui prima della guerra. Egli non è il socialista a salsa borghese che ha creduto al socialismo parlamentare. Egli ha inventato l'unione del nazionale al sociale ».

Scopo di questo articolo è però parlare di Sorel filosofo-esteta dell'arte. Il libro del Variot è stato per me una lieta sorpresa, perchè non avrei immaginato

che la speculazione filosofico-sociale lasciasse al Sorel sufficiente passione per interessarsi a problemi di letteratura e d'arte, specialmente musicale.

« Occorre considerare le cose solamente dal punto di vista dell'eternità. È Goethe che aveva ragione. Mi domando se gli ultimi uomini utili non saranno i poeti. Non parlo naturalmente del poeta politico tipo Victor Hugo che ha sposato, l'una dopo l'altra, tutte le ideologie. Parlo di un poeta come Goethe, o di un musicista.... Il musicista è il poeta superiore, al quale non abbisogna neppure la parola.... Bach, Beethoven.... ecco gli uomini che contano. È nel loro linguaggio, incomprensibile all'uomo comune, che si scoprono i segreti di un ordinamento di pensiero perfettamente sovrumano. V'è nei musicisti una miscela di immaginazione poetica e di matematica che li colloca al di sopra di tutti gli artisti. »

Possano queste magnifiche parole ispirare i musicisti nostri contemporanei! Sui letterati e certi uomini politici del tempo vi sono pareri saporiti e coloriti, spesso feroci ma divertenti per chi s'interessa alla vita pubblica francese. Nutre antipatia per « l'arte falsa di Maeterlink, che sarà salvata dall'oblio unicamente per merito della musica di Debussy ». Non ama il teatro verista destinato ad invecchiare rapidamente, e non lo sorprende che lo stesso Ibsen non sia più così ammirato. Nel 1909, parlando del tonitonante Jaurés, allora padre eterno delle democrazie socialiste, dice: « È la sua saliva che ha fatto di lui un capo ». Ammira la profondità di pensiero che riscontra più facilmente in un autore comico leggero come Ludovico Halévy.

Sorprende la sua ammirazione per Claudel. Forse pensò che *L'annonce faite à Marie* riuscisse a schiacciare il teatro troppo borghese. Il sindacalista protestava stranamente che questo dramma si desse sul palcoscenico. « Le cose sacre non devono discutersi dove le ballerine espongono le loro attrattive ».

V'era in lui il moralista che dominava. Non ama nè il France, nè il Lemaitre, chiamando « France il Lemaitre delle sinistre, e il Lemaitre il France delle destre », pur ritenendo che il France avesse maggior talento e fosse più intelligente. Le sue opinioni sono sempre quelle di un filosofo sociale. Per lui l'arte ha uno scopo morale. « L'arte deve elevare il cuore e lo spirito. Senza l'arte il cervello non può pensare sanamente ». Tutto ciò potrà sorprendere, ma come non approvare queste parole: « È naturale, è normale e logico che l'artista viva del suo lavoro. Quello che non è naturale, normale e logico è la sovraproduzione che un artista impone a se stesso per mutare la sua arte in affare commerciale ».

Per recare un esempio tipico e triste, egli parla di Massenet al quale, pur riconoscendogli capacità inventiva e tecnica, affibbia la qualifica crudele di « marchand de soupe » che fabbrica del Massenet colla ricetta di un'aria per ogni atto ». Il resto è riempiticcio che prepara quest'aria, e che dopo conduce, più o meno piacevolmente, alla fine d'atto. Questa fabbricazione è in fondo un cattivo affare. Il lato « confezione » mette le opere ben presto fuori moda, e se il genere « opera » morrà, avrà collaborato al suo assassinio Massenet.

Unicamente ciò che l'artista scrive con sincerità e senza ricercare il favore della maggioranza, può vivere. Anche Meyerbeer era un fabbricante. In vita le cose andavano benone. Ma guardiamo dall'alto. Quest'arte di cartone non ha resistito. Guardate invece dov'è ora l'opera di Riccardo Wagner! Si possono avere dei doni senza essere un artista. « Disprezzo l'uomo di valore che per abbreviare la lotta, per guadagnare più rapidamente del danaro, parla un linguaggio volgare. Questa categoria d'artista non fa parte dell'arte vera ».

Le stesse cose diceva del pittore Carolus Duran, celebre per la bella « Dame au Gant » dipinta in gioventù, e favorito dai nuovi ricchi che lo retribuivano generosamente. Sorel in fondo non considera arte vera che quella che si può scrivere coll'A maiuscola, ma comprende che la folla, o anche l'editore, non possano vivere di sola produzione elevata, ma si sentano più attratti dal « produttore » che possiede spontaneamente le qualità per piacere. Ma « al genio manca il senso della misura » (affermazione originale per un francese). « Ciò urta lo spirito accademico sovente codificatore della mediocrità. Il genio precorre, e il successo non arriva che dopo la scomparsa della generazione che gli è contemporanea. Al critico che scriveva « Delacroix dipinge come una scopa ubriaca, un uomo più avveduto rispondeva: Che fortuna! Tutti gli ubriachi diventeranno dei grandi pittori ». Un altro diceva: « Berlioz aggiunge alla sua orchestra fucili e cannoni, e se ciò non basta, il tuono. Eppure, è impossibile non addormentarsi ».

Nella lotta del genio, il Sorel riscontra il fatto sociale. Meyerbeer era il musicista in armonia colla sua epoca prettamente borghese. Egli è « una specie di idiota sonoro che fabbrica coscienziosamente una materia simile ad un pasticcio troppo dolciastro ». Ciò impressionava la borghesia dispeptica. Nessuna sorpresa doveva produrre il fiasco del *Tannhäuser*. Più tardi fu il lato democratico-borghese che dominò il pubblico entusiasta del padre di « *Louise* », lirico mangiatore di minestre ». Anche per Riccardo Wagner troviamo il lato sociale. « La sua consacrazione arriva con la vittoria della Germania. L'esaltazione dei miti nazionali risponde alla fierezza nata dalla vittoria. Qui, al sociale si accoppia il nazionale ». Sorel crede esatta, ma solo in parte, la massima del Taine che « l'arte è la risultante dell'ambiente ». Lo è per i produttori mediocri, perchè « il genio è precisamente colui che meno subisce l'ambiente. Egli è quasi sempre l'innovatore ignaro dell'ambiente che lo circonda ». Così anche in pittura e letteratura. Quando erano di moda i romanzi di cappa e spada del Dumas e la falsa energia di Giorgio Sand, nasceva la profondità psicologica di Balzac e di Stendhal. Non subirono l'influenza dell'ambiente, che reclamava il divertimento facile, Berlioz, Liszt, Wagner, etc.

Contrariamente alla teoria del Taine, simile alle altre che generalizzano troppo, il genio è un essere solitario; il successo, sovente, non gli arride che dopo la morte, quando la comprensione ha evoluto. Tale evoluzione è dovuta al sentimento collettivo che chiama sociale. Vi sono certamente opere superiori immediatamente comprese: in letteratura, la grande produzione del 600-700. Ma non è facile spiegarne la ragione.

Personalmente credo che la comprensione intima della musica sia meno facile. Nelle arti plastiche, nella pittura la comprensione penetra nel cervello attraverso l'occhio. Sono arti visibili e palpabili. Per la musica non basta l'udito. Ci vuole una disposizione naturale e speciale che può mancare all'uomo più intelligente o anche più colto; il quale, peraltro, non può opporsi a vedere le belle arti, ad esaminare le belle lettere.

Sorel si scandalizza dell'incomprensione toccata « a Berlioz, ai *Trojani*, cima dell'arte musicale ». Per parte mia comprendo, anche se non lo approvi, non solo l'insuccesso d'allora, ma anche l'oblio attuale. « Subì, relativamente, l'ambiente Victor Hugo che non è una delle mie ammirazioni, perchè il suo pensiero filo-

sofico è ristretto. Ma ne riconosco il genio, oggi a torto discusso. Coloro che ridono ad *Ernani* o *Ruy Blas* non si accorgono ch'è la loro reazione imbevuta di verismo che li rende incomprensivi del parossismo romantico, che fu — anch'esso — reazione al classicismo dalle maniere sempre distinte e pompose. Cosa succederà del verismo attuale? La letteratura subisce dunque, in parte e in forma ristretta, l'ambiente ».

Parlando dell'architettura — che Sorel appaia sovente e giustamente alla musica — e del teatro rettangolare ideato da Wagner, dice che « coll'evoluzione principalmente, se non unicamente, verso la praticità e il « confort », essa si allontanerà sempre più dall'arte ».

Risultano interessanti le osservazioni sulla pittura, specialmente moderna: « Essa è caduta nell'assurdo incoerente, esagerando il desiderio *d'interpretare per non riprodurre* rigidamente la natura resa schiava ormai dalla fotografia e dalla meccanica. Verrà il giorno in cui la fotografia vorrà essere arte (ci siamo arrivati!), ricercando effetti meno meccanici. E allora la pittura reagirà a sua volta, e tornerà al suo primitivo scopo, riavvicinandosi alla natura e alla verità! ». Anche qui il Sorel è stato profeta. Parlando di pittura con Zuloaga egli afferma che « un progresso intellettuale del mondo non è provato. È un'altra illusione. L'illusione del progresso è alla base di ogni disordine del pensiero ».

Tornando alla musica sono interessanti le affermazioni su Riccardo Wagner ch'egli ammira, mentre riconosce che « i wagneriani sono insopportabili. Essi furono forse settari necessari per combattere l'aborrito meyerbeerismo trionfante. Wagner infatti riuscì a sterminarlo. Ma non riuscì a sopprimere Giuseppe Verdi, il grande Verdi. L'esagerazione esasperata dei wagneriani creerà una reazione, e forse un giorno vi sarà chi pretenderà che Wagner non è che una specie di grande ingegnere della musica. Pur rispettando la sua opera di gigante, la nuova generazione ristabilirà l'ordine dei valori che i wagneriani volevano distruggere. Essi attaccarono e saranno alla loro volta attaccati; andarono troppo oltre e mancarono di misura.

« È probabile che paghino caro gli attacchi contro Verdi ch'è grande, e la cui opera è come il canto del cigno del teatro lirico agonizzante. E così la nuova generazione dirà ai wagneriani: Wagner ha fatto opera meritoria, sconvolgendo il vecchio teatro lirico. Ma nella sfera teatro, Verdi lo vale. Egli è musicista d'ispirazione e ciò non è il caso del vostro Dio. Se egli ha talvolta qualche volgarità, Wagner non n'è esente. Verdi è l'ultimo dei grandi operisti. E se non potrà avere eredi, siete voi sicuri che un discepolo di Wagner, che pratichi, come lui, il dramma lirico, non riesca mortalmente noioso? Non è provato che il sistema del Leitmotiv a ripetizione sia forma d'arte superiore a quella della melodia sempre rinnovellata. Ciò non toglie che Wagner spazi nel gran cielo dell'Arte. E se nel dramma lirico non potrà avere seguito il suo merito rimarrà però intatto. Significherà ch'egli aveva dato completa soluzione al problema. Nel giorno della reazione antiwagneriana ci sentiremo obbligati di prender le sue difese perchè anche i suoi detrattori esagereranno ». Non v'è dubbio che anche questa profezia si sia da tempo avverata. Wagner e Verdi siedono entrambi nel gran cielo dell'Arte.

RICCARDO SCHNABL-ROSSI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Pensieri di Gustavo Mahler

Willi Reich pubblica nel secondo fascicolo di *Ars viva* alcuni pensieri di Gustav Mahler sulla composizione e sulla direzione dell'orchestra.

« La mia musica — diceva il musicista — è vissuta, qualunque attitudine potessero prendere verso di essa quelli che non vivono e che non risentono il soffio della foga della nostra grande epoca. Io so per mia parte che fino a quando mi sarà possibile di riassumere le mie impressioni per mezzo della parola io non le esprimerò in musica. Il mio bisogno di esprimermi musicalmente-sinfonicamente comincia solamente là dove il sentimento oscuro regna alla soglia che mena all'altro mondo, dove le cose non sono più separate dal tempo e dal luogo. Dopo Beethoven (e cominciando da lui) non c'è musica moderna che non abbia il suo programma interiore. Ma ogni musica vale qualche cosa, se bisogna prima comunicare all'uditorio ciò ch'egli deve trovare in essa, ciò ch'egli deve sentire in essa. Bisogna semplicemente ascoltare con l'orecchio, ma anche avere la buona volontà d'ascoltare. Resta sempre un ultimo mistero, anche per il creatore.

« Sono sempre sorpreso nel notare che si pensa solamente ai fiori, agli uccelli ed ai profumi della foresta, quando si parla della natura. Nessuno pensa agli Dei Dioniso ed al gran Pan. Per me la musica è sempre e dappertutto il suono della natura. Mi sembra che questo è quello che Bülow ha denominato altra volta con le parole sensate di programma, almeno in ciò che mi concerne. Se mi è successo qua o là d'applicare dei titoli, l'ho fatto nell'intenzione di guidare i sentimenti, laddove l'immaginazione poteva avere una sua parte. Se il parlare è necessario, si fa appello alla voce umana, che potrebbe realizzare le intenzioni più ardite per la sua combinazione con la parola.

« È incontestabile che la nostra musica contiene ciò che è puramente umano, e tutto ciò le appartiene, cioè anche il pensiero. Ciò che importa sono i mezzi puri dell'espressione, come in tutta l'arte. Non bisogna voler dipingere, fare della poesia o voler descrivere, se si vuole comporre. È l'essere umano intero che si esprime in ciò che si eseguisce. Non ci sarà obbiezione da fare contro un programma, ma la condizione è che sia un musicista che s'esprima e non un letterato, un filosofo, un pittore. Un musicista contiene in germe tutte queste qualità.

« L'istrumentazione serve ad esprimere distintamente ciò che si ha da dire, e non ad ottenere effetti sonori. Il vantaggio nell'istrumentazione che io credo d'avere sui compositori contemporanei e su quelli del passato si riassume in questa sola parola: chiarezza. La condizione essenziale, per la quale io cerco di utilizzare fino alla fine tutti i mezzi che sono a mia disposizione, è che tutto arrivi all'auditore come io stesso lo intendo. Ogni instrumento deve essere impiegato al suo posto e solamente nella sua particolarità. Vado perfino così lontano, che io faccio, per esempio, suonare i passaggi molto espressivi sulla corda di *mi*, ed i suoni piangenti sulla corda di *sol*. Mai non impiego per le espressioni appassionate le corde di mezzo, che non suonano abbastanza. Esse sono molto meglio indicate per i passaggi piano, velati e misteriosi. Ho imparato enormemente da Verdi, quanto all'orchestrazione.

« Nella mia *Quarta Sinfonia* la concatenazione tematica è delle più strette e significative. La serenità è il loro elemento, la serenità d'un mondo più elevato e straniero, che ha per noi qualche cosa di un fremito. Nell'ultimo tempo (*Nella vita celeste*) il bambino (che al lo stato di crisalide appartiene già a questo mondo) spiega il tutto. Al tema dell'introduzione seguono sei altri temi, che ritornano nello sviluppo. Una tale opera deve contenere in abbondanza dei germi e la loro ricca evoluzione organica. Senza questo essa non merita il nome di sinfonia. Una sinfonia deve contenere qualche cosa di cosmico, deve essere inesauribile, come il mondo e la vita. Il suo organismo deve essere intero, e non separato da certe materie non organiche, da raggiustare o ornamenti.

« Dalla mia lunga pratica ho acquistata una nuovissima tecnica per dirigere. Se c'è un seguito di note, che devono essere eseguite se-

paratamente, non mi affido mai all'intelligenza degli esecutori: le divido per esempio tra il primo ed il secondo violino solo. Se desidero che una voce si attenui, uso secondo la necessità uno, due, o tre leggii. È solamente per lo sviluppo di tutta la forza che li impiego tutti. Cerco anche che gli istrumenti a corde siano in una giusta proporzione con gli istrumenti a fiato, con la batteria, come tutti gli altri tra di loro. Ho fatta l'esperienza per gli istrumenti a corde che più essi sono suonati nettamente più sono « forti ».

« Per evitare la minima divergenza nel ritmo, mi sono studiato di notare tutto il più precisamente possibile. A causa di questo, evito di indicare con punti o segni per lo staccato, la brevità delle note. Indico tutto fino al minimo dettaglio, con il valore delle note e delle pause. Questo vale per le cose che si possono descrivere. Ma per ciò che è molto più importante, il tempo e l'interpretazione in generale, o la costruzione d'un'opera, non si può per così dire fissare nulla, poichè si tratta di qualche cosa di vivente che non è mai la stessa, anche se la si eseguisce due volte di seguito. È anche questa la ragione per cui è assolutamente insufficiente e quasi senza valore, l'indicazione del metronomo. Poichè già dopo la seconda battuta, il tempo può cominciare a cambiare, se l'opera non vuole essere eseguita ignobilmente, e come un organetto di Barberia. Si tratta dunque molto più della giusta proporzione di tutte le parti fra di loro, che del tempo iniziale. Dipende sovente dalla disposizione del direttore d'orchestra che il movimento in generale sia più vivo o più lento; esso può essere variato, senza danno per l'opera. L'essenziale è che tutto sia pieno di vita, e nello stesso tempo d'una necessità persuasiva.

« Non mi fu risparmiato nemmeno di trovare, come in tutte le orchestre, l'incapacità di osservare tutti i segni, ed è così che i musicisti peccano contro le leggi le più sacre della dinamica e contro il ritmo intimo di un'opera. Se essi vedono un crescendo, sono già al forte. E se si richiede che suonino ciò che non è indicato, come il caso si presenta cento volte nell'accompagnamento dei cantanti all'opera, dove essi devono eseguire il minimo cenno, son dolori, con qualsiasi orchestra... ».

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Torino, luglio-agosto 1936.

F. Fano : *Per la commemorazione di Franz Liszt.*

Musica Sacra. - Milano, 25 settembre 1936.

A. Tronchi : *Emissione e impostazione.*

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, agosto-settembre 1936.

A. Capri : *Il Festival musicale veneziano.*

Il Regime Fascista. - Cremona, 19 settembre 1936.

R. Bacchetta : *Cento anni della Casa Anelli.*

Il Resto del Carlino. - Bologna, 16 settembre 1936.

Gajanus : *Ipocrisie della morale musicale.*

Bollettino Ceciliano. - Roma, luglio-agosto 1936.

T. Osb : *L'Alleluja dell'Assunta.* — R. Casimiri : *Laudi spirituali del sec. XVI.* — E. Flade : *Attorno all'antica arte organaria italiana.*

Bollettino dei Musicisti. - Roma, luglio-agosto 1936.

A. Lualdi : *Il Duce approva il programma delle celebrazioni campane.* — G. Ubertone : *La didattica nella musica* (Per la Scuola italiana di violino).

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, giugno-luglio 1936.

V. Raeli : *Spettacoli all'aperto e musica in piazza.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, luglio-agosto 1936.

B. Bartok : *A proposito del giubileo Liszt.* — E. Haraszti : *Liszt a Parigi.* — G. Barini : *Pergolesi.* — C. Mola : *Pergolesi e la sua musica di clavicembalo.* — R. Bernard : *O. Respighi.*

Revue de Musicologie. - Parigi, novembre 1935.

G. de Saint-Foix : *Il teatro di Salzburg.* (Le conoscenze del repertorio francese e italiano fatte da Mozart nella città nativa). — J. G. Prodhomme : *Le page inconstant* (un balletto anacreontico, libretto di D'Aumer, da Dauberval, pasticciato su musiche di Mozart). — A. Machabey : *Studii di musicologia premedioevale.* (Aspetti della musica pagana alla fine del primo secolo, uso di canti osceni, abbondanza di musica nei banchetti, nei funerali, canzoni popolari, guerresche, gli istrumenti, il canto accompagnato, la danza). — J. Marix : *Harmonice musices Odhecaton A* (Sulla riproduzione in facsimile di questo primo volume, famosa raccolta di canzoni polifoniche stampato a Venezia da Ottaviano dei Petrucci, e sulla data esatta della pubblicazione. L'esemplare di Treviso è identico a quello di Parigi, ma è privo dell'ultimo foglio).

Revue de Musicologie. - Parigi, febbraio 1936.

A. Machabey : *Studii di musicologia premedievale.* (Diffusione della musica nella società latina alla fine del primo secolo cristiano; Quintiliano, Cicerone, Tacito; favore goduto dagli istrioni; Svetonio; Nerone). — C. Sachs : *Prolegomeni a una preistoria musicale dell'Europa.* (La prima necessità è quella di stabilire una cronologia della musica popolare, non assoluta, ma relativa, che constati l'epoca più o meno antica dei diversi stili. I criteri che permettono di deciderne sono stati sviluppati nella scienza etnologica e cominciano a essere elaborati nella linguistica comparata. Sorge poi la seconda questione: quali di siffatti stili risalgono alle epoche preistoriche? Basta constatare il rapporto di certe melodie mediterranee con l'arte dei trovatori per mostrare che lo stile fiorito dei nostri tempi storici, il bel canto, è un'eredità dell'epoca bronzea. La lotta eterna contro lo stile colorato è il combattimento del Nord contro il Sud, dell'Europa continentale contro le rive del Mediterraneo).

——— maggio 1936.

A. Chottin : *Canti e danze berbere.* — G. *Favre : Nicolas Séjan* (1745-1819). — J. Gardien : *Il processo di C. Rameau contro Publot.*

Revue Grégorienne. - Parigi, luglio - agosto 1936.

G. Frênaud : *Ritmo e filosofia.* — J. Coudray : *La parola latina in sè e nei suoi rapporti con la melodia gregoriana.*

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, maggio-giugno 1936.

J. Delporte : *La scuola polifonica franco fiamminga.* (L'Agnus Dei della messa Vidi speciosam di M. Sohier). — H. Potiron : *Una conversione.* — D. Sergent : *L'introito della XI domenica dopo la Pentecoste.*

Le Ménestrel. - Parigi, 24-31 luglio, 7-14 e 21-28 agosto, 4-11 settembre 1936.

A. Huth : *La radio in Cecoslovacchia.*
E. Lockspeiser : *I simbolisti e Debussy.*
M. Bouvier-Ajam : *La tomba di Spontini.* — P. Bertrand : *La riorganizzazione dei teatri nazionali.*
H. De Curzon : *Maria Malibran.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, agosto 1936.

L. Sabanevv : *Liszt e la musica russa.* — G. B. Skelton : *Opinioni su Liszt.* — J. Borland : *La musica moderna e una notazione antica.* — K. Geiringer : *Lettere inedite di H. Wolf e di Frida von Lipperheide.* — J. Pulver : *Teorici inglesi* (Elway Bevin).

——— settembre 1936.

M. Kenysu : *I pericoli dell'angusto repertorio.* — G. Whittaker : *Bach, Händel e Robinson.*

Monthly Musical Record. - Londra, settembre 1936.

J. Pulver : *Musica a Mantova, 1590-1615.* — A. Carse : *Stamitz, Toeschi e Dittersdof.* — A. Einstein : *« La Vestale » di Gluck.* (Un'opera perduta). — A. King : *Bruno Walter.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, agosto 1936.

J. Friedrich : *Berlino come città musicale.* (I teatri, Furtwängler e la Filarmonica, Cori, Musica da camera). — R. Sonner : *Famosi luoghi musicali in Berlino.* — L. Dürauer : *Schumann e Liszt come scrittori.* — H. Lüders : *Liszt come insegnante.* — G. Renker : *J. Bittner, un maestro tedesco.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 24 luglio; 7, 21 agosto, 4 settembre 1936.

R. von Mojsisovics : *Le opere di Liszt e l'attualità.* — F. Herzfeld : *Alfred Lorenz, lo studioso di Wagner.*
W. Abendroth : *Sessanta anni di Bayreuth.* — F. Herzfeld : *La musica alle Olimpiadi.* — F. Erckmann : *Gli strumenti a fiato nel « Messia » di Händel.*
B. Witt : *Il musico regale* (Federico II di Prussia). — K. Schlenger : *Il flauto e l'esecuzione nel tempo presente.*
J. Couze : *L'opera e la melodia parlata.* — F. Gysi : *O. Schoeck nel cinquantesimo anniversario.* — E. Band : *Statistiche di rappresentazioni antiche.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 22 luglio; 5, 19 agosto; 2 settembre 1936.

M. Muche : *Il critico musicale Robert Schumann.*
W. Golther : *Le rappresentazioni a Bayreuth.*
M. Muche : *Federico il Grande.*
F. v. Lepel : *Sette inedite lettere di Brahms.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, agosto 1936.

R. Münnich : *Federico il Grande e la musica.* (Ricordato il culto del sovrano per la musica, fra le sue varie attività politiche, si giudicano le sue composizioni magistrali, benchè non sempre sicure e forti. Se si volesse giudicarlo un dilettante, bisognerebbe usare questa parola nel senso settecentesco : *Kenner und Liebhaber*). — H. Osthoff : *Federico il Grande come compositore.* (« Le sue concezioni fondamentali avevano radici nel razionalismo del suo tempo. Anche come compositore sta in questo campo. L'estetica musicale e la dottrina degli affetti dell'Illuminismo, quali sono rispecchiate negli scritti di Quantz, guidarono le sue espressioni musicali). — R. Steglich : *I. J. Quantz.* (« I circa 500 Concerti, Sonate, Trii e Quartetti, che Quantz scrisse al servizio di Federico di Prussia, e poi i *Lieder* religiosi e profani con i quali partecipò alla scuola lideristica berlinese, non hanno una grande importanza musicale. E' difficile pertanto ripensare quelle musiche nell'ambiente e nelle condizioni native). — W. Essner : *Sull'arte di C. F. E. Bach.* (Si sostiene il carattere pensoso delle sue musiche e la difficoltà nell'eseguirle : « pensare, cantando »). — E. Valentin : *I fratelli Graun e Federico il Grande.* — F. Müller : *Federico il Grande e J. S. Bach.* — R. Steglich : *Cembalo e clavicordo, attualmente.* (Ricordi dell'arte antica, rilievo delle moderne composizioni per cembalo di W. Mahler, H. Hermann, K. Höller, augurio per un ritorno allo studio del clavicembalo). — W. Zentner : *La nuova generazione di artisti a Monaco e la cura della musica antica* (il Trio Fiedel, A. B. Speekner, F. Längin, M. Schneider).

Musica Sacra. - Regensburg, agosto-settembre 1936.

W. Lipphardt : *Composizioni moderne.* — U. Bomm : *Nuove opere sulla musica chiesastica bizantina.*
H. Schroeder : *Sullo studio di una nuova opera corale.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, agosto-settembre 1936.

C. Bittner : *J. S. Bach e il « Clavier »* (Riprendendo gli studi di W. Landowska, esamina nuovamente quali opere di J. S. Bach siano state espressamente composte per il clavicordo o pel clavicembalo). — E. Harich-Schneider : *Esecuzione cembalistica.* (Considera l'atteggiamento dell'esecutore e le posizioni delle mani). — H. Neemann : *Dell'antico liuto e della sua esecuzione.* (Su gli strumenti, le corde, l'accordatura, ecc.). — A. Wenzinger : *Sulla rinascita della viola da gamba* (bibliografia antica e recente). — W. Twittenhoff : *Istrumenti per la danza.* — J. Müller-Blattau : *Discorso di K. F. Zelter su Federico il Grande.* — F. Hamel : *L'Ercole di Händel nel teatro all'aperto.*

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, settembre 1936.

A. Ullner : *L'importanza di Wagner nell'educazione musicale del popolo.* — W. Tolle : *Musica e patria.* — K. Blessinger : *Teoria e pratica.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1-15 agosto, 1 settembre 1936.

K. H. David : *Il festival Bruckner.* — W. Tappolet : *La vita di Liszt in immagini.* — G. Kinsky : *Manoscritti postumi di Mozart.* E. G. Wolf : *Lettera aperta a E. Krenek.* — M. Carner : *La moderna musica inglese e le sue origini.* — W. Wehrli : *La nuova generazione e la musica.*

——— 15 settembre 1936.

P. O. Ferroud : *Brohuslav Martinu, un grande musicista d'oggi.*

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, N. 7-8, 1936.

H. Rosenberg : *La moderna musica danese.* — K. Pringsheim : *Corso e fine della musica moderna.* — E. Trolda : *Un dramma musicale per le scuole in Boemia nel 1692.*

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, agosto-settembre 1936.

E. Tittel : *La musica sacra nella radio.*

Musica. - Vienna, agosto-settembre 1936.

F. Gräflinger : *Il festival Bruckner.*
C. Lafite : *Il festival di Salzburg.*

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

« In terra di leggenda »
di Ludovico Rocca

Al Donizetti di Bergamo, il 1° c. m., è andata in scena quest'opera in tre atti dell'autore di *Dibuk*, su libretto di Cesare Meano, già premiata al Concorso bandito dalla Triennale di Milano e rappresentata nel suo teatro — ma in forma sperimentale ed accademica — nel settembre 1933.

Mentre ci riserviamo di dedicare un articolo critico al lavoro allorchè prossimamente verrà rappresentato al nostro Teatro Lirico (ed intanto riportiamo alcuni giudizi dei giornali), siamo assai lieti di segnalare il grande successo con cui è stato ora accolto a Bergamo ; successo concretatosi in una trentina di chiamate all'autore ed agli interpreti, tutti eccellenti : dal direttore maestro Ghione, ai cantanti signore Giani e Sanzio, tenore Voyer, baritono Antenore Reali, ecc.

Il libretto di Meano ha indubbiamente molte doti di teatralità ; elegantemente verseggiato e abilmente sceneggiato, svolge una leggenda medioevale che vuole dimostrare l'ineluttabilità di un fato, pel quale le colpe dei padri sono espiate dai figli.

La musica di Ludovico Rocca, ricca di effetti drammatici, aderisce molto bene al carattere fantastico e leggendario dell'intreccio. Gagliarda e disegnata con vivezza e sicurezza d'espressione nel primo atto, diventa lirica nel secondo ed è originalissima e profondamente suggestiva nell'ultimo.

Tra i brani che maggiormente hanno impressionato l'uditorio, sono da citare, oltre a molti del primo atto, la scena d'inizio, il terzetto della spola (una delle più belle pagine che il Rocca abbia scritto), l'« a solo » di Re Kedar all'arrivo nel castello ed il melodioso finale, nel secondo atto ; la morte della Bella prigioniera e la chiusa, nel terzo.

In conclusione, *In terra di leggenda* (composta qualche anno prima del *Dibuk*) è — come afferma il critico della *Voce di Bergamo* — « l'opera nobilmente pensata e scritta da un musicista che vanta requisiti di primissimo ordine, che ha il senso esatto del teatro ed una preparazione magnifica che gli consente di realizzare con mezzi adeguati e potentemente espressivi la concezione d'arte ».

La stagione al Donizetti di Bergamo si era iniziata con *La Fanciulla del West* (Dalla Rizza, Masini, Rimini). All'opera pucciniana avevano seguito *Mignon* (la Pederzini, Solari, Rossi Morelli, la Bugamelli) e *La Traviata* (la Capsir, Valentino e Malipiero). Direttore di tutti gli spettacoli, il maestro Ghione.

« L'Amante in trappola »
di Arrigo Pedrollo

La prima rappresentazione della nuova opera in un atto dell'autore di *Delitto e castigo*, ha avuto luogo a Vicenza (teatro Verdi) il 22 settembre u. s.

Il soggetto è stato ricavato e sceneggiato con gusto, da Giovanni Franceschini, dalla ottava giornata del *Decamerone*, narrata da Fiammetta.

Il Pedrollo, non intendendo eccedere nella comicità nel commentare i personaggi, ha dato al lavoro il sotto titolo di commedia lirica, appunto perchè essi assumono una anima liriea — così osserva la *Vedetta Fascista* — che viene loro conferita « dai felici e graditi accenni melodici che talvolta risuonano sulle loro labbra in chiarezza e comunicatività ».

Lo stesso giornale ci informa anche che « musicalmente l'opera appare notevole per la vivida luce del colore armonico efficacemente applicata allo spirito del soggetto e alla movenza scenica della trama ».

Il successo è stato completo, con applausi a scena aperta e sette chiamate anche all'autore ed al librettista. Ottimo direttore il maestro Podestà, bene assecondato in palcoscenico da Dora Dori, dal tenore Ederle, dal baritono Conati, da Rita Monticone ecc.

Unitamente all'*Amante in trappola* si sono date allo stesso teatro *Gianni Schicchi* (protagonista Rimini) e *Maria Egiziaca* (con la Scuderi), entrambi gli spartiti nuovi per Vicenza e assai applauditi. Li ha diretti il m.° Podestà che precedentemente aveva pure presentato la

Loreley di Catalani con la Pacetti, Granda, Guicciardi, e la ballerina Gallizia.

® Al Kursaal di Montecatini, rappresentata dalla Compagnia Niccoli, è piaciuta la fiaba musicale *L'amica lontana*, libretto di Maiorfi e musica di Mario Vallini.

® Lietissima accoglienza ha avuto, al Quirino di Roma, il nuovissimo balletto *Sogno di Helda* del maestro Giovanni Garau, l'applaudito autore de *Le burle di Lisetta*. L'azione, che si svolge in Olanda, è stata ideata da Antonio Lega e realizzata scenicamente dalla Leonidoff. La musica è ricca di gustosi e vivaci motivi.

® Il pubblico del Puccini di Milano ha applaudito la nuova rivista, *A te voglio tornar*, libretto di G. M. Sala, per la musica di V. Ranzato.

® Al Quirino di Roma — direttori i maestri Del Cupolo ed Eberspacher — si sono rappresentate: *Fedora* (la Pacetti, Wesselowski, Dadò); *Il Barbiere di Siviglia* (Basiola, la Mannucci, Cirino, Perulli); *Don Pasquale* (la Perris, Baldo, Perulli, Bernardi); *Crispino e la Comare* dei fratelli Ricci (la Natoli, Sabbi, Baldo, Badiale); *Fra Diavolo* (la Azevedo, Pigni, Mattioli, Dadò, De Vincenzi); *Le donne curiose* di Wolf-Ferrari (la Gramegna, la Sciortino, la Fiumana, Badiale, Romani, Dadò).

Si sono dati anche due balli: *Kreysleriana*, ideato da Ileana Leonidoff su musiche di Kreisler, ed il già citato *Sogno di Helda* del maestro Garau.

La stagione si è conclusa con due importanti riprese: quelle del *Finto Arlecchino* di Malipiero e de *La Monacella della fontana* di Mulè, entrambe dirette da Del Cupolo.

L'opera del maestro veneto (interpreti la Natoli, Badiali, Pigni, Dadò) è apparsa di un modernismo assai contenuto ed è stata ascoltata con molto interesse.

La *Monacella della fontana*, su libretto di Adami, vincitrice — come è noto — del primo concorso lirico governativo e rappresentata per la prima volta a Trieste nel 1923, è piaciuta moltissimo. Essa rivela una vera personalità artistica ed è ispirata a modernità di criteri e a un nobile senso d'arte, che rifugge da ogni effetto comune. A parte riportiamo i giudizi della critica romana.

Eccellente l'interpretazione della Vitali, della Rositano, della Parlato, di Arturo Ferrara.

® Altri spettacoli lirici:

Trieste (Rossetti). — *Tosca* (maestro Romano, la Pampanini, Botti, Molinari); *Rigoletto* (maestro Moresco, Borgonovo, De Bernardi, la Paggi); *Traviata* (maestro Moresco, la Oltrabella, Scherinci, Malatesta).

Varese (Sociale). — *Fedora* (la Cobelli, Wesselowski); *Rigoletto* (Galeffi, Sinnone, la Gentile); *La Serva padrona* di Pergolesi (la Dragoni e Noto); l'*Amica* di Mascagni (la Vera, Taccani). Direttore il maestro Angelo Ferrari.

Adria (Littorio). — *Gioconda* (l'Arangi Lombardi, la Elmo, l'Alfano, Bertelli, Basiola); *Manon* (Beniamino Gigli e la Favero). Direttore De Fabritiis.

Merano (Civico). — *Traviata*, con Toti Dal Monte; *Cavalleria* (la Rasa e Costa Lo Giudice); *I Pagliacci* (la Laurenti, Marletta e Reali); *Butterfly* (Licia Albanese, Costa Lo Giudice, Afro Poli). Direttore Lucon.

Lecco: *Manon* (maestro Mucci, la Favero, Sinnone). — Cento (direttore Antonicelli): *Tosca* (la Roman, Ziliani, Biasini); *Rigoletto* (la Archi, Sinnone, Valentino). — Carpi: *Butterfly* con la Adami Corradetti e *Andrea Chénier* con Voyer, direttore Renzo Martini. — Mantova: *Bohème* (maestro Frattini, la Favero, l'Armolli, Ziliani).

® Il maestro Arturo Toscanini ha diretto con grandissimo successo, all'Opera di Vienna, il *Fidelio* di Beethoven, nell'edizione da lui già presentata a Salisburgo.

® A Ginevra, il maestro Antonino Votto ha diretto (in occasione del Festival tenutosi in quella città) il *Falstaff* nell'interpretazione di Stabile, Piccioli, Del Signore, Venturini, la Caniglia, la Valobra, la Casazza, la Ticozzi.

® La Radio di Vienna ha felicemente riesumato — diretta da Oswaldo Kabasta — l'*Alzira* di Verdi, rappresentata senza successo, per la prima volta, a Napoli il 12 agosto 1845. Lothar Riedinger ne ha elaborato il testo.

® A Rio de Janeiro ed a S. Paolo, in agosto e settembre, è andato in scena il *Giulio Cesare* di Malipiero, direttore il maestro Questa, principali interpreti F. Romito, Borgioli, la Marengo, Parmeggiani, De Paolis.

I meriti del lavoro sono stati messi in rilievo da tutta la stampa, la quale loda assai anche l'esecuzione. L'autorevole « Fanfulla », ad esempio, nota « l'assoluta originalità delle parti declamate e degli impasti orchestrali, l'arditezza dello svolgimento dei rapidi, taglienti, incisivi temi che si avvicendano, si rincorrono, si intrecciano, formando bizzarri contrasti di sonorità orchestrali e vocali ».

® Il teatro Colon di Buenos Aires ha iniziato con magnifico successo (direttore Emilio Cooper) la rappresentazione di un ciclo di opere settecentesche italiane, pel 2° centenario della morte di Pergolesi, apertosi con una dissertazione di Mario Puccini. Finora si sono rappresentate *La serva padrona* (la Fleischer e Baccaloni), *Il maestro di musica* (De Paolis, la Conte e Autori), *Il matrimonio segreto* (la Marengo, la Spani, la Paolantonio, Autori, Baccaloni e De Paolis).

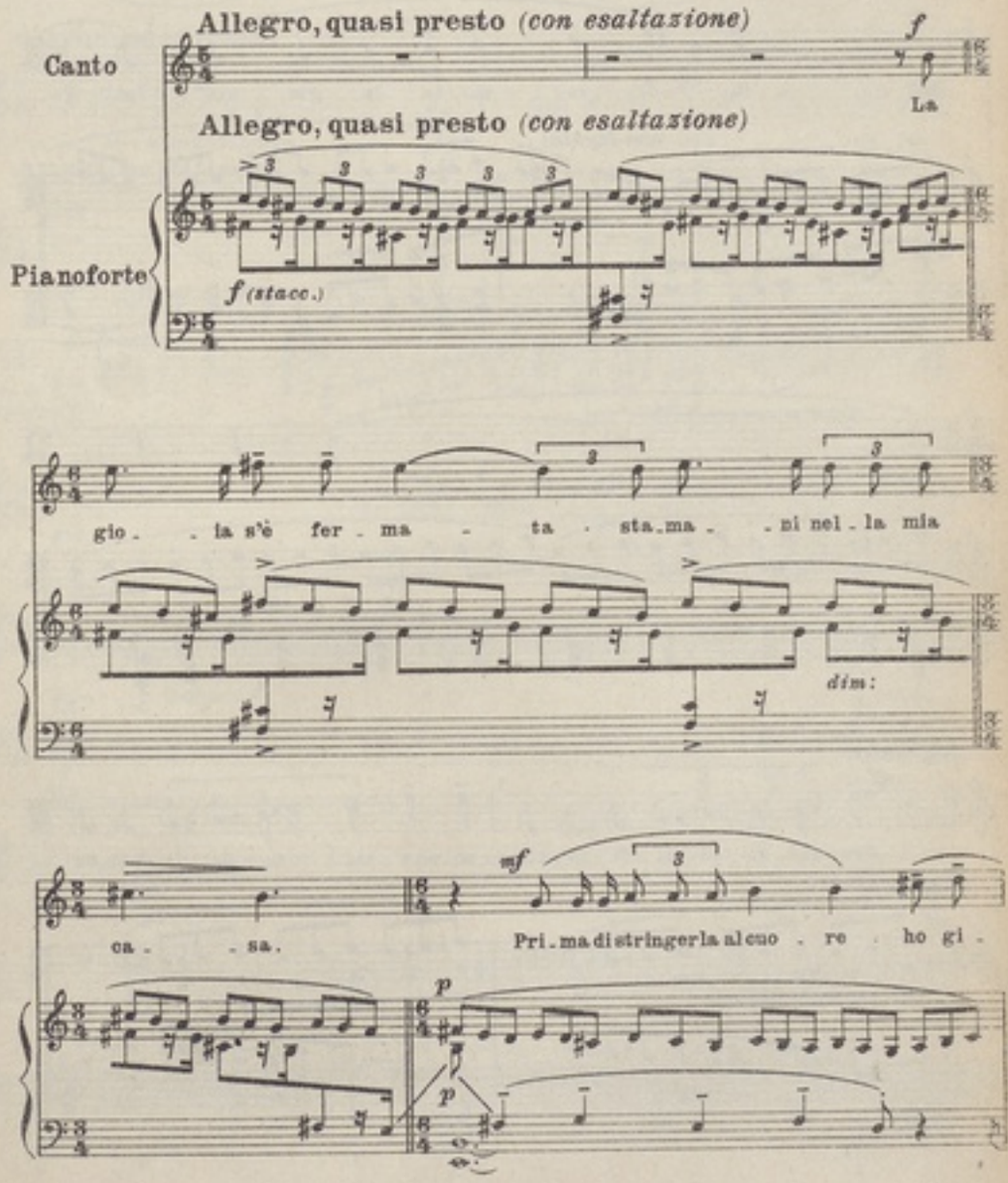
Supplemento musicale al fascicolo X - 1936 di Musica d'Oggi.

Alla Signora Maria Pernar

SOLO

Parole di
G. BIZZARRI

Musica di
L. Colonna
(1935)



Proprietà riservata.

-ra - to tut-te le stan-ze sem-pre gri-dan-do: «La

gio - - ia, è ve - nu-ta la gio-ia a tro.

non legato

marc.

cresc.

-var - - - mi!»

Agitato

Son cor-so al-la fi-ne-stra, so-no u-sci-to fuor del-la por-ta

Agitato

sost. un poco

ho co-min-cia-to a chia-ma - - - re:

sost. un poco

cresc.

Ampio *(ma in tempo)*

«Ve-nite tutti, corre - - te: in ca-sa mia c'è la

Ampio *(ma in tempo)*

(senza arpeggi)

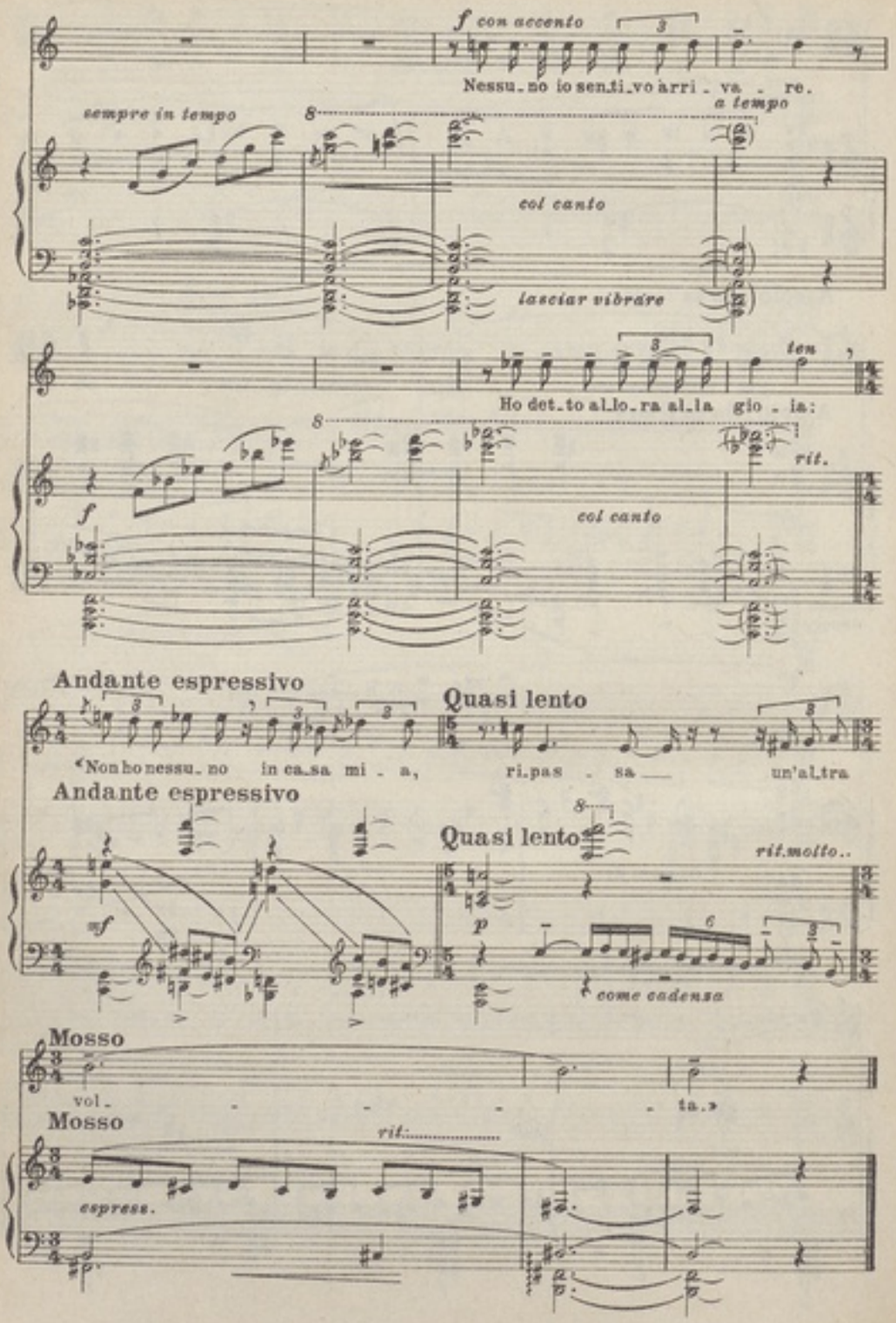
glo-

(sempre f)

- - ia!

m.s.

dim.



CONCERTI

MILANO

® Triennale. — Col consueto concorso di pubblico si è conclusa la lunga stagione sinfonica, durante la quale si sono date ben 41 audizioni. Le ultime sei hanno avuto a direttori i maestri Casella, Votto e Toni, rispettivamente per uno, due e tre concerti. Alfredo Casella, oltre a dirigere la sua rapsodia *Italia* ed il *Concerto* op. 73 di Beethoven (ottima solista Ornella Puliti Santoliquido) ha fatto conoscere anche la revisione — a lui dovuta — della *Sinfonia in re magg.* di Clementi, già applaudita anche in molte altre città.

Nei due concerti di Votto figuravano un brano di *Hoggar* di Rossellini, l'*Ottava*, un *Concerto* di Ciaicowski, per violino (F. Claudio Ferrari) e orchestra, ed il *Concerto in la min.* di Grieg, per piano e orchestra, in cui (direttore Cordone) il Votto sostenne brillantemente la parte pianistica.

Il m.° Toni, nelle sue tre udizioni, si valse della cooperazione dei già citati: la pianista Ornella Puliti Santoliquido (nel *Concerto* N. 5 di Beethoven) e il violinista Ferrari (nel *Concerto in re* di Paganini). Presentò inoltre, come novità, due *Canti di Stagione* di Porrino, molto applauditi e finemente cantati dall'Alfani Tellini, e diresse inoltre il suo *Tema, Variazioni e Fuga*, le respighiane *Vetrate di chiesa* ed alcuni brani d'opera, interprete vocale Jolanda Magnoni.

® Teatro del Popolo. — La nuova stagione si è iniziata con due ottimi concerti sinfonici diretti, rispettivamente, da De Sabata e da Ferrero. Il primo, come novità, ha fatto conoscere *Il Palio di Siena* di R. Bossi e *Due Corali* di Bach, nella felicissima realizzazione orchestrale di Respighi. Entrambe le composizioni hanno meritato unanimi consensi, al pari di quelli delle altre città ove già erano state eseguite. E' piaciuta moltissimo anche *Colombina*, di Zandonai, ouverture sopra un tema popolare, che costituiva la novità, per Milano, del programma diretto da Willy Ferrero.

® Concerti diversi. — Ai Filodrammatici si sono avute due udizioni dei pianisti Bormioli e Semprini con la soprano Paola Della Torre.

PERUGIA

® L'Ottocento musicale è stato rievocato nei suoi vari aspetti con diverse conferenze del senatore Guido Visconti di Modrone sia su *La musica da camera*, che su diversi autori di quel secolo. Egli ha anche diretto lo *Stabat Mater* di Rossini, solisti la Visciola, la Dierolf, Malipiero, Righini e i cori della Mabellini di Prato.

Come interpreti per la parte concertistica, oltre lo stesso Visconti, sono da ricordare il tenore Parigi, i violinisti Lippi e Chiti ed il Quartetto fiorentino.

IESI

® Nella città natale di Giovanni Battista Pergolesi ha avuto luogo una serata musicale al teatro che da lui prende nome. Le signore Brunilde Scampini, Piera Gualandri e i signori Albanese, Cappellotti e Neri hanno cantato brani del grande musicista. Corradina Mola ha poi eseguito al clavicembalo sei *Sonate* inedite, pure del Pergolesi. Una eccezionale edizione della *Serva padrona*, col concorso dei cantanti Irma Varetti ed Ernesto Badini, è stata particolarmente curata dal maestro Carlo Beccaccini, il quale ha pure diretto lo spettacolo.

VARIE DALL'ITALIA

® A Roma, alla Sala Borromini, si è svolto un interessante concerto di musica inedita medioevale. Da notare particolarmente la riesumazione del dramma liturgico *Le vergini savie e le vergini folli*, tratto da un codice del secolo XII e trascritto per soli cori e organo dal maestro Liuzzi.

® Don Lorenzo Perosi ha diretto ad Aquila un suo nuovo *Inno al Gran Sasso* su testo del compianto arcivescovo Vicentini.

® A Salsomaggiore, l'on. Innocenzo Cappa ha commemorato Ottorino Respighi e il centenario della *Lucia di Lammermoor*. Ha seguito un concerto strumentale e vocale di composizioni di Respighi e di Donizetti.

® A Varese è stato collaudato, con due concerti tenuti dai maestri Gennari, Vignanelli e Testore, il maestoso organo della Basilica di S. Vittore, opera pregiata della Ditta Vincenzo Mascioni di Cuvio, la quale, per l'occasione, ha pubblicato un elenco dettagliato degli oltre 150 strumenti costruiti e installati da essa dal 1920 al 1936.

VARIE DALL'ESTERO

® In occasione del Convegno di musica sacra tenutosi a Francoforte sul Meno, la sezione italiana presieduta dal prof. Fausto Torrefranca ha organizzato un concerto d'organo tenuto dal prof. Vignanelli interamente di musica nostra, antica e moderna. Il maestro Molinari, direttore dell'Augusteo, ha dato inoltre un concerto orchestrale presentando oltre alla *Passione* di Malipiero ed allo *Stabat* di Labroca, il *Miserere* di Giovanni Platti, rinvenuto dal prof. Torrefranca ed elaborato dallo stesso Molinari, che già lo diresse all'Augusteo.

® Gli *Intermezzi secenteschi* di Giuseppe Piccioli, diretti da Hans Rosbaud, sono stati applauditi a Francoforte sul Meno.

® La signora Ré Koster ha cantato con finezza, ad Amsterdam, *Deità Silvane* di Respighi.

® Il maestro Mengelberg ha inaugurato la grande stagione ad Amsterdam, dirigendo an-

che, con grande successo, *Fontane di Roma* di Respighi.

A BUENOS AIRES il maestro Frieder Weissmann ha diretto in prima esecuzione il *Flauto Notturno* di R. Zandonai, accolto con lietissimo successo. In una commemorazione respighiana al Politeama Argentino, organizzata dall'Associazione del Professorato Orchestrale, lo stesso maestro ha diretto le *Fontane* e *I Pini di Roma* del compianto maestro bolognese.

Il prof. Vincenzo Spinelli, addetto culturale all'Ambasciata Italiana di Buenos Aires, ha tenuto a RIO DE JANEIRO un ciclo di conferenze sulla musica italiana, seguite da esemplificazioni musicali affidate a valenti interpreti.

VARIE

Le celebrazioni Campane

Per quanto riguarda i musicisti e compositori di musica, si sono iniziate a Napoli il 14 settembre con la inaugurazione, al Conservatorio, della Mostra dei cimeli musicali alla quale abbiamo già accennato nell'ultimo numero della rivista.

LE COMMEMORAZIONI

Ha seguito, il 17 settembre, la commemorazione di Cimarosa tenuta ad Aversa, sua città Natale, da Andrea Della Corte. L'illustre critico ha seguito passo passo la vita del compositore, i suoi viaggi, specie quelli in Russia, e le sue opere. Ha fatto interessanti accenni al suo famoso inno napoletano che gli fruttò il carcere, deplorando anche la dimenticanza verso di lui degli italiani, in confronto al ricordo elevatissimo che ne serbarono sempre gli stranieri.

Alla Sala Maddaloni di Napoli, il 30 settembre, è stato ricordato Domenico Scarlatti, con un discorso di Alfredo Casella, che ne ha esaltato le virtù creative, definendolo un tipo completo di musicista mediterraneo. Egli ha dimostrato come grande sia stata l'influenza di Scarlatti dapprima in Spagna, sua patria di adozione, poi su compositori quali Haydn, Mozart e particolarmente Clementi, il quale, fecondando gli innumerevoli germi di tecnicismo pianistico che erano contenuti nelle Sonate scarlattiane, ne ha fatto un nuovo elemento della tecnica della tastiera.

Di Giuseppe Martucci, si è inaugurato il 3 ottobre, al Conservatorio, un ricordo marmoreo, pregevole opera dello scultore Jerace. Alessandro Longo ha pronunciato un interessante discorso, tratteggiando la vita del capuano, con l'autorevolezza che gli derivava dall'essere stato egli stesso testimone del superbo movimento artistico creato e diretto dal genio di Martucci. Al Longo ha risposto con acconce parole il maestro Jachino vice direttore dell'Istituto.

I CONCERTI

Ad Aversa, la stessa sera del discorso di Della Corte, si è avuta una udizione di musiche cimarosiane, dirette dal maestro Alfonso Ruta; ed a Napoli, come corollario alla commemorazione di Domenico Scarlatti, vi è stato alla Sala Maddaloni un concerto di sue musiche: Quattro *Arie* per soprano; Quattro *Sonate* per pianoforte; *Toccata, Bourré* e *Giga* strumentate per piccola orchestra dal Casella, il quale sostenne la parte pianistica del programma, mentre quella vocale era affidata alla signora Alfani Tellini.

Nella suggestiva cornice del teatrino della Reggia di Caserta si è dato il 1° ottobre un concerto di musiche di autori napoletani. In programma: *Sinfonia* da camera per due violini, cello e piano, di Porpora, realizzazione di Alfredo Pastore; due *Sonate* pianistiche di Paradies; *Liriche* di Cimarosa, Paradies, Jommelli; *Siciliana* di Pergolesi; *Sonata in sol* di Porpora; *Quintetto* di Durante. Ne furono interpreti il Quartetto napoletano, il pianista Denza, Sergio Viterbini, la De Rogatis, la cantatrice Pediconi.

Un programma martucciano si è svolto invece al Conservatorio, prima e dopo l'inaugurazione del monumento: il *Trio in mi bem.* (Poltronieri, Valisi, Vidusso), il *Quintetto in do* (gli stessi con Guissone ed Alessandri), ed alcune *Liriche* (Alba Anzelotti).

Un concerto sinfonico, infine, ha diretto il 6 ottobre al S. Carlo il m.° Guarnieri, come conclusione delle manifestazioni càmpane. Nel programma figuravano: *Sonata* a tre di Nicola Porpora, trascritta da Gui a modo di Concerto grosso; *Concerto* per violoncello e orchestra d'archi, di Leo, trascritto da Cilea, *Concerto* a due flauti e altri strumenti di Cimarosa; Sinfonia dell'*Elena da Feltre* di Mercadante e *Sinfonia N. 2 in fa magg.* di Martucci.

IL CONGRESSO

I musicisti italiani, che numerosi erano accorsi a Napoli per le manifestazioni càmpane, l'avevano prescelta a sede del secondo Congresso nazionale, inauguratosi il 30 settembre alla presenza di tutte le autorità cittadine, con l'intervento di moltissimi compositori, maestri e cultori di musica, dell'on. Mulè e dell'on. Pavolini (segretari, rispettivamente, del Sindacato Naz. dei Musicisti e dei Professionisti e Artisti), che hanno pronunziato applauditi discorsi.

Dopo un vibrante saluto al Duce — ripetutosi anche più caloroso alla fine del Congresso — l'on. Mulè ha riferito sull'attività del Sindacato, sui rapporti tra Sindacato e Corporazione, soffermandosi sui numerosi concorsi banditi e mostre tenute in varie città, annunciando che saranno pure degnamente commemorati, quanto prima, Stradivari e Paganini.

Si sono quindi iniziati i lavori, con partecipazione ai dibattiti di numerosi congressisti.

Ricordiamo la relazione Scuderi per la « regolarizzazione delle modalità di un duplice inquadramento ai Sindacati dei musicisti e dei giornalisti »; quelle del maestro Balsamo sui temi « insegnamento privato », « previdenza e cassa mutua », « musica e stampa ». Il maestro Capuana si è occupato a sua volta dei « direttori d'orchestra » anche in rapporto alla previdenza; il maestro Porrino del « coordinamento dell'attività musicale dei G.U.F. coi Sindacati »; ed Attilio Brugnoli dell'« Albo professionale e dell'abusivo esercizio della professione ».

Su altre importanti questioni hanno riferito i maestri Jachino (rappresentanza del Sindacato negli Enti e Associazioni musicali); Labroca (teatro lirico); Savagnone (industrializzazione del repertorio contemporaneo); Palombi (maestri di banda); Bonucci (sovvenzioni alle società concertistiche); Casella (scambi con l'estero); Razza (musica e radio); Fasano (cultura musicale dei giovani); Corti (uffici di collocamento); Frigerio (la musica nelle Università) ecc.

Come conclusione di alcune relazioni, il Congresso ha riconosciuto che il critico debba liberamente esprimere il suo pensiero, con rispetto però verso l'artista; ed ha fatto voti perchè, quando possibile, nelle stagioni liriche sieno scritturati più direttori seguendo il criterio della rotazione; che sia ripristinata la autorità degli stessi direttori; e che i maestri stranieri, non di fama internazionale, siano accettati col criterio di scambi bilanciati.

Gli argomenti, ad ogni modo, che maggiormente hanno interessato i Congressisti sono stati quelli riferentesi all'educazione musicale del popolo, alla ripresa dell'attività melodrammatica ed all'incremento di quella concertistica.

Circa il primo punto l'assemblea si è mostrata convinta che il vigile spirito fascista contribuirà assai alla sua realizzazione. A proposito della crisi del teatro, il Congresso non ha riconosciuto le commissioni di lettura come mezzo per risolvere il male, nè ha riconosciuto l'autorità inappellabile di quella residente a Roma, dimostrando di preferire, ad ogni modo, l'istituzione di commissioni periferiche. Il principio del decentramento è stato anche raccomandato per quanto riguarda l'attività concertistica.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

Corrispondenza dall'Estero

Lettera dalla Germania

La XI Olimpiade ha procurato molti onori anche ai musicisti tedeschi i quali credo sia la prima volta che abbiano partecipato ad una competizione olimpionica. Essi hanno ottenuto due medaglie d'oro con le relative leggiadre pianticelle di quercia, una medaglia d'argento e una di bronzo.

Oltre a ciò, il compositore più rappresentativo della Germania, Riccardo Strauss, che era stato incaricato di comporre un « Inno olimpionico », ha avuto la soddisfazione di vedere il suo inno proclamato ufficialmente dallo stesso Comitato, come l'*inno olimpionico* da suonarsi in tutte le olimpiadi future. Non si può prevedere l'impressione che esso farà tra duecento anni quando i gusti saranno probabilmente assai mutati. Forse sembrerà a quei nostri pronipoti molto *vetusto* e perciò tanto più sacro.

Strauss, avendo avuto l'incarico della composizione, non è stato classificato tra i vincitori propriamente detti fra i quali ricordo (entrambi premiati con medaglia d'oro) Paul Höffer per una cantata con orchestra, *Il giuramento olimpionico*, e Werner Egk per un lavoro sinfonico *Musica festiva olimpionica*. Entrambi sono compositori già noti, benchè ancor giovani (40 e 35 anni rispettivamente). Höffer insegna composizione al Conservatorio di Stato di Berlino; Egk è stato nominato, proprio nella scorsa estate, direttore d'orchestra all'Opera di Stato, pure a Berlino. Il primo è renano, il secondo bavarese.

Fra le medaglie d'argento sono lieto di menzionare l'italiano Lino Liviabella per un lavoro sinfonico assai apprezzato, dal titolo *Il vincitore;* ed il tedesco Kurt Thomas con la sua *Cantata olimpionica 1936* per coro. La giuria era, naturalmente, internazionale e si componeva di un musicista finlandese, di uno italiano e di uno tedesco.

Nella sezione « composizioni per uno strumento solo » non furono distribuite medaglie. Forse non vi erano concorrenti, a differenza dell'antichità in cui i giuochi olimpionici erano appunto allietati da soli strumentali, o da soli di flauto e di cetra.

Da ricordare ancora la « Fanfara olimpionica » di Paul Winter che si suonò all'inizio di tutte le competizioni, ossia delle distribuzioni di premi, tanto a Garmisch come a Berlino, fanfara assai appropriata, ma nella seconda parte non tanto originale.

Oltre alle competizioni olimpioniche vi sono state quelle della STAGIONE DI BAYREUTH la

cui novità era costituita dal *Lohengrin* arricchito da un brano di musica sinora apocrifa, cioè dalla seconda parte del famoso racconto che il protagonista fa nel finale III: una parte assolutamente nuova per il gran pubblico e da non confondersi con quella che si sopprime spesso al racconto medesimo. Quella seconda parte il maestro l'aveva invece eliminata egli stesso (e credo abbia fatto benissimo), sicchè non la si trova più in nessuno spartito.

Inutile dire che la messa in scena di Tietjen, gli scenari di Preetorius e la direzione musicale di Furtwängler contribuirono a rendere più suggestiva ancora un'opera che per sè stessa è e sarà sempre una meraviglia. Del resto Wagner, anche al di fuori di Bayreuth, domina come non ha mai dominato. Sembra quasi che soltanto adesso si faccia il possibile perchè egli diventi veramente popolare.

Mentre però con l'autore di *Tristano* vi è indubbiamente molta probabilità di riuscita, non si può dire altrettanto degli sforzi che si fanno per propagare e rendere popolare un altro maestro (Mozart) la cui musica non solo è agli antipodi di quella di Wagner, ma lontanissima dal modo di sentire di un popolo moderno. Quante volte ho constatato che il delizioso profumo settecentesco di quella musica (a parte l'impareggiabile maestria) che incanta noi musicisti, lascia completamente insensibili gli ascoltatori profani? I più benevoli fra costoro dicono « sì, è musica bella, carina, ma... *è sempre la stessa* » mentre la maggioranza non ha nemmeno la pazienza di formulare un apprezzamento qualsiasi, tanto le è lontana. In queste circostanze è proprio difficile spiegare l'insistenza con la quale si propaga Mozart, a meno che non si voglia vederne il motivo in una certa penuria di buoni operisti classici nazionali; sicchè a chi decisamente era classico si vuol dare, davanti al popolo, tutta l'importanza possibile.

Il fatto è che per l'allestimento scenico e per la preparazione musicale di un'opera di Mozart nessuna cura, nessuna spesa sono giudicate eccessive. Ma vi è di più. Siccome le sue opere maggiormente in voga sono composte su libretti italiani, forniti dal poeta del teatro di corte imperiale abbate Lorenzo da Ponte, cessato il periodo dell'incontestata egemonia della lingua italiana sul teatro d'opera, in qualunque paese questo si trovasse, le opere di Mozart sono state tradotte in tedesco; e quei nuovi testi, benchè la qualità della traduzione fosse lungi dall'essere perfetta, hanno contribuito, nella prima metà dell'ottocento, a rendere quasi popolari in Germania le due opere *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro* di cui le poche melodie facili passavano così, cantate sul nuovo testo tedesco, nel repertorio anche dei dilettanti. Ora la venerazione per l'opera di Mozart è spinta a tal punto che le insufficenze del testo tedesco tradizionale sono giudicate non più oltre tollerabili; e così *Le Nozze di Figaro* si danno adesso, in qualche teatro almeno, con una nuovissima traduzione che vuole essere insieme più fedele al testo originale italiano e più consono alla musica di Mozart, mentre il *Don Giovanni* ha perfino l'onore di *due* traduzioni nuovissime di cui l'una è adottata dal teatro di Amburgo, l'altra da quello di Königsberg.

L'abbandono del testo tradizionale che pure era, a suo tempo, il motivo predominante di una certa popolarità, non arrecherà danno a questa nuova e più vasta popolarità che si vuol dare all'opera di Mozart? Comunque sia, oggi Wagner e Mozart dominano più che mai il repertorio lirico tedesco, e in qualunque città importante si vada, dappertutto ci si annunzia una nuovissima messa in scena, un eccezionale allestimento musicale, un'interpretazione magistrale, fatta di celebrità direttoriali e canore, ora di questa ora di quella fra le opere di quei due grandi.

Accanto ad essi chi si regge bene dritta in piedi e quasi sola è l'opera italiana, giudicata anch'essa degna di ogni più sollecita cura.

***

BERLINO. — Per dar un'idea dell'importanza che ha l'opera italiana sulla scena lirica tedesca, citerò come esempio i tre grandi teatri lirici della capitale dove adesso si rappresentano rispettivamente, *Madama Butterfly*, *Norma* e *Bohème*, notando che alla *Butterfly* si alterna *La Traviata*, ed alla *Norma* un'altra opera di Verdi. Quanto alla *Bohème*, essa ha preso il posto della *Tosca*, che nella passata stagione si è data in quello stesso teatro, la Volksoper, per ben 59 sere. E l'Opera di Stato, malgrado che lo stesso spartito si dia già alla Volksoper, ha allestito, proprio ora, anch'essa la *Bohème*. Si tratta dappertutto di allestimenti oltremodo curati, con scenari nuovissimi, con costumi ricchi e artistici, messa in scena e regia originali. Anzi, in fatto di originalità si passa qualche volta il segno, come nella *Butterfly* all'Opera di Stato, dove l'ufficiale canta le sue arie fumando la sigaretta.

E' un fatto generale, del resto, che i registi d'oggi non lasciano mai in pace i cantanti. L'aria, nell'opera lirica, richiede del raccoglimento; e l'azione, finchè dura l'aria, naturalmente non procede. Ed è bene sia così perchè è questa una delle caratteristiche principali dell'opera in cui la musica ha dei diritti, non solo, ma dei privilegi. Durante l'aria, dunque, « non succede niente » ma questo il nostro regista non lo ammette, anzi non lo sopporta. Non potendo far procedere l'azione nè eliminare l'aria (oh, come lo farebbe volentieri!), trova l'espediente di presentarci il povero cantante affaccendato e apparentemente con la testa altrove mentre canta la sua aria, la quale viene degradata al motivetto che zuffoliamo o canticchiamo mentre ci

stiamo vestendo o contemplando qualche cosa.

Non si sono viste prime donne intente a mettere in ordine la camera, montare su una sedia, pulire da una parte, mettere a posto dall'altra, mentre cantavano arie musicalmente di gran valore, difficili e celebri? E altre ed altri interpreti salire delle scale e discenderne, aprire e chiudere cassetti e finestre, spostare oggetti, muoversi, affaccendarsi ad ogni costo, finché la « terribile » aria non era terminata? La sigaretta di Pinkerton rilevata dai giornali come una nuova trovata del regista è forse un po' manierata, ma di poco rilievo in confronto al sabotaggio della musica che oggi usano fare certi registi, un po' dappertutto in Europa e in America, non comprendendo il valore intrinseco che, anche nel dramma, la musica conserva.

Se a Berlino le messe in scena si susseguono una all'altra, non si può dire lo stesso delle novità, che sono sempre pochissime; e la ragione l'ho spiegata nella mia lettera precedente. Abbiamo tuttavia avuto una importante novità all'Opera di Stato poco prima delle vacanze, precisamente *La Fiamma* del compianto Respighi. Dei grandi pregi dell'opera stessa si è già scritto ampiamente su queste colonne. L'esecuzione con i migliori artisti dell'Opera di Stato, il direttore maestro Heger e il regista Hartmann, è stata accuratissima. Assistevano la vedova del compositore e l'ambasciatore d'Italia. Il pubblico ha vivamente applaudito il nuovo lavoro. Le rappresentazioni de *La Fiamma* facevano ancora parte delle primaverili Berliner Kunstwochen ossia delle Settimane d'arte alle quali accennai già nella mia lettera precedente.

Altre novità operistiche non ci sono state finora, e tutto al più posso menzionare qualche esumazione. Tre vecchie e sconosciutissime opere in un atto si sono date al Conservatorio di Stato, cioè *Abu Hassan* di Weber, *L'albero magico* di Gluck, e *Il taglialegna disonesto* di Marschner (un contemporaneo di Weber, la cui opera *Hans Heiling* aveva esercitato una visibile influenza sul Wagner de *Il vascello fantasma*).

Questa iniziativa del Conservatorio ha suscitato molto interesse ed è stata ricompensata con un forte concorso di pubblico plaudente.

Autentiche novità (ma di balli) furono offerte dall'Opera Tedesca durante le Olimpiadi e precisamente: *Le birbonate della Courache* (una storica impostora del seicento) con musica di Riccardo Mohaupt, *Apollo e Dafne* e *La retata di pesci a Stralau* con musica di Leo Spies. Questi tre balletti, musicalmente diversissimi, hanno avuto un successo enorme.

Nelle già citate Settimane d'arte si distinse molto anche il « Quartetto di Roma » con esecuzioni magistrali (Verdi, Mozart e Brahms).

WEIMAR. — Nella città dove Franz Liszt fondò nel 1861 l'A.D.M.V. l'Associazione tedesca di musica, questa ha festeggiato il suo 75° anno di esistenza, al principio dell'estate. Il convegno riunì nella gloriosa cittadina — gloriosa non solo per l'imperitura azione di Liszt in favore della « nuova musica » ma anche per i nomi di Schiller e di Goethe legati a lei per sempre — una schiera di compositori vecchi e giovani, celebri o ancora ignoti. In un gran discorso programmatico il presidente dott. Raabe (che presiede anche la Camera della Musica) si scagliò, fra l'altro, contro coloro che criticarono la giuria per la scelta dei lavori destinati a una prima udizione e, chiamandoli calunniatori, volle una pubblica ritrattazione, dopo aver dimostrato l'infondatezza delle accuse.

Poi fu cambiato all'unanimità il regolamento dell'associazione sicchè d'ora innanzi il limite massimo di ciascuna presidenza sarà di 5 anni, quello per i collaboratori del presidente da 2 a 4 anni. Lo scopo è di permettere una maggiore possibilità di « ascesa al potere » per i giovani.

Delle molte novità parlerò man mano che riappariranno nei concerti e nei teatri ordinari. Si diede anche la nuova opera *Dottor Giovanni Faust* di H. Reutter, già presentata a Francoforte e da me commentata nel fascicolo di giugno.

DRESDA. — L'Orchestra filarmonica diretta da van Kemper ebbe il merito di far conoscere molte novità di autori contemporanei e in gran parte giovani. Citiamo le *Variazioni e finale* di Edmondo von Borck, *Concerto* per Pianoforte di Hans Brehme, *Preludio festoso* di Helmut Degen, *Fantasia* per Violoncello e Orchestra di Jean Françaix, e *Capriccio ungherese* di Eugen Zador. Gli interessanti concerti si svolsero sotto il patronato del primo borgomastro.

L'Opera di Stato offrì come novità l'opera tragica *Taras Bulba*, libretto di Kemple (da una novella dello scrittore russo Gogol), musica di Ernst Richter, e quattro balletti: *Fantasia* di Zilcher, *Gli affreschi d'Aianta* di Cerepnin, *Ronda di fanciulle* di Weismann, e *Villaggio ungherese* con la musica delle danze di Brahms, riuniti tutti in una serata.

Degne di menzione sono pure le cosidette « Serenate dello zwinger » (Lo zwinger è un recinto fiorito, contornato da palazzi monumentali in istile barocco). Si eseguì anche una azione coreografica *L'anno eterno* di Jutta Luschesi, musica per orchestra e coro di Hasting. Le danze furono curate da Mary Wigman col suo rinomato gruppo.

***

DUISBURG. — Questo centro industriale del basso Reno ha un teatro d'opera che gode fama di coraggiosa iniziativa nel campo della musica contemporanea; ma che tali tentativi sieno sempre coronati di successo, non è ragionevole pretendere.

Grabbe era un poeta tedesco dell'epoca romantica benchè personalmente non fosse un romantico. I suoi drammi che contengono alcune scene di grande potenza aspettano ancora di essere convenientemente rappresentati; finora non hanno saputo conquistarsi il palcoscenico, e pel gran pubblico il nome di Grabbe è quasi vuoto di senso. Il m.° Paul Strüver ha preso però come soggetto della sua opera l'unica commedia del Grabbe dopo averla fatta ridurre, per i fini della musica, da C. Creutzer, e le ha dato il titolo *Scandalo intorno a Grabbe*.

Bisogna convenire che un operista esperto (come compositore lo Strüver è tutt'altro che un principiante) non avrebbe mai dato al suo lavoro un tale titolo, sebbene, un'azione fluida e interessante, una musica avvincente avrebbero potuto compensare qualsiasi titolo male scelto. Invece il senso dell'azione non fu compreso dal pubblico, e la musica, sola commentatrice di quell'azione enimmatica, e senza vita propria, non bastava a cambiare le sorti dello spettacolo. Il tentativo dello Strüver si deve attribuire alla sua venerazione per l'infelice poeta Grabbe e come tale è indubbiamente simpatico, benchè egli abbia confuso un pubblico d'opera con un cenacolo di professori di letteratura, per quanto, per colmo di sfortuna, non rimasero contenti neanche questi, tanto che seguirono alcune polemiche in seguito alle quali il maestro ritirò l'opera.

ANNOVER. — Il Teatro Comunale ha rappresentato la nuova opera di Max Peters, sul libretto di Ingo Kraus, *Il figlio del sole*, che ci porta nell'antichissimo Egitto, quindici secoli avanti Cristo, nell'epoca del re Amenofi IV che abolì per poco tempo il culto di Ammone e degli altri dèi, proclamando che si dovesse adorare unicamente il sole, del quale egli si disse figlio.

L'opera tratta della lotta eroica di quel giovane re contro il politeismo e la casta dei sacerdoti. Il sole era per lui (come infatti è) la fonte d'ogni vita e quindi solo degno di adorazione, e nello slancio metafisico di quel re filosofo diventa anche simbolo di bellezza, di amore e di verità.

All'idealismo del protagonista fa riscontro l'idealismo degli autori dell'opera che non hanno temuto di portare sulla scena lirica un pesante capitolo della storia delle religioni.

Il Peters, che è un ammiratore di Händel, ha detto che lo spirito della musica di quel grande maestro gli servì di guida nel comporre quest'opera che richiederebbe altri mezzi d'espressione che non i soliti drammi d'amore. Il momento eroico-tragico, il momento virile sono accentuati senza che si rinunzi però, per questo, all'amore come elemento drammatico. Non so se il pubblico abbia compreso e pienamente apprezzato il lavoro; ad ogni modo, il successo, dovuto anche alla bellissima esecuzione con il m.° Krasselt direttore, il regista Dott. Winkelmann e l'ottimo tenore Carl Hauss, è stato buono.

STOCCARDA. — L'Orchestra sinfonica regionale che si era trasferita, durante l'estate nelle vicine terme di Cannstatt, ha fatto propaganda per la musica contemporanea: tentativo assai lodevole che meriterebbe di essere imitato da altre grandi orchestre. La gran maggioranza di queste, specialmente passando l'estate nelle stazioni Termali, non suonano invece che musica assai nota.

La detta orchestra regionale fece conoscere un *Concerto* per violino, e *Variazioni* su un tema del Flauto magico, di Werner Trenkner, l'*Ouverture sinfonica* di Meyer von Bremen, una *Musica* per orchestra da camera, *Danze d'artigiani* e *Musica da banchetto* di Gherardo Maass.

MEININGEN. — Questa piccola città deve la sua fama al duca di Sassonia, che ebbe il merito di far del suo teatro di Corte il primo teatro drammatico di Germania. Fu egli che, col suo intendente Chronegk, rivoluzionò la messa in scena volendo che ogni dettaglio fosse storicamente vero, ogni parte anche secondaria affidata ad un buon artista, e l'insieme curato nei minimi particolari, anche quando si trattava di folla di cui ogni individuo doveva essere un attore.

La sua compagnia acquistò, nell'ultimo quarto del secolo scorso, una tale celebrità da permetterle di recarsi perfino a Londra e a Pietroburgo. Il primo grande successo fu il *Giulio Cesare* di Shakespeare. La messa in scena, il modo come gli attori si comportavano, la verità delle scene popolari e di masse, tutto fu una rivelazione. Più tardi le idee del duca di Sassonia Meiningen vennero adottate da tutti i teatri importanti di Germania, ma la piccola città conservò il primato, e il suo nome continua anche oggi a essere citato con rispetto, nel mondo del teatro.

L'attuale intendente Egon Schmid dimostra molto interesse anche per l'opera e la magnifica tradizione creatasi per la tragedia nei tempi del duca lo spinge a non contentarsi di una messa in scena qualunque. Lo ha provato con la nuovissima opera « eroica » di Bodo Wolf, *La festa a Budapest*. Il compositore, non più giovanissimo (ha 48 anni), si è fatto notare già con lavori sinfonici e corali e l'opera comica *L'insegna*. Pur affermandosi sinfonista egli non rifugge però dalla melodia cantata, e nel secondo atto raggiunge accenti drammatici che un critico chiama « verdiani »; e nel terzo ha costruito un poderoso finale con larga partecipazione dei cori.

Come stile, la musica non è libera dalla diretta influenza wagneriana e, dato il soggetto, vi sorprende il poco colorito locale ungherese. Ma la discrezione usata a questo riguardo è manifestamente voluta dal compositore che ha inteso darci un'opera ben tedesca.

***

Sono ancora da menzionare diversi *festival* svoltisi in varie città del Reich. Il loro numero relativamente grande e i nomi dei musicisti cui erano dedicati provano come in Germania, anche d'estate, il culto della musica seria è vivissimo.

FESTIVAL WAGNER E MOZART A MONACO. — Siccome del festival di Bayreuth ho già parlato, voglio dedicare ora qualche parola a quello di Monaco. A differenza di Bayreuth, qui si sono rappresentate tutte le opere di Wagner, compreso il *Rienzi*. Dirigevano i ben noti maestri Elmendorff, Böhm e Jochum. Nel festival Mozart seguì alle sette opere dell'anno scorso una ottava, cioè *La clemenza di Tito*, ridotta e diretta dal maestro Sieben. Gli altri direttori delle opere mozartiane furono Riccardo Strauss, Paul Schmitz e ancora Elmendorff. I maestri direttori di Monaco, Knappertsbusch, Fischer, Tutein non intervennero o quasi. Era per loro l'epoca delle meritatissime vacanze.

Clemens Krauss, finora a Berlino, è stato nominato primo direttore dell'Opera di Stato al posto di Knappertsbusch.

FESTIVAL REGER A FRIBURGO. — La vasta produzione del maestro bavarese (quasi 150 grandi lavori) ne contiene parecchi non ancora generalmente noti. Di questi alcuni si eseguirono ora, frammisti naturalmente ad altri più noti, in una serie di ben nove concerti di cui due per organo, quattro per musica da camera, tre per grande orchestra e cori.

Direttore principale fu il maestro Konwitschny, coadiuvato dal dott. Pietro Raabe di Berlino, presidente della Camera della Musica. Fra i solisti citiamo nomi in parte anche noti in Italia, Günther Ramin, Dunkelberg (organo), Alfredo Höhn, Pillney, Bohle (pianoforte), Johanna Egli (canto), Nauber (violino). Come rarità per i buongustai menzioniamo le *Variazioni* per pianoforte su un tema di Telemann (Pillney) e il *Requiem* per coro e orchestra.

FESTIVAL SCHUBERT A HEIDELBERG. — Anche qui l'interesse dei musicofili fu per i doni più rari. Nella corte maggiore del magnifico castello dei principi elettori del Palatinato, si svolgono i cosidetti « concerti-serenata » sotto la direzione del m.° Kurt Overhoff. Il detto festival cominciò pure con una di queste udizioni che offrì pezzi che, per la maggioranza degli uditori, costituivano assolute novità, come la *Musica funebre* per nove Strumenti a fiato, *Il Pastore su le roccie* per Canto, Orchestra e Clarinetto solista, un *Rondò* per Violino e Orchestra d'archi, e poi quell'Incompiuta *Sinfonia in mi magg.* che il Weingartner ha completata.

A pochi era pure nota la *Messa in mi magg.* eseguita nell'aula comunale. Un'altra rarità costituiva la *Seconda ouverture in istile italiano*. Molte, inoltre, fra le più belle e note composizioni della musa schubertiana assicurarono al festival un largo concorso di pubblico.

FESTIVAL WEBER A EUTIN. — La piccola città in cui è nato il grande maestro romantico ha degnamente festeggiato il 150° anniversario della sua nascita, presenti tre suoi pronipoti, fra cui la signorina Matilde von Weber che abita a Dresda. L'orchestra era quella di Lubecca, direttore il maestro Hofmejer di Eutin, coadiuvato anch'egli dal dott. Raabe.

Specialmente interessanti la *Sinfonia* op. 19 e il *Concerto in fa min.* per Pianoforte e Orchestra. Tra non molto il festival sarà ripreso con una rappresentazione dell'opera *Abu Hassan* e della cantata *Lotta e Vittoria* con artisti di Lubecca.

FESTIVAL DI PYRMONT. — Le terme di Pyrmont costruite dagli ex-principi sovrani di Waldeck, situate in una fiorita e ombrosa valletta tra la Westfalia e l'Annover, hanno già da vari anni un direttore che s'interessa della musica contemporanea tedesca e organizza un festival annuale per propagarla.

Quello di quest'anno ha avuto la sua particolare importanza pel primato che vi si è dato alla cosidetta « piccola musica » cioè a quella dei giardini e dei caffè-concerto.

Il presidente della Camera della Musica, dottor Raabe, aveva lanciato, l'anno scorso, un appello ai compositori di musica seria affinchè si decidessero finalmente a contribuire con lavori propri ad elevare il deplorevole livello della cosidetta « piccola musica » sostituendo composizioni originali di musica facile agli orribili potpourri, ai banalissimi « pezzi caratteristici », alle irreverenti riduzioni di capolavori ecc. che offendono l'orecchio del buongustaio. Una fila di buoni compositori, fra cui però, e questo è purtroppo sintomatico, nessun autore di qualche celebrità, si presentò dunque a Pyrmont con « Serenate, Valzer, Canti, Divertimenti, Marcette, Polacche, Musiche giocose, festose, umoristiche, campestri, da giardino, da ridotto, da ricreatorio, da casino termale » ecc. ecc. Non tutto corrispose all'intento e non mancarono musiche a base di tropeo contrappunto, altre politonali e atonaleggianti, difficili, insomma, e che richiedono un ambiente e un pubblico assolutamente più raccolto; ma la maggior parte dei lavori fu ritenuta appropriata. Ad ogni modo è stato un principio dell'interessante tentativo di dare l'assalto alla barriera sinora insormontabile che separa i compositori seri da quelli della « piccola musica ».

Si sono avuti ancora molti festival (musica corale, Händel, Beethoven, ecc.) ma non voglio stancare il lettore con una lettera troppo lunga.

ALFRED BRÜGGEMANN.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ILDEBRANDO PIZZETTI — *Vincenzo Bellini*. (F.lli Treves, Milano).

A Ildebrando Pizzetti, noto per l'acutissima intelligenza dell'opera belliniana, fu affidata la formazione di questo volume dedicato a commemorare ufficialmente il Catanese. Tre temi: *L'uomo, Le sue opere, La sua fama* sono stati trattati da sette musicologi; di cui tre stranieri e quattro italiani.

Il Pizzetti stesso ne ha steso la prefazione. Scritta con la consueta eleganza ed efficacia, essa investe subito il lettore di quel caldo soffio di cordialità che è il migliore varco alla conoscenza di un libro. Diremmo anzi che, sciolta e sintetica com'essa si presenta, questa prefazione potrebbe anche essere la più desiderabile recensione al volume. Ci serviremo perciò, per cominciare, di una osservazione del Pizzetti stesso, e cioè che « il libro non ha quella organicità che presuppone unicità di pensiero e perciò di autore ». E allora notiamo subito che appunto da questa inorganicità (cioè dalla varietà stessa delle vedute critiche esposte dai diversi collaboratori) procede in parte l'interesse del volume.

Il primo capitolo, *La fanciullezza e l'adolescenza*, è stato affidato a Luisa Cambi. Chiaroveggente biografa, quale già si è dimostrata nell'ampio volume sulla vita di Vincenzo Bellini, essi vi parla qui dello sviluppo artistico del Catanese, deducendolo, a mezzo di intelligente osservazione, dagli episodi salienti della educazione di lui. Interessano le osservazioni sulla staticità del mediocre nell'opera artistica belliniana, staticità che non « è l'ultima ragione per cui l'esame stilistico a volte non basti per dare un ordine cronologico a le *Ariette* belliniane, ove i documenti o i dati storici non aiutino ». E fra gli altri, soprattutto, è interessante questo giudizio, che, pur sembrando a prima vista arbitrario, è invece il frutto di una giustissima valutazione: « A ben guardare, il genio di Bellini non appare come un dono meraviglioso nella sua unilateralità e capace di dare un'impronta di grandezza a le creazioni più futili, ma piuttosto come un'armonia di organizzazione... ».

Lo studio che A. Della Corte presenta qui delle *Prime opere belliniane*, dallo scolastico *Adelson* ai romantici e concisi *Capuleti*, riflette quella chiarezza indagatrice e quella vivace e severa coscienza critica che informano ogni lavoro del noto musicologo. L'evoluzione belliniana risulta così evidente nel suo sforzo essenziale: il raggiungimento del puro *umano*, attraverso la bellezza melodica e la stringatezza drammatica.

Spiriti e forme della lirica belliniana è il capitolo redatto da G. A. Gavazzeni, il quale, fin dall'inizio, isola « il senso della lirica belliniana da ogni altro spirito melodrammatico dell'epoca » e da questa esatta valutazione procede, con entusiastico ardore, ad una analisi minuziosa degli elementi generatori della lirica, anzi, più precisamente, della melodia belliniana, riuscendo concettoso e conclusivo.

Carlo Holl, nel *Bellini in Germania*, espone le ragioni dell'oblio quasi totale in cui è caduta l'opera del Catanese presso il pubblico tedesco, oblio dovuto, secondo lo Holl, tanto al dilagare del wagnerismo, quanto alla scomparsa di quei cantanti d'eccezione che avevano contribuito al successo di quelle opere.

Eduard J. Dent considera *Bellini in Inghilterra*. Ponendo a confronto critici famosi dell'Inghilterra ottocentesca, Henry Fothergill, Chorley, Lord Mount Edmonbe, l'Hogarth, egli fa una piacevole e interessante rappresentazione del trapasso dall'opera comica italiana di tipo pergolesiano alla *comédie larmoyante* fino all'opera romantica, e mette in rilievo pregi e difetti delle innovazioni recate a quest'ultima dagli operisti italiani del 1800.

Il Chantavoine fa una statistica delle rappresentazioni belliniane a Parigi, e, fra l'altro, parla della vita e dell'ambiente parigino al tempo della dimora di Bellini nella capitale francese.

Infine, Adelmo Damerini con *Bellini e la critica del suo tempo* raffronta la sensibilità critica belliniana ottocentesca con quella dei nostri giorni, dimostrando (togliamo dalla prefazione pizzettiana il passo): « come spesso i critici non solo non sappiano sentire e trovare nelle opere d'arte contemporanee ciò che v'è di veramente vivo e vitale e singolare, ma ci

vedano e trovino cose delle quali non v'è nemmeno l'ombra ».

B. LUPO.

NONNEBERG ZOUTA. — *Les secrets de la technique du piano*. (Max Eschig, Parigi).

Preoccupata dell'impossibilità di analizzare i movimenti della mano pianistica, per dedurre insegnamenti pratici, la N. s'è giovata del film rallentato. I pianisti Cortot, Casadesus, Long, Backhaus, Borovsky, Horowitz, Rubinstein, Landowska sono stati filmati nell'atto in cui attaccavano un pezzo, un accordo, una melodia. La N. commenta tali atteggiamenti in rapporto alla posizione, ai movimenti, al tocco.

SCHNEIDER CONSTANTIN. — *Geschichte der Musik in Salzburg*. (R. Kiesel, Salzburg).

Il grande interesse che la città natale di Mozart, ora centro turistico musicale, desta in tutto il mondo è dimostrato da questo grosso volume, illustrato da 50 fotografie, che con un testo piacevole e istruttivo e con 90 citazioni musicali, descrive la vita e la cultura musicale di Salzburg dai più antichi tempi ad oggi. Vi si espongono usi, costumi, pratiche musicali dell'età pagana, del medioevo, per la parte profana e quella sacra, le nuove istituzioni, i nuovi spiriti teoretici dell'umanesimo e del Rinascimento, l'opera barocca, la partecipazione al teatro e alla chiesa di Stefano Bernardi, di Orazio Benevoli, di Antonio Caldara.

Non più di sedici pagine son dedicate al notissimo argomento delle relazioni di Mozart con le autorità ed i cittadini di Salzburg. Il *Volkslied* e la costruzione degli strumenti sono accennati per la intelligenza dell'ambiente popolare e sociale. Il moto romantico, i tempi moderni, prima e dopo la guerra, la rinascita del culto mozartiano occupano gli altri capitoli.

KREIDLER WALTER — *Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi*. (Bärenreiter - Verlag, Kassel).

Questa dissertazione inaugurale per la facoltà di filosofia di Berna costituisce il più esauriente saggio, che finora si abbia, sulle relazioni stilistiche di Monteverdi con Schütz. Argomento centrale ne è lo stile concitato, che il Kreidler ha voluto studiare in rapporto alla monodia e a tutte le questioni che accompagnano la monodia del '600. *Mare magnum*, come si sa, di controversie, dove all'imprecisione della terminologia corrisponde quella della cronologia, trattandosi di evoluzione, e di usi e di maniere che rapidamente si diffondevano e trasformavano. Locuzioni, propositi, attribuzioni, perfino vanterie, di un Caccini o d'un Monteverdi, costituiscono un ginepraio davanti a chi voglia assolutamente scoprire la primizia d'un elemento tecnico.

Altrimenti facile è l'accertare i nuovi e personali accenti artistici. Stile recitativo e rappresentativo concitato sono locuzioni anch'esse mutevolissime e ambigue. Il Kreidler ha tentato di chiarirle. Stile concitato non è forse da intendere nella limitazione da lui considerata, cioè come rappresentazione del sentimento esacerbato, collerico, poichè concitato vuol dire agitato, e poi s'ha da vedere qual'è il movente dell'agitazione. Infatti lo stesso Kreidler deve constatare che alcune formule dello stile concitato, come la ripercussione di note o di accordi si riscontra nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* — la composizione per la quale Monteverdi espressamente nominò lo stile concitato — non solo nei passi dove l'ira, il furore hanno sfogo, ma anche in quelli che cantano la calma succeduta alla battaglia. Giustamente il Kreidler nota che lo stile concitato è per il Monteverdi una espressione psicologica, seppure il grande Claudio partecipava alle utopie umanistiche di richiamar in vita mezzi arcaici.

D'altra parte Alfred Einstein ha già ricordato al Kreidler che lo stile concitato era un modo di esprimersi alquanto diffuso, prima che Monteverdi lo battezzasse, tanto che esso può ritrovarsi in un'opera schützíana precedente *Il combattimento*. Senza far critica delle musiche in istile concitato, cioè senza saggiarle esteticamente, il Kreidler resta nel campo tecnico e scientifico, e vi lavora a fondo, con rilievi minuziosi ed eruditi, trattando i rapporti della parola e della musica, i melismi simbolistici o realistici, riprendendo la questione del principio monodico fatta dal Blume, esaurendo, dicevamo, o quasi esaurendo, come è proprio degli studii, il confronto del maestro italiano e del tedesco nell'aspetto particolare dello stile concitato. Un lavoro, dunque, ottimo, e, in quanto dissertazione inaugurale, ricco di grandi promesse per la musicologia.

a. d. c.

VIOLINO E PIANOFORTE

G. FRUGATTA

123676. - *Seconda Sonata in Re minore*. Op. 51. L. 25,—

F. GHIONE

123083. - *Sonata in Mi minore*. L. 20,—

L. SINIGAGLIA

123600. - *Sonata*. Op. 44. L. 15,—

V. TOMMASINI

123196. - *Concerto* per Violino e piccola Orchestra. Riduz. dell'Autore. L. 12,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA DIDATTICA

BLANCHET (E. R.) — *Tecnica moderna per Pianoforte*. (M. Senart, Parigi).

Il Blanchet, con quest'opera, può vantare sana preparazione, unitamente a specifica competenza riguardo alla tecnica moderna del pianoforte. Si sente, in sostanza, che il libro è frutto di una esperienza immediata, rivissuta dall'A. con schietta e genuina sensibilità.

Il trattato è preceduto da una chiara e simpatica prefazione di Roberto Casadeus. La materia, trattata con saggezza, è distribuita in capitoli con criterio didattico. Ogni azione, ogni possibilità, viene esposta, per tramite di esempi, secondo il metodo più razionale moderno, e diretta a buon fine artistico.

Quattro capitoli trattano: la tecnica delle scale, delle terze, delle ottave e accordi d'ottave, e degli arpeggi. Il quinto assomma la tecnica degli esercizi precedenti. Anche la diteggiatura è nuova e significativa, e merita la sua giusta considerazione. È un libro, in complesso, che, seppure di piccola mole, utilizzato opportunamente, deve recare frutti fecondi.

TISSONI (F.) — 1. *Cento bassi senza numeri*, secondo i nuovi programmi d'armonia ministeriali. - 2. *24 Solfeggi parlati difficili*. (G. Zanibon, Padova).

Il volume dei bassi senza numeri, interessante per alcune vedute del campo armonico, ha, come tutti i bassi dati, lo scopo precipuo di esercitare l'allievo nelle buone concatenazioni e successioni delle diverse armonie.

I 24 solfeggi parlati, di fattura garbata, hanno le qualità che occorrono per bene esercitare al solfeggio. Vi sono inclusi negli stessi, esercizi-solfeggi manoscritti.

DE RUBERTIS (V.) — *Calligrafia musicale*. (G. Ricordi e C., Buenos Aires).

Quattro quaderni con testo italiano e spagnolo per esercizi a pro' della corretta e bella grafia musicale. In ognuno di essi, con giusto criterio e linea progressiva, vi sono differenti esempi che l'allievo, diligentemente, dovrà esercitarsi copiandoli. L'A. ha, con questi quaderni, reso ottimi servigi alla calligrafia musicale, e, senz'altro, a chi è costretto a leggere manoscritti musicali. Detti quaderni sono utilissimi agli studenti di istituti musicali, non escluso quelli magistrali.

LINO E. PELILLI.

GENTILI (A.) — *Nuova Teorica dell'Armonia*. 2ª ediz. (G. B. Paravia e C., Torino).

Esaurita la prima tiratura della Casa Bocca, eccoci già alla seconda, d'edizione Paravia. Data la mole ed il genere del volume, di divulgazione tutt'altro che facile, e rapida, l'A. deve sentirsi assai lusingato. Se la prima tiratura è stata accolta in Italia ed all'estero col più spontaneo e caloroso successo da tutti gli studiosi, è certo che lo stesso esito continuerà a coronare le fatiche dell'A. che è lo studioso per eccellenza.

Questo libro, apparso per la prima volta nel 1925, rappresenta il lavoro di ben otto anni. La nuova teorica non mira affatto a distruggere i sistemi tradizionali, ma vuole basare lo studio dell'armonia su principi scientifici, esaminarne e concatenarne gli sviluppi in modo da poter spiegare logicamente tutte le risorse moderne intuite praticamente dai compositori, ma non ancora codificate; ragione per cui ora molto spesso può essere ritenuto strano un procedimento chiarissimo e ch'è solo presentato in forma poco comune. Certo per seguire i nuovi principi occorre leggere il volume con molta calma e assimilare bene la materia prima di procedere, pena la non comprensione. Ma questa necessità, per una pubblicazione a base nettamente scientifica, non è un difetto, anzi è una prova di serietà e profondità.

Noi vedremmo con intimo compiacimento che un tale lavoro acquistasse una diffusione sempre maggiore e, a tale scopo, ci permettiamo esporre una nostra idea: far seguire la parte teorica da una parte pratica, cioè realizzare il nuovo sistema in una serie di esercizi che permettano alla nuova visione armonica di uscire dal campo ristretto (ahimè, troppo) degli specialisti per entrare in quello vasto e diretto della scuola. La penetrazione non sarà forse velocissima, ma sicura ed efficace.

M. Z.

TOURNEMIRE (CH.) — *Précis d'éxécution, de registration et d'improvisation à l'Orgue*. (Max Eschig, Parigi).

Questo compendio, come modestamente lo chiama l'A., è in realtà un lavoro di molta importanza per il suo valore didattico. Stringato nella forma, offre una quantità di consigli, di suggerimenti veramente preziosi per chi nello studio dell'organo voglia andare al di là di una esecuzione approssimativa ed empirica.

La prima parte presenta parecchie analisi, fatte con sommo buon gusto oltre che con impeccabile perizia, di composizioni da Frescobaldi (dall'A. definito il Beato Angelico dei suoni), a Franck; la parte dedicata alla Registrazione è specialmente notevole per esempi di registrazione di musica antica e moderna; l'ultima parte del lavoro (Improvvisazione) contiene ottimi consigli direttamente desunti dalla lunga pratica dell'A. come organista di S. Clotilde e professore al Conservatorio di Parigi; essa espone con chiarezza i principi seguiti da César Franck per addestrare gli allievi in questo ramo, tanto importante per gli organisti, dell'arte musicale.

R.

MUSICA VOCALE DA CAMERA

LONGO (A.) — *Stanze del Poliziano* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Rivista Musicale Italiana*, Milano.

Cinque episodi con un epilogo che conchiude « chi non fa quando può, tardi pente ». svolto concitatamente. Il verso è preso qui come motivo, come tema, come pretesto per un bel crescendo di velocità ed intensità. Mònito e rimpianto, non scevro da una leggera punta di comicità ed ironia; dolorosa esperienza rivelata dall'indagare all'ultime misure disperdentisi, come eco, non sulla frase intera, ma sulla premessa, come ancora a gustare la gioia vagheggiata.

Anche in questo ciclo di liriche Achille Longo ha seguito il testo nella sua piacevolezza sonora, nella sua delicata, fine malizia, nel tono spregiudicato e prezioso; in quella sensualità un poco letteraria che aleggia d'attorno al celebrato cantore del Rinascimento.

Eppure, nonostante l'assoluta libertà di trattazione armonistica, strumentale e canora, è riuscito significativo. Appunto perchè egli è penetrato nell'essenza, sia quando obbedisce ad un senso di euritmia e di equilibrio formale, sia quando, per contro, egli si fa a sottolineare un particolare momento in cui la parola, il nucleo ritmico assumono un valore a sè. Nel primo caso la stroficità diviene condensazione, un movente dinamico; non la forma, cioè, ma la ragione della forma stessa. Altrove il suono, la frase richiamano un'effusione lirica, un arresto ed allora il musicista non solo canta, ma del canto si compiace in quanto fonia, come incontenibile espansione.

È qualcosa in queste pagine del Longo, di schietta popolarità, in ciò che musica e verso, suono, metro e voce si integrano l'un l'altro; qualcosa di limpido e di fresco; riecheggiante, anche nella musica, la festosità spensierata dei canti carnascialeschi, il tripudio e la gioia dell'antica Fiorenza di Lorenzo il Magnifico.

La composizione fu premiata al I Concorso della Regia Accad. Filarmonica Romana. Ed è questo il migliore attestato del suo valore.

f. b.

HAENDEL (G. B.). — *Perseus and Andromeda*. (Oxford University Press, Londra).

Si tratta esattamente dell'opera di Händel *Jupiter in Argos*, che, composta nel 1739, avrebbe dovuto essere rappresentata al King's Theatre, ma la rappresentazione non avvenne. La partitura trovasi parte al Fitzwilliam Museum, in parte presso N. Flower. Da tali manoscritti J. Herbage e R. Graeves han tratto alcuni pezzi, arie e cori. A. Latham ha provveduto a un nuovo libretto. Così pasticciate, alla maniera settecentesca, vengono alla luce, per la prima volta, queste musiche di Händel.

BODE (R.). — *Eichendorff-Lieder*. (Ed. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde).

Otto *Lieder*, composti secondo la buona tradizione lideristica, con piacevolezza e semplicità di melodia e di accompagnamento. Specialmente gradevoli *Der wandernde Musikant*. *Der Gärtner, Jäger und Jägerin*.

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

Alle raccolte di canti popolari toscani il Neretti aggiunge due fascicoli di stornelli, rispetti, canzonette, ninne nanne, serenate, maggi, da lui stesso ascoltati nelle campagne o da altri riferite, avvertendo che tali melodie potrebbero essere cantate anche senza accompagnamento. Egli ha preferito apporvi semplici armonie, ricordanti la chitarra o altri popolari istrumenti. Così anche la musica da camera potrà accogliere questi canti campestri. Fra i quali si rileggono quelli più noti e antichi, come *Fate la nanna, Coscine di pollo, Giovanottina che vieni a la fonte, E girala la rota, Io vorrei che nella luna, Giulia gentile* e altri meno conosciuti o inediti, notevoli per vari aspetti, per esempio l'inserzione strumentale fra le strofe, o la variazione del carattere e del tempo, o l'eco patriottica, come nell'*Addio* su versi del Giusti, e nella *Rondinella d'Aspromonte*. Arezzo, Pistoia, Lucca, Siena, Pisa, Livorno, oltre che Firenze, sono i luoghi d'origine di queste tipiche melodie e poesie.

a. d. c.

MAURI (A.) — *Qui regna amore*. Liriche per Canto e Pianoforte. (Propr. dell'A., Milano).

Musiche mobili di tono, saporose e di ampio respiro; scritte con buona tecnica, sia di composizione e sia delle voci, soprano o tenore, a cui sono destinate. Sono liriche, seppur di vecchio spirito italiano, di sensibilità odierna.

VUATAZ (R.). — *Consolation* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

È sempre confortante il constatare che la musica vocale attrae i compositori di ogni paese, nei più vari aspetti che la lirica canora può assumere; ed è ancor più incoraggiante il poter osservare che le imitazioni degli squarci lirici teatrali divengono sempre più rare.

DE VIVO (V.). — *L'eco risponde* per Canto e Pianoforte. (Edizioni De Marino, Napoli).

Sul ritmo di un valzer lento, l'autore rievoca gli andamenti delle tradizionali canzoni partenopee.

E. ODDONE.

MUSICA ESEGUITA

G. F. MULÈ: «La Monacella della fontana» al Quirino di Roma.

Da *Il Lavoro Fascista* (Vice):

È questo dunque un lavoro che, fin dalle prime battute, rivela nell'autore una personalità propria spiccata. Nel canto del giovane innamorato la passione si snoda con accenti di travaglio e di angoscia, come pure il canto di Marù che trascina il pubblico al più alto grado di commozione e di entusiasmo. Ma anche la parte corale ha nella *Monacella* gli atteggiamenti più complessi e rari, partecipando vivamente alla vicenda drammatica.

Da *Il Tevere*, Roma (Vice):

Su questo schema individuato con chiarezza il Mulè ha gettato le basi per la costruzione del piano di esecuzione dell'opera, realizzandolo con una logica rigorosamente fedele allo schema prestabilito. La forma è risultata perfetta. Non ha lasciato tempo all'orchestra di commentare l'azione rapida e concisa; questo compito l'ha affidato al coro da cui si snoda l'atmosfera ambientale del dramma stesso. La processione verso la fonte ha prodotto un effetto di straordinaria suggestione.

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

La Monacella della fontana è un lavoro che Mulè ha composto nel '23, e compendia le qualità più spiccate del musicista siciliano, con l'aggiunta al suo lirismo di ispirazione popolaresca di una forte dose di drammaticità. Il delicato cantore di *Dafni*, tutto pervaso dal sentimento della natura, si fa qui vivace, fervido esaltatore di moti dell'animo più elementari, più istintivi. La leggenda siciliana è stata trattata dal Mulè con uno spirito di sano attaccamento alla terra, con uno sprigionarsi di sentimenti caldi e vibranti.

Da *Il Messaggero*, Roma (m. i.):

Ora in quest'opera, balzata dalla fantasia del Mulè, in pieno ardore di giovinezza, è da riconoscere che la musica è scaturita spontaneamente, senza il marchio dell'altrui intervento. V'ha nella partitura il segno di un orgoglio e di una fede, intesi artisticamente, con lo spirito cioè teso a dire e a fermar nelle note ciò che «detta dentro», senza prendere a modello la psicologia e la musicalità di opere già acquisite al gusto e alla popolarità.

Da *L'Italia Letteraria* (D. Alderighi):

In quest'opera giovanile Mulè ha già per intero i suoi caratteri essenziali. La sua indole musicale è soprattutto vocale, mentre il suo sinfonismo ha funzione di sostegno integrativo. Logico e naturale il linguaggio non corre mai ai ripari quando le difficoltá dello spettacolo si accentuano e moltiplicano; le risorse della fantasia gli sono sufficienti.

Da *La Tribuna*, Roma (Alberto Gasco):

Crediamo di poter esprimere un giudizio chiaro sulla musica del forte autore isolano. Essa è succosa e piena di vibrazioni. Alcune pagine sono fra le migliori prodotte dal Mulè, che pure ne ha offerte non poche alla nostra considerazione attentissima. La conclusione della *Monacella* rivela un «uomo di teatro» robusto. E induce il pubblico a un applauso convinto e fragoroso.

L. ROCCA: «In terra di leggenda» al Donizetti di Bergamo.

Da *La Voce di Bergamo*, Bergamo (Ermanno Bersari):

Di successo caldo, spontaneo e vibrante si può quindi parlare. Successo che viene meritatamente a premiare la nobilissima fatica di un musicista forte e serio che, prima di cimentarsi nell'agone teatrale, aveva già dato saggi cospicui e prove non dubbie del suo talento musicale nel campo della musica sinfonica e da camera, balzando poi nei primi ranghi degli operisti contemporanei, dopo il bellissimo successo che ha arriso al *Dibuk*, rappresentato, come è noto, alla Scala, e ripreso successivamente nei maggiori centri lirici italiani e stranieri.

... In questo lavoro, Ludovico Rocca si è affermato musicista e operista di salda tempra, che ha una concezione chiara, organica del teatro e persegue finalità artistiche superiori. Le qualità peculiari della musica di Rocca, appaiono in *Terra di Leggenda* chiaramente definite; la padronanza assoluta della tecnica orchestrale, una dichiarata e aperta capacità a realizzare il quadro sonoro nella giusta atmosfera evocatrce. Si aggiunga un gusto squisito modernamente raffinato.

Rocca ama le sapienti combinazioni armoniche e contrappuntistiche, pur rifuggendo dal tecnicismo fine a se stesso. Sa essere moderno senza arrampicarsi sulle scale di un funambolismo stravagante. Si indugia volentieri sull'arabesco, ma bada sopratutto alla salda unità dell'insieme. Dalla sua tavolozza ricca e doviziosa escono impasti vari e complessi. La dosatura degli effetti è però sempre rigorosamente vigilata.

Da *L'Eco di Bergamo*, Bergamo (Dr. Pinetti)

Rocca è un maestro pieno di musicalità. Tutto canta nel suo spartito ed è canto suo, caratteristico canto, che indica una personalità in formazione. L'idea melodica, chiara, sfocia quasi sempre in un declamato di buona fattura; l'armonia è varia, lo strumentale elaborato per un complesso e serrato giuoco di suoni e di timbri, per cui l'orchestra ha il fremito della vita.

... Tirando le somme, quest'opera concepita in un periodo di studio e di preparazione, attesta giá un talento operistico non comune, un ingegno musicale che ha caratteristiche speciali di temperamento, atte a creare quel melodramma-tipo che da tempo aspettiamo.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano (f. a.):

In intima unità organica e con una correttezza formale la cui caratteristica è la mobilità e la ricchezza orchestrale, forse persino eccessiva, la partitura è apparsa così ornata di squisitezze liriche la cui eco delicata fa riscontro ai gagliardi motivi guerreschi e alla solennità ieratica di un declamato, quale quello dei forti conquistatori, nobilmente quadrato e sostenuto.

L'atto di mezzo, anche musicalmente il più ispirato, è comunque quello in cui crediamo si trovino le pagine più espressive e plasticamente meglio scolpite dell'opera; dalla garrula canzone delle ancelle che anche vocalizzano a bocca chiusa, alla dolce romanza della spola, dolorosamente cadenzata dalla Prigioniera e alla traboccante fiera passione del Re, il quale aveva impetuosamente rotto la quieta clausura del castello; dalla esplodente ira di Degrena, al lungo duetto d'amore che sgorga spontaneo e sale dall'empito giovanile delle predestinate vittime

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano (A. T.):

Ludovico Rocca anche in questa sua opera, che è opera giovanile, manifesta un sicuro ingegno musicale e teatrale, al di là del comune. È certamente per ora l'ultimo epigono, in linea cronologica, della nostra opera lirica. Il suo melodramma non è frutto di elucubrazioni estetiche faticose. La sua musica non si perde in vaniloqui presuntuosi, anche quando non tratteggia con ampiezza di disegno le linee della melodia. Quello che vuol dire lo dice, con sincero naturale abbandono.

Da *La Tribuna*, Roma (G. Gavazzeni):

...È per tramite di tali caratteri dinamici ritmici, che si concretano le parti migliori dell'opera: le scene guerresche del primo atto, esplicanti un'autentica forza musicale, un talento che sbalza e martella grandi linee di scene, di movimenti, con innegabile energia, con risultati che bloccano la sensazione sonora senza mezzi termini. Qualità musicali di schietta natura teatrale, in quanto l personaggio e la situazione prendon vita mediante particolari percussioni armoniche, insistenze di ritmi ostinati o, più spesso, caratteristiche alterazioni nell'accentazione delle parole.

R. BOSSI: «Il Palio di Siena» poema sinfonico, a Milano.

Da *L'Ambrosiano*, Milano (g. c. p.):

Il De Sabata ha fraternamente donato ad un musicista contemporaneo — Renzo Bossi — la somma delle sue energie animatrici per riprodurre col massimo effetto una composizione nuova per Milano (sebbene eseguita con successo a Roma e altrove) il quadro sinfonico *Il Palio di Siena*.

Questo pezzo appartiene al genere eminentemente descrittivo, ed ha un suo piano ben distribuito nelle parti, che corrispondono poi ad altrettanti «momenti musicali». Si immaginano infatti, sul vasto sfondo della Piazza del Campo a Siena, l'ondeggiare tumultuoso della folla, il passaggio del *Corteo del Palio*, l'ingresso del Carroccio, le caratteristiche *Sbandierate*, la corsa e la vittoria di una delle contrade.

Il contenuto musicale si scinde in quattro principali elementi tematici, che si adeguano con aderenze alle fasi immaginate, e, con un crescendo ininterrotto di ritmi e di colori strumentali, giungono nel loro svolgimento sino alla visione trionfale della chiusa. Composizione che rivela piena padronanza di mezzi e sicura conoscenza degli effetti, e che fu accolta con lusinghiero successo.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano (f. a.):

Nel nuovo brano sinfonico, il Bossi, con la rievocazione storica d'un caratteristico aspetto della città toscana, pare abbia voluto tener fede agli amori senesi già concretati in arte dal padre suo Marco Enrico. In questo *Palio*, condotto da De Sabata con estrema vigoria, è evidente l'intento descrittivo del compositore che per lo sfarzo dei colori e la irrequietezza dei movimenti si avvicina assai ai modelli del genere giá noti nella letteratura musicale di vent'anni addietro.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano:

Da notare, da ultimo, ma si doveva e si poteva dire da principio, con grande compiacenza, che il programma aveva fatto posto ad una «novità»: al *Palio di Siena* di Renzo Bossi, accolto con manifesti segni di caldo e generale favor pubblico. È un lavoro di bravura orchestrale che ritrae o descrive, come si voglia dire, al vivo, quasi, la caratteristica festa senese con colori e ritmi del massimo scintillio e del più veemente incalzare, è un brano di musica che rivela una dotta mano contrappuntistica, ma anche fantasia e fervore artistico.

«Musica d'Oggi» invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Al Premio San Remo 1935, di L. 50 mila, per un poema sinfonico ispirato ad Augusto, hanno concorso i seguenti 29 maestri: Emilio Alfredo Fania, m.° P. G. 16773, Guido Smareglia, Aldo Cantarini, Dante Alderighi, Alfonso Salerno, Umberto Maria Beretta, Mario Ferdinando Gaudiosi, Vittorio Zardo, Emilio Orlando, Attilio Poleggi, Aldo Finzi, Giuseppe Milanesi, Oreste Marchesi, Scuola di Musica di Napoli, Salvino Chiereghin, Mario Fighera, Luigi Annessa, Francesco Moccagatta, Edmondo Arati, Ottorino Svampa, Tito Aprea, Luigi Sante Colonna, Ernesto Berio, Lazzaro Rosario, Franco da Venezia, Giuseppe Savagnone, Pietro Montani ed Ennio Orlandi.

Il responso della giuria (Alfano, Cilea, Malipiero, Mulè e Pizzetti) si avrà ai primi di dicembre.

Ricordiamo intanto che (pure dalla Stazione di Cura di S. Remo) è stato bandito (vedi nostro fascicolo di luglio) il Concorso (1937) per un Inno dell'Italia imperiale, con premio indivisibile di L. 50 mila.

Possono parteciparvi gl'iscritti al Sindacato Fascista dei Musicisti. L'Inno dovrà essere inedito e non legato neppure a promessa di contratto editoriale. Le domande di ammissione dovranno indirizzarsi a San Remo al Comitato Permanente Premi, unitamente a 6 copie di ciascun lavoro, non più tardi del 30 giugno 1937. Esso potrà essere anche presentato col sistema del motto e della busta e dovrà contenere la riduzione per canto e piano, la partitura per orchestra e per banda.

L'Inno meritevole del premio sarà eseguito per la prima volta a cura del Comitato e rimarrà di proprietà del Partito Naz. Fascista. La proclamazione del vincitore sarà fatta in San Remo con cerimonia a carattere nazionale.

® Ministero dell'Educazione nazionale. — La Gazzetta Ufficiale, supplemento al N. 237 del 12 ottobre, pubblica il decreto con cui si autorizza l'espletamento dei seguenti Concorsi nei Regi Conservatori di musica: Insegnante di Solfeggio, Teoria e Dettato musicale (posti 3); di Armonia e Contrappunto complementare (2); di Contrabbasso (3); di Flauto (2); di Pianoforte (2); di Canto (3); di Tromba e di Trombone (1); di Lettere Italiane e Storia e Geografia (1); di Armonia e Contrappunto (1); di Violoncello (1); di Corno (3); di Arpa (1); di Viola (1); Bibliotecario (1); Storia della musica e Bibliotecario (1); Armonia complementare (1); Organo e Composizione organistica (4); Clarinetto (1); Violino (1).

® O. N. D. di Genova. — Al Concorso di pianoforte è stata dichiarata vincitrice assoluta la signorina Gabriella Bernasconi di Brescia; 2. Arturo Benedetti-Mchelangeli; 3. a pari merito Franceschini Loredana, Cesira Cinzano e Elio Cantalamessa; 4. a pari merito Clara Mazzotta e Raoul Martini; 5. Liana De Botton.

Nel concorso per complessi strumentali di musica da camera è stato proclamato vincitore assoluto il Trio Lorenzi di Padova, composto da Sergio Lorenzi, Turiddu Fado e Lino Filippini.

NOTIZIE

La stagione lirica

® Milano, Teatro alla Scala. — Si hanno le prime notizie sulla stagione 1936-37, della quale abbiamo già pubblicato il programma. Essa si inaugurerà con *Falstaff* diretto da De Sabata, al quale saranno pure affidate *Ifigenia in Tauride* di Gluck (mai rappresentata alla Scala), *Tristano e Isotta*, l'*Aida* e la *Messa* di Verdi.

Le tre opere nuove (*Madonna Imperia* di Alfano, *Notturno romantico* di Pick-Mangiagalli e *La morte di Frine* di Rocca, quest'ultima novità assoluta) si daranno la stessa sera. L'altra novità assoluta, *Lucrezia* di Respighi, andrà in scena il 24 febbraio, insieme a *Gli uccelli* e a *Maria Egiziaca* dello stesso autore.

Marinuzzi dirigerà le opere di Respighi, la *Manon*, l'*Amore dei tre Re*, *Mosè* e *Cenerentola*. A Ghione verranno affidate *Tosca*, *Bohème*, *Haensel e Grätel*, *Chénier*, *Mignon*, *Fanciulla del West*; a Del Campo, l'*Elisir d'amore*; ad Antonicelli, l'*Amico Fritz* e le tre novità di Alfano, Rocca e Pick-Mangiagalli. Mascagni dirigerà il suo *Nerone*, e Pizzetti e Zandonai le proprie opere.

Gli spettacoli saranno curati da tre registi: Mario Frigerio, Guido Salvini e Wallerstein.

Tra gli artisti è da segnalare il ritorno alla Scala di Beniamino Gigli, ed il debutto del tenore veronese Giuseppe Lugo. Nuovi per il teatro saranno i tenori Landi, Malipiero e Civil, nonchè la Novotna (dell'Opéra di Parigi) che riprenderà la parte di Nannetta nel *Falstaff*. Nella *Lucrezia* canteranno la Caniglia e la Stignani.

® Roma (Reale dell'Opera). — La stagione lirica (il cui cartellone abbiamo pubblicato nell'ultimo fascicolo) si inizierà l'8 dicembre col *Nerone* di Mascagni, diretto dall'autore. Direttore della maggior parte delle opere stabilite (ben ventiquattro) sarà Tullio Serafin; delle rimanenti i maestri Vincenzo Bellezza e De Fabritiis.

Per quanto riguarda gli scenografi sono stati già prescelti Aschieri per l'*Alceste*; Oppo pel *Flauto magico*, Parravicini pel *Nerone*; Curoni e Colasanti per *Ginevra degli Almieri* di Peragallo; Pompei per *Madame sans-gêne*.

® Napoli (Teatro S. Carlo). — Opere nuove per la città: *La campana sommersa* di Respighi, *Palla dei Mozzi* di Marinuzzi, *Giuditta* di Honegger, ed i balletti *Enea* di Roussel, *Saetta negra* di Lualdi, *L'amore delle tre melarance* di Sonzogno. Opere di repertorio: *Nabucco*, *Un ballo in maschera*, *Italiana in Algeri*, *Bohème*, *I quattro rusteghi*, *Francesca da Rimini*, *Lodoletta*, *Fedora*, *Tristano e Isotta*, *Faust*, *Guarany* (pel centenario di Gomes), *Werther*.

Sul podio direttoriale si alterneranno i maestri Capuana, Guarnieri, Marinuzzi, Vitale.

® Cremona (Ponchielli). — Nella seconda metà di carnevale si daranno: *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *Iris*, *Adriana Lecouvreur*, *Nozze in Turenna* (novità assoluta) dell'avvocato Mario Stradivari.

® Trieste (Verdi). — Invece di *Dannazione di Faust*, come annunciavamo nell'ultimo fascicolo, si darà *Il Barbiere di Siviglia*.

® Firenze (Comunale). — Pel maggio fiorentino, oltre le opere già da noi elencate, si darà la *Luisa Miller* di Verdi, diretta da Gui. Gli altri direttori saranno De Sabata per l'*Otello*, Molinari per l'*Edipo Re*, Bruno Walter per *Così fan tutte*, Serafin e Marinuzzi per gli altri spartiti. *Tristano e Isotta* sarà rappresentata in lingua tedesca da un complesso artistico di prim'ordine, guidato dal maestro Elmendorff.

Le manifestazioni di danze comprenderanno balletti italiani e tre spettacoli di balli russi.

La stagione concertistica

® Milano, Società del Quartetto. — Fra i violinisti ritorneranno Bronislaw Hubermann e Mischa Elman e per la prima volta si presenterà Gioconda De Vito. Dopo la clavicembalista Wanda Landowska (che eseguirà a Milano le *Variazioni* di G. S. Bach dette di Goldberg) avremo i pianisti Walter Gieseking, Rudolf Serkin e l'illustre compositore Rachmaninoff.

Sono inoltre scritturate la soprano Lotte Lehmann, il violoncellista Gregor Piatigorski, i Quartetti Busch e Lener, nonchè alcuni solisti della Scala per un concerto diretto dal maestro Leandro Serafin; e si avrà anche una serata per violoncello e pianoforte, esecutori Attilio Ranzato e Renato Cohen.

® Milano, Sala Sammartini. — I concerti della serie « Un'ora di musica » si svolgeranno in due cicli di sette udizioni ciascuna, con programmi di musiche antiche e moderne, quasi tutte di prima esecuzione per Milano. Saranno interpretate dalle cantanti Maria Caniglia, Maria Rota, Licia Albanese, Rachele Cascella, Ginevra Vivante; dai pianisti Horszowski, Marguerite Long, Favaretto, Castagnone, Gorini; dal violinista Pierangeli; dai violoncellisti Silva, Amfitheatrof; dalla Camerata milanese del Madrigale ecc.

® Al teatro Adriano di Roma, prescelto ad ospitare i concerti sinfonici durante i lavori di sistemazione della zona dell'Augusteo, si stanno facendo importanti trasformazioni, sotto la direzione, per la parte acustica, del maestro Molinari. Si sta provvedendo al collocamento dell'organo e sul palcoscenico sono in costruzione il ripiano per l'orchestra e il palchettone per i cori.

Le udizioni si inaugureranno l'8 novembre, col *Natale* di Perosi, diretto da Molinari, il quale presenterà nell'ultimo periodo della stagione l'oratorio *La Figlia di Jefte* del Carissimi, *Edipo Re* di Strawinski e la 2ª Suite del balletto *Dafni e Cloe* di Ravel.

Oltre al Molinari si succederanno, in ordine di tempo, i maestri Riccardo Strauss, Marinuzzi, Konoye, Gui, Rossi, Calusio, Fritz Reiner, Georges Georgesco, Colarocco, Previtali, De Sabata, Mengelberg, Walter.

Si eseguiranno le composizioni di giovani autori italiani prescelte nella Rassegna del Sindacato dei musicisti ed inoltre molte novità, tra le quali: *Suite Veneziana* di Wolf-Ferrari, *Canzone* e *Musetta* per piccola orchestra di Nordio, *Aprilia*, breve poema di Carabella, *Suite* di Cilea, *Seconda sinfonia* per orchestra di Malipiero, *Trasfigurazioni* di Sallustio, *Quadro sinfonico*, estratto dall'opera *Dibuk* di Rocca, *Arie antiche* del '200 trascritte da Liuzzi, *Concerto* per violoncello e orchestra di Pizzetti, *Sinfonia* di Samuel Barber, due *Ouver-*

ture di Alceo Toni, *Vendemmia* di Mulè, *Africa* di Lualdi ed i due lavori scelti dalla Commissione di lettura: *Nel silenzio di una sera* di Menegazzoli e *Concerto* per orchestra di Gino Contilli.

In dicembre, si darà uno speciale concerto italo-tedesco, con la partecipazione della cantante Erna Berger. Il 18 aprile, anniversario della morte di Ottorino Respighi, vi sarà una solenne commemorazione con la esecuzione di sue composizioni.

® Al Teatro Reale dell'Opera di Roma sono in corso importanti lavori, allo scopo di aumentare il numero dei posti centrali della galleria e della balconata, ciò che permetterà di ridurre alquanto i prezzi.

® Nella prossima stagione dell'Opera di Vienna si darà *Fiamma* di Respighi con la quale si riaprirà pure il Teatro Civico di Chicago, dato il successo che l'opera vi ebbe la scorsa stagione.

® In Olanda si avranno i consueti spettacoli di opera italiana. Sono in programma: *Mefistofele, Un ballo in maschera, Aida, Rigoletto, Nabucco, Trovatore,* il *Trittico* pucciniano, *Tosca, Pagliacci, Cavalleria rusticana, Barbiere di Siviglia, Andrea Chénier.* Dirigeranno i maestri De Vecchi e Marini.

® Al Gran Teatro dell'Opera di S. Francisco il maestro Papi dirigerà *Otello, Mefistofele, Tosca* ed altre opere, con Martinelli e Pinza.

® L'*Allgemeine Musikzeitung* di Berlino pubblica la consueta accurata statistica delle opere rappresentate in Germania nella stagione 1935-36.

Precede la *Tosca* con 341 rappresentazioni. Seguono *Freischutz*, 340; *La Bohème*, 338; *Tannhäuser*, 316; *Carmen*, 308; *Marta*, 306; *Rigoletto*, 296; *Czar e legnaiuolo*, 293; *Madama Butterfly*, 285; *Il Trovatore*, 254; *Aida*, 235; *Nozze di Figaro*, 233; *Lohengrin*, 229; *I Pagliacci*, 228; *La Traviata*, 219; *I maestri cantori*, 218. Ed ancora (limitandoci alle sole opere italiane): *Un ballo in maschera*, 206; *Cavalleria rusticana*, 181; *Il Barbiere di Siviglia*, 109.

Le opere rappresentate nel più gran numero di teatri sono: *La Bohème*, 52; *Rigoletto*, 47; *Tosca*, 46; *Carmen*, 45; *Freischütz*, 44; *Tannhäuser*, 39; *Il Trovatore*, 38; *Aida*, 37; *I Pagliacci, Lohengrin, Madama Butterfly, Un Ballo in maschera*, 36; *La Traviata*, 32; *Cavalleria rusticana*, 30; ecc.

La statistica considerata per autori ci rivela che Verdi ha avuto 1497 rappresentazioni: Puccini, 1082; Lortzing, 916; Mozart, 851; Weber, 418 e (limitandoci ai compositori italiani) Leoncavallo, 228; Mascagni, 181; Rossini, 139; Wolf Ferrari, 109, Donizetti, 102.

® A Londra è stato deciso di vendere, a mezzo di pubblica asta, il famoso Stradivario dei conti di Falmouth, acquistato a Cremona 150 anni fa. Il ricavato della vendita andrà a beneficio dell'Università di Edimburgo il cui bilancio non è in floride condizioni.

® La Svizzera ha festeggiato il 70° compleanno di Gustavo Doret, già nostro eminente collaboratore, ben noto per le sue danze, per le sue composizioni folcloristiche ed anche come compositore teatrale e come direttore d'orchestra.

® Sugnata al chiaro di luna è il titolo di un nuovo film di cui sarà protagonista Ignazio Paderewski, il celebre pianista.

® Al Grande Teatro d'Opera di Mosca, per la prossima stagione, sono annunziate *Roussłan e Ludmila* di Glinka, *Boris Godunoff* di Moussorgski (direttore per entrambe il maestro Samosoude), *Carmen* (maestro Kleiber), *Falstaff* (maestro Klemperer). La filiale del Grande Teatro prepara invece *Nozze di Figaro* (maestro Stidry), *Janufa* di Janacek, e *Meunier Devin* di Fomina (direttore Melik-Pochaieff).

® Nel 1937 ricorrono tre importanti anniversari: il 250° della morte di Lully (22 marzo 1687); il 200° della nascita di Haydn (14 agosto 1737); ed il 150° della morte di Gluck (15 novembre 1787).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte Conduttore

E. GASPERONI

123488. - *Notte lunare.* Valzer lento (Del Maglio) L. 6

E. SCHINELLI

122897. - *Tutto o niente.* Valzer L. 6
122898. - *Vorrei sposarti.* Walz-Song » 6

M. VALLINI

Suite italiana

123374. - N. 1. Venezia. - Gondoliera L. 6
123375. - N. 2. Firenze. - La festa del grillo L. 6
123306. - *Julita.* Canz.-Tango-Serenata L. 6
123338. - *Se fossi mamma.* Canzone Slow - Berceuse (con Saxofoni). Versi di Fouché L. 6
123720. - *Maby.* Canzone Tango (Jazz-Orchestra). Versi di Tettoni L. 6

B. WASSIL

123450. - *Suite romantica.* L. 6
123640. - *Giardino abbandonato.* » 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 1768). *Improvvisi* (Brugnoli) - testi francese ed inglese. (B) L. 8,—
—— (E. R. 1834. *Preludio* Op. 28 N. 15 (Brugnoli). (B) L. 2,—
MOZART (V. A.) (E. R. 1863). *Sonata* N. 12, in *La* (Köchel 331) (Vitali). (B) L. 3,—

CANTO E PIANOFORTE

FERRARI-TRECATE (L.) (123760). *L'ombra innamorata* ovvero *La principessa prigioniera* (S-T). Parole di Lloman. (A) L. 5,—

CANTO SOLO

KERN (J.) (123846). *Fumo negli occhi* (Smoke gets in your eyes). Canzone (MS-Br), dall'operetta « Gown by Roberta ». (A) L. 1,50

CORI CON PIANOFORTE

RECLI (G.). *Invocazione* (Invocatio) - a 4 voci miste - testi italiano e latino:
—— (123703). Partitura (A) L. 3,—
Parti staccate:
—— (123704). Soprani e Contralti (uniti) » » 1,50
—— (123705). Tenori e Bassi (uniti) » » 1,50
—— *La Fede del cieco* (Caeci miraculum). Antica leggenda - per Coro femminile con Soprano solista - testi italiano, latino e tedesco (da « La collana della Madonna »):
—— (123706). Partitura (A) L. 4,—
—— (123707). Parti di Canto (unite) » » 2,—
—— *Per la via del Calvario* (Per Calvarii viam) - per voce solista (S-T), Coro femminile e Violino - testi italiano, latino e tedesco (da « La Passione del Signore »):
—— (123708). Partitura (A) L. 3,—
—— (123709). Parti di Canto (unite) » » 1,50
—— (123710). Parte di Violino » » 1,—

CORI A VOCI SOLE

RECLI (G.). *Mattutino* (ad primam) - a 3 voci (da « La collana della Madonna »). Testo latino del sec. V.:
—— (123625). Per voci femminili (A) L. 2,—
—— (123644). » » maschili » » 2,—

VIOLINO

FUSELLA (G.) (E. R. 1285). *Esercizi alla 3ª posizione.* (B) L. 7,—

VIOLINO E PIANOFORTE

PORPORA (N. A.). *Quattro Sonate.* Revisione violinistica di M. Jacobsen. Parte di Pianoforte realizzata sul basso continuo originale da A. Toni:
—— (E. R. 1785). Sonata in Sol minore (B) L. 5,—
—— (E. R. 1786). » » Fa » » 5,—
—— (E. R. 1787). » » La » » 5,—
—— (E. R. 1788). » » Do » » 5,—

MANDOLINO

HERN (J.) (123846). *Fumo negli occhi* (Smoke gets in your eyes). Canzone, dall'operetta « Gown by Roberta ». (A) L. 1,50

OBOE

GIAMPIERI (A.) (E. R. 1849). *16 Studi giornalieri di perfezionamento.* (B) L. 8,—

CLARINETTO E PIANOFORTE

GIAMPIERI (A.) (E. R. 1836). *Fantasia.* (B) L. 5,—

TROMBA E PIANOFORTE

PORPINO (E.) (123739). *Concertino* per Tromba in Si ♭ ed Orchestra. Riduzione dell'Autore. (A) L. 8,—

LIBRETTI

ILLICA (L.). Hellera. Tre atti per la musica di I. Montemezzi (da « Adolphe » di B. Constant) - Nuova edizione. L. 4,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA SACRA

BARONI (J.). *Missa « Salve Regina »* Duabus vocibus aequalibus concinende Organo comitante. (Officine Ricordi, Milano).
CAMPODONICO (G. B.). *Laudes Mariae.* Raccolta di canroncine ad una voce media e melodie gregoriane in onore della S. Vergine. (Casa Ed. Marietti, Torino). L. 2,—
—— *Ave Maria* per Soli di T e Br con Organo od Harmonium. (G. & P. Mignani, Firenze). L. 4,—

ORGANO

BOTTAZZO (L.). *Sei Pezzi* per Organo od Armonio. Servizio organistico completo per la S. Messa. (G. Zanibon, Padova). L. 6,—
GALLIERA (A.). *Trittico* per Organo: Natale; Venerdì santo; Pasqua. (A. & G. Carisch & C., Milano).
TOURNEMIRE (Ch). *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation a l'Orgue.* (Max Eschig, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

I pezzi che non hanno altra indicazione s'intendono per sola Orchestra

ALALEONA (D.)

DUE CANZONI ITALIANE per Archi, Arpe. Celeste e Timpani:
1. *La mamma lontana.* (119069). L. 8
2. *Canzone a ballo.* (119070). L. 10

MIRRA. Intermezzo. (122516). L. 8

ALFANO (F.)

SINFONIA IN MI (in 3 tempi) (119243) L. 30
Danza e Fin. di SAKÛNTALA (120210) L. 20
ELIANA. Balletto su motivi popolari italiani, (122179). L. 20
SECONDA SINFONIA IN DO. (122639). L. 30

BACH (G. S.)

(Vedi PICK MANGIAGALLI, RESPIGHI, ZANDONAI).

BASSANI (G. B.)

(Vedi TEBALDINI, MALIPIERO).

BIANCHI (R.)

JAUFRÈ RUDEL. Poema sinf. (122165) L. 15

BIANCHINI (G.)

CHIMERE. Poema sinfonico (123295). L. 20

BOGHEN (F.)

STABAT MATER a due Voci femminili di A. SCARLATTI. Illustraz. (E. R. 1012) L. 12

BRUGNOLI (A.)

CONCERTO per Pianof. e Orchestra, Op. 2. (123056). L. 20

BUSTINI (A.)

II. QUARTETTO. (122019). L. 15

CARABELLA (E.)

ANDANTE CON VARIAZIONI. (118708). L. 20

CASAVOLA (F.)

MATTINO DI PRIMAVERA. (122867). L. 8

CASELLA (A.)

IL CONVENTO VENEZIANO. Commedia coreografica. 5 Frammenti sinfonici con voce di Soprano (1. *Marche de fête.* - 2. *Ronde d'enfants.* - 3. *Barcarolle et Sarabande.* - 4. *Pas des vieilles dames.* - 5. *Nocturne et Danse*). (118810). L.20

A NOTTE ALTA. Poema per Pianoforte e Orchestra. (119059). L. 12

LA DONNA SERPENTE. Frammenti sinfonici:
I. Serie: a) *Musica del sogno di Re Altidòr* (Atto 1°); b) *Interludio;* c) *Marcia guerriera* (Atto 2°) (122557). L. 10
II. Serie: a) *Sinfonia* (Atto 1°); b) *Preludio* (Atto 3°); c) *Battaglia e Finale* (Atto 3°). (122560). L. 20

INTRODUZIONE, ARIA E TOCCATA, Op. 55. (122970). L. 20

CONCERTO per Pianoforte, Violino, Violoncello ed Orch. Op. 56. (123372). L. 20

CASTALDI (A.)

TARANTELLA per Orch. d'Archi (119319) L. 10

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.)

CONCERTO ITALIANO in Sol minore per Violino e Orchestra. (119977). L. 25
TRIO IN SOL per Violino, Violoncello e Pianoforte. (121054). L. 15
QUARTETTO IN SOL. (121925). L. 15
OUVERTURE per la « Bisbetica Domata », di Shakespeare. (122047). L. 15
OUVERTURE per la « Dodicesima notte » di Shakespeare. (123020). L. 15
OUVERTURE per « Il Mercante di Venezia » di Shakespeare. (123062). L. 20
OUVERTURE per il « Giulio Cesare » di Shakespeare. (123359). L. 12
OUVERTURE per « Il racconto d'inverno » di Shakespeare. (123645). L. 15

CATTOZZO (N.)

I MISTERI DOLOROSI. Interludio dell'atto 1°: L'Orazione nell'orto. (123778). L. 8

CHOPIN (F.)

(Vedi PICK-MANGIAGALLI).

CILEA (F.)

CONCERTO IN RE MAGG. di LEO per Violoncello. Cadenza, revisione e strumentazione per Orch. d'Archi. (123112). L. 8

CLAUSETTI (P.)

TRE DANZE E FINALE. (123747). L. 10

COPPOLA (P.)

POEMA ELEGIACO. (121281). L. 10

CORELLI (A.)

(Vedi GUERRINI).

CORTI (M.)

CONCERTO IN LA di G. TARTINI, armonizzato e strumentato per Violino, Orchestra d'Archi e Cembalo. (120066). L. 12
CONCERTO IN RE di G. TARTINI, armonizzato e strumentato per Violino, Orchestra d'Archi e Cembalo. (120068). L. 12

DAGNINO (E.)

QUARTETTO per Archi di F. GIARDINI. Op. 29. (123107). L. 5

DE NARDIS (C.)

SCENE ABRUZZESI. 2ª Suite in 4 tempi (1.*Processione notturna del Venerdì Santo.* - 2. *S. Clemente a Casauria.* - 3. *Serenata agli sposi.* - 4. *Festa tragica*). (121229). L. 10

DE SABATA (V.)

JUVENTUS. Poema sinfonico (118672) L. 20
LA NOTTE DI PLÀTON. Quadro sinfonico. (119526). L. 20
GETHSEMANI. Poema contemplativo. (119899). L. 20

DUBENSKY (A.)

FUGUE FOR NINE STANDS of 1.st Violin section (Fuga per nove leggii di primi violini). (122636).L. 8

FERRO (P.)

SUITE AGRESTE per Flauto, Corno inglese, Clarinetto, Viola, Arpa e Voce di donna (1. *Preludio: Luci, colori e voci dei campi* (con Voce). - 2. *Dopo la vendemmia.* - 3. *Ninna nanna d'una sera d'estate* (con Voce). (122303). L. 8

FINZI (A.)

L'INFINITO. Poema sinfonico (123327) L. 10

FRESCOBALDI (G.)

(Vedi GHEDINI, TEBALDINI, MALIPIERO).

GANDINO (A.)

LA CANZONE DEL PARADISO (*La notte. - L'alba*). Poema sinfonico. (122606) L. 20

GASCO (A.)

BUFFALMACCO. Preludio giocoso. (119071). L. 12
PRESSO IL CLITUNNO. Preludio pastorale. (119072). L. 12

GEMINIANI (F.)

(Vedi MARINUZZI).

GHEDINI (G. F.)

PARTITA. In 5 tempi (1. *Entrata.* 2. *Corrente.* 3. *Siciliana.* 4. *Bourrée.* 5. *Giga*). (120574). L. 20
QUATTRO PEZZI DI FRESCOBALDI (1. *Toccata* per Organo. - 2. *Canzone* per Organo o Cembalo. - 3. *Toccata « Avanti la Messa della Domenica »* per Organo o Cembalo. - 4. *Canzone* per Organo o Cembalo. (122125). L. 12

GIANFERRARI (V.)

QUARTETTO. (121601). L. 10

GIARDINI (F.)

(Vedi DAGNINO).

GIBILARO (S.)

PARABOLA DELLA SMARRITA. Poema sinfonico. (122500). L. 8

GNECCHI (V.)

POEMA EROICO. (Notte nel campo di Oloferne). (122492). L. 20

GUERRINI (G.)

VISIONI DELL'ANTICO EGITTO. Due quadri sinfonici (1. *Sul molo d'Alessandria.* - 2. *Il baccanale in casa di Bacchis*). (118674). L. 20
L'ULTIMO VIAGGIO DI ODISSEO. Poema sinfonico (dai « Poemi conviviali » di G. Pascoli). (120739). L. 20
PRELUDIO A CORALE con Organo obbligato. (122172). L. 8
TRE PEZZI per Orchestra d'Archi (1. *In modo scherzoso.* - 2. *In modo elegiaco.* 3. *In modo popolaresco*). (122663). L. 10
SONATA VIII (dell'Op. V) di A. CORELLI. Elaborazione ed istrumentazione per Orchestra d'Archi. (E. R. 787). L. 12

GUI (V.)

ADAGIO DI G. B. PERGOLESI (dal Trio in Sol magg.). Elaborazione per piccola Orchestra). (122996). L. 5
INTERMEZZO DI G. B. PERGOLESI (dalla cantata « Orfeo »). Elaborazione per Orchestra. (122999). L. 5
CANTATA (dal « Cantico dei Cantici ») per S., T., Coro e Orchestra. (121623) L. 10

HAENDEL (G. F.)

(Vedi MOLINARI).

JACHINO (C.)

SONATA DRAMMATICA per Violino e Orchestra. (122661). L. 10

PASTORALE DI NATALE per piccola Orchestra. (122753). L. 8

FANTASIA DEL ROSSO E NERO (123738). L. 15

LAPARRA (R.)

SUITE ITALIENNE en forme de ballet, pour petit Orchestre avec Trompette principale. (1. *Préambule*. - 2. *Le lac tranquille* (*Nemi*). - 3. *Burle du fol*). (121200). L. 10

LA ROSA PARODI (A.)

OMAGGIO A VIVALDI per Pianoforte, Archi, 2 Flauti, Oboe, Fagotto e 2 Trombe. (122758). L. 8

LEO (L.)

(Vedi CILEA).

LOCATELLI (P.)

(Vedi MARINUZZI, TONI).

LOPEZ BUCHARDO (C.)

ESCENAS ARGENTINAS. Poema sinfonico (1. *Dia de la fiesta*. - 2. *El Arroyo*. - 3. *La Campera*). (B. A. 6114). L. 20

LUALDI (A.)

LA FIGLIA DEL RE. L'Interludio del sogno (Atto II). (119422). L. 12

QUARTETTO IN MI. (120470). L. 15

SUITE ADRIATICA. (1. *Ouverture per una Commedia*. - 2. *Tramonto fra pasture e marine*. - 3. *Kolo, danza nazionale dalmatica*). (122249). L. 15

SIRE HALEWYN. Canzone romanzesca per MS e Orch. da Camera. (122250). L. 12

AFRICA. Rapsodia coloniale (123657). L. 20

MALIPIERO (G. F.)

PER UNA FAVOLA CAVALLERESCA. Illustrazioni sinfoniche. (119001). L. 20

VARIAZIONI SENZA TEMA per Pianoforte e Orchestra. (119927). L. 10

STORNELLI E BALLATE per Quartetto. (119320). L. 10

DALLE TRE COMMEDIE GOLDONIANE. Frammenti sinfonici (1. *La bottega da caffè*. - 2. *Sior Todero Brontolon*. - 3. *Baruffe Chiozzotte*). (119432). L. 30

CONCERTI (1. *Esordio*. - 2. *Concerto di Flauti*. - 3. *Concerto di Oboi*. - 4. *Concerto di Clarinetti*. - 5. *Concerto di Fagotti*. - 6. *Concerto di Trombe*. - 7. *Concerto di Tamburi*. - 8. *Concerto di Contrabbassi*. - 9. *Commiato*) (122277) L. 15

CANZONI AMOROSE di G. B. BASSANI. Trascrizione per Orchestra d'Archi. (E. R. 1077). L. €

TOCCATE di G. FRESCOBALDI Trascrizione per Orch. d'Archi. (E. R. 1079). L. €

SINFONIE E RITORNELLI dell'*Orfeo* di C. MONTEVERDI. Trascrizione per Orchestra d'Archi. (E. R. 1081). L. 8

SERENATA di A. STRADELLA. Trascriz. per Orchestra d'Archi. (E R. 1083). L. 6

SINFONIA (in quattro tempi) come le quattro stagioni. Partitura in fac-simile dall'autografo. (123105). L. 12

MANCINELLI (L.)

SCENE VENEZIANE. Suite. N. 1. *Carnevale*. (122401). L. 20

SCENE VENEZIANE. Suite. N. 3. *Fuga degli amanti a Chioggia*. (118675). L. 14

MARCELLO (B.)

(Vedi TONI).

MARINUZZI (G.)

ANDANTE per Archi, Arpa ed Organo di F. GEMINIANI. (119973). L. 4

10° CONCERTO DA CAMERA di P. LOCATELLI per Orchestra di Archi e Pianoforte. (E. R. 1005). L. 12

ELEGIA. (123851). L. 10

SICANIA. Poema sinfonico su alcuni temi popolari della Sicilia. (123852). L. 20

RITO NUZIALE. (123853). L. 6

PRELUDIO E PREGHIERA, per Canto e Orchestra. (123854). L. 10

MARIOTTI (M.)

A FERRARA. Poema sinfon. (118705). L. 20

MARTUCCI (G.)

NOTTURNO in *Sol bemolle*. (118812). L. 6

NOVELLETTA. Op. 82. (118813). L. 10

LA CANZONE DEI RICORDI. Poemetto lirico per Ms. o Br. e picc. Orch. (120944) L. 20

MASETTI (E.)

CONTRASTI (1. *La notte di Pierrot*. - 2. *Nénette e Rintintin*). (120264). L. 10

ORA DI VESPRO. (122177). L. 8

(*Continua*).

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

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.

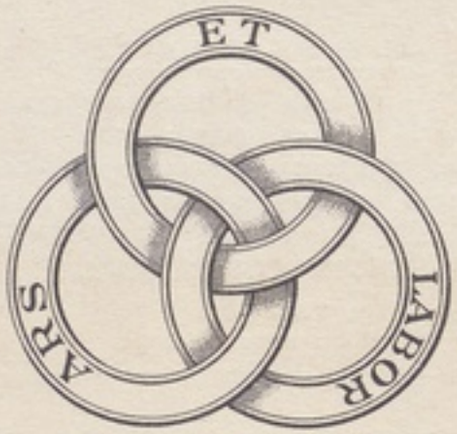
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

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.
Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.
Cartiere di Maslianico S. A. - Via Paullo n. 16.
Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.
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·XVIII·NVMERO XI·NOVEMBRE MCMXXXVI·XV

Tassa pagata per supplemento

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

Eleganti volumi (23 x 17) finemente incisi, rilegati in tela con impressioni in oro

BELLINI (V.)
Norma L. 100

BOITO (A.)
Mefistofele L. 100
Nerone » 100

DONIZETTI (G.)
L'Elisir d'amore L. 100

MASCAGNI (P.)
Iris L. 100

MONTEMEZZI (I.)
L'Amore dei tre Re L. 100

MONTEVERDI (C.)
Il ballo delle ingrate. Trascrizione ed istrumentazione di A. Toni L. 40

PONCHIELLI (A.)
La Gioconda L. 100

PIZZETTI (I.)
Dèbora e Jaèle L. 100
La sacra rappresentazione di Abram e di Isaac L. 60

PUCCINI (G.)
Manon Lescaut » 100
La Bohème » 100
Tosca » 100
Madama Butterfly » 100
La Fanciulla del West » 100
Gianni Schicchi » 60
Il Tabarro » 60
Suor Angelica » 60
Turandot » 100

ROSSINI (G.)
Il barbiere di Siviglia. Nuova edizione controllata sull'autografo L. 60

RESPIGHI (O.)
Belfagor L. 100

SPONTINI G.
La Vestale L. 100

VERDI (G.)
Rigoletto L. 100
Il Trovatore » 100
La Traviata » 100
Un Ballo in maschera » 100
Aida » 100
Otello » 100
Falstaff » 100

WAGNER (R.)
Parsifal (Testo italiano e tedesco) L. 100

ZANDONAI (R.)
Conchita L. 100
Francesca da Rimini » 100

EDIZIONI RICORDI

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

CARTIERE VALLE OLONA
GIÀ P. A. MOLINA
CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da stampa e da scrivere - andanti, mezze fine e fini.
Tipi speciali per illustrazioni

SEDE
MILANO
VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920
Stabilimento: VARESE - Telefono 10-28

INFLUENZA
RAFFREDDORI
MALE DI GOLA
NEVRALGIE



In inverno e durante la stagione umida occorre premunirsi. Abbiate sempre con voi un tubetto od una bustina di Riberina ERBA



RIBERINA ERBA
NON TURBA IL CUORE
CARLO ERBA S. A. MILANO

VIOLONCELLO

Istrumento di prim' ordine che dia grande suono armonioso acquisterebbesi

●

Inviare offerte sotto

N. 12651 a
A|S Hoydahl Ohme
OSLO (Norvegia)

ANTICO MAGNIFICO VIOLINO STRADIVARIO 1719

periziato lire trecentomila

cederebbesi

LIRE DUECENTOMILA CONTANTI

oppure

permutterebbesi con beni immobili Liguria pari valore

Scrivere:
ENRICO HAUPT.
Salita Santa Caterina, 5
GENOVA

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. — Franz Liszt: Il pianista, il compositore, l'apostolo . Pag. 347

M. Rinaldi. — Giovani musicisti romani: Giuseppe Rosati; Renzo Rossellini . . . . . » 354

RIVISTA DELLE RIVISTE: Pratica e gusto musicale dei romani - Italia. - Estero » 361

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 365

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica sacra o per organo. - Musica corale. - Musica vocale da camera. - Musica strumentale da camera . . . » 368

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 375

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 378

R. Salici: La riproduzione radiofonica dei complessi orchestrali. . . . . » 379

BRANO MUSICALE

P. Montani: *Le Ombre*, per 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 musica di tutto il mondo;
Un notiziario degli avvenimenti internazionali del mese (congressi, teatri e concerti);
Confidenze degli autori, informazioni, concorsi, varietà, ecc.;
L'elenco delle nuove pubblicazioni (musiche o libri d'interesse musicale) edite in Italia e all'Estero, e la recensione delle più notevoli;
Un brano musicale di chiaro autore.

È la rivista, del genere, più economica, 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

A RICHIESTA S'INVIANO NUMERI DI SAGGIO

ANNO XVIII. NOVEMBRE 1936-XV N. 11

MVSICA D'OGGI

Franz Liszt (1)

2. IL PIANISTA.

Adamo Liszt, fattore nelle campagne del principe Esterhazy e musicista mancato, dedicava le ore liete al suono della chitarra e della spinetta, finchè, un giorno, entrò in possesso d'un pianoforte. Tale strumento gli sembrava troppo nobile per torturarlo con facili ariette e modesti pezzettini di bravura e perciò egli si mise a studiare dei veri concerti pianistici, fra i quali uno di Ries, compositore allora molto in voga perchè allievo del « celebre » Beethoven e allo stesso tempo meno difficile di costui. (Sfido io!).

Non poca fu la sua meraviglia nell'udire un dì — eravamo nel 1816 — il figlioletto Franz, un marmocchio di cinque anni, ripetere con la sua vocina il tema principale del severo concerto! Fu una rivelazione, seguita presto dalla decisione che il piccolo Zisi — così Franz era chiamato dai genitori — dovesse diventare un musicista, e che bisognava cominciare presto perchè non divenisse, come il povero babbo Adamo, un musicista mancato.. La risoluzione del padre si accordava perfettamente con la insistenza del figlioletto di voler imparare a suonare il pianoforte « come il babbo » e, quel ch'è di più, a leggere le note come lui; e ci si misero, l'uno e l'altro, con tanta passione da farci assistere al prodigio di un maestro che, pur non essendo tale, insegna da solo (in uno sperduto angolo della puszta ungherese) a un bimbo di cinque anni l'arte del pianoforte e della musica così bene da permettergli, in quattro anni, di suonare in pubblico un *Concerto* per pianoforte con accompagnamento d'orchestra e una *Fantasia* improvvisata su note melodie.

Il successo incoraggiò Adamo ad accompagnare il figlio a Presburgo dove il padrone suo Esterhazy abitava in un palazzo. Là il concerto si ripetè; ed al riguardo è interessante leggere la critica del giornale « Presburger Zeitung »: « Domenica scorsa, 26 novembre a. c. (1820), l'artista *novenne* Franz Liszt ebbe l'onore di esibirsi al pianoforte davanti ad una numerosa assemblea di membri di questa alta nobiltà e di parecchi amici della musica. La straordinaria abilità di questo piccolo pianista nel suonare il detto strumento, come pure la prontezza nel leggere i pezzi più difficili — poichè egli suonava già tutto ciò che gli veniva messo davanti, a prima vista — suscitarono l'ammirazione generale e giustificano le più superbe aspettative. »

(1) Vedi principio nel nostro fascicolo di luglio u. s.

Una prova più chiara e una maggiore evidenza del genio del suo Zisi di quella che gli offriva questo fantastico successo di pubblico e di critica, il buon Adamo non poteva davvero desiderare. È ben comprensibile quindi come il 26 novembre 1820 arrecasse un radicale cambiamento alla sua vita, segnando così l'inizio della stupenda carriera del figlio. Egli chiese e ottenne le dimissioni dall'impiego, e il principe, avvezzo d'altronde a proteggere i musicisti, fu così benevolo da fornirgli insieme ad altri quattro magnati i mezzi per far studiare seriamente il prodigioso figlioletto. La famigliuola si trasferì a Vienna unicamente per trovare un maestro al piccolo Franz; e trovò l'inesorabile e severo quanto affezionato e generoso Czerny. Fu lui che seppe abituare al morso il focoso puledro affidatogli; fu lui che con le sue « scale al metronomo » mise dell'ordine nei turbolenti esercizi del piccolo genio, e che creò la salda base tecnica ad un edificio che sarà fatto di ardimento e d'estasi allo stesso tempo sensuale e trascendentale.

Lo Czerny non volle accettare alcun compenso, un po' per generosità verso una famiglia che egli sapeva essere poco agiata, un po' perchè sentiva che il compenso più bello era costituito dalla gloria crescente del piccolo allievo che dopo poco era in grado di affrontare i concerti di Hummel ben più difficili di quelli del Ries. Nel 1823 la fama dell'ormai dodicenne pianista fu, per modo di dire, ufficialmente consacrata dallo storico bacio di Beethoven. Il grande maestro, seguendo di mala voglia l'invito di assistere al concerto d'un fanciullo prodigio, si trovò invece ricompensato da una genuina manifestazione d'arte e ne fu tanto commosso che, quasi per bilanciare il proprio scetticismo, corse ad abbracciare il piccolo Liszt e lo baciò in fronte. Il padre come se avesse intuito che quel bacio significava l'inizio di una gloria non solo ungherese, non solo viennese, bensì mondiale, decise di condurre il figlio a Parigi, centro del mondo d'allora. Vincere a Parigi significava vincere la prova del fuoco, e Franz la vinse, grazie al proprio genio e alla devozione con la quale, stimolato anche dal padre, seguiva la massima del buon Czerny: scale e metronomo...

Franz dava concerti sopra concerti (che costituivano altrettanti trionfi), non solo a Parigi, ma anche a Londra e a Windsor dove il Re, veramente colpito da tanta bravura e da così precoce intelletto d'arte, proclamò quel bambino il più grande pianista del tempo... Abbiamo anche il resoconto di un giornale parigino, « Le drapeau blanc ». Esso afferma l'orchestra essersi dimenticata di entrare a tempo per la meraviglia suscitata dagli stupendi *a solo* del giovanissimo pianista.

È certo che Liszt si perfezionò sempre più negli anni che seguirono, ma fu un perfezionamento d'indole non puramente tecnica, ma piuttosto teorica o per così dire intellettuale. Solo nel 1831 il lato tecnico ricevè un nuovo grande impulso, e fu quando Liszt udì per la prima volta Paganini, quel dèmone della tecnica che col suo violino faceva mancare il respiro agli ascoltatori. Liszt, che pure era già grande, davanti a quel mostro di sapienza strumentale si sentiva piccino. Allora credette di comprendere come solo una così assoluta maestria potesse dare allo spirito quella vera e intera vittoria sulla materia che la sua anima ardente di musicista filosofo agognava. Ed eccolo darsi a una infinità di nuovi studi tecnici, infaticabilmente, dedicandovi quotidianamente un tempo triplo di quello consuetudinario, prefiggendosi ormai una sola meta: diventare sul pianoforte quello che Paganini era sul violino... E quando questa meta sarà raggiunta, egli non sarà ancora soddisfatto di sè, giacchè avrà acquistato solo il *mezzo* di librarsi più in alto e di

diventare « l'artista di cui il mondo oggi ha bisogno » (sono le sue parole), l'artista che finalmente esprimerà ciò che Paganini avrebbe potuto esprimere se fosse stato abbastanza grande, spiritualmente, da *saperlo* esprimere.

Ma come suonava Liszt, dopo quest'ultimo periodo di perfezionamento tecnico, dovuto all'incontro col fenomeno Paganini? Non avendo la risorsa dei dischi, riportiamoci al giudizio di autorevoli contemporanei. Così Ettore Berlioz scrisse, nel 1836: « Il Liszt d'oggi lascia bene indietro il Liszt degli anni scorsi di cui pure ammirammo tutti la straordinaria bravura. Egli ha preso un volo così superbo, si è lanciato con tanta rapidità al disopra di tutte le vette sinora conosciute che abbiamo l'ardire di gridare a coloro che non lo hanno udito suonare adesso: « Voi non conoscete Liszt! ». Ciò che io ho potuto distinguere di considerevolmente nuovo nella tecnica sua, si riferisce a certi accenti e a certe sfumature che tutti hanno sinora giudicati irraggiungibili sul pianoforte. Notai: un canto largo e semplice, delle note di lunga risonanza e rigorosamente legate certi grappoli di note buttati in alcuni casi con estrema violenza eppure senza durezza e senza perdere il proprio splendore armonico, poi delle file melodiche di terze, scale diatoniche di note staccate nei bassi e nel centro della tastiera eseguite con incredibile velocità, e, infine, ciò che dalla sua giovinezza e dal suo temperamento nervoso non poteva quasi aspettarsi, la notevole intensità della parte lirica nella sua dizione musicale. Liszt è il pianista dell'avvenire... ». Due anni dopo, nel 1838, la pianista Clara Wieck (che poi sarà Clara Schumann) notò nel suo diario: « Abbiamo udito Liszt. Non si può paragonare a nessun altro pianista, è unico. Suscita spavento e stupore ed è pure tanto amabile artista. Non si può descrivere che cosa sembra quando sta al piano; è completamente originale, affonda nello strumento. La sua passione non conosce limiti, sino a far violenza all'estetica lacerando le melodie... Eppure, che gran mente la sua! ». Ma nel 1856 l'ottima Clara scrive: « Prima di Liszt i pianisti suonavano, dopo Liszt picchiano o sussurrano... ». E questo ultimo e maligno giudizio ci fa indovinare che Liszt doveva essere veramente il pianista dell'avvenire.

3. IL COMPOSITORE.

Liszt come compositore non godeva di quella celebrità quasi indiscussa che lo accompagnava come pianista. (Si può passare sopra alle sciocchezze che scrisse il Fétis per rimpicciolire Liszt e mettere su un piedestallo immeritato il pianista Thalberg, come pure sulle astiose critiche di Clara Schumann che non si peritò di cancellare, dopo la morte del marito, tutte le dediche a Liszt che essa trovava sulle composizioni di Roberto). Le ragioni sono varie. La prima derivava dalla stessa fama di pianista, che era così grande da non poter facilmente essere raggiunta. Liszt subì la sorte di tutti gli artisti che eccellono come esecutori. Le sue composizioni — è vero — erano così importanti, così nuove, così geniali che avrebbero dovuto primeggiare su ogni suo successo di esecutore. Ma non bisogna dimenticare che i successi di Liszt pianista erano formidabili e unici nel loro genere anche perchè spesso invadevano lo stesso campo della composizione — accenniamo alle numerosissime riduzioni lisztiane di lavori altrui che coronavano le trionfali serate del pianista — sicchè il pubblico, abituato ad essere portato al settimo cielo dalle sfolgoranti fantasmagorie pianistiche, voleva e rivoleva sempre udire quelle in cui, con un materiale melodico noto e facile, poteva godere senza il minimo

dispendio di energia mentale. Non deve quindi troppo sorprenderci che allorquando Liszt domandava al pubblico *di più* e attendeva da lui un giudizio serio su qualche sua composizione, interamente sua, quasi sempre ricca di cose insolite, ardite, nuove, quello stesso pubblico, se anche per deferenza lo ascoltava, non si dava pena alcuna di comprenderlo.

Oltre questa seconda ragione del minore successo di Liszt come compositore, ve ne ha una terza occasionata dall'ostilità quasi sistematica dei colleghi e della critica. Osserveremo subito che la numerosissima schiera di coloro che più tardi saranno detrattori dell'opera wagneriana, lo furono anche della musica dell'ungherese, tanto che se anche più tardi Liszt non si fosse fatto patrocinatore dei lavori di Wagner, avrebbe avuto quei signori contro di sè mentre così facendo naturalmente li inasprì ancora di più. Ma, gran parte del mondo musicale d'allora, specialmente tutta la pedanteria critica professionale, era mal disposta contro di lui per quella sua sovrana noncuranza delle forme consuete, delle quali lo stesso Beethoven sembrava, in confronto, quasi rispettoso, e che ad ogni modo ora Mendelssohn, poi Schumann, infine Brahms rimettevano sul piedestallo riconsacrandone l'imperio con composizioni anch'esse geniali.

Tocchiamo qui un punto di cui più ampiamente parlammo nel nostro articolo sull'uomo Liszt, il quale, uscito da un popolo che si componeva di nobili e di contadini e che non aveva quasi borghesia, non comprendeva e tanto meno amava questo medio ceto, bramoso del vivere quieto e ordinato, ostile agli ardimenti e agli slanci. Le forme che gli avversari di Liszt difendevano, quasi fossero leggi della natura e come tali inviolabili, rispecchiavano lo spirito della borghesia del tempo, e questo sentimento di coesione e di solidarietà dava vieppiù forza e una sempre maggiore importanza alla critica antilisztiana. L'amore del fasto qualche volta un po' chiassoso che si spiega con la sua discendenza ungherese e che fu maggiormente accentuato dal suo temperamento particolare nonchè una fine sensualità e un certo culto quasi edonistico della bellezza che rifuggiva dalle complicazioni contrappuntistiche e da ogni pesantezza di sviluppo, non potevano non rendere Liszt inviso a della gente che non sapeva più concepire una musica seria alla cui base non stesse un tantino di sudata fatica o che non desse nessun segno di fastidiosa lotta con le sacre regole, inevitabile nelle costruzioni contrappuntistiche.

Questa tendenza sua, che chiamerei lussureggiante, rese qualche volta perplessi gli stessi suoi amici, tanto che essi ebbero quasi paura di farsi difensori della musica di chi, dal canto suo, non faceva che spezzare delle lance in favore delle musiche loro. È un fatto che nè Berlioz, nè Wagner, nè Cornelius, per non citare che costoro fra i molti compositori patrocinati da Liszt, si curavano gran che delle composizioni di lui quando alla loro volta avevano la possibilità di farle eseguire. Oltre a ciò, invisi anche essi ai critici dell'epoca, temevano di aggravare la propria posizione appoggiando lealmente e senz'ambagi l'amico che da parte sua non aveva mai esitato di saltare nella breccia per loro, pur sapendo che così arrischiava di perdere anche le ultime simpatie che gli erano rimaste come compositore.

Ma vi è anche dell'altro. Per quel che riguarda le sue composizioni per piano è evidente che coloro che non avevano come lui un grande amore per lo strumento non potevano comprendere come quell'amore qua e là gli faceva dare uno strappo alle regole d'un andamento puramente musicale inframmezzandolo di scintillanti

cadenze, di filigrane d'accordi o di tempestose volate. Essi non comprendevano, cioè, che tutto questo non era del virtuosismo per gettare polvere negli occhi e mascherare una deficienza d'idee, bensì un segno dell'esuberante vitalità di un grande artista che non sdegna di divertirsi anche a quel gioco, conscio di saper trarre, dall'amato strumento, delle risorse che nessuno prima di lui aveva saputo ottenere, conscio anche che il contenuto musicale dei propri lavori era abbastanza grande da parmettere quei guizzi di fuochi d'artificio che non sarebbero mai arrivati ad offuscarne la nobile luce. Ma tant'è, quest'indulgenza che il grande compositore aveva per il *virtuoso*, se ha facilitato ai nemici il lavorio di detrattori, agli amici ha reso vieppiù difficili gli sforzi per far riconoscere la genialità della sua musica, dato e non sempre concesso (vedi sopra) che quegli sforzi essi abbiano veramente voluto farli.

Per quanto poi riguarda i lavori orchestrali, la parte del fuoco d'artifizio pianistico è sostituita dalle pompose perorazioni a suon di trombe e tromboni, dai potenti unisoni, ecc. ecc., tutte cose che finivano per urtare i nervi ai guardiani del tempio della sinfonia classica, indisposti come già erano dalla condotta inauditamente « arbitraria » di quei poemi sinfonici. Ma, allo stesso tempo, erano cose che anche gli amici ammiravano meno, non volendo comprendere che esse erano necessarie per completare la figura dell'artista e che, senza di esse, Liszt non sarebbe stato Liszt.

Dove poi tutte le luci e tutte le ombre si trovano riunite nel modo più meraviglioso, è nei due *Concerti* per pianoforte e orchestra, lavori che da soli basterebbero a giustificare la gloria dell'autore e renderla imperitura. E aggiungerei che se quei due Concerti non ci fossero, basterebbe anche la sola *Sonata in si minore*, la quale racchiude quasi tutte le caratteristiche dell'autore. Questi tre lavori sono allo stesso tempo quelli, fra tutte le composizioni interamente originali di Liszt — dunque senza le rapsodie, ecc. — che si sono maggiormente imposti anche agli avversari e che costituiscono sempre il suo più genuino successo di compositore.

Un posto a parte occupano le due sinfonie *Dante* e *Faust*, di cui specialmente la seconda è altrettanto geniale quanto bella, mentre i numerosi lavori di carattere religioso ci presentano un Liszt diverso da quello che siamo avvezzi ad ammirare. Non intendo qui accennare agli stupendi poemetti per piano solo contenuti nelle *Consolazioni*, negli *Anni di pellegrinaggio*, ecc., bensì agli Oratori, alle Messe e altri lavori propriamente religiosi.

Liszt, per la sua maniera di compositore d'avanguardia, non aveva avuto nessun maestro, nè poteva seguire alcun modello benchè senza dubbio abbia subito delle influenze, come quella di Chopin e quella di Berlioz e più tardi — ma si potrebbe discuterla o almeno considerarla reciproca — quella di Wagner. Ma Liszt sapeva scrivere anche meno arditamente, meno personalmente e, aggiungiamo pure, in modo meno convincente quando, memore dei suoi severi studi di contrappunto fatti in giovane età a Vienna col Salieri e poi a Parigi col Paër e col Reicha, componeva per la chiesa o, in un senso più largo, per la maggior gloria di Dio. Non si creda che egli qui abbia rinunziato completamente ai suoi ideali di musicista libero, ma la preoccupazione dello stile religioso e più ancora, almeno nelle Messe, dell'utilità liturgica, conferisce a tutta quella sua musica un non so che di ibrido e anche di scialbo, tranne tuttavia alcune parti delle Messe e dei grandi Oratori *S. Elisabetta* e *Cristo*.

Forse così non sembrerà però a coloro che non conoscono il *vero* Liszt. Un organista da chiesa, un maestro di cappella troveranno anche questa musica ardita e bella come infatti può parere in confronto dell'abituale musica da chiesa. La celebre Messa per l'inaugurazione della cattedrale di Gran (Ungheria), ascoltata in chiesa dove accompagna la funzione, può certamente commuovere anche un ascoltatore che non partecipa con tutta l'anima al mistero dei riti cattolici, mentre la esecuzione in concerto, priva di quella suggestiva cornice che è un'autentica messa, produrrà sempre l'impressione dubbia di cui sopra, senza che si debbano prendere sul serio le esagerate stroncature del Berlioz e del D'Ortigue.

Liszt era certamente credente; ma la sua fede non era nè così ingenua (benchè egli stesso la credesse tale) nè così docile come piace alla chiesa. La sua fede era quasi panteistica — non per nulla egli venerava sopra tutti gli altri il Santo d'Assisi — era trascendentale, estatica e come tale irradiava anche le umili pratiche esteriori alle quali, con nostra meraviglia, lo vediamo assiduo quasi come un fedele qualunque per il quale quelle pratiche sono tutto; mentre per lui, in sè, non rappresentavano niente.

Era naturale che, dato il carattere elevatissimo della sua fede, la musica religiosa del tempo gli sembrasse insufficiente all'ideale che egli portava in cuore. Logico quindi il suo desiderio di riformare tutta la musica da chiesa, il che fu anche il movente prossimo, se non unico, di farsi ordinare sacerdote. Ma qui dobbiamo fare la tragica constatazione che tutti i suoi sforzi in quel senso furono vani, anzi doppiamente vani, perchè non soddisfacendo e neppure interessando gli ammiratori profani, la sua musica sacra non fu compresa nè giustamente apprezzata neanche dalla gente di chiesa. Benchè egli fosse appoggiato dal Papa stesso, il clero che doveva realizzare le sue riforme non sapeva, in verità, che farsene della sua musica, forse perchè non vi scorgeva delle direttive chiare e pratiche secondo le quali anche altri che non fossero Liszt avrebbero saputo comporre. Così Pio IX rinunziò all'idea di introdurre le riforme volute da Liszt e costui se ne andò da Roma, senza abbandonare però la composizione religiosa che sola ormai gli stava a cuore e che prese a realizzare nelle forme più libere dell'Oratorio.

Del resto, anche se le sue idee riformatrici fossero state accolte dalla chiesa di Pio IX e sviluppate da quella di Leone XIII!, sarebbe poi venuto il famoso Breve di Pio X che esigeva la messa di puro stile gregoriano non ammettendo, in chiesa, nessun altro genere di musica, il che avrebbe, comunque, tagliato la testa al toro. Ma dobbiamo veramente compiangere l'insuccesso di coteste riforme lisztiane? Egli non avrebbe potuto darci nulla più di quanto ci ha dato. La sua magnifica anima religiosa si manifesta intera in tante sue composizioni che con la Chiesa nulla hanno da vedere; ed essa ci pare già insuperabile in quelle poesie pianistiche che sono per esempio *Invocazione* e *Benedizione di Dio nella solitudine*, e in tante e tante altre. Contentiamoci....

4. L'APOSTOLO.

Liszt era un musicista rivoluzionario. Però, disinteressato e generoso, non aveva, come gli altri, l'ambizione di far valere esclusivamente la musica propria. Cercava di favorire, con ogni mezzo che fosse a sua disposizione e senza tener conto del danno che poteva derivare a lui stesso e che purtroppo sovente gli derivava, le musiche altrui purchè gli sembrasse di trovarvi anche una sola scintilla

di spirito rivoluzionario. Il suo era una specie d'apostolato per un'idea che gli sarebbe stato difficile precisare, e che solo più tardi fu precisata — e insieme falsata — in parte da fatti male compresi e peggio interpretati, in parte da critici grossolani quanto perfidi e da teorici gretti e interessati.

Come Liszt fosse lontano dall'intransigente formula del *pro* e del *contro* che doveva poi dividere il mondo musicale in due campi accanitamente avversari, è dimostrato da troppi fatti perchè si posso dubitarne. Basti citare l'esempio della dedica a Roberto Schumann che orna quel capolavoro d'indipendenza dalle consuete forme che è la *Sonata in si minore*, o ricordare l'appoggio che Liszt voleva dare al giovane Brahms di cui conobbe la *Sonata in do maggiore*. Eppure, chi più di Schumann e di Brahms furono, dopo Mendelssohn, portati al cielo dai suoi più feroci avversari, e considerati come i luminosi vessilli che dovevano condurre alla vittoria la crociata dei reazionari, dei pedanti e dei mediocri contro la cosidetta musica dell'avvenire? Liszt era troppo geniale e di spirito troppo largo e puro per non applaudire dovunque scorgesse della genialità o sentisse il soffio d'una vera personalità. Egli con la sua bontà e col suo idealismo fa la figura d'un arcangelo che sovrasta a una lotta fra demonii...

È notevole come la musica sinfonica segua l'orientazione politica di un'epoca sia pure, esteriormente, con qualche ritardo. Se Beethoven ci apparve come il sinfonista della rivoluzione francese nel mondo, seguito poi a qualche distanza dal Berlioz nella stessa Francia, il tempo della Restaurazione produsse, nell'Europa centrale, tutta una serie di sinfonisti che culminando in Brahms rimettevano in valore i principii che Beethoven e Berlioz avevano cominciato a violare.

Ma l'opera rivoluzionaria fu veramente compiuta da Liszt, oltrechè da Wagner. Furono essi che definitivamente abbatterono ciò che « loro sembrava maturo per cadere ». E questo lavoro di demolizione accompagnato da nuove costruzioni inauditamente geniali si svolse, con un *ritardo* troppo grande, proprio nel tempo della restaurazione trionfante; ecco perciò la ragione delle lotte furibonde che Liszt doveva sostenere come apostolo d'una fede nell'avvenire e nella libertà. E in queste lotte nessun'amarezza gli fu risparmiata, specie quella delle defezioni nelle proprie file. E quanto ne soffrisse lo dimostrano le parole che pronunciò quando Joachim che egli aveva favorito sempre tradì la causa: « Il portare con sè la vergogna dell'ingratitudine mi sembra sorte peggiore di quella d'uno schiavo inchiodato al remo d'una galera ».

E poi ci fu l'ingratitudine personale di quelli che non disertavano la causa, e di questa taccia non si possono assolvere neppure i più grandi, neppure Wagner e sopratutto Berlioz. Ma qui Liszt, che non volle mai nulla *per sè*, era assai più indulgente, e bene disse di lui il Lammenais: « Egli è una delle più belle e nobili anime che io abbia mai incontrato sulla terra ». Se queste parole rivelano un po' la soddisfazione morale del convinto cristiano a cui la sofferenza già per se stessa sembra un merito, la tragicità del destino di Liszt apostolo l'ha compresa e riassunta meglio André de Hélesy chiamandolo senz'altro « Il re Lear della musica »...

ALFREDO BRÜGGEMANN.

Giovani musicisti romani [1]

4. - GIUSEPPE ROSATI

Giuseppe Rosati è nato a Roma nel 1903 ed ha iniziato lo studio del pianoforte con suo padre, Luigi, per poi passare alla scuola di Alessandro Bustini.

Le dotte lezioni di questo maestro gli suscitarono un ardente amore per la teoria musicale che il Rosati intraprese con Cesare Dobici e poi — entrato il Bustini alla R. Accademia di S. Cecilia — continuò con il suo insegnante di pianoforte. Diplomatosi in questo strumento nel 1922, il giovane musicista romano (questo « romano » davvero...) si diplomò, sempre col Bustini, in composizione, nel 1930.

Il Rosati si è dunque trovato a far parte della famiglia dei compositori istintivamente, senza quasi accorgersene. Egli appartiene a quel gruppo di giovani musicisti che ha un particolare amore per la musica pura. Entrate nel suo studio: vi cadrà subito sott'occhio qualche partitura di Bach e qualche foglio di carta pentagrammata. Parlare di « poema sinfonico », di « opera », al Rosati, equivale a provocare una lunga discussione estetica sulla quale faremo qualche riferimento più avanti. Del resto il primo lavoro che il Rosati offre all'altrui osservazione (i precedenti non vuole più annoverarli tra i suoi... figli prediletti) chiarisce in modo inequivocabile il suo sentimento musicale.

Trattasi di una *Sonata* per violino e pianoforte, scritta sei anni fa, comprendente quattro tempi: Introduzione, Allegro, Adagio e Presto. Si sente subito che essa fu scritta per un saggio di composizione, ma si comprende anche, di colpo, la natura scolastica, rigidamente tecnica, del suo autore. Tutti i tempi — salvo l'Adagio — hanno eguali caratteristiche: partono da un temino breve ed incisivo e su quello sviluppano con dovizia di particolari, posando su di una base armonica particolarmente curata. Armonia e contrappunto sono alla medesima altezza. Attraverso esse si nota non solo la bontà dell'insegnamento, ma la *stoffa* del futuro « professore ». Nell'Adagio v'è un maggiore senso di commozione che sboccia abbastanza limpidamente in un *corale* di ottima fattura; ma anche in questa pagina, che poteva riuscire commovente, il Rosati si abbandona alle sue imprese teoriche, frenando ogni entusiasmo.

Entusiasmo eccessivo il Rosati non ne possiede, tanto è vero che la sua produzione non è certo vasta. La di lui musica brilla più di studio che di colore e di calore. Molto, qui, ha colpa la sua natura (quasi quasi egli si loda di essere... pigro): in lui, inoltre, non si nota quella gelosia per la propria produzione ch'è facile rintracciare in tutti i suoi giovani colleghi. Ma in questa *Sonata* le cose, forse, non potevano essere diverse: ho già detto che fu scritta in iscuola ed eseguita in un saggio di composizione.

Tra la *Sonata* e la *Sinfonia italiana* c'è una lirica dal titolo *Scavi*: è del 1932. In essa il canto si muove liberamente in declamato senza essere nè legato nè schiavo dell'accompagnamento ch'è alquanto scheletrico e basato essenzialmente su degli accordi. Qui, ognuno fa per sè. Non è una lirica di emozione, ma prelude

(1) Vedi *Musica d'oggi*, maggio 1934, febbraio e novembre 1935.

chiaramente alla seconda composizione del genere — *Viaggio d'Astolfo* — che come vedremo, ha il suo valore.

La *Sinfonia italiana* fu eseguita per la prima volta all'Augusteo, per la Seconda Mostra nazionale di musica contemporanea. Dico subito che anch'essa non rivela alcun carattere di personalità e di emotività. Il Rosati stesso, oggi, non è entusiasta di questo suo lavoro. Naturalmente anche qui, a prima vista, vien fuori il tecnico; ma sembra che neppur egli sappia a quale sostanza debba dare una sì ricca forma. Si contenta però di aggiungere una quantità immensa di abbellimenti. La musica di questa *Sinfonia* non ha un preciso senso di continuità, rispetto al pensiero generatore, non svolge una idea precisa, ma barcolla da un passaggio ad un altro, da questo a quello sviluppo, senza una linea veramente chiara, decisa, logica. Tutti gli abbellimenti che il Rosati ha posto nella sua partitura concorrono, sì, a creare un pezzo complesso e tecnicamente interessante, ma ad essi manca il corpo principale, manca la figura centrale. Mancando tutto ciò è logico che gli abbellimenti appaiano inutili: essi non hanno una precisa ragione d'essere. I pregi orchestrali, in ogni modo, sono evidenti e rivelano una maestria non comune nell'arte del costruire. Il difetto di questo lavoro sta forse nella scelta dei due temi principali, un po' poveri d'emozione e niente affatto brillanti.

Dello stesso anno è la *Toccata*, che fu prescelta dalla Commissione di lettura dell'Augusteo e ivi diretta da Mario Rossi nel gennaio del 1935. Siamo in tutt'altro piano.

Lavoro pieno di slancio, saldamente costruito, ricchissimo nel movimento delle parti, ben elaborato. A momenti di grande impetuosità come l'inizio, la fuga e la chiusa si uniscono, con perizia e buon gusto, momenti ispirati e di ampio respiro come la frase appassionata degli archi, la prima idea dell'Adagio, intonata dal clarinetto, il tema dei quattro violoncelli. Meno originale sembra l'idea derivata dal tema della fuga (alla mente viene spontanea una celebre pagina mussorgskiana), ma il carattere brioso dell'Allegro, iniziato dal pianoforte, caccia qualsiasi dubbio e riporta la composizione al livello elevato della prima parte. Il Rosati con questo lavoro riafferma — e con maggiore convinzione — il desiderio di conquistare gli ideali tentati, ma non raggiunti, nella *Sonata* e nella *Sinfonia*; mostra, inoltre, una maggiore facilità nel collegare i vari episodi, nella costruzione degli sviluppi e palesa, anche, di saper meglio fondere le idee principali con le secondarie, facendo sì che quelli che potremmo chiamare *ornamenti sonori* rivelino, invece, una loro precisa funzione e non un semplice esibizionismo o una qualunque scolastica prova di bravura. Resta confermato, con questo lavoro, che il Rosati — dando un maggiore respiro alle sue idee — potrà raggiungere vette più alte e maggiori consensi. Egli, mi sembra, è pronto a sostenere anche prove ben difficili: coraggio!...

Questa *Toccata*, con un po' di buona volontà, è possibile ricollegarla alla *Sonata* per pianoforte e violino e particolarmente all'Allegro. È certamente la migliore espressione di quello che potrebbe chiamarsi il « modo di sentire » del Rosati, modo di sentire che naturalmente è soggetto ad essere discusso presentando numerosi lati manchevoli e difettosi.

Del 1934 è pure la lirica *Il viaggio d'Astolfo* che meriterebbe, come del resto la *Toccata*, l'onore della pubblicazione. La poesia di questa seconda lirica è tratta dall'Ariosto e non si può davvero negare che di questo poeta il giovane musicista

romano non abbia afferrato e descritto tutto il sano sapore cavalleresco e quello ironico non meno appetitoso. I versi sono chiari e morbidi come quelli dell'autore dell'*Orlando furioso*. Ne ricordo qualcuno:

Vide leoni e draghi pien di tosco
e altre fiere attraversargli il calle;
ma non si tosto avea la bocca al corno
che spaventati gli fuggian di torno.

Nella lirica è palese il senso del raccontare. Il Rosati ha profondamente rispettato questo senso. Il declamato, lasciato libero, è volutamente realizzato tra il pomposo ed il caricaturale. Nella forma, e specialmente nei rapporti tra canto ed accompagnamento, si ritorna alla lirica precedente: *Scavi;* ma anche qui si nota una piena indipendenza tra linea melodica (declamato) e basso. La prima, anzi, è molto più convincente in questo *Viaggio* che non in *Scavi*.

Alla mostra del Sindacato musicisti del 1935 fu eseguito il primo tempo del *Preludio* per pianoforte e orchestra ancora in via di completamento per gli altri tempi. Trattasi di un lavoro pianistico al massimo grado, difficile e alquanto originale, relativamente alla tecnica dell'istrumento solista. I temi di questa composizione — più che altrove — si presentano con un certo respiro, gli sviluppi sono ampi e ben condotti, il succedersi delle varie idee effettuato con proporzione: l'istrumento solista regna sovrano sulla piccola orchestra. Ma ciò che maggiormente conta in questo pezzo è l'unità che si riscontra nelle varie parti. C'è in esso qualche cosa di schematico (vorrei dire di arido), che ricorda il sistema malipierano, ma c'è anche una certa organicità che denota un temperamento musicale alquanto sicuro. La tecnica è viva, ricca, ma non d'effetto, non esteriore. È quella che potremmo chiamare una *tecnica forte*. Il brano non è ancora terminato (ho già fatto comprendere che il Rosati non è un grande lavoratore), ma ciò che ho inteso dell'Adagio, lascia molto bene a sperare. Temi lunghi, al solito un po' scolastici, ma (finalmente!) svolti con un certo entusiasmo.

La strumentazione del Rosati non palesa subito la sua vera colorazione. Essa, nella esecuzione, appare più ricca di quello che possa sembrare ad una prima visione in partitura. La ragione, naturalmente, esiste. Il nostro giovane musicista non ama infatti i raddoppi, non gradisce il « rinforzo ». Adopera gli strumenti con una certa parsimonia, ma nel poco cerca di raggiungere la massima espressione, la maggiore figura: effetti no, mai. Nella produzione di Rosati può riscontrarsi un po' di aridità, ma mai cattivo gusto, sia pure nella sola strumentazione. In tutto questo c'è un certo avvicinamento a Malipiero, un musicista che il Rosati deve molto amare.

Quanto si è detto vale per l'idea principale, bene inteso, poichè gli abbellimenti ed i fronzoli strumentali (nelle prime composizioni appaiono proprio « appiccicati ») sono numerosi e qualche volta soffocano addirittura l'idea madre.

Nel campo in cui il Rosati s'è cacciato sarà ben difficile ch'egli raggiunga una personalità. Creare, costruire da una idea semplice, pura, schematica è impresa ben ardua. Malipiero, che segue da tempo qualche cosa di simile, ha sofferto non poco nel trovare la sua via (*San Francesco, Cena* e *Passione*).

Per quanto si è detto è logico che il Rosati abbia idee tutte sue, personalissime, sul poema sinfonico e sul teatro; il primo non può ammetterlo se non creato per un fine strettamente e assolutamente musicale; il secondo lo vede circondato da un senso profondo di spiritualità, di umanità con abbondante uso di contrasti.

Il nostro musicista potrà, in ogni modo, affrontare la ribalta soltanto se riuscirà innanzi tutto a risolvere il *suo* problema, relativo alla musica sinfonica, ancora ricco di incognite e di punti interrogativi.

Tanto le une che gli altri stanno a dimostrare che la via scelta presenta, di per se stessa, difficoltà ben difficili a sormontarsi. Se il Rosati vuol tentare di vincere deve innanzi tutto fare una cosa: lavorare di più e con maggiore entusiasmo.

5. - RENZO ROSSELLINI

Anche Renzo Rossellini si è dedicato alla musica istintivamente. Egli proviene da una famiglia di letterati e di architetti, ma nel suo ambiente intese chiarissima la vocazione per l'arte dei suoni.

Per chi conosce il musicista tutto questo non può destare meraviglia alcuna, poichè il giovane compositore è un innamorato della natura e del colore: ed allora è logico che l'arte più vicina a questo senso di bellezza lo abbia soggiogato. È proprio in virtù di questo amore — anzichè dallo studio o da una assimilazione più o meno volontaria — che il Rossellini si sente « discendente » debussiano. Anche l'autore del *Pellèas et Mélisande* era un innamorato della bellezza naturale: le sue opere lo dicono ben chiaramente. In ogni modo l'insistenza da parte della critica nell'avvicinare Rossellini a Debussy qualche volta è esagerato. Nelle prime composizioni il morbo esiste ed in forma grave. La ragione di tutto questo sta in ciò che ho già notato ed anche nella attenta colorazione armonica che il Rossellini costantemente compie (così come la compì il grande francese) fino a dare il massimo risalto allo strumentale.

Renzo Rossellini è nato a Roma nel 1908. Se dal Setaccioli apprese con grande chiarezza tutte le regole scolastiche, da Giacinto Sallustio ebbe la « pratica » del comporre. Nonostante che il Rossellini abbia avuto preziosi consigli dallo Storti, dal Palombi e dall'Alfano, egli si considera allievo assoluto di Giacinto Sallustio. Il Rossellini è compositore di buona coltura (ha frequentato con lodevole profitto gli studi classici) e fin da giovanissimo ebbe l'onore di essere preso in seria considerazione dalla Casa Musicale Ricordi, che gli pubblicò alcuni lavori.

Per principio non ha mai voluto partecipare a concorsi. Scrive per amore. Non si è mai curato di dare esami di sorta. E possiamo essere certi che degli esaminatori non avrebbe gran timore...

Rossellini è chiuso in sè (per comprenderlo bisogna stargli molto vicino); sente più amore per la natura che per l'umanità. Ama il silenzio, la pace e la serenità. Basterebbe sentirlo suonare il pianoforte (a cui egli si è dedicato da giovanissimo): sembra che i martelletti del suo strumento siano ricoperti di bambagia, tanto è dolce il tocco ed il suono.

La produzione del Rossellini è abbondante. Nel 1925, a diciassette anni, sorge spontanea nel suo animo la prima composizione degna di essere ricordata: *Le cennamelle*, per canto e pianoforte e su parole di A. G. Rossellini, padre del musicista. In questa lirica v'è più d'un aspetto del carattere del giovane compositore romano: delicatezza e gentilezza necessarie, comunque, per un simile soggetto tenue e leggero come una piuma. Ma una forma più limpida di questo genere di composizione la troviamo nelle *Tre liriche* (1927) per canto e pianoforte:

La chambre vide (su parole di Toussain), *La chanson de Barberine* e *Marie* (ambedue su parole di De Musset). Qui non è più l'abbozzo che può notarsi nelle *Cennamelle*, ma sensazione completa, circoscritta nei giusti limiti di una composizione cameristica.

Un passo avanti, ed ancor più decisivo (l'amore per la natura si fa sempre più evidente e sempre più vicino all'arte debussiana), è fatto dal Rossellini con quella tenue pagina che è *La fontana malata* (1929), ispirata dal Palazzeschi. Non è che un flebile sussurro d'una vecchia fontana che getta acqua incostantemente e, quasi, per forza d'inerzia. E il sussurro non cessa.. Il brano non è originale, ma è finissimo nell'espressione e accuratissimo nella parte armonica. Queste sono le ragioni che spiegano il grande successo incontrato dal breve lavoro che ha anche avuto l'onore della trascrizione.

Mentre *Le Cennamelle* e *La fontana malata* sono edite dal Ricordi e le *Tre liriche* dai De Santis, la seguente *Suite in tre tempi* per orchestra, scritta nel 1930, è inedita. Data la sua poca notorietà (e dal momento che il Rossellini non ha avuto la possibilità di farmela ascoltare) riporterò qui le parole scritte da Alberto Gasco nella *Tribuna*, dopo l'esecuzione del lavoro all'Augusteo (4 gennaio 1931, direttore Willy Ferrero): « Scorrevole, succosa e senza astruserie: il primo tempo è fresco e acceso di lirismo; il secondo ha graziosi atteggiamenti sentimentali; il terzo, poco sviluppato, piace per la sua sorridente freschezza ». Mario Labroca sul *Lavoro fascista* scriveva per suo conto: « La *Suite* sa presentare una certa logica di linguaggio ed uno strumentale equilibrato e piacevole: tuttavia in essa i difetti non mancano ma, data la giovane età dell'autore, non destano serie preoccupazioni. Si può dire in sostanza che questa composizione appare più melodrammatica che sinfonica, tanto le idee musicali sembrano nate per la voce umana e così poco adatte, a volte, per gli strumenti; le idee stesse hanno la natura delle melodie che abbiamo imparato a conoscere nei melodrammi di questi ultimi tempi, sì che si può dire che Rossellini, dal punto di vista estetico, derivi direttamente da Zandonai ».

Il giovane compositore romano, da parte sua, assicura di non voler seguire nessuno *a priori* e, se qualche volta nello scrivere tradisce una sua spiccata simpatia, lo fa involontariamente e non per idolatria.

Dell'anno seguente è *Hoggar*, rapsodia per orchestra, da alcuni conosciuta in veste di balletto — *La danza di Dassine* — su libretto di Rossato (replicato per nove sere, nel febbraio 1935, a S. Remo). *Hoggar* è edito dal Ricordi ed è stato diretto dal maestro Gedda in prima esecuzione a Torino nel 1932: il successo fu convintissimo, tanto che il secondo tempo ebbe l'onore del *bis*. Il lavoro fu molto apprezzato dalla critica. In esso si riscontrò la profonda conoscenza dell'armonia e della strumentazione da parte dell'autore; si disse anche che con questo lavoro Renzo Rossellini mostrava di avere il senso del ritmo e del colore non solo per quanto la partitura rivelava in sè, ma anche per quella facilità d'espressione ch'è comune a tutte le opere del compositore di cui ci occupiamo. Infatti il Rossellini denota sempre facilità e chiarezza. *Hoggar* è ispirato da un delizioso testo francese di Maraval-Berthoin e perciò di carattere prettamente francese doveva essere anche la musica che, infatti, è ossequente a Claudio Debussy. Il ricordo dell'*Atlantide* è vago; troppo azzardato forse è stato per l'autore (date le forze di cui disponeva), seguire nella loro incessante e paurosa lotta Oriente ed Occidente. Ma il tentare è bello nei giovani e perciò lodiamo Rossellini.

Nel *Lamento di Rinaldo d'Aquino* il Rossellini ha cercato di far rivivere lo spirito delle antiche liriche italiane.

Ed eccoci ai due *Preludi in suite* per l'*Aminta* del Tasso e per l'*Ajace* di Foscolo che ebbero l'onore dell'esecuzione al Teatro di Torino da parte di Willy Ferrero, nel marzo del 1933; furono poi ripresi dallo Zandonai.

Nell'*Aminta* il giovane musicista si è innanzi tutto preoccupato di porre in chiaro un sottotitolo. Non si deve parlare, egli afferma di *favola pastorale* — come comunemente si fa — ma di *favola boschereccia* (il che, naturalmente, non è la stessa cosa) così come appare nel frontespizio della pregevole antica edizione bodoniana. È sotto questo preciso aspetto che l'autore ha veduto il suo lavoro; è sotto questo aspetto che egli ha voluto assolvere il suo compito. E allora, con quella punta di mestizia che è facile rintracciare in tutti i lavori del Rossellini, ecco che ci troviamo di fronte alla esatta interpretazione musicale dei due versi che appaiono in cima alla partitura:

E sospirar le fronde
ho inteso al pianto mio...

In questa composizione il musicista abbandona quello che potremmo chiamare il « sistema frammentario » usato fino ad ora, per preferire una linea musicale diritta, logica. Naturalmente i risultati sono ben più evidenti e convincenti e suscitano ben altro interesse. Però la sensazione esteriore — non quella intima che anzi aumenta di valore — resta la stessa. Le sonorità cadono tuttora sul velluto: tutto, al solito, è gentile e dolce. Ma il progresso c'è, tanto è vero che la composizione procede sicura e chiarissima.

Un passo ancora più importante il nostro compositore lo compie con il citato *Ajace*. Qui v'è impeto, movimento, lotta. Veramente interessante il contrasto che viene a formarsi tra l'idea melodica ed il procedere armonico. Il musicista, finalmente, vuole tentare qualche cosa di grandioso. Era tempo! È stanco di parlare di cose lievi, di trattare soggetti sottili, di confessarsi cuore a cuore, di esprimere un solo sentimento. Eccolo, dunque, l'eroe greco scolpito a grandi tratti. Ne viene fuori un profilo abbastanza esatto. Il Rossellini avrebbe desiderato esprimersi con maggior forza, ma il parlar forte stanca chi non ha i polmoni abituati. Coraggio! Altre composizioni riusciranno maggiormente allo scopo. Intanto sono notevoli il mutamento compiuto e il risultato ottenuto.

Notturno e *Rondò* formano i *Canti di marzo* editi dal Carisch. Con essi torniamo alla natura. Nel *Notturno* — e lo dicemmo e lo scrivemmo già altra volta — ritroviamo il Rossellini già noto, signorile, elegante e innamorato, fino all'inverosimile, dell'impressionismo francesizzante; nel *Rondò*, invece, torna il musicista vivo, energico, che si esprime non più con suoni vellutati e fin troppo dolci, ma con virilità e sicurezza. Ma perchè *Canti di « marzo »*?

Il Rossellini dimostra, in ogni modo, di aver compreso che anche là ove esiste umanità, anche là ove tutto è più reale, che non nel campo dell'idealismo, è possibile trarre effetti nobilissimi. Tentato dai *Due preludi* scrive un *Ditirambo a Diòniso* (Ed. Ricordi) ove si nota un respiro ampio e regolare. L'orchestra ha slanci finora sconosciuti (ma ancora mal sicuri) per il Rossellini; raggiunge con piacere le sonorità più forti. Insomma il musicista vuole conquistare la sua indi-

pendenza. Egli va liberandosi dai legami che lo tenevano avvinto a scuole, a regole, a idoli che del resto non erano certamente nè falsi nè bugiardi.... Tenta con un certo atto di spavalderia e di ribellione.

Ascoltando l'esecuzione di questo lavoro datosi al Teatro dell'Arte di Milano (31 ottobre 1934, direttore Ferruccio Calusio) il musicista comprende che dinanzi a lui va aprendosi una nuova strada. Del resto lo aveva già intuito. Ma eccolo invece dedicarsi ai *Poemetti pagani* (pure editi dal Ricordi) presentati con successo alla Terza mostra nazionale dei musicisti (1935). I *Poemetti* hanno quattro titoli che spiegano tutto: *Quasi danza lenta, Psyche chiude gli occhi, Nina* e *Ditirambo*. Torna un antico peccato: torna Debussy. I quattro pezzi formano quattro quadretti che si impongono per buon gusto e leggiadria. Sentimenti intimi espressi con cautela, gentili acquerelli eseguiti con finissimo pennello; così come si presentano, si impongono e piacciono. Li additiamo ai pianisti sempre in cerca di musica moderna originale per il loro strumento. Si domanderà: — E il musicista forte dove è fuggito? — Chissà! Ci auguriamo di vederlo presto ricomparire.

Ed eccoci a dire qualche parola sull'ultima (non certo definitiva) composizione del Rossellini: sul *Trio* per archi eseguito alla Rassegna del Sindacato interprovinciale musicisti di Roma, al Palazzo delle Esposizioni. I due tempi (*Andante pensoso e commosso* e *Agitato con anima*) non presentano in verità la costruzione particolarissima del *trio*. Gli strumenti « parlano » tra loro e per questo loro colloquio si valgono di periodi lunghi ed ispirati. Il *Trio* è forse la composizione più *musicale* del Rossellini e non bisogna dimenticare che in esso v'è slancio e abbandono.

La riduzione a balletto dell'*Hoggar* ed il suo successo — già messo in evidenza più sopra — hanno indotto il Rossellini a volgersi verso il teatro. È così sorta fuori — pur non essendo ancora completa — un'opera dal titolo *Alcassino e Nicoletta* su libretto del Rossato.

Ma ho ragione di credere che il Rossellini vuole rivolgere le sue mire verso un altro teatro e — come tutti i giovani compositori — anche egli va in cerca del famoso libretto che non si trova... I nuovi musicisti dovrebbero aver capito che il teatro, oltre non essere morto, non ha nessuna intenzione di morire e che, inoltre, la scena non è così facile come l'orchestra sinfonica o il complesso da camera. Ogni anno che essi perdono, perciò, equivale ad una sconfitta. Ricordiamoci che gli italiani sono nati per l'opera: la storia ce lo insegna.

Ma prima di consigliare tutto questo al Rossellini bisogna ripetergli di liberarsi di tutto e di tutti, di trovare se stesso e di andare avanti con coraggio. Non gli manca nè il consenso dei pubblici, nè l'aiuto dei direttori di orchestra che dimostrano di amare non poco la sua musica.

MARIO RINALDI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Pratica e gusto musicale dei Romani

A. Machabey, valorosissimo musicologo, ha concluso nella *Revue de musicologie* una interessante serie di articoli sulla musica premedievale, fortemente documentati sulle testimonianze degli scrittori latini. Ecco in breve i suoi più importanti accertamenti.

La musica aveva riavvicinate tutte le classi, istrioni, patrizi, popolino, e imperava ovunque, nel teatro, nel circo, nelle cerimonie civili, militari o religiose, nei banchetti, nelle feste private, nelle famiglie, nelle corporazioni. Gli iniziatori erano per lo più greci di Europa, d'Asia o d'Alessandria; le danzatrici venivano dalla Siria o da Cadice. I moralisti consideravano in gran parte licenziosi i canti, effeminate le melodie, impudiche le danze. Soltanto la musica religiosa, la danza sacra, gli inni e le antiche usanze musicali che sopravvivevano a quell'invasione rapida, irresistibile e generale della musica, erano degni di stima. I canti funebri erano tuttora in uso, colla tibia e talvola gli ottoni.

In quella atmosfera impregnata di ritmi e di sonorità si costituiscono dunque le prime confraternite cristiane, i cui membri appartengono già, all'epoca di Quintiliano, a tutte le classi della società, e partecipano coll'esercizio delle loro diverse professioni e con il loro ozio, alla vita quotidiana di Roma e delle grandi città. Fra gli attori si troveranno dei cristiani. Se più tardi un Tertuliano si sdegnerà contro gli spettacoli, nessuna autorità riuscirà ad impedire ai romani evangelizzati di assistervi. Del resto sarebbe stato molto imprudente astenersi di partecipare in massa alle grandi feste popolari, soprattutto durante i periodi di persecuzione.

Comunque, il carattere da molto tempo esclusivamente greco e latino di quelle confraternite non consente certo di ammettere un'influenza sensibile dell'arte religiosa ebraica sullo sviluppo del repertorio musicale cristiano. Oltre ai motivi di ordine politico e sociale che separavano i cristiani dagli ebrei, gli storici specializzati osservano che, fin dal tempo degli apostoli, c'era una tendenza ad abbandonare le usanze ebraiche « per far ben vedere che il Cristianesimo era una legge nuova ». D'altra parte non sarebbe difficile scoprire analogie fra le confraternite pagane, che celebravano in privato il culto degli imperatori, e le prime *ecclesiae domesticae*, di cui è fatta menzione a partire dall'anno 58 o 59.

Certo, il fondo religioso era ben diverso da ambe le parti; ma si sente una unità di usanze, una specie di uniformità nel modo di agire, che sono come il segno di una civiltà; usanze che si applicano d'altronde a oggetti nuovi: ciò che si canta in quelle « chiese private » non sono più le litanie degli imperatori, ma quelle di un culto proibito, salmi, inni, cantici spirituali, repertorio importato dall'Oriente in lingua greca, cioè in una lingua familiare ai latini, i quali ne percepivano il ritmo, il « canto oscuro come nella loro propria lingua, e che applicavano ai testi sacri la prosodia e la musicalità di cui erano istruiti dai professori, dagli oratori, e dagli istrioni. Non si hanno prove oggettive della sopravvivenza, nelle confraternite cristiane di Roma alla fine del primo secolo, di formule musicali unite ai testi ebraici dei salmi o dei canti biblici. Ci si domanda persino se tale sopravvivenza sarebbe stata possibile. Al contrario si comprende assai facilmente un adattamento progressivo di questi testi ai procedimenti musicali che allora erano conosciuti a tutti i cristiani: schiavi, patrizi, molti dei quali praticavano la musica.

L'attività musicale latina alla fine del primo secolo può essere conclusa nelle seguenti proporzioni:

La teoria acustica non interessa nè Quintiliano, nè i contemporanei; i principi musicali sono esaminati soprattutto dal punto di vista del ritmo, fondamentalmente identico nell'eloquio oratorio, nella poesia, nel canto, nella musica strumentale, nella danza;

dal momento in cui la musica viene associata al testo, le sue leggi interne predominano e si impongono, per organizzarli, a metri imprecisi come quelli dei lirici;

nelle categorie propriamente musicali, l'equidistanza pare sia stata già un elemento fondamentale del ritmo; esistevano la misura e

la quadratura; la danza era scandita coll'accento d'intensità dello *scabellum* o delle percussioni;

l'orecchio romano era assai sensibile all'esattezza del ritmo, alla precisione dei suoni, all'equilibrio della composizione; si percepiva anche la corrispondenza profonda del gesto, della prosa oratoria e della musica;

Quintiliano, Seneca, Svetonio avevano nozioni abbastanza precise dei diversi strumenti in uso a quell'epoca e persino della loro tecnica elementare; sappiamo da loro che l'eterofonia era utilizzata sulla tibia doppia e sulla cetra; senza dubbio anche sull'idraulo, di cui Nerone conosceva il funzionamento;

il canto, la declamazione cantata, la dizione degli attori, erano sostenuti dagli strumenti, lira o tibia; si usavano degli insiemi, cori e strumenti e senza dubbio cori a cappella (giochi secolari); la danza individuale (solisti), la coreografia, la mimica, erano guidate dal flauto e dallo *scabellum* o da una piccola orchestra con strumenti a percussione;

la cultura musicale e soprattutto l'esercizio della musica, ancora poco stimati all'epoca di Cicerone, acquistano continuamente terreno a partire dal regno di Augusto; i mimi, i cantori, gli strumentisti greci si moltiplicano, godono del favore popolare, di quello delle classi elevate, e queste, fino dal primo terzo del secolo, si istruiscono al punto da potersi produrre sulle scene private e persino in privato. Gli ultimi imperatori tranne Vespasiano, e tutti quelli che li circondano, sono iniziati alla pratica musicale. Il popolo ha i suoi compositori che gli forniscono strofe cantate collettivamente, secondo le circostanze, e perfino per farsi beffe dello Stato: molte nazioni in rapporto con Roma possedevano esse pure un repertorio di canti nazionali e di canti guerrieri più vicini per lo spirito ai carmi saliarii che alle canzoni satiriche della plebe romana.

ITALIA

La Nazione. Firenze, 13 ottobre 1936.

A. Bonaventura: *Salvator Rosa musicista.*

Note d'Archivio. - Roma, agosto 1936.

R. Casimiri: *Musica e musicisti a Benevento sulla fine del sec. XVI.* — F. Corradini: *Un sacramentario del sec. XI.* — E. Faustini Fasini: *Documenti paisielliani inediti.* (Supplica del 1773 per sostituire gratuitamente un sacerdote nella R. Cappella, supplica del 1783 per ritornare a Napoli da Pietroburgo, ecc.). — R. Sassi: *La vita fabrianese del maestro D. Concordia.* — R. Casimiri: *I diarii sistini.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, agosto-settembre 1936.

R. Mariani: *Il Quarto Festival internazionale di musica in Venezia.*

——— ottobre 1936.

V. Raeli: *Per l'incremento delle edizioni scolastiche italiane.*

Rassegna Dorica. - Roma, 20 ottobre 1936.

G. Fara: *Istituti musicali.*

La Tribuna. - Roma, 21 ottobre 1936.

C. De Vita: *Soste in Sardegna; Nascita del canto.*

L'Unione Sarda. - Cagliari, 4 ottobre 1936.

D. Lazzaro: *Cori sardi.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, settembre-ottobre 1936.

J. Tiersot: *Voltaire e Rameau collaboratori* (Notizie della *Princesse de Navarre* e del *Temple de la Gloire*). — W. L. Landowsky: *Figure di compositrici* (Elisabetta Jacquet de la Guerre e Loïsa Puget, autrice di romanze). — L. Besonarsky: *La musica di Chopin e quella salottistica.* — M. Dange: *Wagner e il nuovo lirismo.* — H. Classens: *H. Tomasi.* — R. Bernard: *La musica e il popolo.*

Le Ménestrel. - Parigi, 18 ,25 settembre 1936.

R. Boyer: *Saint-Saëns e le sue opinioni sulle arti plastiche.* — J. Tiersot: *Lettere di Berlioz ai suoi contemporanei.*

Revue de Musicologie. - Parigi, agosto 1936.

P. M. Masson: *La musica spagnuola al Congresso di Barcellona.* — J. Gardieu: *Il processo di Claude Rameau contro Publot.* — G. De Saint-Foix: *Il secondo centenario di Pergolesi* (sulle opere d'argomento religioso. « Egli ha trattato il genere religioso, messe e mottetti, proprio alla maniera dell'oratorio, e sono le opere più vaste, e alla maniera delle cantate, e sono le meno sviluppate. Il famoso *Stabat* rappresenta il modello della cantata a due voci »).

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, luglio-agosto 1936.

H. Potiron: *La messa « Veni sponsa Christi » di Jean Leleu.* — L. Petitot: *La vera musica religiosa.*

Le Guide musical. - Parigi, settembre-ottobre 1936.

A. Laurent: *Gli inizii della musica occidentale.* — M. Orban: *Analisi della « Traviata ».*

Le Guide du concert. - Parigi, 2 e 9, 16 ottobre 1936.

I. Bruyr: *A chi il 1937?* (Elenco dei musicisti che per la nascita o la morte o le opere saranno ricordati nel 1937: Gluck, Lully, Buxtehude, J. M. Haydn, Borodine, Massenet, Zingarelli, Lesueur, Hummel, Reicha, Carafa, Chabrier).

P. Soccanne: *Halévy.*

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, ottobre 1936.

C. S. Terry: *Ritratto di Bach* (sul ritratto J. S. dipinto da Haussmann). — I. M. Coopersmith: *Il libretto dell'« Jupiter in Argov » di Händel* (con frontespizio). — V. Bennet: *L'indebolimento della tradizione.* (Le tre principali forze nella politica della musica sono il compositore, il critico e il pubblico, e il mantenimento delle buone relazioni fra esse è materia di vita o di morte per l'arte. Il critico ha la funzione di riconciliare le forze che egli trova a destra e a sinistra. Se egli lascia il controllo della situazione e non v'è accordo fra la composizione contemporanea e il pubblico, la stessa tradizione è minacciata di discontinuità).

E. J. Dent: *Forma binaria e terziaria.* — C. B. Oldmann: *Un amico di Beethoven* (Giannattasio del Rio). — F. Tovey: *L'immaginazione musicale.* — H. C. Colles: *Napiev Miles, compositore.*

Monthly Musical Record. - Londra, ottobre 1936.

F. A. Keynes: *Origine e primi anni di O. Gibbons.* (Breve biografia). — R. Hull: *« Le campane » di Rachmaninov.* (Notizie del testo e analisi del pezzo, che l'autore stimava la sua migliore opera). — B. Walton: *Udizione critica.* — R. Gallop: *Una notte messicana.* (Sulle danze e il folklore nel Messico).

The Chesterian. - Londra, settembre-ottobre 1936.

G. Mac Cormack: *La Malibran* (notizie notissime). — A. Brent Smith: *L'applauso.* — S. Mendl: *Musicisti, poeti e altri.* — G. Chase: *E. Fernandez Arbos.* (« Una delle più ammirevoli e simpatiche figure nel contemporaneo mondo musicale. Ai suoi primi trionfi come violinista, questo allievo di Vieuxtemps e protetto da Joachim ha aggiunto lunghi anni di fruttuosa pedagogia e d'una nobile attività di direttore).

The Musical Times. - Londra, ottobre 1936.

J. B. Hutchings: *Uno studio su Borodin.* — P. Latham: *Musica indiana.* — J. Elliot: *L'evoluzione della musica per viola.* — W. Reich: *Busoni e l'Inghilterra.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, settembre 1936.

H. Grahe: *H. Wolf e i suoi amici della Germania meridionale.* — R. Kruse: *« Le allegri comari » di Nicolai.* — J. Friedrich: *Furtwängler, Kraus, Böhm.* — F. Piersig, T. Storkebaum e altri: *Profili di direttori tedeschi* (W. Beck, A. Bittner, G. Classens, M. Egelkraut).

——— ottobre 1936.

H. Grohe: *H. Wolf critica A. Bruckner.* — L. von Markus: *« La leggenda di S. Elisabetta » di Liszt nella rappresentazione.* — C. Kittel: *Il cantabile nelle composizioni vocali di Liszt.* — F. Baser: *L'eredità di Bayreuth.* — L. Böttcher: *Hoffmann e il melodramma.* — S. Anheisser: *L'appoggiatura nella musica classica e specialmente nelle opere di Mozart.*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 11, 18, 25 settembre, 2 ottobre 1936.

H. Schmidt-Garre: *Folclore come base della moderna pratica musicale.* (A proposito di Bartok, Kodaly, Janacek, Off, ecc.). — H. J. Zingel: *L'arpa nelle musiche di Liszt e di Wagner.* — P. Heidebach: *Il processo di Luigi Spohr contro gli Elettori di Hessen.*

F. Feldens: *Tipi di giovani ascoltatori* (Tipificazione relativa alla psicologia: il problematico, l'estetico, il goditore, l'entusiasta, ecc.). — E. Petschnig: *La strumentazione della IX Sinfonia di Bruckner.* — R. Engel: *Un dimenticato amico di Glinka* (Brasil von Engelhardt).

F. Herzfeld: *Il posto del direttore nel nostro tempo.* — E. Krause: *Chi fa i programmi?* — E. Brümmer: *La musica moderna nelle regioni industriali.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, settembre 1936.

A. Schering: *Sulle Sonate per violino di Beethoven.* (Ricerca di testi poetici comba-

cianti con varii motivi beethoveniani). — M. UNGER: *Nuovo amore, nuova vita.* (Sull'origine e sulla storia di un *Lied* di Goethe e Beethoven). — K. HUSCHKE: *Max Klinger e la musica.* — M. HERRE: *Nanette Streicher e Beethoven.* — J. SCHMIDT-GÖRG: *La casa di Beethoven a Bonn.*

——— ottobre 1936.

M. MOROLD: *A. Bruckner* (Notizia biografica). — O. LANG: *Il motivo « Kon confundar » nell'opera di Bruckner* (nelle *Sinfonie* 1, 2, 3, 4, 5, 7). — R. HAAS: *L'attuale movimento in favore di Bruckner.* — K. WENDL: *Un inno inedito di Bruckner.* — A. KLOSE: *Il mio incontro con Bruckner.* — H. BÜTTNER: *W. Niemann* (Biografia).

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, ottobre 1936.

E. BIEDER: *Atteggiamenti moderni.* — G. FROTZCHER: *Musica di popolo e musica popolare.* — P. TRENTLER: *Musica popolare islandese.* — F. MAHLING: *Il disco nell'educazione musicale.* — K. REHBERG: *Introduzione alla forma del primo tempo della sonata.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 ottobre 1936.

M. UNGER: *Josef Liebeskind e la sua biblioteca.* — R. HERNRIED: *La vita e le opere di Geminiani* (breve riassunto).

——— 15 ottobre 1936.

E. KRENEK: *Sulla rielaborazione dell'« Incoronazione di Poppea » di Monteverdi.* (Dà notizie dei criterii che lo hanno guidato in tale rielaborazione, destinata al teatro moderno. Si è giovato di alcuni passi vocali come di tempi per l'accompagnamento, prendendone la cellula e continuandoli in maniera analoga, o costituendoli come spunti introduttivi del pezzo. In altri casi ha contrappuntati due motivi; per esempio l'addio di Seneca ai familiari è accompagnato dalla risposta dei familiari stessi. Altrove ha dato al basso continuo una figurazione pausata e intervallata, come il commento scenico suggeriva. Non ha rinunciato a trasposizioni e modulazioni nell'armonia, giovandosi anche del maggiore e del minore. Il *do magg.* suona ancora molto jonico, il *re min.* fortemente dorico, e attorno a queste tonalità si raggruppano il maggiore e il minore, sebbene un po' impacciata, più alla maniera degli antichi modi che della progressiva tonalità. L'assenza del ciclo delle quinte dà a questa musica primitivamente tonale la sua freschezza e acerbezza. Per l'orchestra ha prescritto normalmente gli archi, due gruppi di legni e ottoni solisticamente trattati e contropposti. Il cembalo, per il continuo; l'arpa, per la scena di Ottavia, l'armonium per l'apparizione di Pallade. Il Krenek conclude notando di non aver usato di musiche monteverdiane estranee all'*Incoronazione*).

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New York, ottobre 1936.

H. HOLLÄNDER: *A. Berg.* — W. REICH: *« Lulu » di A. Berg.* — C. SANFORD-TERRY: *« Canti e fantasia » di J. Forbe.* — O. BENNINGSEN: *Una bizzarra amicizia: Ciaicovski e la signora von Meck.* — A. SWAIN: *Musica della chiesa orientale.* — H. WEINSTOK: *Carlos Chavez.* — A. SCOTT: *Primi concerti pubblici a Londra.*

AUSTRIA

Musica. - Vienna, settembre 1936.

C. LAFITE: *Il festival a Salzburg nel '36.* — H. STRAKELE: *Le strade musicali di Vienna* (ricorda le vie e i palazzi dove abitarono Schmeltser, Antonio Draghi, Reutter, Gassmann, ecc.).

Musica Divina. - Vienna, ottobre 1936.

F. KRULL: *La musica da chiesa come problema artistico.*

VIOLINO E PIANOFORTE

N. A. PORPORA

QUATTRO SONATE

Revisione Violinistica di M. JACOBSEN.

Parte di Pianoforte realizzata sul basso continuo da A. TONI:

E. R. 1785. - Sonata in	Sol min.	L. 5,—
E. R. 1786. - »	» Fa	» 5,—
E. R. 1787. - »	» La	» 5,—
E. R. 1788. - »	» Do	» 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C

VITA MVSICALE

TEATRI

Teatro Lirico di Milano

La ripresa — dopo tanti anni di silenzio — della stagione autunnale d'opera ha avuto luogo con una eccellente *Fanciulla del West*, calorosamente accolta dal pubblico, egregiamente diretta dal maestro Benvenuti-Giusti ed efficacemente interpretata da Iva Pacetti, da Galliano Masini, da Viglione Borghese ecc.

Come secondo spettacolo si è dato il *Guarany* di Gomes, che per l'attuale generazione costituiva una novità. Il successo è stato vivissimo poichè l'opera è ricca di melodia, di forza impetuosa e di sicuri effetti teatrali. Di essa ha già parlato a lungo Arnaldo Bonaventura nel nostro fascicolo di marzo, mettendone in evidenza i brani migliori. Ci limiteremo perciò ad elogiare l'interpretazione del maestro Benvenuti-Giusti, e dei cantanti: la Pagliughi, Marletta, Fregosi, ecc., aggiungendo che tra il 2° ed il 3° atto il compositore brasiliano è stato ricordato con un bel discorso — per incarico dell'Associazione « gli Amici del Brasile » — da Nino G. Caimi.

Successivamente, tutte dirette dal m.° Podestà, si sono avute pregevolissime edizioni di *Traviata* (la Capsir, Merino, Vanelli); di *Aida* (la Pacetti, Masini, Viglione Borghese, la Gini, Righetti, dapprima; la Scacciati, Breviario, Malatesta, la Benedetti e Righetti, in seguito); di *Tosca* (Linda Barla Castelletti, Merino, Malatesta); del *Piccolo Marat* (Maria Laurenti, Lo Giudice, Mongelli, Malatesta); e di *Andrea Chénier* (Masini, Guicciardi e Lelia Gaio).

A posto sempre i cori, diretti dal maestro Ruffo; ed ammirata, in parecchie opere, la regia di Luciano Ramo.

Mentre licenziamo la rivista, sta per andare in scena *In terra di leggenda* di L. Rocca, datasi recentemente a Bergamo, con grande successo.

Il Comunale di BOLOGNA si è riaperto con *Fiamma* di Respighi, doveroso omaggio all'illustre e compianto concittadino; ed il successo dell'opera è stato calorosissimo come quello delle precedenti città italiane ed estere in cui essa era già stata rappresentata. Numerosissimi gli applausi a scena aperta ed alla fine di ogni atto ai valorosi interpreti, il maestro Del Campo, la Cigna, la Casazza, la Sani, Civil, Basiola ecc.

Successivamente sono andati in scena *I maestri cantori*, che da trentadue anni non apparivano sulle scene del Comunale. Franz von Hoesslin n'è stato accurato direttore, ben assecondato da Pasero, Badini, la Favero, Marcato ecc. Più recentemente si è dato il *Don Pasquale* (maestro Del Campo, Toti Dal Monte, Stabile, Baccaloni, ecc.).

E.I.A.R. — Tra le opere ultimamente trasmesse, ricordiamo *Dafni* di Mulè, *Fiamma* di Respighi e *Fanciulla del West* di Puccini, dalla stazione di Roma, dirette rispettivamente dai maestri Serafin, Marinuzzi e de Fabritiis; e *Fra Gherardo* di Pizzetti e *Conchita* di Zandonai, che hanno avuto a direttori, alla loro volta, i maestri Questa e Zandonai, dalla stazione di Torino. Protagonista della *Conchita* (poichè la parte, per l'occasione, è stata adattata per mezzo soprano) Gianna Pederzini.

Al Vittorio Emanuele di TORINO, la stagione autunnale si è iniziata con *Aida* (la Jacobo, la Palombini, Garutti, Guicciardi). Hanno seguito: *Manon Lescaut* (Olga Brancucci, Bagnariol (pol Voyer), Conati); *Madama Butterfly* (la Hasegawa, Ferrauto, Paci); *La Traviata* (la Pagliughi, Pauli, Salsedo); *Andrea Chénier* (Voyer, la Roman, Guicciardi).

Direttore di tutte le opere Aldo Zeetti, meno per la *Traviata* affidata al m.° Benintende.

Il maestro Lucon ha diretto a BOLZANO *La Fanciulla del West* con Della Rizza, Melandri e Molinari e *Trovatore* con Merli, Borgonovo, la Rasa, la Bertola.

All'Alighieri di RAVENNA, direttore il maestro Pais, si sono rappresentati: *Mefistofele* e *Il piccolo Marat*, principali interpreti Pasero, la Somigli, Malipiero.

Aida e *Adriana Lecouvreur*, entrambe dirette dal maestro Benvenuti Giusti, hanno avuto ottima accoglienza a TREVISO. Nell'*Aida* cantarono la Caniglia, la Elmo, Garnero, Manacchini, Flamini; nell'opera di Cilèa, la Pacetti, la Bertola, Ferrauto e Borgonovo.

ALTRI SPETTACOLI LIRICI. — ALESSANDRIA, *Gioconda* (maestro Del Cupolo, l'Arangi Lombardi, la Nicolai, la Rota, Bertelli, Guicciardi);

Un Ballo in maschera (m.° Del Cupolo, la Somigli, la Benedetti, Tafuro, Basiola, la Villani); Asti, *Fedora* (m.° Ferrari, la Pampanini, Pertile); Fiorenzuola, *Andrea Chénier* (maestro Tronchi, Costa Lo Giudice, la Laurenti, Viviani); Rovigo (m.° Fornasari, la Piccini, la Benedetti, Voltolini, Salsedo); S. Felice, *La Traviata* (m.° Frattini, la Capsir); Venezia (Malibran), *La Bohème* (m.° Salfi, la Perli, l'Armolli, Minghetti, Vanelli).

Marinuzzi a Monaco di Baviera

L'Intendente dell'Opera di Monaco di Baviera, signor Walleck, ha scritturato il maestro Gino Marinuzzi per dirigervi alcune rappresentazioni di *Rigoletto, Ballo in maschera, Traviata* e *Tosca*. Ciò costituisce una nuova prova dello sviluppo sempre maggiore che, oltre quelli politici, assumono i rapporti culturali fra le due nazioni.

Il successo dell'insigne direttore è stato oltre ogni dire caloroso, e ne è prova la immediata riconferma da lui ottenuta per un nuovo corso di rappresentazioni in primavera, nel quale figurerà anche un'opera italiana di allestimento interamente nuovo.

La stampa locale è stata unanime nel constatare il non comune valore del direttore italiano e il suo grande successo. Qualche critico (avendo analizzato minutamente le sue interpretazioni) ha aggiunto che sotto la direzione di Marinuzzi, le opere verdiane e la pucciniana sembravano udite a Monaco per la prima volta.

Lieta accoglienza ha avuto a Bruxelles (Palazzo delle Belle Arti) la nuova opera *Friedemann*, dramma lirico in tre atti di Dino Bonardi, musica di Vincenzo Gusmini, che ha per protagonista il noto figlio di Giovanni Sebastiano Bach.

Moltissime chiamate all'autore, agl'interpreti ed al direttore maestro De Vecchi.

Il *Dibuk* di L. Rocca è stato ripreso a Zagabria, ritrovandovi il caloroso successo con cui era stato accolto nella stessa città lo scorso giugno.

All'Aja, il maestro De Vecchi ha finora diretto le opere *Un Ballo in maschera, Trovatore, Aida, Tosca* con il concorso di artisti quali la Archi, la Scuderi, De Muro Lomanto, Galeffi, Reali ecc.

A Berna è piaciuto il verdiano *Simon Boccanegra*, diretto dal maestro Rooschütz, ed interpretato da Annie Weber, Andrea Boehma e Felix Zöffel.

Anche al Municipale di Santiago del Cile, *Cecilia* di Don Licinio Refice ha avuto calorose accoglienze, come già in altre città dell'America del Sud. Assai lodata la direzione del maestro Arturo De Angelis applaudito con Mirassou, Alberto Lopez, Eugenio Dall'Argine e Josquin Alsina.

CONCERTI

MILANO

Teatro del Popolo. — Il terzo ed ultimo concerto sinfonico è stato diretto da Previtali, che — nel *Concerto in do min.* di Beethoven — si è valso della cooperazione pianistica di Carlo Zecchi. Ha presentato anche il *Rondò Arlecchinesco* di Busoni, mai eseguito a Milano.

Il Quartetto Poltronieri, nella successiva udizione, ha eseguito, oltre due lavori di Brahms e di Schubert, la *Passacaglia* di Vitali riprodotta da Giacomo Benvenuti dall'originale per violino e basso in una trascrizione per quartetto.

Triennale. — Molto interesse ha suscitato un concertone indetto dal D.L., che ha riunito ben 18 complessi corali, i quali dopo singole esecuzioni, hanno interpretato unitamente pagine di Gounod e di Verdi. Direttore il maestro Tronchi.

Ufficio Concerti. — Notevolissimo come artista e interprete è apparso il pianista ungherese Julian v. Karoly. Sono piaciuti, successivamente, il tenore Carlo Corelli, il violinista quindicenne Ossy Renardy e la violinista Flood.

Sala Sammartini. — Miecio Horszowski ha inaugurato, con bel successo, la nuova stagione.

Cattedra musica per bambini. — *Il programma* del secondo Raduno annuale era costituito da una seduta in sede, da una rappresentazione per fanciulli nel teatro di Via privata Livorno, e da una dimostrazione pratica del Corso sperimentale di canto e di ritmo, tenuto dalla prof. Oddone alla Scuola S. Caterina da Siena.

Mentre le manifestazioni pratiche risultarono altamente dimostrative, la lettura delle relazioni e degli inviti stranieri a collaborare più attivamente al lavoro collettivo di servirsi della musica per educare il popolo riaffermano che la fattività della Cattedra, ideata ed animata da Elisabetta Oddone, potrà sempre più svilupparsi a compimento delle moderne direttive di elevazione spirituale.

Istituto De Amicis. — Luigi Rognoni ha parlato su Pergolesi, alcune musiche vocali del quale hanno avuto ad interprete Ebe Guidi.

ROMA

Teatro Adriano. — Ad un concerto benefico diretto da Molinari, con la partecipazione per la parte vocale di Merli, Franci e dell'Arangi Lombardi, è intervenuta S. M. la Regina.

Applauditissima la prima esecuzione in Italia de *Il Vincitore* di Liviabella, premiato alle recenti Olimpiadi berlinesi. La composizione, che ha doti di chiarezza ed è ricca di trovate strumentali, ha procurato molte chiamate anche all'autore presente.

La stagione ufficiale si è inaugurata l'8 c. m. Lo stesso Molinari ha diretto *Il Natale del Redentore* di Perosi, coi cori istruiti dal maestro Somma, solisti De Luca, Malipiero, Sbalchiero, la Pediconi, l'Alfano.

Cappella Sistina. — Si è eseguita ed è piaciuta un nuova *Messa da Requiem* di Don Lorenzo Perosi (che si dice sia stata composta in pochissime ore) in suffragio dei Cardinali defunti. Vi assisteva il Papa e la sua Corte.

VARIE DALL'ITALIA

L'orchestra da camera del maestro Toffolo ha eseguito a Trieste un interessante programma tra cui *Andante spianato e Polacca* di Chopin per pianoforte (Luciano Gante) e orchestra.

Un originale concerto di trentun mastri campanari si è tenuto a Bologna nella torre in S. Pietro, con un'accademia di doppi a bronzi roteanti.

Il maestro Luigi Rognoni ha diretto a Savona un concerto pel G.U.F., che egli stesso ha illustrato con una conferenza sul « contributo dell'Italia alla musica tedesca del secolo XVIII ».

L'organista Vignanelli ha collaudato con un bel concerto il nuovo organo della Cattedrale di Ravenna, dono di S. E. l'Arcivescovo ed opera della Ditta Mascioni.

VARIE DALL'ESTERO

Una magnifica esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi — messa in rilievo da tutta la stampa — ha offerto De Sabata alla sala Smetana di Praga.

In occasione del centenario di Liszt, Vittorio Gui ha diretto un concerto di sue composizioni, tra le quali l'*Oratorio di Cristo*.

In un concerto a Lipsia, la cantatrice Dorothea Schröder ha eseguito il *Tramonto* di Respighi; mentre in un'udizione per la Dante Alighieri della stessa città il tenore Sopranzi e il pianista Jochim Popelku hanno svolto un programma esclusivamente di musica italiana.

Un bel concerto ha dato il violinista Leo Petroni a Berlino, presentando anche la *Sonata in la bem.* di Respighi. Egli ha anche partecipato ad un'udizione di musica contemporanea italiana, ad Oslo, diretta dal maestro Brehwer.

Interprete Aurora Vasilin Rosiori, ha avuto lieto successo a Bucarest la lirica *Bella Bellina* di Giulia Recli.

A New York, eseguito dalla Columbia University, è piaciuto, in prima esecuzione, il *Trio* di Masetti.

In un concerto al Colon di Buenos Aires, l'Orchestra del Odre di Montevideo, diretta valorosamente dal maestro Lamberto Baldi, ha ottenuto fervidi consensi. Nel programma figuravano un pezzo delle *Quattro stagioni* di Vivaldi (Molinari), ed in prima esecuzione frammenti del ballo *Mburucuya* di Fabini e una Suite del *Belkis* di Respighi.

Altra musica italiana eseguita recentemente pure a Buenos Aires: *Moto perpetuo* di Paganini (direttore maestro Bruno Bandini); *Trio N. 1* di Martucci, *Trio in La* di Pizzetti (interprete il Trio di Buenos Aires: Luzzatti, Napolitano e Pratesi); *Vocalizzo* di Pizzetti, *Ballatella* di Castelnuovo Tedesco, *Fantasia* di Pietro Clausetti (cantatrice Adelina Morelli, al piano Mafalda Napolitano).

Da ricordare infine, nella capitale Argentina, la commemorazione di Pergolesi tenuta dall'Associazione Wagneriana, al teatro Cervantes. Oltre composizioni pergolesiane di carattere vocale (Hina Spani) e strumentale (pianista Gonzales e violinista Pessina) sono state state eseguite dall'Orchestra della Radio « El Mundo » (direttore J. J. Castro) *L'Intermezzo* e *Adagio* nelle trascrizioni di Gui.

P. MONTANI

STUDI CARATTERISTICI PER PIANOFORTE

Premio « Bartolomeo Cristofori » (Firenze 1930)

I. Quaderno. Sedici Studi Lirici:
(1. I Cantori. - 2. Paesaggio. - 3. Troika. - 4. Arietta. - 5. Tramonto nel chiostro. - 6. Scherzoso. - 7. Novelletta. - 8. Le ombre * - 9. Il tenorino. - 10. Aria domenicale. - 11. Teatrino - 12. Ricercare. - 13. Inquieto. - 14. Allora. - 15. La passeggiata dei fantocci. - 16. In eclisse di luna).

II. Quaderno. Sei Studi in forma di variazioni sopra una nenia popolare (per la mano sinistra):
(1. Arabesco. - 2. Energico. - 3. Tempi lontani. - 4. Passionale. - 5. Calma di mattino. - 6. Alla Valse).

III. Quaderno. Three American Studies:
(1. A little fancy. - 2. Saxofone-Blues. - 3. Syncopated Waltz).

IV. Quaderno. Tre Studi umoreschi:
(1. Andante goffo. - 2. Allegretto d'amore. - 3. Allegro festoso).

V. Quaderno. Due studi in modo solenne:
(1. Vesperale. - 2. Finale).

E. R. 1267 - L. 10.

* Pubblicato in questo fascicolo.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BEETHOVEN LUDWIG — *Carnets intimes*. (R. A. Corréa, Parigi).

« Quasi non v'è argomento che mi sia troppo difficile. Senza cercare una vera e propria erudizione, fin dall'infanzia mi sono sforzato di comprendere le opere superiori e sapienti dei saggi d'ogni tempo. Vergogna all'artista che non si crede obbligato di andare almeno altrettanto lontano su questa strada ».

Così scriveva nel 1809 Beethoven agli editori Breitkopf ed Härtel. Questo suo accenno al desiderio, alla necessità della cultura, nella formazione del suo cosmo interiore, è da ricordare ora che per la prima volta vede la luce il « manoscritto Fischoff » di Berlino, cioè il fascicolo nel quale un frequentatore di Beethoven, rimasto ignoto, copiò i pensieri, le notizie, che il compositore aveva scritto casualmente su taccuini, perfino su foglietti d'almanacchi, fra il 1812 e il '18. Frammenti appunto del mondo interiore, o semplici appunti, risposte a interlocutori o proponimenti, reminiscenze di pensatori e di poeti, rielaborazioni delle stesse ricordanze, queste paginette sono un nuovo contributo alla biografia di Beethoven, e una nuova fonte della nostra ammirazione per uno spirito tanto combattivo, e invitto, per una coscienza tanto eletta ed esemplare.

CARAVAGLIOS CESARE — *Il folklore musicale in Italia*. (Rispoli, Anonima, Napoli).

Il Caravaglios, che ha già fornito pregevoli monografie su argomenti folkloristici, quali *I canti delle trincee* e *Voci e gridi di venditori in Napoli*, documenta la sua preparazione in questo particolare campo della cultura con questo grosso volume, mentre ne prepara un altro dedicato alla musica popolare strumentale. Nel I capitolo fa una rassegna ragionata della storiografia, per così dire, del folklore italiano e delle raccolte dei canti popolari fino ai nostri giorni. Nel II, prese le mosse dal recente saggio del Croce sulla poesia popolare definisce i limiti della poesia e del canto popolare, in quanto documenti, non come opere d'arte. E nel III, procedendo con tale indirizzo, nota che la più parte degli studii sul nostro canto popolare difetta d'un elemento sostanziale, cioè della considerazione della melodia, osservata come mero accompagnamento. Poichè il volume ha carattere propedeutico, il IV analizza i metodi e gli orientamenti nella ricerca del canto popolare, per distinguere il canto autentico dalle imitazioni e notarne le trasformazioni. Dà perciò consigli sul più opportuno modo di raccogliere e fissare i canti. Tratta, nel V del disco e del fonofilm; nel VI della schedatura e propone schemi delle schede. Una numerosa bibliografia della musica popolare conchiude il volume.

SCHOLZE JOHANNES — *Opernführer*. (Justus Dorner, Lipsia).

È la decima edizione, il cinquantesimo migliaio. Fortuna giustificata dall'interessamento del pubblico alle notizie più utili ed elementari nell'udizione delle opere a teatro, del repertorio ordinario e di eccezione, antiche e moderne e dalla bontà della trattazione, essendo i libretti sunteggiati con accuratezza. 261 opere di 103 musicisti, fino alla *Fiamma* di Respighi. Precedono notizie generali sul meccanismo dei teatri.

VETTER WALTER — *Franz Schubert*. (Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion Wildpark, Potsdam).

Sono stati pubblicati i primi tre fascicoli di questa nuova opera su Schubert, nella ornatissima collezione dei grandi maestri della musica, diretta da Ernst Bücken. La pubblicazione si presenta con un bel decoro tipografico, sia nelle illustrazioni figurative come nelle citazioni musicali. I primi capitoli promettono uno studio dell'arte di Schubert nuovo nell'orientamento, cioè pel ripudio delle consuete classificazioni storiche e critiche. La biografia è sobria, documentata, con interessanti riferimenti all'ambiente. Ne riparleremo a pubblicazione compiuta.

a. d. c.

MUSICA SACRA E PER ORGANO

PERGOLESI (G. B.) — *Stabat mater*. (G. Ricordi e C., Milano).

Non è trascorso l'anno pergolesiano senza una ristampa del più famoso *Stabat mater*. Questa, per canto e pianoforte, curata da Maffeo Zanon, è non solo una nitida riedizione, ma anche una revisione opportuna e lodevolissima. Nelle precedenti riduzioni si notano infatti differenze tanto in quei particolari che ciascun riduttore può con i suoi criterii realizzare, quanto nei bassi, nelle armonie, nel canto, nella sillabazione, perfino nel numero delle battute.

Nota giustamente nella prefazione lo Zanon che l'autografo serbato a Montecassino è, come altri analoghi documenti, non sempre probativo; non sempre gli autografi rappresentano la forma limata e corretta dell'autore, nè l'ultima stesura. S'aggiungano le improvvisazioni che le composizioni del '700 lasciavano agli esecutori, e s'intenderà quale complesso di dubbi e di incertezza renda difficile una lezione che integralmente rispecchi le intenzioni dell'autore.

A questo lavoro di indagini nelle intenzioni lo Zanon, che ha già accortamente lavorato sulle musiche del Settecento, s'è accinto con competenza e scrupolo. Egli presenta infine uno *Stabat*, di cui tutti gli elementi metrici, vocali, armonistici, eccetera, sono stati controllati sulla stilistica pergolesiana, quale resulta dai più accertati documenti. Il suo lavoro, che dà tante garanzie, è dunque da accogliere con gioia e riconoscenza.

a. d. c.

GALLIERA (ARN.) — *Trittico* per Organo (Natale, Venerdì Santo, Pasqua). (A. e G. Carisch e C., Milano).

Composizione che, per essere fra le ultime scritte dal compianto professore d'organo, può considerarsi come un degno e nobile testamento artistico.

Il *Trittico* presenta una bella varietà espressiva nella sostanziale unità stilistica: di carattere pastorale il primo pezzo (Natale), notevole anche per la gustosa e moderna armonizzazione di un antico tema di Cornamusa; il secondo pezzo (Venerdì Santo) sobriamente espressivo e di una contenuta melanconia; l'ultimo numero (Pasqua) reca una bella varietà di ritmi festosi ed un sapiente e niente affatto scolastico impiego del fugato nella sua parte centrale.

Senza presentare difficoltà trascendentali, il Trittico richiede però che l'esecutore abbia una padronanza completa dello strumento, e soprattutto una conoscenza sicura delle riserse della moderna registrazione organistica. Trattasi di musica in un certo senso coloristica, che, per essere messa bene in risalto, deve essere sostenuta da una attenta e delicata sensibilità interpretativa.

BOTTAZZO (L.) — *Sei Pezzi* per Organo od Armonio. (Ed. G. Zanibon, Padova).

Pregio maggiore di questi sei pezzi, scritti per il servizio completo della S. Messa, è la facilità di esecuzione che conferisce alla raccolta un carattere di praticità niente affatto trascurabile.

R.

MUSICA CORALE

D'ANELLA (G.) — *Or vedi, amor*. Madrigale a 4 Voci dispari. (F. Bongiovanni, Bologna).

L'A. si è preoccupato di rendere musicalmente la poesia del Petrarca, scelta come testo, facendone risaltare sopratutto l'elemento drammatico.

La composizione costituisce un pregevole tentativo di madrigale moderno.

SURIANO (F.) — *Ave Regina*, a 4 Voci dispari. (Chester, Londra).

Grande semplicità e nobiltà espressiva caratterizzano questa Antifona, dovuta alla penna di uno dei migliori e più celebrati allievi di Palestrina.

La composizione fa parte della raccolta curata da H. B. Collins, di cui si è più volte occupata questa rivista.

CREMESINI (M.) — *Acclamazione al Duce*. Coro a 4 Voci. (F. Bongiovanni, Bologna).

Questa Acclamazione al Duce si differenzia da molte altre che abbiamo avuto occasione di considerare, per il suo carattere veramente maestoso ed imponente.

Essa è presentata in due versioni; una a voci dispari e l'altra a voci pari.

R.

CANTO E PIANOFORTE

G. B. PERGOLESI

STABAT MATER

a 2 Voci femminili, Orchestra d'Archi e Organo.

Nuova edizione, ridotta e riveduta da M. ZANON.

(123718) — L. 10

EDIZIONE RICORDI

MUSICA VOCALE DA CAMERA

ROCCA (L.) — *Proverbi di Salomone*. Sequenza per Tenore, Coretto femminile e piccolo insieme strumentale. Riduzione dell'A. per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Della primitiva *sequenza* questa di Rocca serba il discorso quasi totalmente sillabico. Per il resto è composizione modernissima, di respiro fortemente drammatico. La parte solistica, affidata a un tenore, è snodata, liberissima, si potrebbe anzi dire che il segno della battuta vi sia mantenuto, più che altro, in omaggio alle necessità pratiche dell'esecuzione, chè il discorso musicale procede sciolto da qualsiasi vincolo, intento com'è a seguire la dinamica della parola e l'impulso del sentimento.

Tutta la composizione è improntata a una solennità quasi jeratica, soprattutto nel coro, che ha funzione di largo commento e raggiunge, in taluni punti, una intensità altamente espressiva. Contrastando con la voce solistica, che è trattata nervosamente, con quel fare aggressivo proprio di taluni atteggiamenti biblici, il coro si svolge invece con una dinamica riposata, grandiosa. La nostalgia e una certa cupa melanconia, caratteristiche della ispirazione rocchiana, si rivelano anche in questa massa corale.

I contrasti e le dissonanze sono soltanto là dove il racconto della voce solistica richiama più necessariamente, nell'accompagnamento, un commento preciso (ma la minuziosa descrizione contingente è rara). Il coro, nel quale sta tutta la ragione spirituale del pezzo, procede invece in una atmosfera di fervorosa semplicità armonica.

E tutto il pezzo risulta, come s'è detto, solenne. Cercarvi una descrittiva fedeltà alla parola sarebbe non comprenderne il *pathos*, il quale è nella massa della composizione assai più che nel particolare, anche se qualche passo volutamente pittoresco interrompa il tono trascendente.

Benchè tormentata da un insistente cromatismo, questa sequenza appare chiara, aperta. Soprattutto nel coro è il senso di questa pregevole chiarità formale, e in ispecie nel frammento bellissimo: *Il sentiero dei giusti è come la luce che spunta...* Una progressione magnificamente dosata, che giunge allo scopo con la massima nobiltà di tecnica. Nel finale strumentale è un'eco di quella grave spiritualità, espressa con purità di mezzi e con veracità di sentimento, che alimenta il prologo del *Dibuk*.

B. Lupo.

BRERO (G. C.) — *Tre Liriche* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Sono tre poesiole di Lina Schwarz, di fresco carattere infantile a fondo moralistico. Il Brero ne ha sentita la freschezza e le ha tradotte in un cantare sillabico, spesso quasi parlato, reso saporito da una armonizzazione volutamente discordante, anche piccante e un po' ironica.

Soprattutto elegante e gentile quella intitolata *Alla luna*, dove il canto si fa più sentimentale, anche perchè meno sillabico.

Qua e là reminiscenze caselliane, appunto dove l'ironia fa capolino.

ALFANO (F.) — *Tre Liriche*. (G. Ricordi e C., Milano).

Felicità, su versi di Francesco Pastonchi, data dal 1914, benchè la pubblicazione sia recentissima. Quasi schumanniana nel moto e nello spirito, romantica benchè modernamente espressa, questa lirica è fra le più belle dell'Alfano. La voce vi canta, pacata e generosa, un fraseggio persuasivo e intimo, che s'accorda felicemente al verso. Pianistica elegantissima, avvolgente, commentatrice di una determinata atmosfera generale, più ancora che delle immagini particolari del verso.

Messaggio, versi di D. De Paoli dal greco di Nossi. Fortemente contrastante con la prima, nel contenuto come nella maniera. Ha l'austerità, l'asciuttezza di un bassorilievo arcaico. Un canto anche qui calmissimo, ma più distante, più irreale, frammisto di frequenti silenzi, ad ogni ricorrere di nuovo verso, come a meditarlo e renderlo, insieme, più significativo.

Il pianoforte scolpisce, solenne, larghi accordi, indugiando in quinte vuote, creatrici di un paesaggio sentimentale sognante e lontano. Lo spirito musicale di Alfano si è qui compiaciuto di contenersi in una quasi nudità che ha un fascino tutto particolare.

Antica ninna-nanna partenopea. Pagina gentilissima, anch'essa quasi spoglia nell'apparenza, ma ricchissima di linfa interiore. Il canto, originale popolare, è commovente nella sua semplicità grandissima. L'armonizzazione non avrebbe potuto secondarlo con più affettuosa, aristocratica mano, nel moto esteriore come in quello intimo. Pochi accordi, e il quadro poetico è creato, fissato.

ALFANO (F.) — *Nuove Liriche Tagoriane*. (G. Ricordi e C., Milano).

Composte di recente, nel 1934. Ancora una volta il poeta indiano ha sedotto il maestro italianissimo. E la vena irrompente di questo si è come placata, in queste due liriche, secondando il sogno impreciso del poeta. Il carattere delle precedenti liriche tagoriane dell'Alfano impronta anche queste. Ma qui il modo è più scarnito, più intimo, anche più semplice. Epperò anche più persuasivo.

La prima: *Perchè siedi là...* fa pensare a un acquarello, tanto è sobria e delicata. Nel pianoforte un pedale, quasi, di crome echeggia col suo discreto mormorio, in tutta la lirica. Soffi, aliti, tenui fremiti passano negli accordi della mano destra, mentre la voce intona un canto di quasi parlata intimità, dimessamente, aggirandosi sinuosa fra brevi salti di terza, al più di quarta, o cromatizzando con dolcezza. E l'atmosfera è tutta espressa nel commento pianistico.

Non nascondere il segreto ha invece il suo centro nella parte del canto: sillabico, non melodico nel vero e proprio senso della parola, ma fortemente impresso di vita sentimentale, elastico (ossia caratteristicamente alfaniano), improvvisamente scattante per riposarsi ancora in un dire sommesso, insistentemente tenero, un po' sensuale.

La parte pianistica ha qui pure un disegno quasi uniforme, e serve la voce esteticamente, diremmo, più ancora che psicologicamente. L'armonia è piena di gustosa ricchezza, ma è chiara, piacevole.

In queste due *Liriche tagoriane* come nelle *Tre Liriche*, notiamo una semplificazione, una nuova morbidezza vocalistica al confronto delle antiche. L'Alfano vi ha bandito i salti violenti, le dinamiche troppo concitate, e vi ha espresso la sua generosa liricità con una nuova e anche più affascinante eleganza.

B. Lupo.

MEDICUS (W.). — *Sechs Carossa Lieder* für eine hohe Stimme. (Ed. Doblinger, Vienna).

La serie vocale presentata dall'autore vanta un aspetto personale che nelle liriche intitolate *Barbaratag* e *Fahrt* assume singolare interesse ritmico e melodico.

VUATAZ (R.). — *J'entends sonner en moi* pour Soprano et Piano. (M. Senart, Parigi).

Crederei di colpire nel segno rilevando che il maggior pregio della breve composizione è l'evidenza pittorica.

WRUBEL (A.). — *In caliente*.
WARREN (H.). — *Muchacha*. (Edizioni Chappel, Parigi).

Frammenti tolti alla cinematografia intitolata *A Caliente* interpretata da Dolores Del Rio, improntati a tendenze coloristiche facilmente identificabili coll'esotismo.

TODARO (G.). — *Disinganno* per Canto e Pianoforte. (Edizioni Izzo, Napoli).

La bruciante lirica di Rapisardi ha ispirato al compositore una specie di declamato che si risolve poi in una melodia rievocante gli andamenti teatrali.

VATIELLI (F.). — *Io piango*. - *Il Mago Merlino*. Cori per voci miste. (Edizioni Carisch, Milano).

Le due composizioni a cinque voci confermano le belle doti artistiche dell'autore, ma il *Mago Merlino* ne illustra anche l'originalità inventiva.

— Elisabetta Oddone.

DAVICO (V.). — *Ninna-nanna d'inverno* per Canto e Pianoforte. - *Due Canti trecenteschi* per Voce e Violoncello solo (o Pianoforte). (Fortin, Parigi).

La Ninna-nanna è un quadretto intimo, affettuoso, delicato, finemente armonizzato con tocchi lievi e commoventi.

I due Canti rievocano i cantari dei trovatori con le loro caratteristiche melodiche, melismatiche e d'accompagnamento.

FIUME (O.). — *Dalla mia terra*. (A. Forlivesi, Firenze).

Canzone popolare pugliese, dalla melodia fluente, facile, armonizzata sobriamente e in carattere col genere della canzone.

VAUGHAN WILLIAMS (R.). — *Two English Folk-Songs*. Arranged for Voice and Violin. - *Six English Folk-Songs*. *Two French Folk-Songs*. Arranged for Voice and Piano. (Oxford University Press, Londra).

Canzoni vivaci o sentimentali, in cui sono riconoscibili le caratteristiche popolari nazionali. Alcune sono accompagnate col violino, altre col pianoforte, tutte con sicuro buon gusto.

JACQUES-DALCROZE (E.). — *12 Chansons de gosses*. (Heugel, Parigi).

Una collezione di quadretti infantili, variamente disposti, utili e dilettevoli per l'educazione e lo sviluppo della voce, per la ginnastica, destinati a rallegrare i giuochi dei bambini con motivi facili, graziosi, giocondi. La esecuzione è anche facilitata da una parte pianistica che non presenta grandi difficoltà, anzi è accessibile anche a mani non troppo esperte.

CALTABIANO (S.). — *I Pini. Chitarra di notte*. Liriche per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Due liriche intimamente sentite, la cui melodia aderisce alla parola, è espressiva, e si avviva e con slancio, ove occorra, integrata da una parte pianistica che ha saputo crearle una atmosfera ambientale; il tutto realizzato con mano franca ed efficace, che permette un giusto rilievo anche alla voce.

JACQUES-DALCROZE (E). — *Entrons dans la ronde*, pour Chant et Piano. (A. Leduc, Parigi).

Dodici canzoni infantili, scenette intime di famiglia, con giuochi a giro tondo, in cui gli esercizi ginnastici sono ravvivati dalla voce cantata dei bambini.

G. F.

DONOSTIA (R. P.). — *Deux poèmes* per Voce e Pianoforte. (M. Eschig, Parigi).

Queste due composizioni del Reverendo Padre Donostia denotano una forte esperienza armonica dell'A. il quale pur muovendosi in una atmosfera romantica esprime la volontà di una propria concretezza stilistica. Dalla dissoluzione del cromatismo, palese in queste pagine, nasce una nuova forma di espressione piatta e grigia, anticolorista nel modo più assoluto, dove la dissonanza, pur movendosi nella tormentosa ricerca di elementi stabili, rasenta a volte l'atonalità ma senza mai cadervi completamente.

La prima delle due composizioni è *Doncer basque* (sopra un tema gregoriano) meno bella però della seconda, *Ame monastique* (pure sopra un tema gregoriano *Gaudemus*): quivi nella perfetta aderenza del canto alla musica il sentimento mistico si rinnova in una visione oggettiva, perde ogni suo contenuto concreto e si risolve pienamente in pura costruzione musicale. Dobbiamo riconoscere che tra i sacerdoti compositori contemporanei che noi conosciamo, il R. P. Donostia è quello che dalla sola lettura di queste due brevi liriche ci ha dimostrato di possedere veramente dei forti elementi di personalità artistica ed un gusto decisamente moderno.

I. rogn.

HALFFTER (E.). — *Ronde* per Canto e Pianoforte. (Max Eschig, Parigi).

Sul testo di Denise Cools, questa lirica per canto e piano è guidata da una salda costruzione architettonica in un tecnicismo ritmico che la rende di gradevole effetto al pubblico, e che si equilibra al canto in modo compiuto.

R. S.

ORCHESTRA

G. ROSATI

OUVERTURE

(per noleggio)

EDIZIONE RICORDI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BACH (G. S.) (Antonio Janigro) — *Largo* per Violoncello o Violino e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Fedele e accurata trascrizione della *Sonatina* posta all'inizio dell'*Actus tragicus*, la Cantata scritta a Weimar in morte di persona a noi ignota.

Riducendola per uno strumento ad arco e pianoforte, il giovanissimo e valoroso violoncellista ha offerto ai musicofili la possibilità di accostarsi più spesso a questo stupendo esempio di serenità contemplativa, e agli esecutori il mezzo di provare il proprio senso stilistico nell'ampiezza del respiro bachiano, senza per altro affrontare le difficoltà delle più complesse opere concepite per violino o per viola da gamba dallo stesso Bach.

FRUGATTA (G.) — *Seconda Sonata* (in re minore) per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Benchè pubblicata soltanto ora, questa Sonata risale a oltre vent'anni fa, come indica la dedica a Tito Monachesi, deceduto fin dal 1914.

Opera della piena maturità, che conferma nell'autore le doti già riconosciutegli in gioventù con l'assegnazione di numerosi premi. Infatti il Frugatta, pur avendo dato il meglio di se stesso al ramo esecutivo e a quello didattico, appartenne all'esigua schiera di musicisti che, in un periodo oscuro per la musica da camera italiana, seppero coltivare con severità di preparazione e nobiltà d'intenti la classica forma della Sonata, del Trio, del Quartetto per archi e del Quintetto, assimilando schemi costruttivi e stati d'animo dai capolavori della musica strumentale straniera.

Anche qui, nei primi due tempi, è palese la derivazione da un grande immortale esempio: dal breve *Andante sostenuto* iniziale, con gli accordi pel violino solo, sùbito ripresi dal pianoforte, all'atteggiamento drammaticamente appassionato dell'*Allegro deciso*, dalle appoggiature cromatiche del *Tema con variazioni* al susseguirsi delle variazioni stesse, una delle quali quasi virtuosistica nella rapida figurazione affidata al violino. Più personali gli altri due tempi: un graziosissimo *Minuetto* e il *Finale* giocondo pur nella romantica concitazione.

Ma tutta la Sonata è pervasa da uno slancio fresco e vigoroso, e sulla struttura sempre logicamente coerente affiora spesso l'anelito del musicista verso procedimenti che allora erano inconsueti.

Ricca di sonorità, specie nell'elaborazione pianistica, e di passaggi che ben s'addicono alla cantabilità del violino, questa Sonata riuscirà certo gradita agli esecutori desiderosi di arricchire il proprio repertorio di lavori italiani onestamente sentiti e chiaramente espressi.

Mt. An.

PAGANELLI (G. A.) — *Sei Sonate* per Pianoforte con revisione di Gino Tagliapietra. (G. Ricordi e C., Milano).

Le sei Sonate del Paganelli (1700-1760), portano il titolo « Divertissement du Beau Sexe au six Sonates pour le Clavecin ». Il revisore ne apprese l'esistenza da una copia manoscritta, che trovasi nella Biblioteca della R. Università di Upsola (Svezia). L'autore nel destinare la sua opera al « Divertimento del Bel Sesso », ebbe l'intenzione di fare delle composizioni di facile esecuzione e di modeste proporzioni.

Esse appartengono alla migliore produzione del genere della prima metà del '700, all'epoca cioè dello stile galante, in cui venne formandosi lo spirito e la struttura interna della sonata bitematica per opera di una cerchia di musicisti italiani, quali G. Platti, B. Galuppi, D. Alberti, ecc.

Le sei Sonate meritano senz'altro di essere diffuse, ascoltate, simpaticamente accolte. E giustamente, anzi saggiamente, il revisore Tagliapietra dice: « Una revisione di quest'opera mi sembrava oggi doverosa per toglierla dall'oblio e per incanalarla nel corso della nostra educazione musicale ».

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Toccata* per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Ho letto con vero godimento la *Toccata* di Castelnuovo Tedesco, per Violoncello e Pianoforte, perchè ha portato alla mia anima un senso di sollievo, di vita, di salute: un'ondata di aria pura, refrigerante.

L'autore in questa composizione, come sempre, si rileva tempratissimo tecnicamente e pervaso di fantasia fluida.

Il suo discorso è conciso, va filato: dice con sicurezza, padronanza, ciò che sente di dire; per ciò la sua musica è d'una freschezza giovanile. Nello svolgimento dei tre tempi ogni frase è aderente alle possibilità degli strumenti; e ciò serve, pure, a dare maggiore risalto ai diversi e sempre vivi impulsi interiori, dei quali tutti gli episodi risultano illuminati con calda luce.

Lino Ennio Pelilli.

BORKOVEC (P.). — *Quintette à vent*. Partitura. (Hudebni Matice, Praga).

La forma del complesso da camera per strumenti a fiato ha trovato e trova larga dimora presso i compositori dell'epoca moderna; la ragione principale è certo da ricercarsi nella novità degli impasti timbrici che il compositore può oggi ricavare da una realizzazione con soli strumenti a fiato, legni e ottoni, i quali presentano anche nella trattazione ritmica delle nuove possibilità di espressione. Lo vediamo chiaramente in questo *Quintetto* per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto del compositore cecoslovacco Pavel Borkovec.

Composizione che, se non denota una chiara personalità, è caratterizzata da una spiccata sensibilità armonica di gusto sanamente moderno. Il *Largo* sopratutto ci sembra una pagina riuscita per la sua intensità nei rapporti timbrici, e per il suo ampio svolgimento lineare.

DELVINCOUR (C.). — *Danceries* pour Violon et Piano. (Ed. Leduc, Parigi).

Sono cinque pezzi che si riallacciano alla forma della Suite: *Ronde*, il primo, è un movimento *alla breve*; *Basquaise*, pagina animata e spigliata, risulta di effetto gradevole; la *Farandole* cimenta il violinista nell'uso degli accordi in abili passaggi dal *pizzicato* all'*arco*: mentre il secondo brano è una *Bourrée* e il quarto una *Laisiane*, « très modéré, languide, avec extrême souplesse » che a noi sembra la migliore delle cinque composizioni, per la sua maggior libertà inventiva e per il giuoco delle armonie: musica basata sulla dissoluzione estrema del cromatico liberamente inteso, nell'impasto di giochi timbrici, non sempre originali, e racchiusa spesse volte in una costruzione piuttosto arcaica.

I. rogn.

VIVALDI (A.). — *Sonate* pour Violoncelle et Piano. Réalisation et arrangement par G. Dandelot. (Edizioni Max Eschig, Parigi).

Un Largo accorato e un Allegro dal tema incisivo, svolto come poteva un Vivaldi, formano il primo tempo. Il secondo, quasi una pastorale, ha una linea melodica che si snoda spontanea, si espande e si eleva chiara, ispirata. Chiude un Allegro vivace, lieto, scherzoso. Sobria e in stile la realizzazione del Dandelot.

CALDARA (A.). — *Sonata da camera* per 2 Violini e Basso Continuo. (Universal Edition, Vienna).

Un'altra bella e interessante pubblicazione di « Collezioni d'antica musica strumentale », di cui dobbiamo esser grati al Dr. K. Geiringer di Vienna che ne ha preparato la trascrizione e la realizzazione del continuo con severo senso dello stile. Precedono brevi note biografiche, storiche ed interpretative, assai preziose. È di facile esecuzione e si presta anche per ambienti familiari.

HAENDEL (G. F.). — *Sechs Sonaten* für Violine u. Klavier (H. Roth), Heft 2. (Litolff, Braunschweig).

Anche queste Sonate sono d'una bellezza viva, di un sentimento profondo, maestoso. La trascrizione del Roth è sempre sobria, rigorosamente in stile. L'edizione è ispirata agli stessi criteri delle altre sei Sonate (Heft 1), già da noi recensite. Precedono un cenno storico e illustrativo, una tavola e una pagina per la spiegazione degli abbellimenti.

JACQUES-DALCROZE (E.). — *Musiques en Zigzags*. (M. Senart, Parigi).

Sono dodici piccoli pezzi ritmici e melodici, interessanti specialmente per la varietà dei tempi, dei ritmi, degli accenti, con atteggiamenti ed espressioni che si riferiscono alle varie pose e agli esercizi di ginnastica ritmica.

SAUGUET (H.). *Pièces Poétique* pour les enfants. — KOSMA (J.). *Chants du ghetto*. — BARRAUD (H.). *Premiers pas*. — LARMANJAT (J.). *Suite enfantine*. — VILLA-LOBOS (H.). *Cirandinhas*. — TANSMAN (A). *Le Tour du Monde en Miniature*. Pour Piano. (M. Eschig, Parigi).

La Casa Eschig ha una predilezione speciale per i piccoli pianisti e sono numerose, belle e dilettevoli le sue raccolte per le piccole mani.

I *Pezzi Poetici* del Sauguet, su soggetti vari, descrittivi, scelti con gusto, facili ed orecchiabili, sono in opposizione a quelli del Kosma, un po' tristi e pettegoli come l'ambiente che hanno voluto descrivere. Le raccolte di Barraud, Larmanjat e Villa-Lobos sono caratterizzate da una maggiore affezione ai giuochi dell'intimità familiare, con pezzi facili, opportunamente diteggiati, scorrevoli e dilettevoli. Il rapido *Giro del Mondo in Miniatura*, del Tansmann, ci conduce da Hollywood a Napoli, con un'evocazione dei paesi attraversati: *blues*, canti di uccelli, suoni di gong, ritmi di danze esotiche, note di flauti incantatori, giuochi di scimmie, motivi spagnuoli, presentati con una conoscenza raffinata della fantasia dei piccoli, che dovranno divertirsi assai ad eseguirli.

FREY (M.). — *Au Temps de la Galanterie* (Piano). (Rahter, Lipsia).

Sono minuetti, gavotte, sarabande ed altri pezzi per pianoforte solo, di media difficoltà, dovuti alla scuola musicale tedesca del XVIII secolo (Telemann, C. Graupner, G. Grünewald, J. L. Krebs, J. Ph. Kirneberger, Friedemann e Ph. E. Bach), autori molto in voga ai loro tempi, specialmente i primi due, poi caduti in oblio, ma oggi nuovamente riportati alla luce per riprendere il posto che loro compete in arte, per la chiarezza, la grazia, la luminosità che scaturisce dalle loro musiche. Il Frey ha preparato un'ottima revisione con legature, coloriti ed opportune diteggiature ed ha anche segnato l'esecuzione degli abbellimenti, con notevole vantaggio dei giovani pianisti a cui particolarmente questa raccolta si rivolge.

SZYMANOWSKY (K.). — *Deuxième Concerto* pour Violon ed Orchestre. (M. Eschig, Parigi).

Il Concerto s'inizia con un tema robusto, largamente sviluppato, che si riudrà spesso ed in fine. La Cadenza non è la solita per mettere in luce la bravura del solista, ma ha sostanza musicale ed è particolarmente ardua per l'intonazione delle doppie corde, poco comuni. Il finale, vigoroso, ha un ritmo di cui l'A. si serve con molta abilità, specialmente e con moto incalzante, verso la chiusa. Magistrale è la trasformazione dei temi e il lavorio polifonico ed anche il solista ha la possibilità di farsi valere.

HEMSI (A.). — *Melodie popolari egiziane* per Pianoforte. (Edit. orientale de Musique, Alessandria d'Egitto).

Canzoni facili, la cui struttura melodica, tipicamente egiziana, acquista maggior rilievo da un'armonizzazione curata con penetrante intuito del color locale.

G. F.

R. ROSSELLINI

Pianoforte a due mani:

123454. - *Poemetti pagani* L. 8.—

Canto e Pianoforte:

120279. - *Le Cennamelle* (MS-Br) L. 5.—

Violino e Pianoforte:

122016. - *La Fontana malata*. L. 5.—

Musica d'insieme:

123759. - *Trio* per Violino, Violoncello e Pianoforte. L. 20.—

Orchestra:

Hoggar. Suite rapsodique (1. Le jardin dans l'oasis; 2. La danseuse aux torches; 3. Nocturne)

122660. - Partitura in 16° L. 10.—

Ditirambo a Dionisio (per noleggio).

La Fontana malata (per Violoncello solista) (per noleggio).

Preludi in Suite: a) all'« Aminta » del Tasso; b) all'« Aiace » del Foscolo (per noleggio).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Banda R. Guardia di Finanza, Roma. — Concorso per un posto di musicante effettivo, 2° flcorno soprano Sib. Scadenza per la presentazione delle domande il 15 gennaio p. v.

® Un Concorso internazionale di pianoforte, si svolgerà nella seconda quindicina di febbraio 1937 alla Sala Erard di Parigi, sotto gli auspici del « Figaro » ed indetto dalla Società Amici di Gabriel Faurè, con l'esecuzione del suo *Sesto Notturno in re bem.*, per la registrazione fonografica. Premio Fr. 5000, oltre ad un diritto sulla vendita dei dischi.

I concorrenti non dovranno aver superata l'età di 30 anni al 1° gennaio p. v. ch'è il termine fissato anche per la scadenza delle domande, da inviarsi all'Association française d'Action artistique, 8 rue de Montpensier, Parigi (I).

® Un altro Concorso internazionale è bandito per un'opera corale ciclica su un testo profano per coro misto a cappella, preferibilmente a quattro voci. Premio 2.000 franchi svizzeri. I manoscritti anonimi, col sistema del motto e della busta, dovranno pervenire non oltre il 31 dicembre p. v. a: An den Haeusermann' schen Privatchor, Itschnacht 6/ Kuesnacht, Zurigo.

NOTIZIE

La stagione lirica

® Regio di Torino. — Oltre le opere da noi annunziate si daranno *Lucia di Lammermoor*. ed *Il combattimento di Tancredi e di Clorinda*, di Monteverdi, nella trascrizione di A. Toni.

Dirigeranno i maestri Berrettoni, Binetti, Castagnino e Fabbroni.

® Carlo Felice di Genova. — Il cartellone da noi pubblicato è stato completato con *I Maestri cantori* di Wagner e con la *Traviata* di Verdi.

La direzione delle opere sarà affidata ai maestri Ghione, Gui, Marinuzzi e Costaguta.

® Verdi di Trieste. — Come proseguimento della stagione lirica che avrà a direttore il maestro Bellezza (vedi nostro fascicolo di agosto-settembre) si darà la *Messa da Requiem* di Verdi, diretta da Antonio Guarnieri e due concerti sinfonici affidati ai maestri Pizzetti e von Hoesslin.

® Regio di Parma. — La stagione d'inverno avrà luogo dal 5 dicembre al 1° gennaio. Si inizierà col *Simon Boccanegra* di Verdi; seguiranno *La farsa amorosa* di Zandonai, *La Samaritana* del maestro don Arnaldo Furlotti, (entrambe nuove per la città), *Lucia di Lammermoor*, *Tosca*, *Tristano e Isotta*. Dirigeranno i maestri Capuana e Zandonai (per la sua opera).

® Verdi di Firenze. — Il cartellone della stagione autunnale è il seguente: *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Mefistofele*, *Cavalleria rusticana* e *Notturno romantico* di Mangiagalli (novità).

® Verdi di Ferrara. — Si riaprirà il 19 c. m. Figurano in programma, direttore Questa, *Adriana Lecouvreur*, *Elisir d'amore* e *Manon*.

® Sociale di Como. — A partire dal 9 gennaio (direttore Lucon) si daranno: *Guglielmo Tell*, l'*Arlesiana* di Cilea, *Fedora*, *Un Ballo in maschera*, *Manon* di Massenet.

® Sociale di Mantova. — Pel prossimo carnevale sono state scelte le opere *La forza del destino*, *Turandot*, *Manon*, alle quali ne verrà aggiunta un'altra nuova di autore italiano.

La stagione concertistica

® Roma, S. Cecilia. — Al concerto d'inaugurazione, al quale abbiamo già accennato, seguiranno quelli dei Pianisti Vines, La Volpe, Marcella Barzetti, Fischer, Casadesus; dei Violinisti Hubermann e Elmann; dei Violoncellisti Mainardi e Feuermann; della Cantante Alban Hurz; del Duo Busch-Serkin; del Trio Casella-Bonucci-Poltronieri; dei Quartetti Roth, Pro Arte, Lener e Italiano; dei Quintetti Singers e di Parigi.

® La Filarmonica romana, che darà provvisoriamente i suoi concerti alla Sala Pichetti, ha scritturato: i Violoncellisti Janigro e Brunelli; i Violinisti Bruna Franchi, Ciompi, Prihoda, Casadesus; i Pianisti Scarpini, Miriam

Donadoni, Ruth Hilde Somer, Gieseking, Bonini; le Cantatrici Rissone, Riveira, Szanto, Pediconi; l'Arpista Sassoli Rusta; i Comedian Harmonist, il Duo Loyonnet-Levy; i Quartetti Busch, di Roma, di Parigi, Manhattan. Si presenteranno, inoltre, due nuovi Trii: quello vocale Romano, e il Trio Rossi.

® La Quirinetta pure di Roma, oltre le consuete sue manifestazioni, promette i due balletti *Pulcinella* di Strawinski e *Robinson e Venerdì* di Rieti, nonchè alcuni spettacoli della Compagnia di Balletti russi del colonnello De Basil.

® A Torino, gli Amici della Musica, inizieranno la stagione con alcune udizioni dedicate alle *Sonate* di Beethoven, interpreti A. Dubois e M. Maas. Seguiranno il Trio di Budapest; i Quartetti di Bologna, Gertler, Kedroff, di Parigi (di sassofoni); il Quintetto a fiati di Praga; i Comedian Harmonist; un Sestetto, guidato da Poltronieri. Tra i solisti figurano R. de Koczalski, Chiarina Fino Savio, la Gazzera Valle, l'Anderson, Matthey, Pierangeli, Fuga, Masetti ecc.

Il G.U.F. (Gum), con riserva di far conoscere alcuni giovanissimi e finora poco noti solisti, promette intanto concerti di Hubermann, Rubinstein, Pankey (baritono negro), Marisa Merlo, Nicola Volpe, Foeldesy, del Duo Bormioli-Semprini e Caltimahos-Kastner (flauto e clavicembalo).

La Pro Coltura Femminile, a sua volta, si è già accaparrata la collaborazione del Pianista Zecchi, del Trio Casella, del Violinista Petroni, dei Quartetti Busch e Manhattan, del Quintetto Singers ecc.

® Venezia, Circolo artistico. — Si avvicenderanno i *Pianisti* Elsa Massion, Orloff Nicolai, Mariella Turitto; i Violinisti Ciompi, Ferro, Piovesan; i Violoncellisti Foeldesy e Ranzato; l'Organista Fuser; le Arpiste Ornella Orlandini e Sassoli Rusta; il Trio Lorenzi, il Quartetto Pro Arte.

® Napoli, Accademia Napoletana. — Le sedici udizioni, dal 29 novembre al 14 aprile, saranno tenute dai Pianisti Strawinski (Igor e Soulima), Gieseking, Renata Borgatti, Arrau, Vidusso, Orloff; dai Violinisti Millstein, Gioconda De Vito, Prihoda; dal Violoncellista Piatigorsky; dalla Cantatrice Maria Caniglia; dai Duo Brunelli-Mollica (violoncello e arpa), Parisi-D'Ambrosio e Busch-Serkin (violino e pianoforte); dal Trio Casella; e dal Quartetto Busch.

® Siena, Micat in vertice. — L'istituzione benefica presieduta dal conte Chigi-Saracini farà conoscere tre giovani affermatisi l'estate scorsa tra gli iscritti all'Accademia. Essi sono i violinisti Riccardo Brengola, Jvonne Stembak e la pianista Teresa Baldeschi. Si presenteranno anche la pianista senese Marcella Barzetti, il violoncellista Silva, Maria Rota ecc.

® Bari, Liceo Piccinni. — Si daranno dodici concerti (tra cui tre orchestrali diretti da La Rotella) con la partecipazione dei Quartetti Lener e di Parigi; del Trio di Budapest; del Pianista Zecchi; del Violinista Antonioni; del Violoncellista Masotti; dei Cantanti Maria Cattani e Aldo Pizzuto; e della Corale Barese, diretta dal maestri Grimaldi.

® Il Duce ha approvato il programma del Maggio musicale fiorentino già da noi pubblicato ed ha stabilito che la manfestazione diventi annuale.

Dal 12 al 20 maggio 1937 si terrà anche un Congresso internazionale di musica, presieduto da Ugo Ojetti. Verranno trattati problemi interessanti la storia della musica, le organizzazioni musicali e i rapporti fra musica e cinematografo.

® Il Capo del Governo, ha ricevuto l'on. Farinacci, che gli ha riferito sulle manifestazioni che Cremona prepara per festeggiare il bicentenario di Stradivari. Dal maggio all'ottobre p. v. si terrà una fiera nazionale dell'arte antica; esecutori di fama mondiale daranno grandi concerti d'archi su strumenti costruiti da Stradivari e da altri maestri della scuola cremonese; si avranno anche spettacoli lirici in piazza del Comune, un raduno nazionale folcloristico, un congresso internazionale di liuteria, un concerto di musica sacra ecc.

Il Duce ha assunto l'alto patronato delle feste che saranno organizzate da un Comitato presieduto dallo stesso on. Farinacci.

® Superate alcune difficoltà d'ordine amministrativo, il Teatro la Fenice di Venezia è diventato proprietà del Comune. Dopo la firma dell'atto, il Podestà ha pronunciato parole di ringraziamento per tutti i donatori, assicurando che, terminati i grandi lavori in progetto, il teatro, ripristinato e risorto per la sua nobile vita, riprenderà e continuerà le sue tradizioni gloriose.

® Il maestro Ermanno Wolf-Ferrari sta lavorando ad una nuova opera teatrale, su libretto di Mario Ghisalberti, il cui argomento è tratto dalla commedia *La dama boba* di Lope de Vega.

® Don Licinio Refice ha terminato una nuova opera in un prologo e tre atti, su libretto di Mucci, dal titolo *Margherita da Cortona*. La nuova opera si svolge in un'atmosfera di intensa drammaticità ed alto misticismo.

® Il maestro Ottorino Gentilucci ci informa di aver posto la parola fine ad un lavoro orchestrale dal titolo *Due Miniature*.

® La Casa di Pianoforti Anelli di Cremona, pel centenario della sua fondazione ha pubblicato un volume illustrativo (di cui è autore Raffaello De Rensis), dal quale risultano le sue benemerenze nel campo industriale e musicale.

® L'opera La Fiamma del compianto maestro Respighi sarà rappresentata nel corso della corrente stagione all'Opera di Vienna ed al Comunale di Hannover.

® Il Dibuk di Ludovico Rocca andrà in scena prossimamente a Bratislava ed a Lubiana.

® Il nuovo Comitato dell'Opéra Comique, mentre è intento a compilare il cartellone definitivo per la prossima stagione, ha stabilito l'elenco delle opere già rappresentate, da mantenere in repertorio. Tra esse figurano, oltre le tre tradizionali di Puccini, *Tosca*, *Bohème* e *Butterfly*, anche *Gianni Schicchi* dello stesso maestro, *Il Barbiere di Siviglia* ed *Il Conte Ory* di Rossini e *La serva padrona* di Pergolesi.

® In tutte le località tedesche di oltre 5 mila abitanti è stato nominato un direttore municipale della musica.

® La Philarmonie di Leningrado, durante la stagione 1935-36 ha dato ben 222 concerti, dei quali 116 sinfonici (con intervento di 153.443 uditori) e 106 a programma variato (che hanno richiamato 148.323 persone) con una media quindi di 1300 individui per concerto.

® Il giovane direttore d'orchestra John Barbirolli, figlio d'un italiano e di madre francese, è stato nominato direttore della Orchestra Filarmonica di Nuova York.

® Durante l'esposizione di Parigi del 1937, nella capitale francese si terrà il Festival internazionale di musica contemporanea ed un Congresso, pure internazionale, di canto, il cui programma comprende tutte le quistioni riferentisi all'Arte lirica.

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

NECROLOGIO

LUIGI SAPELLI (Caramba)

Il mago della scena italiana, com'era solitamente chiamato, si è spento quasi improvvisamente a Milano il 10 c. m. all'età di 71 anni, nel pieno fervore delle sue forze e della sua attività.

Nato a Pinerolo, iniziò gli studi di medicina all'Università di Torino; ma, più portato pel giornalismo, preferì collaborare come pupazzettista alla *Luna*, dapprima, ed al *Fischietto*, poi, che lo rivelò e fece conoscere.

Anche il teatro lo seduceva moltissimo; e Ciro Scognamiglio che era una vera competenza nel campo dell'operetta, gli affidò i bozzetti pei costumi del *Rolandino* di Valente, al Balbo. Fu il primo successo, dopo il quale Caramba si trasferì a Milano diventando il collaboratore di tutti i principali complessi d'operette, finchè non fondò egli stesso la bellissima Compagnia « Città di Milano » che portò in giro per il mondo le sue fantasiose creazioni.

Passato alla Scala, vi rivelò le sue eccezionali doti, non soltanto di figurinista, ma anche di supremo regolatore di tutto quanto si riferisce all'allestimento scenico. Innumerevoli gli allestimenti che egli preparò; memorabili sopratutto quelli per le opere *Falstaff*, *Boris*, *Aida*, *Nerone* di Boito, *Turandot*, *Debora e Jaele*, per i balli *Belkis*, *Vecchia Milano*, *Amore delle tre melarance* ecc.

La sua attività, prodigiosa e svariatissima, si manifestò anche nel campo del teatro di prosa, del cinematografo, in occasione di tornei storici ecc.

Bene il Gr. Uff. Mataloni ha telegrafato alla famiglia (alla quale inviamo le nostre commosse, affettuose condoglianze) che « la Scala deve gran parte della sua gloria artistica all'appassionato ed insuperato Maestro ». Lo stesso potrebbe dirsi, in genere, per tutto il teatro di quest'ultimo mezzo secolo, al quale il nome di Caramba è indissolubilmente legato.

I suoi funerali, imponentissimi, hanno dato nuova prova del grande affetto e della grande ammirazione da cui era circondato.

® A Poschiavo, il 20 ottobre, è morto il signor Adolfo Carisch fondatore e primo presidente della omonima Ditta musicale. Ai parenti rinnoviamo sentite condoglianze.

® A Parma, il 3 novembre è deceduto, quasi ottantenne, il flautista prof. Paolo Cristoforetti. Per oltre mezzo secolo suonò nelle principali orchestre del mondo ed anche in quella che nel 1871 eseguì al Cairo, per la prima volta, l'*Aida*. Ebbe l'amicizia di Giuseppe Verdi e di tutti i più grandi compositori e direttori d'orchestra.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

GUERRINI (G.) (123725). *Bacco ubbriaco* (B). Frammento (dal « Bacco in Toscana » di F. Redi). (A) L. 6,—
PERGOLESI (G. B.) (123740). *Raccolta di Arie inedite*. Trascrizione di Al. Longo. (A) L. 12,—
PETRASSI (G.) (123703). *Lamento d'Arianna* (S-T). Parole di L. De Libero. (A) L. 5—
ROCCA (L.) (123225). *Salmodia* per Br, Coretto misto e 11 strumenti a fiato e a percussione. Riduzione dell'A. (A) L. 8,—

CANTO SOLO

MALNECK (M.). (123872). *Ti sta ben* (Goody goody). Canzone (MS-Br). Versi di E. Frati. (A) L. 1,50
MISRAKI (P.) (123867). *Vieni da me* (C-B). Versi di E. Frati. (A) L. 1,50

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

RIETI (V.) (123680). *Concerto* per V.cello e piccola Orchestra. Riduzione dell'A. (A) L. 12,—

MANDOLINO

MALNECK (M.) (123872). *Ti sta ben* (Goody goody). Canzone (con parole). Versi di E. Frati (A) L. 1,50
MISRAKI (P.) (123867). *Vieni da me*. Canzone (con parole) (C-B). Versi di E. Frati. (A) L. 1,50

MUSICA D'INSIEME

ROSSELLINI (R.) (123739). *Trio*, per Violino, Violoncello e Pianoforte. (A) L. 20,—

ORCHESTRA

CATTOZZO (N.) (123778). I MISTERI DOLOROSI. L'orazione nell'orto. Partitura in-16°. (A) L. 8,—
VIVALDI (A.) (123664). *Concerto d'Orchestra in Sol minore*, per Orchestra d'Archi e Cembalo (A. Gentili). Partitura in-8°. (A) L. 15,—
—— (123666). *Concerto in Mi minore*, per Violoncello ed Orchestra (A. Gentili). Partitura in-8°. (A) L. 20,—
—— (123668). *Concerto in Sol minore*, per Violino ed Orchestra (A. Gentili). Revisione violinistica di M. Corti. Partitura in-8°. (A) L. 30,—
—— (123670). *Concerto in Mi b*, per Violino ed Orchestra (A. Gentili). Revisione violinistica di C. Zino. Partitura in-8. (A) L. 30,—
ZANDONAI (R.) (123756). *Rapsodia trentina*. Partitura in-16°. (A) L. 20,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

GARDELLI (A.) (123750). *Ottobrata*. Intermezzo gioioso. (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALTMANN (W.). *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexicon* 11, 12, 13 Lieferung. (G. Bosse, Regensburg).
BAHLE (J.). *Der Musikalische Schaffensprozess* .(S. Hirzel, Leipzig).
BONI (G. B.). *Scuola pratica d'Armonia senza maestro*. (Ediz. Samel, Fermo).
BRUSA ANSELMO (R.). *Nozioni di Teoria Musicale* ad uso delle Scuole d'avviamento. (F.lli Amprino, Torino).
CENTEMERI (G. L.). *Pedeggio legato*. (Musica Sacra, Milano). L. 5,—
——— *Educazione del coro*. (Musica Sacra, Milano) L. 7,50
CICIONESI (R.). *La Tecnica dell'Armonizzazione*. (R. Maurri, Firenze).
COCCHI (L.). *L'insegnamento del canto ai bambini*. (G. B. Paravia, Torino).
DOHRN (E.). *Marc'Antonio Ingegneri als Madrigalkomponist*. (Madsack & Co, Hannover).
ECKARDT (H.). *Die Musikanschauung der Französischen Romantik*. (Bärenreiter Verlag, Kassel).
FAUSTINI FASINI (E.). *Gli astri maggiori del « Bel Canto » Napoletano*. (Psalterium, Roma).
NATALETTI (G.). *I Poeti a braccio* della campagna romana. (Ediz. dell'O.N.D., Roma).
PELUZZI (E.). *La Cassa armonica degli stramenti musicali ad arco*. (Tip. Nazionale, Genova). L. 10,—
PERI (N.). *Essai sur les gammes japonaises*. (Paul Geuthner, Paris).
RIZZOLI (P.). *Metodo teorico pratico e Antologia di musica e canto corale*. (C. Cassone, Casalmonferrato). 2, vol. L. 16,—
RUGGERI (C.). *Pedagogia e stilistica vocale*. (Arti Grafiche Chicca, Tivoli).
SILVESTRI SILVA (G.). *Illustri musicisti calabresi: Leonardo Vinci*. (Tip. Nazionale, Genova).
VAN DE WALL (W.). *Music in Institutions*. (Russel Sage Foundation).
VALVERDE (A. L.). *Otello y Falstaff*. Estudios criticos. (Presso l'A., Habana).

MUSICA SINFONICA

BACH-LA ROTELLA. *Largo* della « Toccata e Fuga in Do magg. » per Organo. Trascrizione. (A. & G. Carisch & C., Milano).
CANTU' (M.). *Impressioni Dolomitiche* (Tramonto di sole; Murmuri d'acque e di selve; Quiete notturna; Ascensione). (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 30.
WALTON (W.). *Symphony*. Miniature Score. (Oxford University Press. London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

La riproduzione radiofonica dei complessi orchestrali

Per il radioamatore, che sia, nel contempo, buon intenditore di musica, il problema della buona riproduzione radiofonica dei complessi orchestrali è certo di notevole importanza. Tutti sanno infatti che è proprio nella riproduzione dei complessi orchestrali che certi apparecchi radiofonici, che sembrano dare, nelle altre audizioni, risultati più che soddisfacenti, presentano talvolta deficenze tali da alterare la qualità della riproduzione in modo talora insopportabile ad un orecchio anche mediocremente educato alla buona musica.

Quale la ragione? Ogni nota musicale è costituita da un numero determinato di vibrazioni acustiche prodotte nel periodo di un secondo. È questo il notissimo principio sul quale è basata la tecnica della riproduzione meccanica dei suoni e, se teniamo conto del fatto che ogni istrumento può emettere una estesissima serie di note musicali, si potrà facilmente comprendere il grandissimo numero di vibrazioni che vengono ad impressionare il timpano dell'orecchio umano durante l'audizione di un complesso orchestrale e quali difficoltà presenti la buona riproduzione di esso nell'altoparlante di un apparecchio radiofonico, indipendentemente dalle altre difficoltà tecniche della trasmissione e della recezione. Dobbiamo quindi considerare con una certa ammirazione quel relativamente semplice istrumento che è l'altoparlante di un apparecchio che riesca a riprodurre con veramente rigorosa precisione le modulazioni di una grande orchestra malgrado le modeste proporzioni della sua superficie sonora.

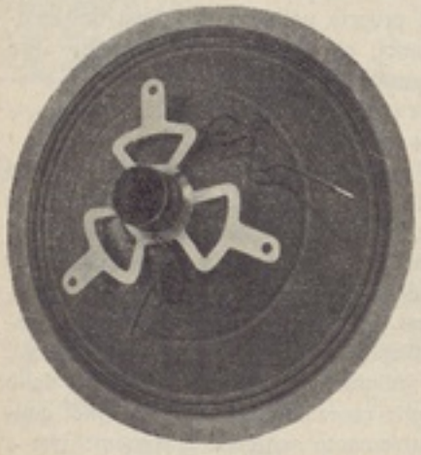
Esaminiamo anzitutto come è composta un'orchestra sinfonica nella sua usuale formazione. Nella parte anteriore, al centro, sta il podio del direttore d'orchestra. Immediatamente alla sua sinistra dieci *primi violini* ed alla destra otto *secondi violini*; dietro questi ultimi, un poco obliquamente, sono situate quattro *viole*. Di fronte al direttore d'orchestra si trovano quattro *violoncelli*. Gli istrumenti ad arco sono quindi raccolti nella parte centrale anteriore dello spazio occupato dall'intero complesso orchestrale presso il direttore, meno quattro *contrabassi* che chiudono l'emiciclo all'estrema sinistra, un poco più indietro, perchè la loro poderosa voce non sovrasti eccessivamente quella degli altri istrumenti.

Immediatamente dietro gli istrumenti ad arco sono collocati, da sinistra a destra, gli strumenti a fiato: due *flauti*, un *ottavino*, due *oboi*, un *corno inglese*, due *clarinetti*, un *clarone*, due *fagotti* e un *controfagotto*. Gli ottoni prendono posto nello spazio libero prospicente l'ala destra del pubblico, disposti su tre file, nel seguente ordine: quattro *corni*, tre *trombe*, tre *tromboni* e un *basso tuba*. Dietro gli istrumenti a fiato, un poco a parte, viene collocata l'*arpa*. L'estremo lato destro è occupato dagli strumenti accessori: lo *xilofono*, i *timpani*, il *tamburello*, il *tamburo*, il *triangolo*, i *piatti*, e la *grancassa*. Qualche volta vicino all'arpa è situato un *armonium*. L'*organo*, se entra a far parte del complesso orchestrale, viene sistemato nel fondo. Solo in determinati casi il *pianoforte* entra a far parte del complesso.

Si tratta quindi di una sessantina di istrumenti generatori di vibrazioni di intensità diversissima ed è pertanto evidente che la gamma di tali vibrazioni debba assumere una estensione grandissima.

Stabilita la composizione del complesso orchestrale, precisiamo ora il nu-

mero di vibrazioni generate in un minuto secondo (frequenza per periodo/secondo) dai principali istrumenti che lo costituiscono, tanto nelle note fondamentali che nelle seconde armoniche. Per ciascun istrumento sono registrate due cifre, una per la nota più bassa ed una per la nota più alta che l'istrumento può emettere.



Modernissimo altoparlante Philips KTH 3

	Note fondamentali	Seconde armoniche
Violino	171/3072	342/6144
Viola	128/1152	256/2304
Violoncello	64/683	128/1366
Controbasso	40/240	80/480
Flauto	256/2084	512/4168
Ottavino	512/4800	1024/9600
Oboe	256/1536	512/3072
Clarinetto	160/1536	320/3072
Clarino	80/480	160/960
Fagotto	60/480	120/960
Corno	170/512	340/1024
Tromba	160/960	320/1920
Trombone	80/480	160/960
Tuba	43/320	86/640
Timpano	65/171	130/342
Armonium	128/2048	256/4096
Pianoforte	26/4096	52/8192
Organo	20/4100	40/8200

L'esame delle cifre sopra riportate permette di apprezzare convenientemente le possibilità di riproduzione di una orchestra sinfonica in altoparlante: la nota fondamentale più bassa è data dall'organo con sole 20 vibrazioni per secondo, la più alta dall'ottavino con 4800. Tenendo conto delle seconde armoniche, vediamo che le vibrazioni che l'altoparlante deve poter riprodurre raggiungono una frequenza di ben 9600 p/s.

A questo punto conviene ricordare che le facoltà umane di percezione hanno dei limiti. Particolarmente per quanto riguarda l'udito, è risaputo che le note corrispondenti ad oltre 8000 vibrazioni per secondo non possono essere percepite che assai debolmente e che solo pochissime persone possono percepire una nota corrispondente a frequenze superiori alle 10.000 vibrazioni per secondo. Tutto ciò che la natura permette di udire, anche agli individui meglio dotati di facoltà uditive, si trova dunque compreso nel limite da 20 a 10.000 vibrazioni per secondo; vale a dire che un moderno altoparlante, quando possa riprodurre una gamma di frequenza variante tra le 20 e le 10.000 vibrazioni per secondo, rappresenta ciò che di più perfetto la tecnica possa creare in quanto essa arriva con ciò ad imitare alla perfezione la natura stessa. Ed a ciò la tecnica moderna è quasi arrivata; è infatti possibile oggi la costruzione di apparecchi radiofonici con altoparlanti che possono riprodurre una gamma di frequenza assai vicina ai limiti massimi e minimi da noi indicati. Riproduciamo l'illustrazione di un cono di modernissimo altoparlante Philips KTH 3 studiato e costruito con speciali accorgimenti per dare non solo un responso entro ampi limiti, ma anche per eliminare le distorsioni (generazioni di semitoni) dovute a vibrazioni proprie del cono.

R. Salici.

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

I pezzi che non hanno altra indicazione s'intendono per sola Orchestra

(*Vedi principio a pag. 342 del fasc. di ottobre*)

MOLINARI (B.)

Sonata sopra « Sancta Maria », di C. Monteverdi, per Coro all'unis. e Orch. Versione ritm. e strum. (118670). L. 10

Le quattro stagioni di A. Vivaldi. Quattro concerti (1. *La Primavera.* - 2. *L'Estate.* - 3. *L'Autunno.* - 4. *L'Inverno*). (120359 a 62). Cad. L. 10

Concerto in la min. di A. Vivaldi, per Archi, Cembalo e Organo (121583) L. 10

Concerto in la per Violino principale, Orchestra d'Archi, Cembalo, Organo e un Quartetto d'Archi con Cembalo per « l'eco lontano ». (122583). L. 12

Largo di G. F. Händel. (123003). L. 5

Moto perpetuo di N. Paganini. Strumentazione di B. Molinari. (123345). L. 8

MONTEMEZZI (I.)

Paolo e Virginia. Poema musicale. (121082). L. 15

MONTEVERDI (C.)

(Vedi Molinari, Malipiero).

MORTARI (V.)

Quartetto in sol. (122534). L. 8

Rapsodia. (122842). L. 12

MULÈ (G.)

Liolà. Sinfonia. (123547). L. 12

NAPOLI (G.)

Scene infantili. Suite per piccola Orchestra. (*Marionette. - Ninna-nanna. - Barbone in sogno. - Piccola tristezza. - Serenatella a pupa. - L'Angelus*). (120250). L. 10

NAPOLI (J.)

Ouverture per « Pene d'amor perdute ». (123691). L.15

NIELSEN (R.)

Concerto in Re, per Violino e Piccola Orchestra. (122967). L. 10

NORDIO (C.)

Il Lago d'Amore. Impressione sinfonica da « Il Poema di Bruges ». (120440). L. 10

PAGANINI (N.)

(Vedi Molinari).

PANIZZA (E.)

Tema con Variazioni. (121476). L. 20

PARELLI (A.)

Sinf. in do min. in 4 tempi. (120913). L. 40

PASQUINI (B.)

(Vedi Toni).

PERGOLESI (G. B.)

(Vedi Gui).

PEROSI (L.)

Quartetto N. 3 in sol. (122057). L. 10

Adagio del III. Quartetto. Trascrizione. (122191). L. 8

PETRASSI (G.).

Ouverture da Concerto. (123052). L. 15

Partita. (123120). L. 20

Introduzione e allegro per Violino concertante e undici Strum. (123258). L. 8

Concerto. (123598). L. 20

PICK-MANGIAGALLI (R.)

Notturno e Rondò fantastico. (119073). L. 20

4 Poemi. (*Elegia; Menestrelli; L'armoniosa cuna; Ballata macabra*). (119939). L. 20

Piccola Suite (*I piccoli soldati. - Berceuse. - La danza d'Olaf*). (120474). L. 20

Preludio e Fuga. (120479). L. 20

Due Preludi di G. S. Bach. Interpretazione per Orch. d'Archi. (121861). L. 6

Scene carnevalesche (dal «Casanova a Venezia»). Furlana e Valzer. (122196). L. 20

Polacca in la bem. Op. 53 di Chopin. Interpretaz. orchestrale. (123167). L. 10

Variazioni coreografiche (123348). L. 20

PILATI (M.)

Suite in 4 tempi per Archi e Pianoforte (*Introduzione. - Sarabanda. - Minuetto e Rondò. - Finale*). (120497). L. 10

Quintetto in Re, per 2 Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte. (121131). L. 15

PIZZETTI (I.)

Tre Preludi per l'« Edipo Re » di Sofocle. (119226). L. 25

Trio in la per Violino, Violoncello e Pianoforte. (119985). L. 12

3 Canzoni per MS con Quartetto d'Archi (1. *Donna lombarda*. 2. *La prigioniera*. 3. *La pesca dell'anello*). (120234). L. 15

Concerto dell'Estate in 3 tempi. (1. *Mattutino*. - 2. *Notturno*. - 3. *Gagliarda e Finale*). (121027). L. 20

Lo Straniero. Preludio. (122180). L. 10

Rondò Veneziano. (121575). L. 20

Introduzione all'«Agamennone» di Eschilo, per Coro a 5 Voci miste e Orchestra. (122069). L. 12

L'ultima caccia di S. Uberto (con Coro o senza). (122169) L. 8

Canti della stagione alta, Concerto per Pianoforte e Orchestra. (122812). L. 30

Concerto in do, per Violoncello ed Orchestra. (123487). L. 25

PORPORA (N.)

(Vedi Zandonai).

PORRINO (E.)

Tartarin de Tarascon. Ouv. (123044). L. 15

Sardegna. Poema sinfon. (123487). L. 12

PRATELLA (F. B.)

Il Minuetto diabolico. Suite orchestrale su musica clavicembalistica di Pier Giuseppe Sandoni, bolognese (16...-1750). (119639). L. 10

L'Aviatore dio. Sogni (123091). L. 12

PREVITALI (F.)

Toccata e Capriccio di F. M. Veracini, dall'Op. 2, N. 1. Trascrizione per Orchestra d'Archi, Organo, Arpa e Cembalo. (123082). L. 10

RESPIGHI (O.)

Antiche Danze ed Arie per Liuto (Secolo XVI). Trascrizione libera per Orchestra: 1ª Suite (I. Molinaro (Simone). Balletto detto « *Il Conte Orlando* ». - II. Galilei (Vincenzo). *Gagliarda*. - III. Ignoto. *Villanella*. - IV. Ignoto. *Passo mezzo e Mascherada*). (118814). L. 20

Antiche Danze ed Arie per Liuto (Secolo XVI e XVII). Trascrizione libera per Orchestra. 2ª Suite (I. Cargsio Fabrizio. *Laura soave*. Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario. - II. G. B. Besardo. *Danza rustica*. - III. Autore incerto. *Campanae Parisiensen*. Mersenne Marin. *Aria*. - IV. Gianoncelli Bern. (detto il Bernardello). *Bergamasca*). (119577) L. 20

Antiche Danze e Arie per Liuto (Secolo XVI e XVII). Trascrizione libera per Orchestra d'Archi. - 3ª Suite (I. Ignoto, *Italiana*. - II. Besardo G. B. *Aria di Corte*. - III. Ignoto. *Siciliana*. IV. Roncalli L. *Passacaglia*). (122577). L. 8

Fontane di Roma. Poema sinfonico: *La fontana di Valle Giulia all'alba*. - *La fontana del Tritone al mattino*. - *La fontana di Trevi al meriggio*. - *La fontana di Villa Medici al tramonto*). (118815). L. 20

Ballata delle Gnomidi. Poema sinfonico. (119003). L. 24

Pini di Roma. Poema sinfonico. (1. *Pini di Villa Borghese*. - 2. *Pini presso una Catacomba*. - 3. *I Pini del Gianicolo*. - 4. *I Pini della Via Appia*). (119777). L. 20

Belfagor. Ouverture. (119989). L. 20

Toccata per Pianof. e Orch. (121013). L. 20

Vetrate di Chiesa. Quattro impressioni: (1.*La fuga in Egitto*. - 2. *S. Michele Arcangelo*. - 3. *Il mattutino di S. Chiara*. - 4. *S. Gregorio Magno*). (120449). L. 24

Trittico Botticelliano, per Piccola Orchestra. (1. *La Primavera*. - 2. *L'Adorazione dei Magi*. - 3. *La nascita di Venere*). (120797). L. 20

Gli Uccelli. Suite per Piccola Orchestra. (1. *Preludio*, da B. Pasquini. - 2. *La Colomba*, da J. de Gallot. - 3. *La Gallina*, da Ph. Rameau. - 4. *L'Usignuolo*, da An. inglese. - 5. *Il Cucù*, da B. Pasquini). (120867). L. 20

Impressioni Brasiliane in 3 tempi. (1. *Notte tropicale*. - 2. *Butantan*. - 3. *Canzone e danza*). (120898). L. 20

Feste romane. Poema sinfonico. (1. *Circenses*. - 2. *Il Giubileo*. - 3. *L'Ottobrata*. - 4. *La Befana*). (121073). L. 20

Il Tramonto. Poemetto lirico per MS e Orchestra d'Archi. (121488). L. 8

Passacaglia in do min. di G. S. Bach Interpr. orch. dall'Organo (121769). L. 20

Metamorphoseon. Modi XII. Tema e Variazioni. (122011). L. 12

Tre Corali di G. S. Bach (dai « Choralvorspiele » per Organo). (1. *Or venga il salvatore dei pagani*. - 2. *L'anima mia esalta il Signore*. - 3. *La voce chiama: svegliatevi*). (122065). L. 8

Lauda per la Natività del Signore. Per S. MS. T. Coro e Orch. (122120). L. 20

Maria Egiziaca. Mistero. Trittico per Concerto. Poesia di C. Guastalla. (122553). L. 20

Preludio e Fuga in re di G. S. Bach. Interpretaz. orchestrale. (122826). L. 10

Concerto a Cinque per Oboe, Tromba, Violino, Contrabbasso, Pianoforte e Orchestra d'Archi. (122919). L. 15

Pelkis. Suite (dal Ballo « Belkis, Regina di Saba »). (122964). L. 20

RIETI (V.)

Sinfonietta per picc. Orch. (123130) L. 15

ROCCA (L.)

Interludio Epico (Percussus elevor). (121353). L. 12

Il Dibuk. 2 Quadri sinfonici:
— 1° La piazza - Danza dei mendicanti - Danza della cieca. (123729). L. 15
— 2° Finale dell'opera. (123730). L. 10

Proverbi di Salomone. Sequenza per Tenore, Coretto femminile e piccolo insieme strumentale. (123847). L. 12

Storiella, per Fagotto, 2 Trombe, Arpa e Pianoforte. (123848). L. 12

ROSSELLINI (R.)

Hoggar. Suite rapsodique. (1. *Le jardin dans l'oasis*. - 2. *La danseuse aux torches*. - 3. *Nocturne*). (122660). L. 10

ROSSI (M. A.)

(Vedi Toni).

SALVIUCCI (G.)

Sinfonia italiana. (123153). L. 12

Introduzione. (123641). L. 10

Introduzione, Passacaglia e Finale. (123653). L. 12

Sinfonia da camera per 17 strumenti. (123741). L. 25

SANDONI (P. G.)

(Vedi Pratella).

SANTOLIQUIDO (F.)

Acquarelli. Suite sinfonica. (1. *La mattina nel bosco*. - 2. *Nevica...* - 3. *Vespro*. - 4. *Festa notturna*). (118711). L. 20

Quartetto in do min. (121957). L.10

SCARLATTI (A.)

(Vedi Boghen, Tebaldini).

SORO (E.)

Suite Sinfonica N. 2 in 5 tempi. (1. *Nocturno*. - 2.*Recuerdo lejano*. - 3. *Inquietud*. - 4. *Meditacion*. - 5. *Hora mistica*). (119289). L. 20

STRADELLA (A.)

(Vedi Malipiero).

TARTINI (G.)

(Vedi Corti, Respighi).

TEBALDINI (G.)

Largo di G. B. Bassani. Trascrizione per Archi, Oboi e Organo. (121968). L. 5

Fuga in sol min. di G. Frescobaldi. Trascriz. per Archi e Organo. (121971). L. 5

Sonata di A. Scarlatti, per Flauto, Archi e Cembalo. (121974). L. 10

TOMMASINI (V.)

Il beato regno. Poema sinfonico. (119068). L. 20

Chiari di Luna. (1. *Chiese e Ruine*. - 2. *Serenate*). (119981). L. 15

Paesaggi Toscani. Rapsodia su temi popolari. (120079) L. 20

Preludio, Fanfara e Fuga. (120935) L. 20

Il Carnevale di Venezia. Variazioni alla Paganini. (121284). L. 20

Due Melodie per Canto e Orchestra su poesie di G. Carducci. (1. *Lungi, lungi*. - 2. *Disperata*). (122809). L. 12

TONI (A.)

Concerto Op. 1 N. 12 di P. Locatelli per 4 Violini, Archi con Organo). (120864). L. 10

Toccata di M. A. Rossi. Trascriz. libera per Pianoforte con accompag. d'Orchestra d'Archi e Organo. (119389). L. 4

Didone di B. Marcello. Frammento di Cantata per S. o T. col basso continuo realiz. per Orch. d'Archi (119384) L. 4

Toccata e Pastorale di B. Pasquini. Libera trascrizione per Orchestra d'Archi. (E. R. 1071). L. 6

TROIANI (G.)

Scene infantili (1. *Serenata*. - 2. *Ninna-Nanna*. - 3. *La bambola balla*). (B. A. 6037). L. 12

VERACINI (F. M.)

(Vedi Previtali).

VERETTI (A.)

Partita N. 1 in 5 tempi per Orchestra d'Archi. (*Preludio*. - *Scherzo*. - *Aria*. - *Fugato*. - *Finale*). (120456). L. 10

Sinfonia italiana (Il popolo ed il profeta). (121793). L. 12

Il Favorito del Re. Sinf. (122588). L. 12

Il favorito del Re. Fuga e marcia. (123055). L. 10

VITTADINI (F.)

ARMONIE DELLA NOTTE. Prel. (119893) L. 8
SCHERZO. (122208). L. 8

VIVALDI (A.)

(Vedi MOLINARI).

WOLF FERRARI (E.)

IDILLIO CONCERTINO IN LA MAGG. per Oboe solo, Orchestra d'Archi e due Corni. (1. *Preambolo.* - 2. *Scherzo.* - 3. *Adagio.* 4. *Rondò*). (122546). L. 10

SUITE CONCERTINO IN FA MAGG. per Fagotto solo, Orchestra d'Archi e due Corni. (1. *Notturno.* - 2. *Strimpellata.* - 3. *Canzone.* - 4. *Finale*). (122565). L. 10

ZANDONAI (R.)

SERENATA MEDIOEVALE per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi. (118816). L. 6,—

GIULIETTA E ROMEO. Episodio sinfonico (dalla Danza del Torchio e Cavalcata). (120794). L. 20

BALLATA EROICA (121849). L. 10

FRA GLI ALBERGHI DELLE DOLOMITI. Echi sinfonici. (121852). L. 12

PRELUDIO VIII (dal « Clavicembalo ben temperato » Vol. I di G. S. BACH) trascritto per Archi, Arpa ed Organo. (121855). L. 5

ARIA di N. PORPORA, trascritta per Violoncello solista e Orchestra d'Archi. (121858). L. 5

QUADRI DI SEGANTINI. Poema sinfonico. (*L'aratura. - Idillio. - Ritorno al paese. - Meriggio*). (122327). L. 20

NOTTE A SIVIGLIA. Impressione sinfonica (da CONCHITA) con Voce di T. (122435). L. 12

IL FLAUTO NOTTURNO. Poemetto per Flauto solista e piccola Orch. (122726). L. 8

LA PARSA AMOROSA. Sinfonia. (123006). L. 12

COLOMBINA. Ouverture sopra un tema popolare veneziano. (123731). L. 15

RAPSODIA TRENTINA . (123756). L. 20

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

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

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.
Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.
Cartiere di Maslianico S. A. - Via Paullo n. 16.
Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.
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

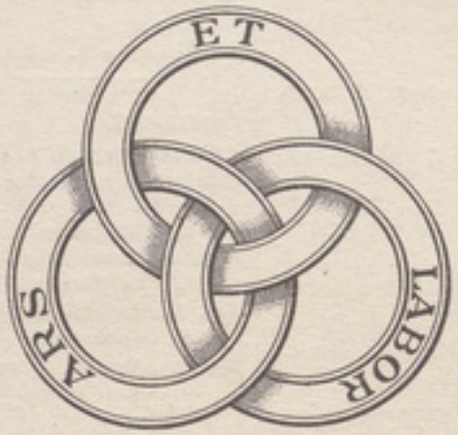
Carte valori filogranate per lo Stato; carta filogranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; pergamenino bianco e colorato; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filogranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate
"Larios Mill" "Old Larios Mill" "Labor Omnia Vincit"

Modernissimo impianto per la fabbricazione di Carte Patinate per Illustrazione e Cromo

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO



PVBBLICAZIONE MENSILE·C.C.CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO·XVIII·NVMERO·XII·DICEMBRE·MCMXXXVI·XV

Tassa pagata per supplemento

Chiedete l'audizione gratuita delle
recenti pubblicazioni d'alto valore artistico:

WAGNER

IDILLIO DI SIGFRIDO

Nella esecuzione della ORCH. FILARM. SINF. DI NEW YORK
diretta da ARTURO TOSCANINI
(DB 2920/21: **L. 60**)

SCHUMANN

QUINTETTO OP. 44 IN «MI BEM. MAGG.»

Esecutori: SCHNABEL p. e «QUARTETTO PRO ARTE»
(serie completa DB. 2387/90 con album N. 70: **L. 120**)

MOZART

CONCERTO IN «MI BEM. MAGG.» K 482

Esecutori: E. FISCHER p. e ORCH. SINF. M.° G. BARBIROLLI
(serie completa DB. 2681/84 con album N. 81: **L. 120**)

WIENIAWSKY

CONCERTO N. 2 IN «RE MINORE» DB 2447/49: **L. 90**

Esecutori: HEIFETZ v. e ORCHESTRA SINF. M.° G. BARBIROLLI

SU DISCHI **«LA VOCE DEL PADRONE»**



Audizioni e Cataloghi gratis presso Rivenditori autorizzati
in tutte le città d'Italia e Colonie.

MILANO - Galleria Vitt. Eman. N. 39 - **TORINO** - Via Pietro Micca N. 1
ROMA - Via Nazionale N. 10 - Via del Tritone N. 88
NAPOLI - Via Roma N. 269
GENOVA - Soc. An. RRR. Radio - Via XX Settembre N. 136 r.

INFLUENZA
RAFFREDDORI
MALE DI GOLA
NEVRALGIE



In inverno e durante la stagione umida occorre premunirsi. Abbiate sempre con voi un tubetto od una bustina di Riberina ERBA



RIBERINA ERBA

NON TURBA IL CUORE

CARLO ERBA S.A. MILANO

CARTIERE VALLE OLONA

GIÀ **P. A. MOLINA**
CAPITALE LIRE 4.500.000

Carte bianche e colorate - da stampa e da scrivere - andanti, mezze fine e fini.

Tipi speciali per illustrazioni

SEDE
MILANO
VIA MAZZINI, 15 - TELEFONO 67-920
Stabilimento: **VARESE** - Telefono 10-28

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

MUSICA PER STRENNE

E. BIANCHINI.

120647. Natale. Piccola Suite per Pianoforte. Op. 4. Tre pezzi . . . . . L. 5,—

120648. La giornata di Bebè. Per Pianoforte. Op. 5. Sei pezzi . . . . . » 6,—

Danze della mia bambola per Pianoforte:

120650. Prima Serie. Op. 7. Tre pezzi . . . . . » 5,—

120651. Seconda Serie. Op. 8. Tre pezzi . . . . . » 5,—

120652. Terza Serie. Op. 9. Tre pezzi . . . . . » 5,—

120653. Puccettino. Fiaba musicale per Pianoforte. Op. 11. Cinque pezzi . . . . . » 5,—

120654. Cappuccetto rosso. Fiaba musicale per Pianoforte. Op. 11. Cinque pezzi . . . » 6,—

120655. Il suonatore di piffero. Fiaba musicale per Pianoforte. Op. 12. Sette pezzi . » 8,—

120649. Mousmé. Op. 6 . . . » 4,—

121951. La bella umiltà. Fiaba musicale. Per Pianoforte . » 5,—

121952. Bellina e il mostro. Fiaba musicale per Pianoforte » 6,—

121953. Biondina. Fiaba musicale per Pianoforte . . . . . » 5,—

121954. Il califfo cicogna. Fiaba musicale per Pianoforte . . » 5,—

121955. Il gatto con gli stivali. Fiaba music. per Pianoforte » 5,—

121956. Rosaspina. Fiaba musicale per Pianoforte . . . » 5,—

V. BILLI.

117450. Il Paradiso dei Bambini. Sei pezzi facili per Pianoforte a quattro mani nell'estensione di cinque note. Op. 337 » 8,—

115817. Età felice. Sei pezzettini facilissimi per Pianoforte nell'estensione di cinque note per la mano destra. Op. 310 . » 5,—

120450. Campane di Natale. (it. ingl.) (MS-Br) . . . . . » 6,—

122053. L'enfant prodige. 4 Morceaux faciles. (1. *Petits arabes;* 2. *Grand'mère raconte;* 3. *Sorrento;* 4. *Bergère*) . . » 8,—

J. BURGMEIN.

Il Natale. Racconti musicali. Parole di Ferdinando Fontana. Illustrazioni di Alfredo Edel:

47608. Pianoforte a due mani . L. 15,—

47589. Pianoforte a quattro mani » 20,—

103477. Il racconto della nonna. Seguito di sette pezzi caratteristici per Pianoforte. Versi di Fram. Illustrazioni di A. Beltrame e L. Metlicovitz . . » 25,—

E. CARABELLA

E. R. 1330. - Giro tondo dei fanciulli. Piccola Suite per Pianoforte . . . . . » 5,—

G. CIANETTI.

117959. Zampognata. Pezzo caratteristico per Violino, con accomp. di Pianoforte . . . . » 5,—

C. LOPEZ BUCHARDO.

119648. Les Roses de Noël. Mélodie. (S.-T.) . . . . » 5,—

L. FERRARI TRECATE

E. R. 1076. - Ninnoli musicali. 12 piccoli pezzi facili e facilissimi per Pianoforte . . . . » 6,—

123760. - L'Omino innamorato, ovvero La principessa prigioniera. Per Canto e Pianoforte (S-T). Parole di Lioman . . » 5,—

V. MARIANI-CAMPOLIETI

115644. Il canto del bimbo d'Italia, con accompagnamento di Pianoforte. Parole di C. Zangarini . . . . . » 3,—

30 Canzoncine per bambini, con accompagnamento di Pianoforte, su poesie di Lina Schwarz:

117721 a 117723. Fasc. I a III. Ciascuno . . . . . » 5,—

M. MARTINELLI.

122173. Il Re delle spelonche. Operetta in un atto e tre quadri (per il teatro dei fanciulli) su libretto di E. Predonzani . . . . . » 12,—

E. MONTANARO

120643. Il sogno di Liolì e Liolà. Fiaba per Pianoforte. Sei pezzi . . . . . L. 10,—

E. R. 1201. - Anime semplici. 6 profili per piccole mani, per Pianoforte . . . . . » 6,—

E. R. 1776/79. - Paesaggi. Piccole impressioni per Pianoforte, destinate alla gioventù. Quattro fascicoli. Ciasc. » 3,—

E. R. 1629/30. - Primi palpiti. 12 Pezzi dilettevoli facilissimi, per Pianoforte, nell'estensione di 5 note. Due fasc. Ciasc. » 6,—

E. R. 1640/41. - Figurine. 12 Pezzi caratteristici nello stile facile, per Pianoforte a 4 mani, nell'estensione delle 5 note. Due volumi. Ciasc. » 6,—

E. ODDONE.

112415. Canzoncine per i bimbi, con accompagn. di Pianoforte. Versi di Lina Schwarz, con illustrazioni . . . . . » 6,—

117046. Canzoni minuscole, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Hedda, con illustrazioni . . . . . » 6,—

114503. Acquarelli infantili. 15 Pezzettini per Pianoforte . . » 15,—

119007. Dieci liriche infantili di Hedda musicate: 1. *Dice la mamma.* - 2. *L'erba «Voglio».* - 3. *Le aste.* - 4. *Ninna-nanna.* - 5. *La festa di mammina.* - 6. *Il mio musetto.* - 7. *In castigo* - 8. *La preghiera di Natale.* - 9. *Il pulcinella.* - 10. *Tra due litiganti* . . . . . » 5,—

120762. La lezione di Meo. Fiaba in un atto per Canto e Pianoforte . . . . . » 10,—

119848. Petruccio e il cavolo cappuccio. Favola per Canto e Pianoforte . . . . . » 10,—

120071. Il dono di Natale. Per Canto e Pianoforte . . . . » 1,50

123486. La Principessa canta. Dieci canti infantili. Poesie e prose di R. Pezzani . . . . » 6,—

C. PEDRON

120050. Lavoro e bellezza. Favola per Canto e Pianoforte . » 10,—

M. PIERACCINI

Novelline per i piccini e per i grandi (Ms-Br). Parole di M. Pieraccini e C. Bonapace:

121001. Per Canto e Pianoforte . L. 8,—

121007. Per Voci infantili, senza accompagnamento . . . . . » 4,—

F. B. PRATELLA.

119308. La ninna-nanna della bambola. Favola per Canto e Pianoforte . . . . . » 20,—

P. QUARATINO.

120833. Quadretti. 5 Pezzi per Pianoforte . . . . . » 6,—

V. SCARAMUZZA.

119318. Preghiera di Natale. Versi di E. Panzacchi. (S.-T.) » 4,—

A. SCHINELLI

Canzoniere dei Fanciulli, con Pianoforte:

120171. 1ª parte: 76 Canti religiosi . . . . . » 20,—

120172. 2ª parte: 32 Canti patriottici . . . . . » 15,—

120173. 3ª parte: 40 Canti d'argomento diverso . . . . . » 15,—

4ª parte: Canti popolari delle diverse regioni d'Italia:

122527. Vol. I. Italia settentrionale . . . . . » 15,—

122529. Vol. II. Italia centrale, meridionale e insulare . . . » 15,—

120175. 5ª parte: Brani di Opere teatrali (dalle origini, 1600, ai giorni nostri).

(Di tutti i Fascicoli, si vendono anche le sole parti di Canto).

M. TARENGHI.

120200. Primavera. Piccolo poema (Canto e Pianoforte) per voci di bimbi . . . . . » 6,—

M. ZANON.

Canzoni giovanili, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Adelia Zanon:

118261 a 118265. Fascic. I a V. Ciascuno . . . . . » 4,—

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO VIA BERCHET, 2

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

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

SOMMARIO

A. Bonaventura. — Il bicentenario di un violino . . . . . Pag. 389

E. Polo. — A proposito di cimeli paganiniani dispersi . . . . . » 392

G. Bignami. — Il ritmo nel canto degli uccelli . . . . . » 394

M. Girardelli. — Sigfrido, l'eroe libero e forte . . . . . » 396

RIVISTA DELLE RIVISTE: Nuovi schiarimenti di Strawinski sulla sua arte. - I pazzi in musica. - Italia. - Estero . . . . . » 399

VITA MUSICALE: « In terra di leggenda » di L. Rocca al Lirico di Milano (G. Scuderi) - Teatri. - Concerti . . . . . » 404

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica sinfonica. - Musica eseguita . . . . . » 409

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 451

BIBLIOGRAFIA: Edizione Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 419

INDICE delle materie pubblicate nel 1936 . . . . . » 420

BRANO MUSICALE

Wolf Ferrari G. B.: *I to oci xe do stele.*

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 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 XVIII. Dicembre 1936-XV N. 12

MVSICA D'OGGI

Il bicentenario di un violino

E stato creduto per molto tempo da molti e anche poco fa dal maestro Salvatore Musella, come dimostra un suo scritto pubblicato su *La Lettura* dello scorso settembre (il Musella erra anche quando dice essere uno « Stradivari » il violino di Niccolò Paganini che si conserva al Municipio di Genova, mentre è un « Guarnieri del Gesù ») che l'ultimo violino costruito da Antonio Stradivari fosse quello datato dal 1736, cioè dall'anno che precedè la morte dell'artefice, avvenuta il 19 decembre 1737. Tale violino, dalla fabbricazione del quale ricorre dunque ora il bicentenario, è quello che era appartenuto primamente al Conte Cozio di Salabue, il quale nel 1776 acquistò da Paolo Stradivari, nipote di Antonio, anche i modelli, i ferri, gli utensili di vario genere che quegli possedeva, pagandoli la somma di sei gigliati, equivalente a lire 69 e centesimi 12. Aggiungiamo fra parentesi che questi arnesi andarono poi in possesso del noto liutaio bolognese Giuseppe Fiorini, il quale ne ha fatto generosamente dono al Museo Stradivariano di Cremona.

Tornando al violino del 1736, ricordiamo ch'esso valse a far determinare, in mancanza di documenti, la data di nascita del grande liutaio cremonese, il quale, nell'etichetta, aveva aggiunto, come già aveva fatto in altri precedenti violini, una iscrizione autografa indicante la propria età, iscrizione che dice: « di anni 92 ». Ne consegue che se nel 1736 aveva 92 anni, era nato nel 1644.

Questo violino, venduto dal Conte di Salabue al celebre incettatore di strumenti antichi Luigi Tarisio, fu da questi portato a Parigi nel 1831 e venduto al Gand senior, da cui passò al Muntz (sotto il nome del quale è comunemente conosciuto) e successivamente alla Casa Hill di Londra e quindi al Wilton, per tornare poi agli Hill e passare finalmente all'Higgins. In questi trapassi, il violino che dal Tarisio era stato venduto per 2000 franchi, aveva raggiunto, quando lo acquistò il Wilton, il prezzo di franchi 16.250.

Ma se, quando si parla del violino stradivariano del 1736, s'intende alludere a questo, cioè al « Muntz », si deve notare che non fu il solo strumento che il vecchio ma pur sempre fecondo artefice costrusse in quell'anno. Dal noto libro degli Hill su « Antonio Stradivari » (Londra, Hill, 1902; trad. francese Paris, Fischbacher, 1907) risulta che esistono altri due violini stradivariani del 1736, uno dei quali proprietà di M.me Sasson, l'altro del sig. Roussy, oltre ad un violino piccolo che l'Hill potè esaminare ed anche scoperchiare, ed oltre ad un violoncello, strumenti che pur recano la solita indicazione autografa dell'autore che si dichiara « di anni 92 ».

Se non che, il vero ultimo violino costruito dallo Stradivari è un altro: è quello, già segnalato dall'Hart e dall'Hill, che il grande liutaio fece nell'anno successivo 1737 in età di 93 anni e quindi nell'anno stesso della sua morte.

Intorno alla storia e alle vicende di questo violino ho potuto avere dalla squisita cortesia della Casa Wurlitzer di New York, che mi ha anche comunicato una importante lettera di Alfredo Hill scritta nel 1929, molte delle preziose notizie che oggi sono in grado di comunicare ai lettori di « Musica d'oggi » e che, dai più certo non conosciute, interesseranno indubbiamente tutti i cultori del violino e della sua storia.

***

Secondo quanto a me consta, le prime notizie intorno a questo violino stradivariano del 1737, che fu giustamente denominato « Canto del Cigno », risalgono al 1822 nel quale anno, come riferisce il Conte Cozio di Salabue, apparteneva al violinista milanese Prof. Bertuzzi. Si sa che alla morte del Bertuzzi, avvenuta verso il 1840, lo strumento fu portato a Parigi e acquistato dal celebre costruttore, restauratore e... falsificatore di strumenti antichi G. B. Wuillaume, ma Alfredo Hill, nella citata sua lettera alla Casa Wurlitzer, dichiara di non sapere come il liutaio francese ne abbia disposto. Fatto è che quarant'anni più tardi, cioè nel 1880, il violino si trovava nelle mani di Claudio A. Miremont, altro liutaio francese, il quale dichiarò all'Hill di possederlo dal 1875. A tale proposito peraltro, lo stesso Hill racconta che, veramente, il Miremont ne era venuto in possesso assai prima, ma che non aveva potuto disporne essendogli stato dato in pegno da un tale cui aveva prestato denari. Si può supporre che questo debitore non abbia poi rimborsato il Miremont di quanto gli era dovuto e che perciò il violino rimanesse proprietà di quest'ultimo. Mi sembra che ciò si debba dedurre dal fatto che il Miremont, come afferma Alfredo Hill nella citata sua lettera, lo vendè nel 1872 per 4500 franchi a un giovane violinista russo, certo Nagornoff, che allora era studente al Conservatorio Musicale di Parigi ove, nel 1870, si diplomò. Però nel 1875, come si è detto, il « Canto del Cigno » era tornato in possesso del Miremont che lo tenne presso di sè vari anni, ma poi, nel 1884, lo vendè per 12.000 franchi al noto negoziante francese David Laurie.

Le successive vicende del « Canto del Cigno » sono minutamente esposte nella ricordata lettera del sig. Alfredo Hill e si possono riassumere così. Il Laurie lo portò a Londra e cercò inutilmente di indurre il padre di Alfredo Hill ad acquistarlo. Nè trovò a Londra alcun altro acquirente, onde lo riportò a Parigi e lì riuscì a venderlo al Senatore francese Saint-Senoch che, in quel tempo, stava formando un quartetto di strumenti stradivariani. Alla morte di lui, avvenuta nel maggio del 1886, il « Canto del Cigno » e gli altri tre dei suoi Stradivari furono posti in vendita al pubblico incanto nei locali dell'Hôtel Drouot.

Gli esecutori testamentari del Senatore Saint-Senoch avevano posto sul « Canto del Cigno » una *riserva* di 800 franchi, per la qual somma avrebbe dovuto restare a loro: ma sembra che all'incanto sieno state fatte offerte maggiori, poichè il violino venne aggiudicato alla Ditta Gand e Bernardel di Parigi.

Questa, alla sua volta, lo rivendette al sig. Joseph White che era, a quanto si dice, un valente violinista, di origine cubana, il quale aveva passato gran parte della sua vita a Parigi e vi aveva fatto gli studi musicali al Conservatorio, ove

si era nel 1856 diplomato. Poi il White se ne andò a Rio de Janeiro e fu addetto alla Corte dell'Imperatore del Brasile Don Pedro II. Ma, dopo l'abdicazione dell'Imperatore, lasciò l'America del Sud e fece ritorno a Parigi. Alfredo Hill racconta che, secondo notizie da lui raccolte e che non ha alcun motivo di mettere in dubbio, la somma di 20.000 franchi, prezzo pel quale il White aveva acquistato il « Canto del Cigno » dalla ricordata Ditta Gand e Bernardel, fu sborsata da membri della famiglia reale del Brasile, desiderosa di favorire l'artista. Il che è molto verosimile, ben sapendosi quanto l'Imperatore Don Pedro II amasse l'arte e ne proteggesse i cultori, come fece, ad esempio, col Gomes.

Alfredo Hill aggiunge di avere personalmente conosciuto il White e di avere avuto più volte occasione di vedere ed esaminare presso di lui questo famoso violino. Del quale giova ora seguire rapidamente le successive vicende.

Nel 1913 il White lo vendè alla Ditta Caressa e Français, succeduta a quella Gand e Bernardel, da cui più tardi lo acquistò un banchiere francese, presso il quale rimase fino a tempi recenti. Indi, pel tramite dello stesso Caressa, passò, nel 1925, al sig. John Wanamaker di Filadelfia.

Al proposito pertanto della etichetta di questo violino recante, come si è detto, l'indicazione manoscritta relativa all'età dell'artefice « di anni 93 », riferiamo testualmente quanto ne disse Alfredo Hill nella più volte ricordata sua lettera. « Io ebbi occasione di riesaminare attentamente questa etichetta e sono d'opinione che non soltanto l'iscrizione ricordante l'età del maestro è scritta di mano d'Omobono suo figlio, ma anche le figure dell'etichetta. Con ogni probabilità la mano del maestro era divenuta troppo tremante per scrivere da sè stessa. La lavorazione del corpo è quella tipica dello Stradivari nella sua età avanzata: quella tuttavia della chiocciola rivela una mano più giovanile e perciò la riteniamo fatta in un'epoca anteriore. Riassumendo, è un violino ancora robusto e sano: e se sarà tenuto con cura potrà sopravvivere ancora un secolo e anche due ».

***

Qui si arrestano le notizie fornite da Alfredo Hill, le quali risalgono al 1929: ma noi possiamo, grazie alle informazioni cortesemente favoriteci dalla Casa Wurlitzer di New York, aggiungerne alcune altre intorno alle successive trasmigrazioni del celebrato strumento.

Così sappiamo che, venuto a morte il signor Wanamaker, l'intera collezione di strumenti da lui posseduta venne acquistata, nel 1929, appunto dalla Casa Wurlitzer. Cinque anni più tardi, nel 1934, essa vendeva il « Canto del Cigno » al noto violinista iugoslavo, attualmente residente a New York, signor Zlatko Balokovic il quale, per conseguenza, ne è ora il fortunato possessore.

Dunque da quanto abbiamo esposto risulta che, mentre in quest'anno ormai volgente alla fine ricorre il bicentenario del famoso violino detto « il Muntz », e di altri due violini e di un violoncello costruiti dallo Stradivari nel 1736, ricorrerà nel prossimo 1937 il bicentenario di quello che fu veramente il suo « Canto del Cigno », bicentenario che verrà a coincidere con quello della morte del grande liutaio cremonese.

È noto che la città di Cremona si prepara a celebrare degnamente questa ricorrenza e che il Comune, l'Istituto Fascista di Cultura di cui è presidente l'on. Roberto Farinacci, quello del Turismo ed altri Enti cittadini stanno formu-

lando il programma delle cerimonie e dei festeggiamenti che avranno luogo in tale occasione.

Pare che si pensi ad innalzare un piccolo monumento al sommo artigiano: pare che si pensi ad una serie di concerti di musica settecentesca eseguiti da violinisti di fama; pare anche che si voglia ordinare una mostra relativa a quei grandi musicisti ai quali Cremona dette i natali (il Porta, l'Ingegneri, il massimo Claudio Monteverdi e giù giù fino al Ponchielli) nonchè ai grandi liutai cremonesi, dagli Amati ai Guarnieri, al Guadagnini, al Bergonzi, allo Stradivari. Di quest'ultimo non mancherebbero certo alla Mostra, se questa avrà luogo, i famosi arnesi dotati dal benemerito Giuseppe Fiorini, nè altri cimeli. Sarà possibile che vi figuri anche una raccolta di strumenti stradivariani? Chi non immagina l'impressione che proverebbe il visitatore trovandovi allineati il « Delfino », il « Betts », l'« Imperator », il « Messia », la « Pulcella », il « Sasserno », il « Brancacci », il « Sellier », il « Boissier », l'« Hellier », la Viola e il Violoncello Medicei ed altri dei meravigliosi capilavori usciti dalla mano di Antonio Stradivari? Se ciò potesse avvenire, bene sarebbe che si cercasse di ottenere in prestito dal sig. Balakovic il « Canto del Cigno », che fu l'ultimo lavoro dell'ultranovantenne maestro.

Ma questi forse son sogni. Ad ogni modo è da sperare e da credere che non solo la città di Cremona ma tutta l'Italia vorrà e saprà celebrar degnamente il prossimo bicentenario della morte di Colui che condusse l'arte della liuteria alla sua maggior perfezione e che aggiunse una preziosissima gemma alla corona di glorie che cinge la fronte della patria nostra.

ARNALDO BONAVENTURA.

A proposito di cimelî paganiniani dispersi

Poichè (come anche recentemente nella ristampa della *Vita di Paganini* del Connestabile, con note di Mompellio) si continua a ripetere un giudizio errato a carico della Commissione che venne a suo tempo chiamata dal Ministero della Pubblica Istruzione per riferire in merito alla famosa raccolta di composizioni inedite, autografi ed altri cimeli appartenuti al sommo Paganini, offerti dagli eredi per l'acquisto allo Stato, mi sia permesso, quale superstite della su riferita Commissione, di intervenire una buona volta e mettere finalmente le cose a posto.

Nel settembre del 1908 il Ministro della P. I. nominava una Commissione composta dai proff. Luigi Torchi di Bologna, Ettore Pinelli di Roma, ed Enrico Polo (relatore) di Milano, col mandato di recarsi a Villa Gaione presso Parma ove esisteva una numerosa raccolta di cimeli paganiniani di proprietà degli eredi Andrea, Giovanni e Attilio Paganini, nipoti del Grande, e di esporre in una relazione il proprio giudizio.

La Commissione si recava infatti a Gaione, e dopo 6 giorni impiegati ad esaminare col più severo scrupolo ogni manoscritto ed ogni oggetto della Collezione, redigeva una relazione diretta a S. E. il Ministro la quale concludeva così:

« *Riassumendo, la Commissione ha trovato nella raccolta paganiniana 3 opere veramente importanti soprattutto per gli studiosi del Violino, cioè i 3 Concerti (III, IV, V Conc.); altre 7 opere meno importanti; 4 mediocri; 19 di scarso valore; 3 affatto inutili perchè incomplete, e le restanti senza valore alcuno* ».

Detto prima del pregio artistico musicale delle composizioni e considerato poi il loro valore d'autografo, che la Commissione giudicò molto rilevante, la relazione prosegue:

« *Perciò la Commissione crede giusto assegnare al valore puramente artistico dei cimeli la somma di Lire 6550, e a quello d'autografo la somma di Lire 9450, complessivamente Lire 16.000 (sedicimila)* ».

E tutto ciò di pieno accordo cogli eredi presenti, mossi dal nobile e disinteressato proposito di conservare quel prezioso patrimonio integro, e custodito in Patria sotto l'egida dello Stato.

La relazione poi chiudeva con queste precise parole:

« *Se tutto quanto può riavvicinarci ai Grandi del passato che formano la nostra gloria deve essere oggetto di religiosa venerazione, poche cose più di quelle che sortirono dal genio e dalle magiche mani di Nicolò Paganini dovrebbero essere conservate alla patria che fu sua, scongiurando così il pericolo che esse vadano disperse altrove. Considerando inoltre l'orgogliosa gioia di chi avrà la fortuna di custodire tanto tesoro, noi non esitiamo ad affermare che ove si avverasse l'augurio di vederlo conservato irredimibilmente alla nostra patria, l'Italia acquisterebbe da ciò nuovo titolo di ammirazione e di invidia per tutto ove il nome di Paganini suona miracolo d'arte, mèta non mai più raggiunta* ».

Dopodichè il Ministro della P. I. rispose agli eredi Paganini dicendo... che per mancanza di fondi era costretto a declinare la generosa offerta!!

Ecco quale fu la causa che indusse gli eredi a rivolgersi altrove, e quindi a determinare la non mai abbastanza deplorata dispersione. Pare impossibile che a quell'epoca non si siano potute trovare 16 mila lire per un tesoro simile!

Incolpare dunque la Commissione per questa mancata fortuna è assolutamente ingiusto, ed io voglio sperare, ora che la verità è conosciuta, che coloro i quali si occuperanno in avvenire di questo argomento, vorranno correggere il giudizio errato già troppe volte ripetuto e unire il loro rammarico a quello a suo tempo espresso dalla Commissione stessa che aveva vissuto giorni indimenticabili a contatto di così commoventi e sacre reliquie.

ENRICO POLO.

RECENTI SUCCESSI AL DONIZETTI DI BERGAMO
ED AL TEATRO LIRICO DI MILANO

L. ROCCA

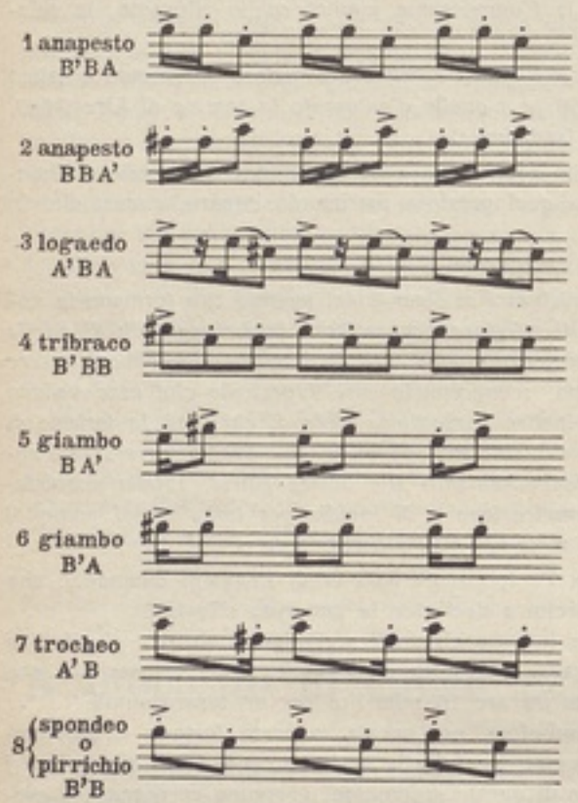
IN TERRA DI LEGGENDA

Tre atti di G. MEANO

Riduzione per Canto e Pianoforte dell'A. L. 50
Libretto L. 4

EDIZIONE RICORDI

Il ritmo nel canto degli uccelli

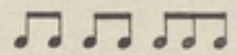


È comune ascoltare in primavera moltissimi uccelli passeracei (cingallegre, passero, verdone, forapaglie, ciuffolotto, ecc.) che hanno un canto diverso da altre specie pure passeracei (usignolo, tordo, merlo, capinero, fanello, allodola, fringuello, ecc.) diverso nel senso che il loro canto è prettamente ritmico e non modulato come quelli del secondo elenco. Si basa — come si vedrà nello specchietto — di brevi intervalli ripetuti, talora anche con la stessa nota accentuata diversamente.

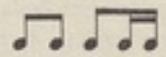
La fauna ornitologica italiana comprende ben 190 varietà di passeracei, a noi però basta una esigua raccolta di canti ritmici, e ne riporteremo i più significativi. Sappiamo che il ritmo o piede si divide in due parti ben distinte: la prima è più forte (thesis), la seconda è debole (arsis); indicheremo con una virgoletta obliqua il tempo forte. Nei canti degli uccelli primaverili si notano due categorie: tempi di 3 unità e tempi di 4 unità; per la prima la metrica è AB (trocheo, 2+1), oppure BA (giambo, 1+2), per la seconda sarà ABB (dattilo) oppure BBA (anapesto). Vedremo poi alcuni canti modulati composti di vari tempi (piedi) sommati in varie combinazioni. Molte volte avviene che un ritmo giambico (ternario) l'accentuazione cambi fra le due varietà di volatili che hanno la stessa figurazione, cioè l'accento, ossia la thesis si sposta sull'arsis (indichiamo con A il valore di un tempo e con B quello di mezzo tempo, e l'accento ritmico con l'apostrofe); esempio: BA' BA' invece di B'A B'A (vedi i numeri 5 e 6); pure due altre varietà colla stessa figurazione hanno l'accento diversamente disposto (ritmo quaternario): B'BA B'BA invece di BBA' BBA' (vedi i numeri 1 e 2). Nei ritmi tribraco, trocheo, spondeo, l'accento cade giustamente sulla thesis, come si potrà osservare nei numeri 4-7-8 dello specchietto. Anche la Coturnix communis (quaglia) si può classificare fra gli uccelli a canto ritmico, e l'accento sta in mezzo: AB'A AB'A che risulterebbe genere peonio cretico; alcune hanno questo ABA' ABA'

Così nel Cuculus canorus è composto da una dipodia giambica: B'A B'A,

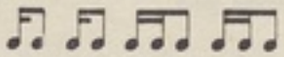
il Pyrrhula rubicilla ha di solito un canto formato da una tripodia trocaica: A'B A'B AB'. Passando ora ai canti melodici, citeremo i principali ed i più comuni. La Cannabina linota (fanello) fra le molte frasi del suo canto ripete sovente questo:



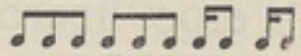
ossia dipodia spondaica + tribraco; il Turdus merula (merlo) ne ha due specie ben distinte:



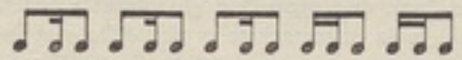
spondeo + dattilo, e questo più variato



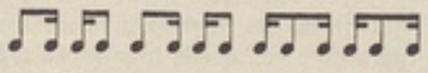
che risulta la unione della dipodia giambica + dipodia anapestica; la Alauda arvensis (allodola) è ancor più interessante e variato, spesso ripete il ritmo



(dipodia tribraca + dipodia giambica) per poi combinare un canto più elegante



che equivale a tripodia logaedica + dipodia anapestica, e finalmente, qualche rara volta, forma questa interessante ritmica:



ossia dipodia coriambica + dipodia anfibraca, in questo caso il coriambo risulta la unione di due altri ritmi nella loro giusta accentuazione: trocheo + giambo (A'B, B'A). Formule ritmiche che si trovano raramente nel canto degli uccelli sono per lo più i generi composti: jonico maggiore e minore e derivati, ed il genere emiolo (thesis 3 arsis 2 e viceversa, il metro quindi sarà formato di cinque unità: peonio elevato a misura A'BA oppure ABA', ed anche di dieci unità, peonio epibato).

Non sempre gli uccelli ripetono un dato canto in un numero fisso di volte; negli esempi prima riportati — dal numero 1 al numero 8 — variano dalle tre alle cinque volte ed anche più; avviene allora che la somma di più ritmi formano delle combinazioni con denominazioni speciali. Il numero 5 ripetuto quattro volte di seguito forma una tetrapodia giambica; il numero 8 sovente è ripetuto cinque volte dando origine ad una pentapodia spondaica; il numero 7 arriva spesso alle 6 volte creando un ritmo detto esapodia trocaica. E si potrebbe continuare a lungo, ma colui che volesse, per proprio diletto o studio, potrebbe raccogliere moltissimi canti scrivendo chiaramente: I, dove si accentui il tempo forte (non di rado cade sul debole), II, quante volte è ripetuto un dato ritmo, III, badare bene agli intervalli, IV, segnare le pause indicandone la durata lunga o breve, V, mettere i segni delle legature, o dello staccato o del glissato; un lavoro non facile, ma tutte cose che, sommate assieme, potranno dare delle sorprese, tanto è vario il canto degli uccelli. L'analisi non si basa soltanto su tutto ciò che si è detto ora; nell'usignolo, capinere, ecc. si potrebbe parlare di analisi di forma (incisi, fraseologia, frammenti, ecc.). Finora non esiste nessuno studio di questo genere, e non sarebbe

inutile se ve ne fosse uno. La fauna ornitologica italiana (solo i passeracei) ammonta a 190 specie; in un mio modesto lavoro compiuto in un anno nella provincia di Brescia — che ha il vantaggio di avere l'alta e bassa montagna, la pianura ed i laghi, cioè le varie dimore secondo la specie — ne ho raccolti 71 varietà, così classificati: canti ritmici 56 (con una nota 12, con due 23, con tre 4, con suoni glissati 5, con appoggiature 12), canti melodici 15.

Così chi è amante della natura, nelle sue gite campestri o montane potrà dilettarsi ad ascoltare i pennuti annunziatori della primavera, e magari trascriverne i loro garruli trilli e le loro infinite varietà di melodie, così piene di sfumature, che, pensandoci, parrebbe impossibile che un esserino tanto piccolo abbia tali agilità in fondo a quella minuscola gola.

GIOVANNI BIGNAMI.

Sigfrido, l'eroe libero e forte

La lotta contro le forze disgregatrici e gli interessi egoistici, sostenuta vittoriosamente da Mussolini, e la impostazione eroica della vita indi derivante, richiamano alla memoria la luminosa e sempre attuale figura di eroe, come fu plasmata poeticamente con possa michelangiolesca e cantata in veste musicale smagliante nella terza parte di quella epopea dell'umanità, che è l'*Anello dei Nibelungo*.

Specificamente è rappresentata nel *Sigfrido* in modo simbolico la quasi trentennale lotta del grande riformatore con quella formidabile lega di interessi, coalizzataglisi contro in disperata difesa della propria mediocrità. Ma, generalizzando, vi si scorge la lotta che ogni uomo superiore, animato da un proprio ideale, deve sostenere per il trionfo delle sue idee.

Come tutti i veri artisti che, con parole di Goethe, ricevono in dono « il velo della Poesia dalla mano della Verità », anche Riccardo Wagner riproduce « sotto il velame degli versi strani » tutto quanto agita il suo spirito indipendente e sdegnoso. Così quando, dopo i primi tentativi di rinnovazione estetica, deve constatare con amarezza che le stesse classi intellettuali, impastoiate nel tronfio eclettismo di Meyerbeer, non mostrano comprensione per l'alta idealità dei suoi intenti, gli si affaccia alla mente una figura di eroe, che, nella coscienza del proprio valore, dovesse realizzare, come nell'arte così nella vita, quella ampiezza di visione, quella energia e quella sincerità, che sono principio di ogni manifestazione originale e sentita e finiscono sempre coll'aver ragione delle forze contrastanti la vittoria dell'Ideale o, quanto meno, restano incentivo e stimolo alle generazioni avvenire.

E ne nacque un poema che, nella sua mastodontica struttura e nella profondità dei concetti, condensa ogni alta aspirazione della umana gente.

Nella mitologia nordica, stupenda espressione dell'anima popolare, Riccardo Wagner trova tutti gli spunti, tanto filosofici che umani, per la raffigurazione scenica del suo pensiero. Egli comprese la filosofia profonda, immensa, dello spirito primordiale. E nel suo poema accolse tutti gli elementi confusi e nebulosi dei canti eroici e delle saghe e costrinse l'atmosfera nordica in un armonico assieme e in un'ampiezza di linee omerica. In quella vita di dei e di eroi egli infuse uno spirito

di verità, che ne allarga i limiti all'infinito. Così come nella lotta di Sigfrido è espressa la emancipazione dello spirito da tutto ciò che può opporsi al suo sviluppo civile, la « volontà di potenza », predicata da Federico Nietzsche.

Sigfrido, « l'eroe che ride », che non conosce ipocrisie, inganni e raggiri, è l'affermazione gioiosa della vita, l'esaltazione della forza vitale e dell'amore. Sigfrido è il superuomo che non ammette limitazioni della sua volontà per raggiungere l'alto scopo, che è il bene della umanità. Diritto egli fissa alla meta, e chi gli contrasti la strada, sia pure un dio, che abbia in mano il Destino, è abbattuto. Figlio dinamico della foresta, primitivamente ingenuo e sincero, combatte inconsciamente la giustizia e, nella sua levatura elementare, non si perde in ideologie astratte.

La stessa saggia e orgogliosa Brunilde, punita dal padre a diventare donna di un mortale, allorchè il giovane eroe la ebbe desta dal lungo sopore, dopo una disperata resistenza è conquisa dalla sua impetuosità naturale, scevra di finzioni. « Devo amarti ridendo », canta, « ridendo vogliamo perire ».

È chiaro pertanto per quali ragioni Federico Nietzsche, assertore della gioia di vivere, si allontanasse dal grande amico e aspramente lo rampognasse, allorchè la visione di Wagner si annebbiò nel misticismo. Nel lugubre ascetismo di Parsifal, « il puro folle », e nel: « Servire, servire » della penitente Kundry, egli scorse meno la vittoria dello spirito sui sensi, quanto la negazione di ogni sorriso della vita, di ogni sano istinto, la menomazione della libertà cantata dal suo dionisiaco Zaratustra. « E un giorno volli danzare, come mai ancora danzai; attraverso tutti i cieli volli danzare. Allora voi persuadeste il mio più caro cantore. Ed egli intonò un'aria orrida e cupa; oh, egli mi rintronò gli occhi come lugubre corno ». Altro aspetto di un genio straordinariamente versatile, che nell'astrazione cerca materia di nuove ispirazioni, e divinamente la trova.

Ma torniamo all'eroe Sigfrido, antitesi di ogni delirio tenebroso. La sua personalità si contrappone netta, con chiara significazione di simbolo, agli dei vecchi ed ingordi, ai gnomi astuti e perfidi, ai giganti brutali e materiali.

Il padre degli dei, Wotan, per egoismo ed inassopita sete di dominio, aveva con frode e violenza trasgredito ai patti civili e infrante le leggi morali, da lui stesso create. Scontando la grave colpa, ora non ha più pace e va ramingo per il mondo. Nel parossismo della disperazione egli vede svanire ogni probabilità di riconquistare il potere un tempo smisurato. Ma nel corruccio di doverlo abbandonare per sempre vorrebbe pur dar corso diverso al destino, e però cerca di ostacolare in tutti i modi il cammino alla umanità trionfante.

Da lor canto i Nibelungi, torva stirpe di nani, che rinunciando ad ogni aspirazione ideale, avevano acquistata, ma poi perduta la potenza materiale, tramano, rosi dall'invidia e assetati di vendetta, a danno dell'eroe ingenuo, e spiano per far propria la di lui vittoria sul drago.

Con queste forze l'eroe redentore, che agisce libero e sdegnoso di ogni influsso esterno, combatte per il trionfo della santa causa e passa gagliardamente sulle perversità umane. Mentre con l'uccisione dell'aio ipocrita e strisciante i Nibelungi sono per ora resi innocui, la lancia possente di Wotan, simbolo di imperio, (nel caso concreto improntato a cupidigia irrazionale) è spezzata con un formidabile colpo di spada, e indisturbato il baldo eroe, erede del potere divino sul mondo, corre verso il suo radioso destino. Il dio, accasciato, non può arrestare il fatale corso della giovinezza.

Ma speciale rilievo e profondo significato ha la lotta di Sigfrido col gigante Fafner che, venuto in possesso di ricchezze favolose, del tanto contestato tesoro dei Nibelungi, nulla di meglio credette fare che accumularlo in una caverna e porglisi a tutela, prendendo sembianze di orrido dragone. E allorchè Wotan, il dio fedifrago, e Alberico, il Nibelungo invidioso, ognuno per proprio conto, cercano di indurlo a render loro l'immenso tesoro, il drago torpido risponde: « Qui giacio e possiedo. Lasciatemi dormire ».

Dormo e possiedo. Ecco caratterizzato e bollato il mondo che Sigfrido, inconsapevole paladino della spiritualità, combatte. Mondo, che al benessere di una nazione, anzi dell'umanità, antepone il proprio interesse e si acquista beatamente nell'inintelligente possesso di beni materiali, senza volger la mente e il cuore a idee, che elevano lo spirito al di sopra della prosaica vita di ogni giorno. Questo mondo nemico di ogni evoluzione ideale, di ogni progresso intellettuale, incapace di aspirazioni nel campo delle arti, delle scienze, del viver sociale, che non favorisce gli alti voli degli uomini di pensiero, che non asseconda gli sforzi sublimi degli uomini di azione, è come un peso morto nella società umana, nella vita delle nazioni. Dormire e possedere; questa la insulsa incolore immobile esistenza, diametralmente opposta al dinamismo eroico di Sigfrido.

E quando dunque il drago mostruoso e pesante, gravato di tutte le impurità, gli si avventa contro, l'eroe fanciullo, ingenuo idealista, che nella sua innocenza non sa cosa sia paura, gli pianta la spada vittoriosa nel cuore.

Che poi, nella vicenda scenica, Sigfrido stesso, ignaro della perfidia del mondo, resti vittima dell'infame intrigo tesogli dai Nibelungi, nulla toglie al suo valore e alla vitalità dei concetti da lui creati. L'opera sua di redenzione sarà continuata e compiuta da Brunilde che, immolandosi sul rogo dello sposo e restituendo l'anello fatale, simbolo di asservimento ad un potere arbitrario e oscuro, alle profondità fluviali, col suo olocausto proclamerà alto: che solo i sentimenti puri e la concezione eroica della vita basata sul sacrificio personale, possono liberare il mondo dal fango della corruzione e degli interessi egoistici. L'amore, maledetto per avidità di oro, con le fiamme del rogo, che simboleggiano il crepuscolo dei vecchi dei, cioè delle vecchie ideologie, sale ora verso il cielo, libero, santo.

Il poema trascende così il senso mitico per diventare dramma universale. Solo una duplice natura di poeta e musicista potè compiere tale prodigio. Di fatto l'elemento musicale è intimamente confuso all'elemento poetico, sì da formarne un tutto unico. L'irruenza melodica, appoggiata alla varietà armonica e al colorito strumentale, compenetra ed integra il pensiero e la parola.

E per tornare allo spunto iniziale, conviene ribadire che, in relazione alla universalità del dramma, la lotta di Sigfrido contro le forze avverse si presta a molteplici interpretazioni e non si limita a quanto l'immortale creatore di opera così complessa specificamente volle significare. Chè il concetto di libertà per Riccardo Wagner, rivoluzionario in politica come in arte, aveva un senso diverso da quello che oggi è il nostro. E lo giustificano a sufficienza i tempi in cui si maturò nella mente del drammaturgo e filosofo il grande poema.

Ma mito e realtà si abbracciano nei secoli per magnificare le gesta di quegli eroi, che con l'autorità del pensiero, la dirittura delle azioni e la sincerità dei fini portarono sconvolgimenti profondi e salutari nei destini dell'umanità.

MARIO GIRARDELLI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Nuovi schiarimenti di Strawinski sulla sua arte

Igor Strawinski, i cui volumi di ricordi e affermazioni critiche destarono curiosità e polemiche, ha discorso con un redattore della rivista *Beaux-Arts* di alcuni argomenti già trattati e di altri nuovi, e chiarito alcuni suoi atteggiamenti e pensieri intorno alla creazione artistica.

— Quale posto — gli è stato domandato — assegnate all'ispirazione?

— Non si tratta — ha risposto — di credere o di non credere all'ispirazione, ma di constatare dei fatti. Dal giuoco normale, ma intenso e prolungato della nostra intelligenza, scaturisce una forza spirituale, nello stesso modo con cui l'elettricità emana da certi strumenti di fisica. Di questa forza non si saprebbe attendere passivamente la venuta. Perchè si effettui, è ancora necessario che sia messa in moto da uno sforzo: questo sforzo, è il lavoro. Così il vero creatore dispone sempre dell'ispirazione, poichè gli basta di mettere in azione l'infinita combinazione delle sue idee per essere in grado di creare.

Questa creazione, d'altronde, non è fatalmente artistica. Il desiderio di espandersi fuori di se stesso è inerente all'uomo, si ritrova in ogni forma della sua attività. L'espansione è esattamente condizionata per ogni individuo, secondo la natura della quale egli dispone. Trascinato da uno slancio primordiale, condotto da quell'ordine senza il quale non può esistere niente d'esteriore a lui, l'uomo va verso la creazione come verso la funzione naturale della sua anima. Non ho mai visto, infatti, che vi sia in arte o in qualunque altro ramo dell'attività umana, una necessità di creare. In quanto alla musica, è, per la sua essenza, inadatta a esprimere qualsiasi cosa. Se noi le uniamo un sentimento, il fremito del vento fra i rami o il mormorio del mare, è per pura convenzione, per una debolezza della nostra natura: l'essenza della musica non è quella. Ho toccato questo problema nel 1° volume delle mie cronache. Preferisco riportarlo poichè è un passaggio che ho composto come della musica e lungamente meditato: « La musica, dicevo, è il solo dominio nel quale l'uomo realizza il presente. Per l'imperfezione della sua natura, l'uomo è votato a subire il trascorrere del tempo, delle sue categorie di passato e d'avvenire, senza mai potere rendere reale, perciò stabile, quella del presente »

Il fenomeno della musica ci è dato al solo fine d'istituire un ordine nelle cose, compreso e sopratutto un ordine tra l'uomo ed il tempo. Per essere realizzato, esige dunque necessariamente una costruzione. Fatta la costruzione, raggiunto l'ordine, tutto è detto. Sarebbe vano cercarvi o attendersene altra cosa. È precisamente questa costruzione, quest'ordine raggiunto, che produce in noi un'emozione d'un carattere completamente speciale, che non ha niente di comune colle nostre sensazioni correnti e le nostre reazioni dovute a impressioni della vita quotidiana. Non si saprebbe meglio precisare la sensazione prodotta dalla musica, che identificandola con quella che provoca in noi la contemplazione delle forme di architettura. Goethe lo comprendeva bene, poichè diceva che l'architettura è una musica pietrificata.

— Quali sono, secondo voi, i rapporti che uniscono l'individuo all'arte, l'uomo alla sua opera? Voi avete scritto: « La composizione è una funzione quotidiana, che mi sento chiamato a compiere. Compongo perchè non saprei farne a meno... ». La creazione estetica non risponde dunque, per voi, che a questa soddisfazione della vostra natura?

— Sì, questa soddisfazione è essenziale: da un lato, perchè rappresenta il massimo della creazione che può sperare l'individuo e, d'altro lato, perchè partecipa all'ordine universale. Ciò che si chiama il destino, la sorte, il fato antico è, in realtà, un ordine perfetto. Vi è quaggiù un equilibrio che domina tutto. Bisogna prendere coscienza e parteciparvi, mettendosi d'accordo colla sua vera natura. Non ho che una responsabilità morale: quella di portare la maggior probità possibile nel compito che mi è stato assegnato; la natura stessa di questo compito non dipende da me. Soltanto mi incombono la purezza e la sincerità del

lavoro. È unicamente in questa misura che io mi sento responsabile.

Quando compongo una massa considerevole di combinazioni musicali mi viene alla mente. Bisogna che io scelga Secondo quale criterio? Uno solo: tale forma mi piace. Quell'altra non mi piace. Si produce allora qualche cosa come un'esperienza di fisica o di chimica, il cui risultato è rigorosamente determinato. In quell'istante non ci conviene che di assecondare, con tutto l'abbandono desiderabile, l'esperienza che si fa in noi e per opera nostra.

— Comprendo meglio, ora, il significato della vostra frase: « Non posso avere altra coscienza che quella della mia verità di oggi ».

— Infatti non saprei creare niente che non mi fosse dato, ed è per questo che certi critici e certi amatori di musica profferiscono un non senso, quando reclamano da me un'opera simile a quelle delle mie prime creazioni. *Pétrouchka* rispondeva ad un momento della mia storia e *Apollon Musagète* ad un altro momento. Non è in mio potere di ritornarci sopra.

— Credete che possa esistere qualche legame tra le inquietudini metafisiche dell'uomo e la sua opera musicale?

— Nessuna. Sono due ordini di attività distinti. Per mia parte, io sono credente. Io non penso che ciò abbia qualche cosa a vedere colla musica. Gratificato, dal Creatore, di questo dono musicale, gli devo rendere conto dell'uso che ne faccio. Ma lì termina, secondo me, il contatto tra la metafisica e l'arte.

— Voi credete dunque che la musica non è nè un mezzo d'espressione, nè uno strumento della conoscenza divina?

— Essa risponde soltanto ad un bisogno di creazione, che l'uomo porta in sè.

I pazzi in musica

Matteo Incagliati ha recensito ampiamente su « La Gazzetta del Mezzogiorno » il libro — *Storia della pazzia*, edizione Corbaccio — di cui è autore l'on. Bruno Cassinelli genero di Enrico Ferri ed uno dei più forti penalisti del Foro di Roma. Il recensore riporta quasi integralmente alcuni brani, che possono interessare anche i nostri lettori, riferentisi all'influsso della musica nella psiche e nella terapeutica delle malattie mentali.

« Molti musicisti hanno frugato nelle chiome e nelle teste della folla. Così da Adriano Banchieri, che nel 1699, componeva una « Commedia madrigalesca » dal titolo *La pazzia senile*, si giunge a Mascagni con la Margherita del *Ratcliff*. Legano queste due opere altri duecento lavori musicali con altrettanti pazzi. Ogni forma di pazzia ha avuto il suo musico; ogni aspetto morboso è stato disegnato dalla morbida combinazione delle sette note musicali. Dall'opera buffa alla tragica, i folli hanno dato materia artistica al talento musicale. Hanno reso divertente o drammatica la malattia della mente; hanno scavato in profondità o sostato superficialmente sui fenomeni psichiatrici; hanno ironizzato e pianto; sommerso tutto con il canto disperato e gorgheggiato beffando la vana e pseudo pazzia dell'amore.

« Ed ecco:

Tre *Pazze per amore* (Dalayrac, 1786 - Paisiello, 1789 - Coppola, 1835); cinque *Pazzi per amore* (Melani, 1658 - Heinicken, 1783 - Cocchi, 1756 - Sacchini, 1777 - Albini, 1789); *La Pazzia amorosa* (Gasparini, 1711); tre *Re Lear* (Berlioz, 1863 - Reynaud, 1883 - Cagnoni, inedita); una quindicina di *Amleti* (Gasperini, 1706 - Scarlatti, 1715 - Andreozzi, 1792 - Caruso, 1790 - Mercadante, 1822 - Buzzolla, 1848 - Moroni, 1860 - Faccio, 1865 - Thomas, 1868 - Marescotti, 1894 - Meretzceck, 1843 - Stadtfeld, 1857 - Ioncières, 1864 - Hignard, 1863 - Keurnels, 1891); tredici *Orlando Furioso* (Haendel, 1732 - Scarlatti, 1770 - Vivaldi, 1714 - Rissori, 1713 - Bioni, 1723 - Vivaldi, 1727 - Haydn, 1790 - Lulli, 1685 - Steffani, 1696 - Piccinni, 1776 - Guglielmi, 1771 - Pollaroli, 1725 - Donizetti, 1883).

« Seguono: *L'amante impazzito* (Ballarotti, 1714); *Il re dei matti* (Galluppi, 1750); *La demente* (Marchetti, 1857); *La gabbia dei matti* (Ricci, 1825); *Giovanna la pazza* (Muzio, 1857); *Jeanne la folle* (Chapisson, 1848); *Le pazzie di Stellidaura e Zoroastro* (Cimarosa, 1772); *La follie de Glaris* (Kreutzer, 1827); *Il trionfo della pazzia* (Bernardini, 1787); *La pazzia della Vendetta* (Paolani, 1707); *I pazzi gloriosi* (Cocchi, 1753); *I quattro pazzi* (Zingarelli, 1780); *La pazzia in trono* (Pagliardi, 1672); *Le pazzie dei gelosi* (Anfossi, 1787); *Il manicomio* (Ferrarese, 1722); *Un pazzo ne fa cento* (Simone Giov. Mayr, 1796).

« E ancora: *I pellegrini della Mecca o i pazzi di Medicina* (Gluck, 1764); *I visionari* (Paisiello, 1794); *Socrate immaginario* (Paisiello, 1775); *Linda* (Donizetti, 1842); *I Puritani* (Bellini, 1835); *La bella fanciulla di Perth* (Bizet, 1867); *Il ritorno di Columella* (Fioravanti, 1837); *Mignon* (Thomas, 1886); *La Lucia* (Donizetti, 1885); *Macbeth* (Verdi, 1847); *Ratcliff* (Mascagni 1895) ».

L'A. conclude questo numeroso elenco di opere musicali in cui figurano « pazzi » con un'acuta osservazione tra la « Nina » paisielliana e la « Lucia » donizettiana. Nella prima opera, egli dice, la pazzia è espressa dal musicista tarantino con sintesi lirica, mentre il compositore bergamasco, nel suo capolavoro, si sofferma all'analisi. Sicchè, egli afferma, mentre Paisiello esprime, Donizetti descrive.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Milano, fasc. 3-4, 1936.

F. Cattaneo: *Le Sinfonie neglette.* — F. Torrefranca: *Il primo maestro di W. Mozart.* — F. Barberto: *La principessa Elena Baciocchi Bonaparte e Paisiello.* — C. Perinello: *I problemi del consonare musicale.* — A. Bonisconti: *Didattica del violino.* — H. O. Boehm: *La musica sacra cattolica nella nuova Germania.* — E. Albini: *L'origine dei canterini e i canterini romagnoli.*

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, ottobre 1936.

A. Capri: *Niccolò Paganini.*

Il Popolo d'Italia. - Milano, 11 novembre 1936.

T. Bellomi: *Antonio Stradivari nella leggenda e nella storia.*

La Rassegna Musicale. - Torino, settembre-ottobre 1936.

L. Ronga: *Un libro italiano d'estetica musicale.* (Larga recensione della *Musica e le arti* di A. Parente). — A. Della Corte: *Cimarosa nel 1799 e nella fortuna postuma.* — Edit.: *Voci aggiunte a un Dizionario di musicisti italiani contemporanei* (Dallapiccola, Gorini, Salviucci, Porrino).

Bollettino Ceciliano. - Roma, settembre-ottobre 1936.

E. Flade: *L'antica arte organaria.*

Rassegna Dorica. - Roma, 20 novembre 1936.

N. Rinaldi: *Il valore della « Fedra » dannunziana nel dramma musicale di Ildebrando Pizzetti.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, novembre 1936.

G. Scuderi: *Commenti al Congresso di Napoli.*

FRANCIA

Le Guide du concert. - Parigi, 23, 30 ottobre; 6, 13 novembre 1936.

P. Socanne: *La grande epoca lirica: Halévy* (continua nei fascicoli del 30 e 6 novembre).

I. Bruyr: *Intervista con Fèlip Lazar.*

Le Ménestrel. - Parigi, 2 e 9, 16, 30 ottobre, 6 novembre 1936.

R. Bouyer: *Saint-Saëns e la sua opinione sulle arti plastiche.*

J. Chantavoine: *La chiesa e la musica.*

A. Cellier: *In memoriam.*

C. Saint-Alex: *L'euritmia musicale.*

Revue Grégorienne. - Parigi, settembre-ottobre 1936.

G. Daumav: *L'Africa che canta.* — G. Frénaud: *Ritmo e filosofia.* — E. Mourey: *I morti che bisogna uccidere.* (Rivendicazione delle teorie di Solesmes, tuttora vive, mentre parvero distrutte dalla tesi di Jeanuin). — J. Gajard: *Nozioni sulla ritmica gregoriana.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, novembre 1936

G. Chase: *Alcuni giovani compositori francesi* (Ferroud, Delannoy, Martelli, Barraud, Françaix, Messiaen). — J. Hutchirgs: *Studii su Borodin.* — P. Robinson: *Bach, Händel.* — G. Dyson: *Sibelius.* — Edit.: *Cantori inglesi in Jugoslavia.* — P. Whitlock: *L'organo del futuro.*

Monthly Musical Record. - Londra, novembre 1936.

E. Walker: *Postumi canti di Wolf.* — G. Abraham: *« La fiera di Sorocinski » di Mussorgski.* — A. Frank: *Sul jazz.* — D. Ewen: *L'inizio della direzione dell'orchestra.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, novembre 1936.

E. Pietzsch: *Il libretto dell'opera moderna.* — P. Egert: *Musica umanistica* (su Liszt). — K. Rehberg: *Il valore pedagogico dell'organistica.* — Edit.: *Le castagnette.* — L. Gros: *Gli amici di Wagner nell'esilio zurighese.* — H. Mayewski: *Nuovi orizzonti dell'editoria musicale.* — R. Gerigk: *La nuova messinscena del « Don Carlos » alla Staatsoper di Berlino.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 28 ottobre; 4 novembre 1936.

J. Conze: *Severità di forma nel Lied di Brahms.*

B. Heid: *Una reminiscenza di Byrd in Beethoven?* (Byrd variò il canto popolare inglese del XV secolo *The carmans Whistle*, in 6/4. Il tema si ritrova nel 4° tempo della IX di Beethoven, al principio dell'Andante maestoso, nell'unisono del tenore col basso, « Siate uniti, milioni... », in 3/2, in sol maggiore, anzichè in do magg., con sincopi nelle parole « milioni ».

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 9, 16, 23, 30 ottobre, 6 novembre 1936.

P. Mause: *Stile verticale e orizzontale.* — F. Göthel: *Un nuovo metodo pel violino.* — K. Huschke: *Fritz Steinbach e Brahms.* —A. Dicsterweg: *I 60 anni di W. Niemann.*

R. v. Mojsisovics: *Il problema della forma in Beethoven.* — I. Vogler: *Un equivoco.* (Sul 4° tempo della IX di Beethoven). — E. Valentin: *Un foglio commemorativo di Teresa Bransvik.* — W. Schmieder: *Documenti archiviali su Beethoven.* — W. Nohl: *Intorno al desiderio di Beethoven di un viaggio in Inghilterra.*

L. Unterholzner: *Le relazioni di Liszt e Wagner.* — W. Altmann: *Commenti alle statistiche teatrali.* — P. Schwers: *I 70 anni di Georg Schumann.*

F. Herzfeld: *Musica e film.* — E. Schmitz: *Il preludio del Lohengrin.*

H. Waltz: *Concerti e cultura musicale.* — W. Bollert: *L'Oberon di Wramitzky* (1756-1808).

Zeitschrift für Musik. - Ratisbona, novembre 1936.

W. Hapke: *Hermann Simon, saggio d'interpretazione.* — P. Raabe: *F. Liszt.* — W. Thomas: *Due lettere inedite di Liszt.* — A. Schering: *Le sonate per violino di Beethoven.* (Continuando i suoi tentativi di avvicinare le opere musicali di B. a poemi, tragedie, ecc. lo Schering tratta della *Sonata* in fa magg., op. 24, e la confronta con *Claudina von Villa Bella* che Goethe pubblicò nel 1776 come *Schauspiel mit Gesang*, cioè col dialogo in prosa. È questa prima stesura, non l'altra dell'88, come *Singspiel* e col dialogo in versi, che Beethoven avrebbe utilizzato. Col consueto suo sistema lo Schering crede di riconoscere in ciascuno dei quattro tempi della Sonata il riflesso di un episodio della commedia, e, passando ai particolari, mostra come le frasi goethiane coincidano nell'espressione e negli accenti con frasi beethoveniane).

A. Lorenz: *Sull'istrumentazione delle sinfonie di Bruckner.* — J. P. Zarfen: *Sulle ricerche haydniane del professor Sandberger* (Contesta al Sandberger che il *Quartbuch* sia un catalogo repertorio di Haydn, mentre è probabilmente il catalogo di musiche di varii autori eseguite nel castello Esterhazy. Contesta perciò l'attribuzione di 78 sinfonie ad Haydn, fatta dal Sandberger, il quale, dice il Zarfen, trascorsi quattro anni dal trovamento, non ha ancora potuto dimostrare l'autenticità haydniana di alcune fra le 78 sinfonie da lui trovate).

W. Bartels: *Sulla critica.* — V. Junk: *Prima esecuzione a Vienna di Lieder finora dimenticati di H. Wolf.* — F. Muller: *Svilimento? Diffamazione?* (Polemica con R. Steglich intorno al «tema regio» di Bach e al valore musicale di Federico II).

Volkische Musikerziehung. - Braunschweig, novembre 1936.

R. Ehm: *Musica da casa al villaggio.* — A. Ganse: *Strumenti da casa non più usati.* — O. Jochum: *Scuola di canto ad Augsburg.* — Edit.: *Musica da casa a Charlottenburg.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, ottobre-novembre 1936.

A. Orel: *Originale e rielaborazione nelle opere di Bruckner.* (Sulla stessa questione, pensieri di Klose, Hausegger, Raabe). — Bayer: *Liszt e la poesia.* — Hannemann: *Il canto del popolo.*

Neues Musikblatt. - Magonza, novembre 1936.

H. Kuhlenkamff: *La traduzione delle opere.* — Edit.: *Quattro lettere di Bruckner.* — Edit.: *E. von Borek.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1, 15 novembre 1936.

H. J. Moser: *La settimana musicale a Kassel.* — E. Isler: Recensione della *Storia dell'Organo* di G. Frotscher.

(Fascicolo dedicato alla memoria di H. G. Nägeli nel centenario della morte). — R. Hunziger: *Contributo alla biografia.* — G. Walter: *L'eredità musicale.*

Dissonances. - Ginevra, ottobre 1936.

R. Algys-Mooser: *La signora Lüdendorf, musicologa-romanziera.* (Cita un articolo di G. Knops nella Libre Belgique sul romanzo della moglie del celebre maresciallo su Mozart. L'articolista contesta alla scrittrice le asserzioni sulla adesione di Mozart alla massoneria, sulla ostilità dell'arcivescovo di Salisburgo). — In.: *Strawinski parla dell'ispirazione.* (Cita un'intervista del compositore con la rivista *Beaux-Arts*).

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, settembre-ottobre 1936.

M. Graf: *A. Bruckner.* — A. Stradal: *Una sinfonia giovanile di Bruckner.* — M. Muche: *L'estetica di Liszt.* — T. Wiesengrund-Adorno: *A. von Webern.*

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, novembre 1936.

P. Grabenwitz: *Johann Stamitz come compositore da chiesa.* — O. Eberstaller: *Organi giganteschi.* (Accennata la storia dell'organo, redige la seguente statistica decrescente degli organi che contano più di 100 registri:

Città	Anno	Manuali	Registri
Atlantic City	1935	7	935
Philadelphia	—	6	400
Passau	1928	5	208
Breslau	1913	5	187
London	1934	—	176
Birmingham	1917	5	167
St. Louis	—	—	167
Hamburg	1912	5	163
Szegedin	1930	—	155
Barcellona	1929	5	152
Nürnberg	1936	5	150
Kansas City	—	5	150
Nidaros	—	4	139
St. Florian	1932	4	136
Engelberg	1927	4	135
Magdeburg	1928	4	131
Libau	1885	4	131
Kevelaer	1925	4	131
Messina	—	—	127
Sidney	—	5	126
Riga	1883	4	124
Trondhjem	—	4	117
Hannover	1914	4	116
Wien	1913	5	116
Stockholm	1925	4	115
Garden City	—	—	115
Berlin	1905	4	110
Inverness	—	4	110
Chicago	—	5	109
Paderborn	1926	5	109
Ulm	1930	5	109
Freiburg	1929	3	109
Zwickau	1929	3	108
Einsiedeln	1933	3	107
Dormund	1905	5	105
Hamburg	1892	3	104
Oslo	1930	4	103
Berlin	1928	4	103
Ludwigshafen	1927	4	102
Salzburg	1914	4	101

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 musica di tutto il mondo;
Un notiziario degli avvenimenti internazionali del mese (congressi, teatri e concerti);
Confidenze degli autori, informazioni, concorsi, varietà, ecc.;
L'elenco delle nuove pubblicazioni (musiche o libri d'interesse musicale) edite in Italia e all'Estero, e la recensione delle più notevoli;
Un brano musicale di chiaro autore.

È la rivista, del genere, più economica, 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

A RICHIESTA S'INVIANO NUMERI DI SAGGIO

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

« In terra di leggenda » di Ludovico Rocca, al Lirico di Milano.

(14 novembre 1936).

In terra di leggenda di Ludovico Rocca, datasi con successo al Lirico, non era per Milano un'opera del tutto nuova. Segnalata nel concorso bandito dalla V Triennale, era stata infatti eseguita in quell'occasione in forma di oratorio e, cioè, nella sua parte esclusivamente strumentale e vocale. Ma, allora, pur rilevandosi la nobiltà dell'opera, non fu possibile dare di essa un esauriente giudizio critico; poi che un melodramma può conseguire pienamente la sua particolare fisonomia solo in una completa realizzazione teatrale. E perciò, a buon dritto, *In terra di leggenda* venne presentata al Lirico come « novità ».

***

Se in quest'opera Ludovico Rocca mostra di non aver conseguito ancora quella maturità espressiva raggiunta in seguito col *Dibuk*, non per questo *In terra di leggenda* va considerata alla stregua di un primo esperimento; poi che anche in questo lavoro giovanile del Rocca il taglio scenico della musica, il procedimento armonico e lo stesso strumentale risentono di una mano scaltrita e d'una visione artistica degna di considerazione.

L'ingenuità che caratterizza alcuni tratti dell'opera nasce, forse, dallo spirito stesso di questa *Terra di leggenda* che si determina in una atmosfera di dolci risonanze sensitive e si svolge in un mondo fantasioso dove i personaggi sono sentiti e delineati, sia pure attraverso la loro passione umana, come figure irreali ed evanescenti. E, però, l'Autore ha sentito affine alla sua concezione il mondo wagneriano di cui, è vero, non ripete nè i concetti, nè le idee, le strutture o i procedimenti musicali, ma all'influenza del quale non sa sottrarsi, particolarmente quando vuole fissare in suoni l'atmosfera romantica e trascendentale del libretto.

Il quale s'ispira ad un mondo affatto leggendario, ricco di passioni che si determinano nettamente e, direi, senza sfumature nei vari personaggi concepiti, appunto leggendariamente, con la compiutezza del simbolo. Tali sono, infatti, « il Fanciullo Errante » e la « Bella Prigioniera » moventisi in una atmosfera di poesia e di purezza; tali « Re Kedàr » e « Degrena » incarnanti, l'uno, la ferocia della conquista, l'altra, lo sfrenato desiderio di potenza e la torbida passione.

L'alto Medioevo è la cornice entro cui si muovono i personaggi della tragica vicenda. Orde fameliche in traccia di pingui prede, barbari re oscillanti tra la brama crudele di conquista e l'accendersi improvviso della passione d'amore, castelli misteriosi in fondo ad ignote vallate, selve risuonanti di clamori di armati o di dolci canzoni: nulla manca di quel leggendario mondo ai limiti del Medioevo. Non a caso, quindi, Cesare Meano, autore del libretto, ha chiamato *terra di leggenda* questa in cui si svolge la finzione scenica. La quale può riassumersi brevemente così.

È sera; e l'esercito di ventura di Kedàr, accampato in una densa foresta di quercie, attende il suo re. L'attende anche Degrena, la bella sua compagna; mentre sdraiati presso di lei, due guerrieri raccontano le gesta degli antichi eroi.

Degrena è annoiata della lunga inazione e sogna nuove conquiste che la rendano ricca e potente. Torna Kedàr stanco del lungo cammino ed avvilito: e la donna lo schernisce per la sua inoperosità. L'apparire d'un ignoto giovinetto la fa finalmente tacere. È il Fanciullo Errante che racconta di un castello lontano abitato da misteriose creature, pieno di immense ricchezze. Il Re e Degrena esultano, chiamano alle armi la turba e muovono verso la nuova preda, sicuri della vittoria.

Il secondo atto si svolge nel Castello. Tre fanciulle trascorrono ivi melanconicamente la vita: la Bella Prigioniera e due sue ancelle. Mentre attendono al lavoro quotidiano, irrompe l'esercito di Kedàr che, colpito dalla bellezza della Prigioniera, dichiara di volerla fare regina e scaccia Degrena.

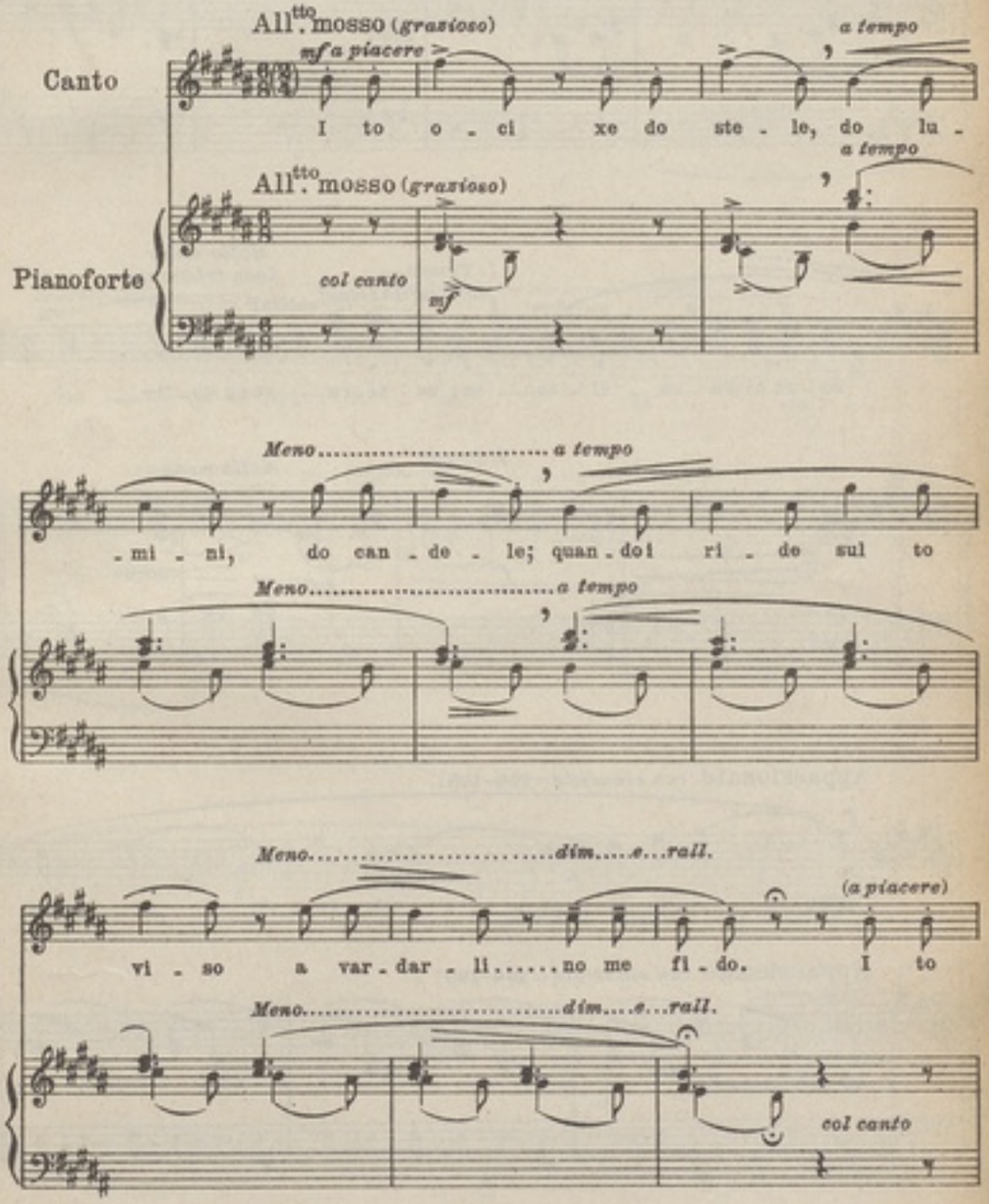
La fanciulla ascolta sgomenta gli ordini del Re e, raggiunta dal Fanciullo Errante, riconosce in lui il cantore misterioso che, ogni net-

"I to oci xe do stele,,

CANZONE VENEZIANA

Versi di
Pier M.Bianchin

Musica di
G.B.Wolf Ferrari
(1935)



Proprietà riservata.

I. Tempo *Largamente* *più f*

o - ci xe do ste - le che se im - pis - sa nel me cuor e i me

I. Tempo *Largamente* *legatissimo*

I. Tempo *Molto meno (con tristezza)*

f (con agitazione) *subito p*

do - na el pa - ra - di - so;.... se i se sè - ra... xe un do - lor

I. Tempo *Molto meno*

f *subito p*

Appassionato *con slancio* (♩.= 104-108)

f

Quan - - - do le nu - - - vole co - vèr - - - ze el

Appassionato *con slancio* (♩.= 104-108)

mf mormorando

çie - lo e mi me sen - - - to

rall:..... molto..... a tempo

tan - to a - vi - li - do, ba - - sta i to

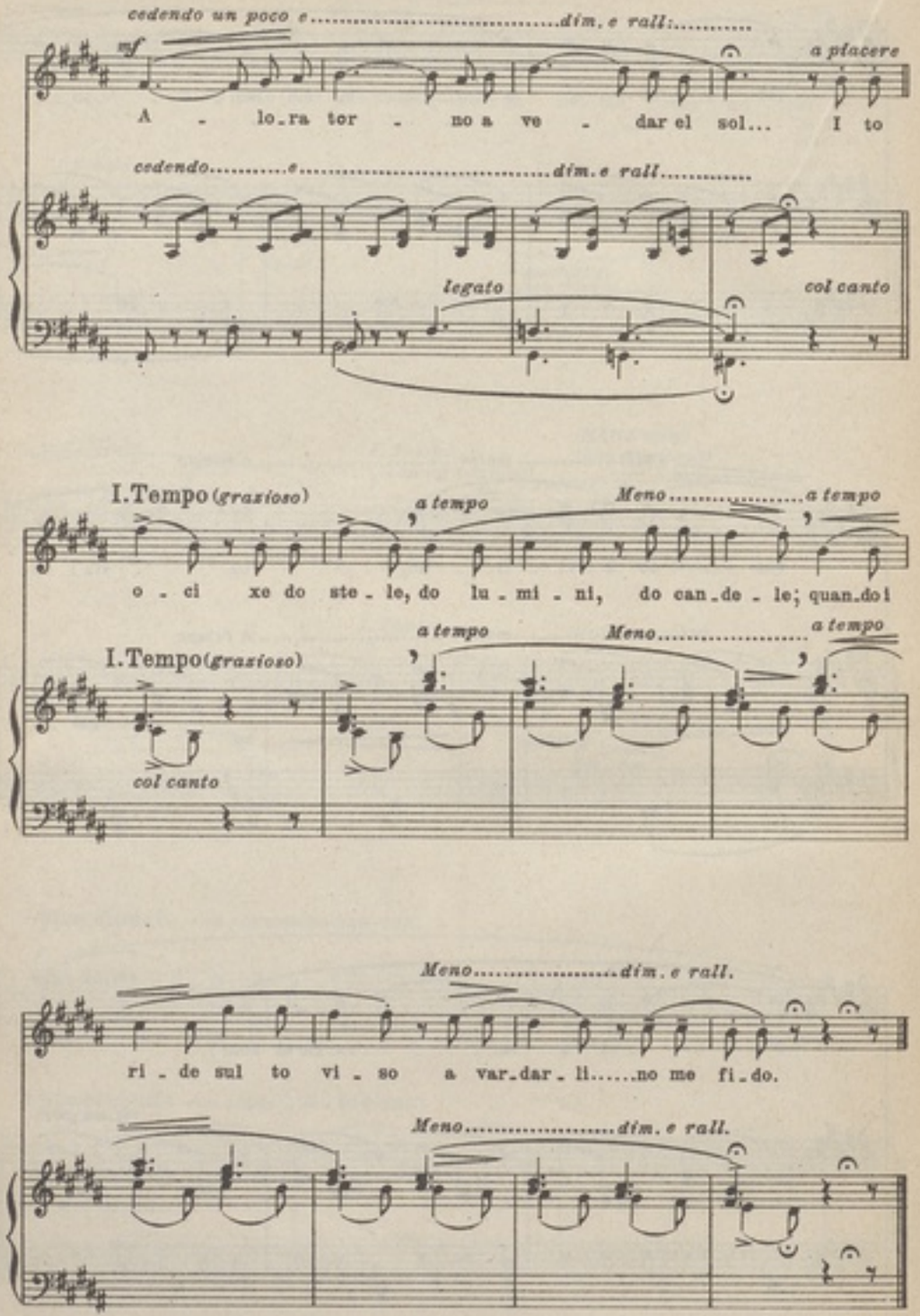
rall:..... molto..... a tempo

mf

rit. un poco

o - - - ci a vèr - - - zarme el cuor!

rit. un poco



te, la tiene dolcemente desta e sente sorgerle in cuore un nuovo sentimento. Anche il giovinetto si turba. Pure, bisogna obbedire al Re che gli ha ordinato di condurre a lui la fanciulla.

Nel terzo atto le due ancelle svelano al Fanciullo Errante il segreto della Bella Prigioniera: morirà al primo bacio d'amore. Egli ascolta sgomento la rivelazione e trema al pensiero che Kedàr possa baciare la giovinetta. Bisognerà quindi sottrarla alle imminenti nozze. Ma ecco sopraggiungere Kedàr che le impone di prepararsi alla cerimonia nuziale. Allora il giovinetto disperatamente la stringe a sè e la bacia sulla bocca. L'incantesimo si compie: la fanciulla muore. Kedàr, irato, grida ai soldati di uccidere l'audace; ed il giovinetto è condotto via mentre la fanciulla viene portata fuori dalle donne fra la commozione della turba. Kedàr si sente, ad un tratto, desolatamente solo. Anche Degrena l'irride e l'abbandona. Oramai egli non avrà altra compagna che la morte devastatrice.

***

La musica aderisce allo spirito del libretto e si determina in un'atmosfera di suoni sciolti che scorrono in una melopea continua di disegni melodici, solo rare volte a carattere strofico. E, se le parti drammatiche hanno un sicuro rilievo, è soprattutto nell'abbandono lirico che si determina la sensibilità dell'Autore: sensibilità lirica più che drammatica o virtuosistica.

In Terra di leggenda risente senza dubbio, come già s'è detto, del periodo in cui lo spirito del Rocca non era ancora musicalmente definito; ma è pur sempre opera degna di un sottile ingegno che nel cammino dell'arte ascende per tappe faticose, ma ricche di risultati. E nella produzione del musicista torinese ha un posto tutt'altro che trascurabile. Vi sono già, in questo giovanile lavoro, alcune delle qualità che si affermeranno poi nel *Dibuk*: la stessa serietà e severità di concezione, l'ampio respiro che rivela la sua robusta struttura d'artista e, con l'ardore che sa affrontare le ardue ascese, la dolcezza di alcune quote di riposo in cui il lirismo esprime uno stato d'animo denso di alta spiritualità.

Al successo dell'opera, assai caldo (con una ventina di chiamate agli interpreti ed all'autore), contribuì l'esecuzione ottima sotto ogni riguardo. Il maestro Mario Cordone concertò *In Terra di leggenda* con amoroso studio dei particolari e la guidò con vivo senso artistico dando una nuova, significante prova delle sue forti qualità direttoriali. Delia Sanzio fu una Bella prigioniera soavissima, e Carlo Cagnoni rese con gentile poesia la figura del Fanciullo Errante. Efficacissimo apparve il Reali nella parte di Kedàr e passionale Degrena la Clinova. Ottime pure, nelle loro parti, la Jacchia e la Pogliani.

GASPARE SCUDERI.

In occasione della visita del Reggente di Ungheria, si è dato al Reale dell'Opera di ROMA l'*Otello* di Verdi (maestro Serafin, Merli, la Tassinari, Franci, De Paolis) alla presenza del gradito ospite, della sua consorte, dei Reali d'Italia, del Duce e di un pubblico d'eccezione.

Della stagione lirica, già iniziatasi, riferiremo nel prossimo fascicolo.

Alla Quirinetta, pure di ROMA, il maestro Piccardi ha presentato *Madrigale*, balletto di carattere pastorale di V. Rieti, e *Pulcinella* di Strawinsky su musiche di Pergolesi.

L'E.I.A.R. ha trasmesso da Roma, direttore Previtali, *Turandot* di Busoni, mai eseguita in Italia.

All'Arcimboldi di MILANO è piaciuta la fiaba *L'uccello azzurro* di Maeterlinck, ridotta da Elena Riva, con musiche di Musella; e successivamente *Briciolina* di Virgilio Ranzato, su parole di Mary Tibaldi Chiesa. Applauditi anche i minuscoli interpreti e la direttrice Pina Bianchi.

Il maestro Del Campo ha presentato al Comunale di BOLOGNA: *Aida* (la Caniglia, la Stignani, Masini, Borgioli); la *Walkiria* (Lotte Burg, la Cobelli, Pasero, la Sani, Tasso, Moroni); *Tosca* (la Pacetti, il tenore Lugo che, vivacemente applaudito, cantava per la prima volta in Italia, Montesanto); la *Lucia di Lammermoor* (Toti Dal Monte, Marcato, Basiola, Baronti) è stata diretta dal maestro Pais.

Della nuova opera, *Imelda*, di Adolfo Gandino, vincitrice del Concorso Baruzzi e accolta con vivo successo, diremo nel prossimo fascicolo.

Al Vittorio Emanuele di TORINO, il maestro Romano ha diretto *Trovatore* (Pertile, Viviani, la Magnoni, la Zabalbesco) e *Barbiere di Siviglia* (De Franceschi, la Merlò, Perulli, Dominici).

Tosca (con la Pacetti), *Butterfly* (con la Corradetti), *Mefistofele* (con Mongelli), *Cavalleria* e *Notturno romantico* di Pick-Mangiagalli, che ha ritrovato le fervide accoglienze delle altre città in cui era stato inscenato, sono le opere che il maestro Fabbroni ha diretto al Verdi di FIRENZE.

Il maestro Questa ha presentato al pubblico del teatro Verdi di FERRARA: *Adriana Lecouvreur* (con la Pacetti), *Elisir d'amore* (con la Capsir), *Manon* (con la Favero e Landi.).

Al Politeama di NAPOLI si sono date, direttore il maestro Santarelli, *Tosca* (con la Scacciati e Renato Gigli), *Traviata* (la Cirillo),

Cavalleria rusticana (la Visciola, tenore Cavallini), *Pagliacci* (Coppellotti, la Balducci, Mazzanti) e *Sulamita* di Zanella (la Fersula, la De Vincenzi, Renato Gigli). Quest'ultimo spartito, nuovo per Napoli, ha procurato molte chiamate anche all'autore presente. Lo *Chénier* (tenore Voltolini) ha avuto a direttore il maestro Patanè.

Pure a Napoli (teatro Mercadante) è piaciuta la fiaba *Tredicino* di Lea Maggiulli-Bartorelli (Zietta Liù) per la musica di T. Ceccherini.

® A Venezia (Malibran) il m.° Moresco ha diretto *Tosca* (la Scacciati, Coppellotti, Malatesta) e *Lucia* (la Scagliarini, Sinnone, Marchiò).

® A Genova, all'O. N. B., si è avuta una udizione per orchestra e voci di alcuni brani della nuova opera *Cesare* del maestro Cappa su parole di Checcacci e Rondolotti.

® Il secondo Centenario di Pergolesi è stato ricordato a Colonia, con la rappresentazione della sua opera buffa *Il maestro di musica*, preceduta da discorsi dei proff. Amoretti e Hassner.

® Al Teatro di Stato di Zurigo si sono date recentemente (dirette dal m.° Dengler) quattro opere italiane: *Falstaff*, *Trovatore*, *Tosca* e *Butterfly*.

® Giovanni Martinelli è stato protagonista dell'*Otello*, all'Opera House di S. Francesco, ed al Civico di Chicago.

CONCERTI

MILANO

® Quartetto. — Ottime interpretazioni (da parte del concertatore e solista d'oboe Leandro Serafin, dell'arpista Magistretti, e di alcuni solisti dell'orchestra scaligera) di musiche antiche, alcune nuovissime per Milano, quali il *Concerto in do min.* per oboe, con accompagnamento di doppio Quintetto d'archi, di Marcello; un *Quintetto* di Mozart ed un *Sestetto* di Beethoven; e di altre moderne tra cui il grazioso e fresco *Quintetto* di Nino Rota per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa.

® Amici della musica. — Si sono avute interessanti udizioni del Quartetto Curtis; della violinista Lilia D'Albore, che presentò, come novità, *Tre Pezzi* di Annibale Bizzelli; della pianista Pitini (che interpretò anche *Piccoli soldati in marcia* di Tedoldi) con la cantatrice Rita De Vincenzi; del violinista Antonio Abussi in piena efficenza e calorosamente applaudito anche dopo due nuovissimi brani (*Lamento* e *Tumulto*) di Renzo Bossi.

La nuova stagione si è inaugurata con un concerto orchestrale, direttore R. Castagnone, al quale hanno collaborato la cantatrice Ines Maria Ferraris e la pianista Fulvia Cimadori. In programma concerti di Vivaldi e Haydn (il secondo per pianoforte ed orchestra), musiche di Sonzogno e di De Falla e, nuovi per Milano, *Sei Canti* di Pedron, *Balli* di Nino Rota e un *Divertimento* (pianoforte e orchestra) di Pillneg.

® Teatro del Popolo. — L'ultimo concerto è stato offerto dal Quartetto Poltronieri con la collaborazione del pianista Carlo Vidusso (nel *Quintetto* elegiaco di Toni) e del clarinettista Amodio (in un *Quintetto* di Mozart).

Nel precedente concerto si ebbero alcune novità: una ingegnosa *Fantasia* di Montani per pianoforte, orchestra d'archi e timpano; l'interessante *Sinfonia, Arioso e Toccata* per pianoforte di Alfredo Casella; tre belle *Liriche* di Petrassi. Applauditi tutti gli interpreti: la pianista Puliti Santoliquido, la cantatrice Fioroni, la piccola orchestra d'archi diretta da Alceo Galliera e integrata al pianoforte da Giorgio Favaretto.

® Sala Sammartini. — La soprano Neuenschwander, il violinista Pierangeli, il flautista Tassinari, il pianista Favaretto offrirono un complesso programma, in cui era compreso un nuovo *Poema* per violino e pianoforte di G. F. Ghedini. Nel successivo concerto piacque una *Sonata* di Gorini.

® Ufficio Concerti. — Nella serie dei « Grandi maestri ed interpreti » si fecero applaudire la violinista Regina Schein, i pianisti Nin-Culmell (in composizioni di autori spagnoli, tra le quali una sua), Andor Földes (in un importante programma), e Schnabel; il violoncellista Jacques Sérres.

Nei concerti in serie si presentarono il Duo Enrico Schmidt (pianista) e Giovanni Bagarotti (violinista); il pianista Francesco Lang.

® Concerti diversi. — Al Filologico, una udizione è stata dedicata a Mussorgski, con conferenza di Mary Tibaldi Chiesa ed interpretazioni musicali della contralto Livia Sigalla e del pianista Favaretto.

La violoncellista Chelotti Tacchinardi e la pianista Pelesini Tacchinardi hanno inaugurato la nuova annata dell'Associazione Donne Artiste e Professioniste.

ROMA

® Teatro Adriano. — Dopo un altro concerto Molinari (in cui piacque una nuova *Suite veneziana* di Wolf Ferrari in quattro brevi tempi ed in cui ebbe molti applausi il violinista Milstein in due *Concerti* di Bach e di Dvorak), se ne ebbero due diretti da Riccardo Strauss. Ammirata particolarmente l'interpretazione della sua *Vita d'eroe*.

Marinuzzi, nei suoi due applauditi concerti, oltre brani del consueto repertorio, ha presentato due novità: *Vendemmia* di Mulè, che ebbe confermata l'accoglienza lietissima avuta a Venezia, e *Batuque* del brasiliano O. L. Fernandez, una danza di negri dal ritmo trascinante, anch'essa calorosamente applaudita.

® S. Cecilia. — Il Quartetto Roth, tra musiche di Beethoven e di Schumann, ha presentato *Rispetti e Strambotti* di Malipiero.

® Filarmonica. — Il Quartetto di Roma ha aperto la nuova annata bene interpretando composizioni di Schubert, di Grieg e di Labroca (*Quartetto N. 2 in sol magg.*). — Lieta accoglienza ha avuto successivamente il Trio vocale romano in brani di opere di Mozart, Paisiello, Cimarosa, Legrenzi, Tritto ecc.

TORINO

® L'E.I.A.R. ha iniziato la nuova annata al Teatro di Torino con la *Messa da Requiem* di Verdi, direttore Guarnieri, solisti l'Arangi-Lombardi, la Elmo, Lo Giudice e Righetti.

® Amici della musica. — Ottimamente riuscita l'udizione delle *Sonate* di Beethoven, interpreti il pianista Maas ed il violinista Dubois. Precedentemente era stato applaudito il Quartetto Poltronieri, che con la cooperazione del pianista Fuga, eseguì il *Quintetto* d'archi e pianoforte di Castelnuovo Tedesco, e con la cooperazione del clarinettista Amodio un *Quintetto* di Mozart.

TRIESTE

® Una serata di composizioni, assai apprezzate, di Mario Bugamelli si è tenuta all'Ateneo Musicale.

® Alla Società dei Concerti si sono distinti l'orchestra del maestro Toffolo e la clavicembalista Alice Ehlers.

FIRENZE

® Il Gruppo strumentale italiano, diretto dal maestro Nino Sanzogno e del quale fanno parte il violinista Ferro, la cantatrice Vivante e l'arpista Gatti Aldrovandi ha dato un bel concerto alla Sala Bianca, con musiche di Petrassi, di Malipiero, di Ravel ecc.

® Al Palazzo di Parte Guelfa il prof. Luigi Neretti ha diretto un concerto di Canti patriottici toscani.

NAPOLI

® Sindacato Musicisti. — Si sono svolti i due concerti della « Mostra » dei Compositori Campani. Nel primo concerto si sono eseguite musiche di Eduardo Alabiso (*Rapsodia* per flauto), Italo Lippolis (*Sonata* per violino), Arduino Gentile (*Impressioni d'autunno*, per cello), Antonio Cece (*Rapsodia Napoletana*, per cello), Attilio Staffelli (*Notturno* per due violini e piano), Umberto Vedovelli (*Trio*). Ne furono interpreti il flautista Rispoli, i violinisti Valente, Pavanelli, Tagliaferri, Varriale, il cellista Aiello, i pianisti Bova, Campese, Baccicalupi, De Bellis, Strino.

Nel secondo concerto si presentarono musiche di Franz Carella (*Sonata* per violino), A. Luigi Apreda (*Scene napoletane*, per violino), De Bellis (*Trio*), Alfredo De Ninno (*Liriche* per canto), Antonio Ferrannini (*Sonatina* per violino), Giacomo Saponaro (*Tema con Variazioni*, per violino). Gli esecutori sono stati: la violinista De Rogatis e il violinista Ruotolo, il violista Scarano, il cellista Viterbini, la cantante Matacena e la pianista De Maria.

® Camerata Napoletana. — Ha iniziato la stagione con un interessante concerto d'orchestra da camera, ottimamente diretto da Adriano Lualdi, con la collaborazione della cantante Alba Anzellotti. In programma: *Sire Halewyn* di Lualdi, *Liriche tagoriane* di Alfano etc.

® Accademia napoletana concerti. — Concerto del Duo Strawinsky, padre e figlio, con esibizione sollstica di Soulima Strawinsky e col *Concerto* a due pianoforti di Igor Strawinsky.

® Commemorazione di Oscar Palermi. — Nella sala dei R.R. Educandati si è svolta una commemorazione del maestro Oscar Palermi, con discorso del Conte Calletti e con esecuzioni di musiche pianistiche, violinistiche e vocali dell'Estinto, interpreti le figlie Nina e Natalia ed un gruppo di suoi allievi.

® Circolo Assoc. Fasc. Artiste, Laureate. — La prima manifestazione del nuovo anno è stata una conferenza di Elisabetta Oddone, su *La musica per i bambini*, avvalorata da esecuzioni di musiche infantili.

CAGLIARI

® I primi due concerti della nuova stagione hanno avuto ad interpreti la violinista Gioconda De Vito e la pianista Gobbi Belcredi.

VARIE DALL'ITALIA

® All'Istituto Fascista di Cultura di Venezia, il Duo pianistico Thea Foscari e Giorgio Levi ha svolto un programma di musiche classiche.

® Un felice debutto ha fatto a Reggio Emilia l'orchestra sinfonica di quella città, diretta dal maestro Renzo Martini. Essa si propone un vasto giro attraverso l'Italia.

® Pergolesi è stato commemorato a Modena con un concerto di sue musiche (interpreti la soprano Pini e il pianista Montanari), preceduto da un discorso del prof. Gino Roncaglia.

® In una serata a Treviso ha avuto calorose accoglienze il Trio Lorenzi, Fadò, Filippini, vincitore del torneo di Genova. Piacquero anche una *Ouverture* infantile del maestro Car-

ruba ed alcuni saggi violinistici di allievi della scuola del prof. Mariutto.

VARIE DALL'ESTERO

® Dei concerti diretti da Toscanini, col consueto grande successo, a VIENNA ed a PARIGI parleranno i nostri corrispondenti da quelle città nel prossimo fascicolo.

® Per celebrare il bimillenario di Orazio, e in gloria della comune latinità, su iniziativa della Società Génie français e sotto la presidenza dell'Ambasciatore d'Italia Cerruti, alla sala Pleyel di PARIGI è stato eseguito il Carme secolare oraziano nella forma musicale a soli, orchestra e coro, datagli dal musicista francese del Settecento Philidor.

® I giornali di BUDAPEST dedicano articoli assai calorosi al successo del concerto ufficiale dato in commemorazione del 125° anniversario della nascita e del 50° della morte di Liszt. Essi rivolgono alte lodi al maestro Gui che, insieme ad altre musiche del grande compositore ungherese, ne ha diretto magistralmente l'oratorio *Christus*.

Nella stessa città è piaciuta la *Sonata in do diesis* (Colorazione di fiamme) di Musellà, per violoncello (Rejto Gàbor) e pianoforte.

® Interessanti concerti ha dato a PARIGI (all'Ambasciata italiana), a BASILEA ed in altre città dell'estero, il Gruppo Strumentale italiano, organizzato da Guido Gatti e diretto da Nino Sanzogno.

® All'Apollo di LUGANO ha avuto ottime accoglienze il Coro della Scala, diretto da Vittore Veneziani, in un concerto di beneficenza.

® Victor De Sabata è stato calorosamente applaudito nei suoi concerti ad AMBURGO, BERLINO, DRESDA, FRANCOFORTE, e di nuovo a BERLINO, ove ha concluso la tournée dirigendo anche *Feste romane* di Respighi e *Notturno* di Martucci. Tutta la stampa esalta l'arte del nostro conterraneo.

® Anche Bernardino Molinari ha avuto molti applausi dirigendo la Filarmonica di BUCAREST.

® Gigli ha cantato al teatro della Scala di BERLINO alla presenza del Cancelliere Hitler, di molte cospicue personalità e di una folla immensa.

® L'Istituto italiano di cultura di VARSAVIA ha commemorato Respighi, con l'esecuzione dei suoi *Quartetto Dorico* e *Tramonto*, preceduta da un discorso del prof. Stanghellini, presidente dell'Istituto.

Nella stessa città ha diretto un concerto sinfonico il maestro Willy Ferrero, con la cooperazione del pianista Rubinstein.

® Alfredo Casella è stato festeggiato a VIENNA ove ha tenuto una conferenza su *Problemi della musica contemporanea in Italia*, con esemplificazioni musicali dello stesso Casella e Bonucci, i quali hanno pure dato un'udizione all'Istituto italiano di cultura (Beethoven, Casella, Respighi, Pizzetti).

® Mario Castelnuovo Tedesco e la cantatrice Maragliano Mori hanno fatto recentemente una tournée in INGHILTERRA e nel BELGIO. Alla Queen's Hall di Londra, il primo ha diretto la sua ouverture a *La bisbetica domata*, ed ha accompagnato la signora Maragliano che ha cantato alcune liriche del Castelnuovo e di altri autori italiani.

® La sezione dell'Accademia di Musiche Contemporanee di OSLO, con l'orchestra diretta da Reidar Brehmer, ha offerto una serata di musica italiana (*Concerti* di Malipiero, *Intermezzi settecenteschi* di Piccioli, *2ª Sinfonia* di Alfano, *Concerto romantico* di Zandonai). Dell'ultimo pezzo sostenne con bravura la parte violinistica Leo Petroni.

® Sotto la direzione del maestro Sergio Kussewitzki, della Boston Orchestra Symphony, è stata eseguita con grande successo — prima esecuzione in AMERICA DEL NORD — la *Sinfonia in re* di Clementi-Casella.

® Il Trio Pascarella, sempre buon propagandista della musica italiana, ha fatto conoscere al pubblico della Columbia University di NUOVA YORK, il *Trio* di Enzo Masetti. Nel programma figurava anche il *Trio in do magg.* di Clementi-Casella.

BUENOS AIRES

® Un'altra commemorazione respighiana si è avuta sotto gli auspici della Dante Alighieri, con discorso del signor Giros, e interpretazione di musiche del compianto compositore da parte del violoncellista Pratesi, del violinista Pedro Napolitano, dei pianisti La Via, signora Napolitano in Quaratino e della cantatrice Isabella Marengo (al piano Roberto Locatelli).

® L'orchestra Radio (direttore Juan José Castro) ha eseguito con ottimo successo *Congada* di Mignone; ed il Trio di Buenos Aires è stato applaudito interpretando *Sonata a tre* di Malipiero, *Siciliana e Burlesca* di Casella e *Trio in sol* di Castelnuovo Tedesco.

G. B. PERGOLESI

Raccolta di Arie inedite

Trascrizione di AL. LONGO

(123740) L. 12.

EDIZIONE RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

DELLA CORTE ANDREA — *Un italiano all'estero: Antonio Salieri.* (G. B. Paravia, Torino).

Più volte, in questi ultimi anni, è stato nominato e ricordato Antonio Salieri, nel centenario della morte e nei nuovi accertamenti biografici di Mozart, di Beethoven, di Schubert e di Liszt. Non son mancate conferenze e articoli. Di fatto, se ne togli due studii parziali, del Bonaventura e del Nützlander, la critica e la storia di quell'insigne maestro non avevano fatto un passo avanti. Finalmente si ha uno studio documentato. Benchè limitato all'operistica, esso è chiarificatore, rigorosamente critico e storico, senza luoghi comuni, senza apologie, senza enfasi retorica.

Studioso dell'opera italiana del '700, il Della Corte ha passato uno per uno i volumi della ricca collezione salieriana della Biblioteca dell'Istituto Cherubini di Firenze e ha considerato le singole partiture nei loro varii elementi ed aspetti. Delle sue minuziose analisi egli riferisce le conclusioni, documentandole e illustrandole con una sessantina di inedite citazioni musicali, interessanti e preziose. Si ricava così una conoscenza diretta di quel compositore, la cui personalità è degna della più alta considerazione dal punto di vista estetico e storico, morale e sociale.

Proprio ora che tante giuste rivalutazioni vengono fatte dell'influenza, dello splendore, della fortuna del genio italiano all'estero, egli merita di ottenere il più grato ricordo degli italiani. Fu un maestro d'arte e di pensiero, un probo lavoratore, un disinteresssato insegnante. La sua fama sorse su basi realmente solide. La sua stima procedeva dalla esemplarità della vita rettissima. L'interesse vivificatore dell'esame che il Della Corte fa di molte opere serie, comiche, eroicomiche, e di qualche cantata del Salieri s'accresce con la trascrizione delle didascalie e dei pareri, che lo stesso maestro segnò nelle partiture autografe serbate nella Biblioteca naz. di Vienna. Questo materiale, finora inedito, opportunamente citato dal Della Corte, fa esattamente conoscere la realtà teatrale delle opere, la capacità da regista, si direbbe oggi, del Salieri, la sagacia della sua mente, la modestia sua naturale. I pareri che Salieri espresse su ciascun pezzo di ciascuna sua opera sono infatti improntati di acume e di obbiettività, giustificano le sue composizioni anche in rapporto al gusto del tempo. Al saggio del Della Corte, ricco anche di riferimenti ai maggiori contemporanei del Salieri, segue la traduzione (a cura di B. Allason) dalla più autorevole biografia del maestro di Legnago, quella che nel 1827 Ignaz von Mosel pubblicò a Vienna, riunendovi le personali memorie e critiche e una folla di notizie importanti e curiose, di aneddoti briosi e pittoreschi, sì da presentare nel modo più piacevole, interessante, dilettoso l'attività e le relazioni dell'uomo, dell'artista, nella memorabile società del suo tempo. Dalla biografia del Mosel e dalla critica del Della Corte la figura di quell'eccellente musicista, onorevole anche come « italiano all'estero », ottiene finalmente la luce e l'importanza che le erano dovute. E la storia dell'opera italiana novera un altro importante capitolo.

G. V.

HIERONYMUS Dò MORAVIA — *Tractatus de musica.* (Pustet, Regensburg).

Questo importante documento musicologico esce a cura del dott. Cserba nei *Freiburger Studien zur Musikwissenschaft* diretti dal Fellerer. Lo stesso Cserba vi ha preposto un dotto saggio sulla storia e sul valore del trattato. Vi ricorda che l'opera fu presa in considerazione nel XVIII secolo, non prima, e che Peter Wagner e il Gastoué ne sono stati recentemente i migliori esegeti. L'autore nacque al principio del XIII secolo in Moravia, e fu domenicano. Probabilmente visse a Parigi e colà scrisse nella seconda metà del secolo. Il trattato, com'egli stesso dichiarò nel capitolo introduttivo, vuol essere non un lavoro originale, ma una compilazione delle notizie e teorie musicali utile a chi voglia conoscere la musica. Il Cserba riconosce dagli elementi scientifici del libro e dal modo dell'esposizione che la chiarezza e l'accessibilità furono le costanti preoccupazioni di Geronimo, e che d'altra parte nulla v'è di suo.

Forse egli fu un maestro di canto, il quale conosceva, come in quei tempi era in uso,

anche le teorie medievali. Fonti delle sue conoscenze furono specialmente Boezio, Giovanni Cotton, Al-Farabi. Molto interessano i tre ultimi capitoli del trattato, nei quali Geronimo parla da esperto, di composizione e di canto, prescrive regole, e accenna agli strumenti di accompagnamento, la ribeba e la viella.

TIERSOT JULIEN — *Lettres de musiciens*, 2° vol. (F.lli Bocca, Milano).

Questa seconda raccolta di lettere di musicisti scritte in francese fra il 1831 e il 1885, opera laboriosa del valente musicologo recentemente scomparso, contiene parecchi dati interessanti la storia dell'arte, del costume, la biografia. Come sempre i pensieri fissati negli epistolari vanno riferiti al particolare momento dello scrittore; possono essere sinceri, o mirare a determinati scopi presso colui che le riceveva. In quanto documenti, lo storico deve saper servirsene. Particolarmente interessanti le lettere di Meyerbeer, che si rivela astuto, desideroso di pervenire, e anche laborioso e coscienzioso. Cose notevoli, anche notizie inedite, si ricavano dalle lettere di Rossini, Auber, Hérold, Halévy, Adam, Berlioz, David, M. Malibran, V. Hugo, Bellini, Donizetti, Verdi, Liszt. Opportunamente il Tiersot riprodusse anche frammenti di lettere, desunti da cataloghi di antiquarii, e tali da collegare episodii e momenti della vita e dell'attività dei singoli musicisti.

HAAG HERGERT — *César Franck als Orgelkomponist*. (Bärenreiter Verlag, Kassel).

È il IV volume degli *Studien zur Musikwissenschaft*, diretti dal Besselere, uno studio di carattere eminentemente musicologico, non estetico. Dopo una succinta e preziosa rievocazione dell'organistica francese, lo Haag tratteggia la biografia e l'ambiente di Franck, passa poi allo studio della composizione franckiana. In essa esamina particolarmente lo sviluppo delle forme verso il corale, le opere del 1862, '78 e '90, in rapporto alle contemporanee, in rapporto anche a quanto di coralesco appare nelle altre opere di lui, e conclude celebrando Franck come il creatore della forma fra i compositori per organo del suo tempo. L'ultimo capitolo, notevolmente ampio, esamina l'armonistica, i tipi melodici, la registrazione, gli scambi fra organo, pianoforte e orchestra.

SILVESTRI SILVA GIUSEPPE — *Leonardo Vinci*. (Tip. Nazionale, Genova).

Raccolta di notizie e di pareri, senza alcun nuovo contributo biografico o storico. Resta vivo il desiderio di uno studio sul celebre compositore calabrese.

a. d. c.

MUSICA DIDATTICA

ALESSANDRI (G.) — *Esercizi e letture* per Viola, ad uso dei violinisti del compimento medio. (G. Ricordi e C., Milano).

Com'è noto, nei programmi ministeriali andati in vigore da alcuni anni nei R.R. Conservatori di musica e nei Licei Pareggiati è stata ripristinata pei candidati all'esame di compimento del corso medio di violino una prova, che già vigeva in passato nei programmi interni di qualche Istituto: l'esecuzione sulla viola di un facile brano.

Viene così eliminato l'assurdo del violinista imbarazzato di fronte alla più elementare pagina per viola, magari pel semplice fatto, incredibile ma vero, di dover leggere nel rigo di contralto! E sì che molti grandi violinisti hanno dimostrato con l'esempio che, non solo non esiste incompatibilità fra i due strumenti, ma che anzi, essendo la loro tecnica in tutto e per tutto analoga, si può passare impunemente da uno all'altro, anche durante la medesima serata.

Nessuna meraviglia dunque che, come si esige dal suonatore d'oboe la conoscenza del corno inglese o dal flautista quella dell'ottavino, si pretenda dal violinista una certa dimestichezza con lo strumento, alla cui progenie appartiene il violino.

Mancava però l'opera adatta a facilitare il trapasso. Il volumetto dell'Alessandri giunge quindi a proposito. Partendo dal presupposto che allo studioso occorra innanzi tutto impratichirsi dell'unica corda non comune ai due strumenti, il *do*, egli inizia i propri esercizi dalla quarta corda. Li trasporta poi di quinta in quinta, affinchè arco e mano sinistra imparino a rintracciare prontamente le altre corde nell'ubicazione diversa da quella occupata sul violino, e si abituino, per ciò che riguarda forza di trazione ed estensione delle dita, alle maggiori dimensioni della viola. Poche pagine di intervalli e il braccio sinistro, per l'innato senso della proporzione ch'è in ciascuno di noi, sarà già in condizione di abbandonare la prima posizione, e di salire gradualmente fino alla quinta, mediante appropriati esercizi su scale e arpeggi. Ancora qualche pagina per lo studio delle trasposizioni, e, infine, le Letture, che senza aspirare al rango di veri e propri Studi, servono ottimamente allo scopo, specie pel diffuso cromatismo e lo spaziare continuo in ogni registro. Da queste letture lo scolaro di buona volontà si sentirà spinto ad approfondire la conoscenza della viola, rivolgendosi alle raccolte tradizionali appositamente scritte per questo strumento, sì che la figura del violinista capace di sostenere all'occorrenza il ruolo di violista non sarà più l'eccezione, ma la norma.

MI. AB.

COCCHI LUIGI — *L'insegnamento del Canto ai bambini*. (Ediz. Paravia, Torino).

Il crescente sviluppo dato alla funzione del canto nelle scuole primarie (Asili d'infanzia, Scuole materne e Scuole elementari) richiama l'attenzione su un problema finora troppo trascurato: quello di una didattica infantile basata su principi fisiologicamente scientifici e sviluppati con criteri progressivamente razionali. Il volume del Cocchi s'impone immediatamente per la sua utilità. Esso esamina teoricamente e praticamente gli elementi essenziali della pedagogia vocale infantile, da quelli tecnici (respirazione, attacco ed emissione del suono ecc.) a quelli musicali (sviluppo del senso ritmico e tonale, insegnamento ed esecuzione dei canti ecc.). Per la chiarezza dell'esposizione e per la competenza della trattazione — che dimostra nell'autore un'accurata preparazione — questo manualetto sarà indubbiamente di grande giovamento per tutti coloro che intendono dare al canto un'alta funzione ricreativa-educativa: quella funzione, cioè, che gli è propria e che giustifica la crescente importanza, che ad esso viene ora data nelle scuole.

DELLA CORTE ANDREA — *Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana: per il Liceo classico*. (Paravia, Torino).

Questo volumetto, di cento pagine, risponde ai nuovi programmi ministeriali, che prescrivono l'insegnamento di « elementari notizie di storia della musica » nel Liceo classico e scientifico e nell'Istituto magistrale, e affidano tale insegnamento al docente di letteratura italiana. Bisogna non aver alcun amore della cultura degli italiani, e della scuola, dell'arte, della musica, bisogna esser pigri e neghittosi, per non apprezzare l'utilità di tale nuovo insegnamento, per realizzarlo tiepidamente. Si può ammettere che esso esiga uno sforzo, soprattutto nell'insegnante che non abbia alcuna notizia della storia dell'arte musicale. Ottima occasione è questa per saperne qualche cosa. E si tratta soltanto di qualche cosa.

Infatti il programma limita lo studio alle manifestazioni italiane che ebbero legami con le forme della poesia italiana, ed esclude tutto ciò che non si riferisca alle lettere italiane, quindi la musica strumentale, la corale su testo non italiano, quella che non s'accompagni a vera poesia, eccetera. A questa limitazione, che è facilitazione, s'aggiunge la chiarezza dell'esposizione nel libro del Della Corte, chiarezza tale — conseguenza evidente della precisa conoscenza dell'argomento — da agevolare qualsiasi insegnante o scolaro, che ripetiamo, non sia, per definizione, pigro e svogliato. Il volumetto integra qualunque manuale di letteratura italiana adottato nelle scuole, e lo integra con la competenza della materia che è riconosciuta al Della Corte, attraverso i suoi molti lavori di storia dell'arte musicale.

G. V.

GABUCCI (A.) — *Dieci Studi moderni di grande difficoltà* per Clarinetto. (Ediz. Buffet Crampon, Parigi).

L'autore che è professore di clarinetto al Liceo pareggiato di Cagliari dedica al suo strumento una serie di dieci studi difficilissimi, atti a mettere in evidenza le possibilità sonore e meccaniche, come le pieghevolezze ritmiche e armoniche adatte ad interpretare la musica moderna.

Arpeggi e volate si alternano a canti spianati, come trilli e scale cromatiche contrastano con note ribattute e picchettate, ora disposte in ritmi normali ed ora appoggiate a ritmi di eccezione.

LINO ENNIO PELILLI.

CALZA (E.) — *Metodo per lo studio elementare del Pianoforte*, con musiche di Enzo Masetti. Vol. I. (Carisch S. A., Milano).

L'Autrice espone in forma elementare delle nozioni teorico-pratiche per agevolare i primi passi ai piccoli pianisti, con l'intento di educare il loro sentimento in una sana atmosfera musicale moderna, evocando impressioni del mondo esteriore, o eccitando le loro attività dinamiche con ritmi incisivi. Ogni piccolo problema di tecnica è risolto con mezzi semplici a cui seguono brevi e facili melodie; e per tal modo la tecnica è sviluppata quale mezzo per raggiungere finalità artistiche.

Enzo Masetti ha scritto graziose, dilettevoli pagine musicali che realizzano pienamente gli intendimenti dell'Autrice.

FEUILLARD (L. R.) — *Le Jeune Violoncelliste. École Classique du Violoncelle. Sonates et Suites célèbres* pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. (Delrieu, Nizza).

Collezioni di pezzi classici per Violoncello e Pianoforte, scelti con fine gusto, riveduti e liberamente trascritti. Fanno seguito alle opere didattiche del medesimo Feuillard, del Conservatorio di Parigi: *Méthode et Études du Jeune Violoncelliste*. I pezzi sono di media difficoltà e quindi molto adatti ai giovani violoncellisti. Ciò non toglie che, bene interpretati, possano benissimo figurare nei programmi di concerto.

G. F.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

MUSICA SINFONICA

JACHINO (C.) — *Fantasia del rosso e nero.* per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

L'autore evoca il vertiginoso dramma che si svolge intorno alla capricciosa e crudele « roulette ». Speranze e delusioni si alternano con ritmo sconcertante: la ruota del gioco si identifica con quella del destino. La vita si svolge con velocità travolgente. Non una sosta. Il riposo è sconosciuto. Ma alla fine ecco la liberazione dall'incubo: l'amore ha operato la sua magia. Solo resta nell'animo la nostalgia della sofferta passione.

Il dramma è reso con singolare efficacia dalla musica: che non vuol aderire all'esterna vicenda, ma tutta si sprigiona dall'anima tormentata di immaginarii personaggi, protagonisti dell'avvincente azione.

LUALDI (A.) — *« Africa » Rapsodia coloniale.* per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Un grande affresco dagli aspetti più caratteristici e significativi dell'anima negra. Estatiche invocazioni, commossi misticismi collettivi, morbide sensualità, barbariche esaltazioni, malinconici lirismi.

Tutto ciò la musica esprime con linguaggio autonomo: libero dalle facili suggestioni pittoriche e letterarie. Il colore locale è reso senza manierismi con l'inserzione di temi negri autentici o inventati, senza che fra questi e quelli si avvertano incrinature e distacchi. Così vige in tutto il pezzo una perfetta unità di linguaggio ed una ininterrotta continuità di ispirazione.

L'orchestra aderisce al soggetto con timbri appropriati, con magici solari sfavilli e con nutrite sonorità che rendono la composizione particolarmente adatta per le esecuzioni all'aperto, per mettere in vibrazione, con il tema di attualità così ben tradotto in musica, l'anima e il cuore delle grandi folle.

NICOLA COSTARELLI.

SALVIUCCI (G.) — *Introduzione* per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Questo lavoro entra ad arricchire il numero delle partiture tascabili della bella collezione Ricordi.

È scritto con palesi aspirazioni verso un'arte sincera e nobile. Nell'orchestra, anche nella più copiosa policromia, niente è di superfluo: il tutto rispecchia, con lodevole e sensata maestria tecnica, il giusto intendimento ideale dell'autore.

LINO ENNIO PELILLI.

CORELLI (A.) — *Concerto grosso N. 9.*

GEMINIANI (FR.) — *Concerti grossi* (Op. 3).

TELEMANN (G. PH.) — *Musique de Table* (3.me Production).

BACH (J. S.) — *Kantate,* N. 78; N. 92; N. 176.

BACH (J. CHR.) — *Sinfonia* Op. 9, N. 2; *Sinfonia* Op. 18, N. 4; *Sinfonia Concertante* für 2 Violinen mit Orchester; *Sinfonia Concertante* für Violin u. Violoncell mit Orchester.

MOZART (W. A.) — *Konzert* für Violin u. Orchester; *Konzert* für Flöte u. Harfe mit Orchester.

FRANCK (C.) — *Trio en Fa diesis min.* pour Violon, Violoncelle et Piano).
(E. Eulenburg, Lipsia).

La Casa Eulenburg, editrice di partiture tascabili economiche, raccoglie sempre quanto di più notevole sia stato creato, senza pregiudizi di epoche e di paesi, riportando a nuova luce le opere più significative, a torto dimenticate. Ecco un gruppo interessante di recenti pubblicazioni:

Il *Concerto grosso* N. 9 di Corelli, originale, ampio, con i suoi effetti d'eco, impeccabile nella forma come nella tecnica, su cui si libra sovrana l'ispirazione e alita un soffio rinnovatore. La revisione e una chiara prefazione hanno la firma di A. Einstein, che è tutto dire.

I *Concerti grossi* di Geminiani, ispirati, schietti, improntati a nobiltà forte e severa, concepiti e realizzati da un maestro dell'arte del contrappunto. La presente edizione è stata preparata con intelligente cura dal Prof. Henried sulla 2ª edizione di Londra, riveduta, corretta ed ampliata dall'A.

La *Musique de Table* di Telemann: una *Suite,* un *Quartetto,* un *Concerto,* un *Trio* ed un *Solo,* suddivisi in un numero svariatissimo di pezzi per complessi vari, in cui spira la grazia, l'arguzia, la vivacità e quanto può rallegrare una mensa.

Le *Cantate* N. 78, 92 e 176 del grande Giovanni Sebastiano, sono sempre vive di espressione intensa, nelle Arie come nei meravigliosi Corali e nei recitativi, davanti a cui la mente ricorre all'arte nobile e passionata del suo grande predecessore H. Schütz, che a sua volta l'aveva appresa dagli inventori della musica drammatica della Camerata fiorentina. Bach, rinnovando quel linguaggio, lo ha rianimato e rigenerato, seguendo fedelmente l'ispirazione del testo poetico con profondità di emozione, con espressione armonica e ricchezza di sviluppo. Le voci dell'orchestra cantano anch'esse, ampliando il significato e l'espressione del testo e ne rendono tutto il pittoresco. A. Schering ha riveduto con cura amorosa ed illustrato storicamente e musicalmente queste *Cantate.*

Le quattro *Sinfonie* del Bach *Milanese* o *Inglese,* certamente italiano di educazione e di spirito, sono pagine fresche d'ispirazione, esuberanti di vita, tenere, o vigorose, o gaie, ove spira la serena grazia, la dolcezza dell'idillio pastorale, la delicata sensualità della melodia italiana (mirabile l'Andante della *Sinfonia Concertante* per due Violini ed Orchestra), o vibra la sua passione ardente e fascinatrice. L'orchestrazione rivela una mano abile nel giuoco delle luci e delle controluci.

Le *Sinfonie* e le *Sinfonie Concertanti* (quasi postumi *Concerti grossi* e precursori del triplice concerto beethoveniano) sono, sul modello italiano, in tre tempi (eccetto l'op. 18, n. 6), magnifiche nella forma, in cui aleggia vivido lo spirito italiano e sono molto adatte anche per orchestre di allievi. La revisione di queste partiture è fatica di esperti quali A. Einstein e F. Stein che le hanno illustrate con succosi cenni storici.

Dei *Concerti* per Violino e Orchestra e per Flauto, Arpa e Orchestra di Mozart, il primo è sempre contestato all'A. per il fatto che non s'è trovato ancora l'originale, ma l'ispirazione, la forma, la tecnica degli sviluppi, la maniera di strumentare sono tali da non far dubitare della sua paternità ed un violinista vi può far valere le sue qualità di tecnica e d'interpretazione. L'altro, assai grazioso, soavemente melodioso, dedicato al Duca Guines, fonde il sentimento tedesco con lo stile rococò francese e in esso pure figurano bene le caratteristiche dei due strumenti.

A entrambi i lavori, R. Gerber ha portato il contributo della sua attenta revisione e v'ha aggiunto brevi cenni illustrativi.

Il *Trio in fa diesis min.* di Franck, costruito su due temi ciclici è un'opera giovanile, ma in cui è già notevole l'ampiezza della forma e la esuberanza del temperamento, espansivamente melodico.

G. F.

Inviamo 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 R. ZANDONAI

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

MUSICA ESEGUITA

L. ROCCA: « In terra di leggenda » al Lirico di Milano.

Da *Il Corriere della Sera,* Milano (f. a.).

...Come su questa trama il poeta abbia disteso i suoi versi e il musicista le sue armonie con mezzi costruttivi ed espressivi d'indiscutibile nobiltà e con risultati che la pratica realizzazione ha dimostrato seriamente convincenti, s'è già ampiamente scritto per la prima rappresentazione bergamasca.

Il giudizio, complessivamente favorevole, non è mutato d'allora ed il sincero apprezzamento per le forti qualità musicali e teatrali del Rocca si è forse approfondito dopo l'audizione di ieri sera, che ha rivelato, a un più attento esame, parecchie nascoste bellezze di concezione, di fattura e d'ispirazione. D'altra parte l'affermativo responso del pubblico ha confortato e superato le migliori disposizioni d'animo. Oltre venti chiamate, regolarmente distribuite dopo i tre atti, hanno vivacemente festeggiato il direttore d'orchestra, m.° Cordone, i principali interpreti e l'autore.

Da *La Sera,* Milano (ABE).

... Però questi tre atti giovanili del compositore torinese hanno un palpito vero e rivelano possibilità teatrali meno circoscritte del *Dibuk.* Basterebbe a prova la seconda parte del primo atto che ha colore, sapore e movimento e una personalità che forse non è così netta nel secondo atto, dove tuttavia l'opera ha la sua maggior ricchezza musicale e la suggestività più immediata.

Anche nel terzo atto non c'è solo sognante carezza di poesia e se il dramma accenna più che non dica, come l'oracolo di Delfo, l'accenno ha un tono degno di alto rispetto e vibrazioni di singolare promessa.

... Ciò che più si ammira in questa *In terra di leggenda* è l'integrazione strumentale delle parti vocali. Raramente la vocalità dispiega le ali tra le fini stilizzazioni e si fa fortemente plastica e incisiva; ma la trama

armonica la illumina spesso con squisito risalto e deliziosa freschezza. È un musicista di finissime colorazioni, il Rocca, e anche quando la sua melodiosità sembra effondersi in maliosa voce mentre trema di soavi bisbigli, è la sua preziosa tavolozza che crea l'emozione.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano (a. t.).

Con tutti i difetti che le si possono trovare è un'opera che, per taluni aspetti, rivela nel suo autore un artista interessante e simpatico. Se è ingenua, ha peraltro i pregi della sincerità, se si indugia nei colori cupi e nelle espressioni tristi, è però piena di emozione.

... Ricordiamo che *In terra di leggenda* è un'opera giovanile: deve valere e vale certamente come una promessa. Rappresenta anche un sintomo, una tendenza, direi, anche una tradizione; tenta l'arco melodico, il discorrere piano, per annessi e connessi d'andamento strofico, è, si diceva, piena di emozione, ha un suo pathos.

Di quante altre opere moderne, e dell'operismo moderno in genere, che taluno ha celebrato, e sventola come una bandiera dell'avvenire, si può dire altrettanto?

Da *L'Ambrosiano, Milano* (G. C. Paribeni).

Per concludere, i pregi più segnalati e più vivi dello spartito appaiono riuniti in quegli episodi in cui i fieri sentimenti di un popolo barbaro fervono nell'azione e nei discorsi dei personaggi o delle masse, e si esprimono con un vigore di cui sarebbe vano non riconoscere l'efficacia.

Tali l'inizio e l'impetuoso finale del primo atto, l'irruzione degli armati nel castello al secondo, la tragica invettiva finale di Kedàr.

Da *Il Sole*, Milano (c. f.).

L. Rocca merita di essere considerato come compositore valente e sinfonista di grido. Egli ha sopratutto il preziosissimo concetto, trascurato da molti, della misura e della compostezza — dimostrate già nel *Dibuk* — della sostanza e della forma di questa musica non convulsa, nè scompigliata, ma conseguente e ricca di dignità. Sicuro nel periodare castigato degli svolgimenti, ed in ispecie nelle progressioni tonali e armoniche — prepotenti al 2° atto — nell'uso del canto parlato e delle simpatie melodiche affermantesi in tutto lo spartito, il Rocca non disdegna affatto di largire alcune vaghe concessioni al già fatto, nobilitandole però da gran signore. Insomma — per quanto non troppo varia e forse circondata da un'atmosfera lirica e drammatica piuttosto greve — questa *In terra di leggenda* convince presto e persuade.

Non è fra le opere orecchiabili e neppure di agevole comprensione, ma è ariosa e spaziosa insieme e non le mancano nè il respiro, nè l'ardimento, nè l'audacia di romperla, una volta per tutte, con le consuetudini melodrammatiche, viete e sorpassate.

Da *L'Italia*, Milano (M. C.).

Poichè il serio successo del *Dibuk* si va sempre più affermando nelle varie riproduzioni anche su scene di teatri all'Estero è vano affermare che *In terra di leggenda* costituisse una buona promessa: la promessa è già stata, infatti, mantenuta.

Ma occorre dire alto che si tratta di un lavoro serio, che ha una sua fisionomia e sopratutto ha una sua eloquenza persuasiva.

Pagine come quelle che infiorano la seconda parte del secondo atto, il duetto e il finale dell'opera, onorano veramente chi le scrisse.

PER STRENNE

OPERE COMPLETE PER CANTO E PIANOFORTE IN EDIZIONI DI LUSSO

di soli 100 esemplari numerati in macchina su carta a mano appositamente fabbricata e filigranata dalla cartiere Miliani di Fabriano

BOITO A.

NERONE

rilegatura in pergamena alluminata a mano dal pittore G. Cisari, che disegnò i fregi del testo e illustrò l'edizione con disegni ispirati a bozzetti scenici di L. Pogliaghi.

PIZZETTI I.

DÉBORA E JAÈLE

rilegatura in stoffa di seta stampata dai legni originali del pittore C. Cisari, che disegnò i fregi del testo.

PUCCINI G.

TURANDOT

rilegatura in pelle dipinta a mano da L. Metlicovitz, e fregi nel testo di G. Cisari

RESPIGHI O.

BELFAGOR

rilegatura in cuoio bulgaro impresso in oro con figurazione del pittore G. Cisari, che disegnò i fregi del testo.

Ciascuno spartito L. 500

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® E.I.A.R. — Il Radio Corriere del 23-28-XI u. s. pubblica le norme dettagliate del Concorso bandito sotto il patrocinio del Ministero della Stampa e Propaganda per una *Composizione sinfonica* ispirata e dedicata all'anno XIV.

I lavori dovranno pervenire, non oltre il 28 febbraio 1937, alla Direzione Generale dell'E.I.A.R., via Arsenale 21, Torino con l'indicazione « Concorso musicale anno XIV », col sistema del motto e della busta e col certificato di cittadinanza italiana non anteriore a tre mesi.

Un premio di L. 10 mila sarà attribuito alla composizione che da apposita Commissione sarà giudicata la migliore e di indubbio valore artistico, con facoltà di poter attribuire un altro premio di L. 5 mila ad un altro eventuale lavoro che sia ritenuto degno di particolare segnalazione per notevoli pregi artistici, si da poter essere considerato il migliore dopo il vincente. L'unico o i due lavori premiati saranno eseguiti almeno una volta ciascuno dalla orchestra dell'E.I.A.R. di Roma e di Torino e da esse trasmesse.

® Concorso « Guido Visconti di Modrone » per un Oratorio da eseguirsi nel settembre 1937, ad Assisi o Perugia, in occasione delle manifestazioni, prevalentemente d'indole sacra, che si svolgeranno in quelle città. Premio unico di L. 10 mila.

L'Oratorio, con solisti, cori e orchestra, pur essendo libero da qualsiasi tendenza e forma, dovrà ispirarsi alle secolari e gloriose nostre tradizioni nel campo della musica sacra ed essere l'espressione del rinnovato sentimento religioso della Patria fascista.

Le composizioni dovranno pervenire, non oltre la mezzanotte del 30 aprile 1937, al Presidente della Commissione, via B. Rucellai n. 4, Firenze.

® R. Aeronautica. — Essendo stato costituito il corpo musicale dell'Arma azzurra, verrà bandito un Concorso per un posto di maresciallo vice-direttore, per sette di marescialli di terza classe, per venti di sergenti maggiori e sergenti e per venticinque di avieri. A tale concorso potranno partecipare i militari in servizio nella R. Aeronautica e, previa nulla osta dei rispettivi Ministeri, i militari in servizio presso le altre Forze armate.

® Concorso Emil Hertzka, 1937, per un'opera corale di carattere mondano o sacro, a cappella o con accompagnamento di alcuni strumenti. Il premio è di scellini 1000 ed i lavori dovranno pervenire entro il 15 marzo, al Segretario del Concorso, dott. Friedrich Scheu, Opernring 3, Vienna (I). La proclamazione del vincitore avverrà il 9 maggio, anniversario della morte del sig. Hertzka.

® Il III Concorso Internazionale Federico Chopin, organizzato come i precedenti dalla Società di musica di Varsavia, si svolgerà in febbraio e marzo prossimo. È riservato ai pianisti d'ambo i sessi di qualsiasi nazionalità, dai 16 ai 28 anni. Nella Commissione giudicatrice figurano Cortot, Backhaus, Casella, Sauer, Bartok, Lang ecc.

® Accademia italiana di canto, Milano. — In seguito all'avvenuto Concorso saranno ammessi a frequentare un corso di studio o saranno presentati in un concerto i seguenti concorrenti meglio classificati: Gino Bechi, Alfonso Pravadelli, Aldina Alberti, Marinetta Lamoltié, Giacomo Weisser, Giovanni Banfi, Virgilio Caffi, Carla Gavazzi, Carlo Ramella, Vanna Massari, Giarenez Alvarez, Mario Madella.

® Dopolavoro Provinciale di Milano. — Nel Concorso corale sono stati dichiarati vincitori: *Categoria 1ª A*: Euterpe (1° premio); id. Monzese (2° premio); id. Donizetti (3° premio di 1° grado); id. Verdi di Lissone (3° premio di 2° grado). Il quarto e il quinto premio sono stati vinti dalla corale Boito di Milano e Lissonese di Lissone.

Categoria 1ª B: 1° premio, « Ponchielli » di Milano; 2° premio, « Bellini » di Milano; 3° premio, « Verdi » di Cesano Maderno; 4° premio, « Rossini » di Milano.

Seconda categoria: 1° premio, « Tecnomasio » di Milano; 2° premio, « Puccini » di San Pietro all'Olmo; 3° premio, « Nord-Edison »; 4° premio, « Semper content » di Bareggio; 5° premio, « Baracca » di Milano; 6° premio, « Poli » di Milano.

NOTIZIE

La stagione lirica

® MAGGIO FIORENTINO. — Il calendario, per quanto riguarda le manifestazioni musicali, è il seguente:

Il 27 aprile *Luisa Miller* di Verdi; il 30 *Pélleas e Mélisande* di Debussy; l'8 maggio commemorazione di Respighi; l'11 *Otello* di Verdi; il 12 l'opera nuova di Casella *Il deserto tentato* e *Il signor Bruschino* di Rossini; il 21 *Tristano e Isotta* di Wagner; il 22 *Edipo Re* di Strawinsky e *Passione* di Malipiero: giovedì 27 maggio alla Pergola *Le nozze di Figaro* di Mozart; il 3 giugno al Giardino di Boboli *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi, nella trascrizione di G. Benvenuti.

I balli russi cominceranno il 10 maggio al Comunale, cui seguiranno allo stesso teatro il 29 i concerti e le danze di Jia Ruskaja, e il 31 i balli della Sartorio.

® BARI (Petruzzelli). — Il programma per la stagione di Carnevale resta così stabilito: *Il Volto della Vergine* di Ezio Camussi (novità assoluta); *Cecilia* di Refice (nuova per Bari); *Turandot*, *Bohème* e *Manon Lescaut* di Puccini; *Otello* di Verdi; *Amico Fritz* e *Isabeau* di Mascagni; *Mignon* di Thomas e *Sonnambula* di Bellini. La maggior parte delle opere avrà a direttore Pasquale De Angelis, *Cecilia* sarà diretta dall'autore.

® MONTECARLO (Opéra). — Oltre il nuovissimo spartito *L'Aiglon* di Honegger e Ibert, su libretto di Cain, ricavato dalla nota commedia di Rostand, si daranno certamente *Mosè* di Rossini (protagonista il basso russo Doubrowsky), *Manon Lescaut* di Puccini e la *Tetralogia* in lingua tedesca. Dirigerà quest'ultima Franz von Hoesslin, mentre le altre opere saranno presentate dai maestri La Rotella, Wolfes, e Honegger (per l'*Aiglon*).

® L'OPÉRA COMIQUE DI PARIGI, al cui programma per la nuova stagione abbiamo accennato nell'ultimo fascicolo, promette le seguenti novità: *Sous le masque*, opera comica in un atto di Louis Laloy, musica di Georges Auric; *La Chambre bleue*, commedia musicale in un atto, libretto di H. Prunières, musica di Daniel Lazarus; *Fleur de mal*, romanzo musicale in tre atti, parole di Marion e Cassou, musica di M. Maurice Lévy; *Le Diable amoureux*, opera comica in quattro atti, poema di R. Allard, musica di Roland Manuel; *Le Testament de tante Caroline*, operetta in tre atti, libretto di Nino, musica di Albert Roussel; *Le Bourgeois de Falaise*, opera comica in un atto, da Régnard, parole di Limozin e de La Tourrasse, musica di M. Thiriet.

® Nel cartellone del METROPOLITAN DI NUOVA YORK (la cui stagione si svolgerà dal 21 dicembre al 28 marzo) figurano ben 42 opere delle quali 17 italiane (*Il Matrimonio segreto*, *Lucia di Lammermoor*, *Gianni Schicchi*, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Aida*, *Trovatore*, *Traviata*, *La Forza del destino*, *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*, *Norma*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Gioconda*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*). *Il Matrimonio segreto* ed un'altra opera di Hageman, costituiranno le novità della stagione.

Dirigeranno, tra gli altri, i maestri Panizza e Gennaro Papi.

La stagione concertistica

® MILANO, AMICI DELLA MUSICA. — Il programma della nuova stagione, iniziatasi il 4 u. s., è il seguente: I concerti orchestrali saranno diretti da Riccardo Castagnone, Guido Farina, Roberto Lupi e Nino Sanzogno. In qualità di solisti prenderanno parte ai concerti i Pianisti: Enzo Calace, Fulvia Cimadori, Enzo Kaufman, Miriam Longo, Renzo Silvestri; i Violinisti: Renato Carenzio, Mina Raimondi, Attilio Crepax; le Cantatrici: Ines Maria Ferraris, Augusta Oltrabella, Carolina Segrera; il Violoncellista Gilberto Crepax; l'Arpista Gianni Fumagalli; il Flautista Gastone Tassinari e il Trio Calace-Crepax.

Oltre a questi concerti se ne svolgeranno altri di musica da camera che saranno sostenuti dai seguenti artisti: Guido Agosti, Wladimir Horowitz, Nicolai Orloff (Pianisti); Leo Petroni, Zino Francescatti (Violinisti); Antonio Janigro (Violoncellista); Ines Alfani Tellini, Marian Anderson (Cantatrici); i «Comedian Harmonists»; Quartetto Principe; Trio Calace-Crepax; Rosetta Fabbrini e Carlo La Spina (Pianoforte e Violino). Inoltre si terranno due serate, una dedicata a Gerolamo Frescobaldi e l'altra in commemorazione di Ottorino Respighi.

® E.I.A.R. — La stagione sinfonica al Teatro di Torino, comprende — dal 2 dicembre al 19 marzo — 17 concerti, quattordici dei quali saranno diretti, nell'ordine, dai maestri Guarnieri, Weisbach, Gui, Freccia, Failoni, Ferrero, Reiner, Walter, Lualdi, Tansini, La Rosa Parodi, Toni, Amfitheatrof, Dobrowen. Gli altri tre saranno rispettivamente di organo (U. Matthey), di musiche sincopate (Bormioli-Semprini) e di musiche sinfoniche e polifoniche (Previtali e Consoli).

Tra i solisti figurano i Pianisti Brugnoli, Osbord, Vidusso e Magda Tagliaferro; i Violinisti Francescatti e Milstein; il Violoncellista Mainardi; il Chitarrista Segovia; i Cantanti Voyer, Lo Giudice, Righetti, l'Arangi Lombardi, la Somigli, la Elmo.

In prima esecuzione per l'E.I.A.R. si eseguiranno il *Salmo IX*, per coro e orchestra, di Petrassi; il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Amfitheatrof; la *Passione* di Malipiero; i *Canti di Marzo* di Rossellini; *Africa* di Lualdi; la *Suite in do* di Veretti; il poemetto *Cecilia* di Vito Frazzi.

® BOLOGNA, CIRCOLO DELLA STAMPA. — Sono annunciate udizioni del Quartetto di Bologna; del Quintetto del Circolo di Cultura; dei Trii di Forlì e Rossi-Campajola-Oblach; del Violinista Pierangeli; del Violoncellista Albertelli; dei Duo Bossi-Ranzato e Bonandini-Raimondo; dei Pianisti Elda Alberti e Alexander Chasen; dell'Arpista Morosini; dell'Organista Pardini; delle Cantatrici Mafalda Favero, Luisa De Paola, Valfrè di Bonzo, Gianna De Micheli.

® NAPOLI, ACCADEMIA NAPOLETANA. — Oltre il concerto già tenuto da Igor e Soulima Strawinski, si avranno quelli dei Pianisti Giesseking, Arrau, Orloff, Vidusso, Renata Borgatti; dei Violinisti Milstein, Vasa Prihoda e Gioconda De Vito; del Violoncellista Piatigorsky; della Cantatrice Maria Caniglia; del Trio Casella-Poltronieri-Bonucci; del Quartetto Busch; dei Duo Busch-Serkin, Brunelli-Mollica, D'Ambrosio-Parisi.

® A PALERMO, sotto gli auspici dell'Ente Autonomo, oltre la stagione teatrale, della quale abbiamo già pubblicato il programma, si avranno cinque concerti sinfonici, dei quali due diretti da Marinuzzi e da Zandonai e uno da von Hoesslin.

Per la Società degli Amici della Musica sono stati scritturati intanto i Pianisti Rosetta Fabbrini, Pina Pitini, Rubinstein, Vidusso, Vitale; i Violinisti Ferrari e Francescatti; i Quartetti dell'Augusteo e di Parigi (saxofoni); il Cantante Szantho Enid.

Due speciali serate saranno dedicate a commemorazioni di Pergolesi e di Respighi.

® CAGLIARI, ACCADEMIA DEI CONCERTI. — Da novembre a marzo si avranno 16 manifestazioni: degli Artisti dell'Accademia (due), dei Pianisti Brugnoli, Vera Gobbi Belcredi, Ornella Puliti Santoliquido; dei Violinisti Gioconda De Vito, Ferro e Francescatti; dell'Organista Giarda; del Baritono De Luca; delle Soprano Rissone e Albanese; dei Duo Bossi-Ranzato e Kastner-Callimahos; del Trio Calace-Crepax; del Quartetto Sardo.

In marzo-aprile, per la Primavera Sarda, si avranno concerti sinfonici diretti da Fasano, Ferrero, Guarnieri, Gui (due), Previtali, Sanzogno, Zandonai.

Sono in programma anche due commemorazioni di Pergolesi e Respighi.

® I Comitati nazionale ed esecutivo per le CELEBRAZIONI DEL BICENTENARIO STRADIVARIANO, che avranno luogo nel 1937 a Cremona sotto l'alto patronato del Duce, hanno completato il programma delle manifestazioni, che si svolgeranno dal maggio al dicembre ed avranno la più larga risonanza internazionale.

È stata accolta la proposta dell'on. Buronzo di onorare la memoria di Stradivari non più con un ricordo marmoreo, ma con la fondazione di una Scuola e di un Museo nazionale di liuteria in Cremona.

Perciò verrà trasferito a Cremona il Museo di liutistica moderna attualmente a Firenze.

® ROBERTO FORGES DAVANZATI ha avuto una degna commemorazione dal Comitato Editori di musica e teatro, con una felice rievocazione dell'editore Carlo Beltramo. Il Comitato ha sottoscritto lire mille, in sua memoria, per la Cassa benefica della *Tribuna* ed ha inviato un telegramma di cordoglio alla famiglia.

® A TRIESTE si sono costituiti l'Ente autonomo del teatro, che ha per scopo la rinascita di quello lirico della città, ed il Quartetto Baldini, composto del 1° violino Marino Baldini, di Harry Samuel, di Sergio Luzzatto e di Nereo Gaspari.

® Il maestro MARIO PERSICO sta scrivendo una nuova opera *La Locandiera*, su libretto di Ghisalberti, tratto da Goldoni. — GIUSEPPE PICCIOLI ha terminato una *Burlesca* per pianoforte e orchestra che l'A. eseguirà presto in diverse città d'Italia e dell'estero.

® Al maestro ANTONIO D'ELIA è stato conferito l'incarico dell'insegnamento del contrappunto e fuga, composizione e strumentazione per Banda, presso il Conservatorio di Santa Cecilia in Roma, facendogli occupare così la cattedra che fu tenuta per lunghi anni e con tanto onore da Alessandro Vessella.

® Il Comune di TORINO, incassato il premio di assicurazione per l'incendio che distrusse il TEATRO REGIO, ha stanziato L. 4.643.100 come primo fondo per la ricostruzione del teatro, che dovrà avvenire nello spazio di due anni.

Si sa che lo stile sarà intonato alle migliori tradizioni, nel quadro della meravigliosa piazza Castello, dove sorgerà pure il monumento al Duca d'Aosta. La disposizione della sala sarà invertita. Il palcoscenico sarà costruito dov'erano le sale d'accesso e il palco reale; il resto sarà sala a palchi e a galleria.

® L'Università Popolare di Milano sta organizzando una SERATA DELLA CANZONE, durante la quale verranno presentate al pubblico le novità delle varie Case editrici, e saranno interpretate le più recenti canzoni popolari, comprese quelle ispirate alla gesta africana. La prolusione della serata sarà tenuta dal professore Pirro Rossi.

® Il XII anniversario della morte di GIACOMO PUCCINI è stato ricordato a Torre del Lago.

Dopo la messa, un corteo imponente ha sfilato davanti alla villa del Maestro, nella cui cappella si è impartita la benedizione, e si sono deposte alcune corone.

® Società Internaz. per la Musica Contemporanea. — Il prossimo Festival si terrà a Parigi (durante l'Esposizione) dal 20 al 27 giugno, con due concerti di musica orchestrale, tre di musica da camera, e uno bandistico (con il concorso della Guardia Repubblicana).

I compositori italiani che desiderano partecipare al Festival devono far pervenire i loro lavori alla Sede italiana della Società, con tutta sollecitudine, tenendo presente che la Giuria internazionale si riunirà a Parigi, per la scelta di quelli da eseguire, dal 17 al 20 dicembre.

® Con recente decreto del Ministro Göbbels è stata vietata in Germania la critica artistica, in seguito alla constatazione che ai critici erano stati lasciati quattro anni — ma senza profitto — per uniformarsi ai principi socialnazionali.

« L'anno 1936 non ha portato un miglioramento soddisfacente — dice testualmente l'ordinanza del ministro della Propaganda — e a partire da oggi proibisco quindi in via definitiva la critica d'arte nella forma attuale. Vi sarà invece della critica un resoconto artistico; ed al posto del critico un redattore artistico. La recensione sarà più espositiva che valutativa, lasciando al pubblico la possibilità di formarsi un giudizio da sè ».

® L'Associazione austriaca per la protezione della natura ha lanciato un appello allo scopo di raccogliere la somma di 20.000 scellini necessari per acquistare e proteggere dalla distruzione la casetta che Giuseppe Haydn abitò, per più di venti anni, a Eisenstadt, non lontano dal castello di Esterhazy.

NECROLOGIO

MARIO GIURANNA

In seguito ad una raccapricciante disgrazia è morto a Napoli, il 30 u. s., il maestro Mario Giuranna.

Dopo avere compiuto gli studi musicali al Conservatorio di S. Pietro a Majella, si era dato da principio alla carriera direttoriale, nella quale già si era segnalato per le sue felici attitudini e per la sua eccellente preparazione. Ma tale carriera egli troncò assai presto essendo stato chiamato a reggere l'Ufficio di collocamento degli artisti lirici; da prima quello di Milano, indi quello di Roma.

Anche queste altre cariche egli disimpegnò con rara competenza e con appassionato zelo. Attualmente era direttore artistico del S. Carlo di Napoli, e certo nuove e maggiori soddisfazioni lo attendevano nel campo delle organizzazioni teatrali, alle quali ormai aveva dedicato ogni sua attività.

Oltre che per la sua intelligenza e la sua cultura, il Giuranna era da tutti amato e stimato per la finezza dei sentimenti e dei modi che facevano di lui un gentiluomo perfetto.

Lascia la moglie — alla quale inviamo le nostre cordiali e commosse condoglianze — e due teneri figlioletti.

Non aveva che soli trentasette anni.

® A Milano, recentemente, il signor Fausto Passadoro, fondatore e direttore della Columbia fonografica italiana e uno dei pionieri dell'industria della musica meccanica.

® Il 12 novembre è deceduto a Chieti, all'età di 68 anni, il maestro Riccardo Costantini, direttore della famosa banda de « I diavoli rossi » di Pianella e di altre dell'Abruzzo. Fu anche compositore assai reputato e fecondo.

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

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

ARMONIA

PEDRON (C.) (E. R. 1802). *Il Fasso e la Metodia.* Raccolta di studi teorico-pratici sulla loro armonizzazione. (A) L. 15,–

PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1817). *Preludio e Fuga in La minore,* dall'Organo (Tagliapietra). (B) L. 5,–
CHOPIN (F.) (E. R. 1823). *Studio* Op. 10 N. 7 (Bragnoli). (B) L. 2,–
TEDOLDI (A.) (123823). *Piccoli soldati in marcia.* (A) L. 4,–
VIVALDI (A.) (E. R. 1850). *Concerto grosso in Re minore,* N. 11 de « L'estro armonico ». Versione pianistica di A. Casella. (B) L. 6,–

CANTO E PIANOFORTE

GIURANNA (E.) (123744). *Mi' madre, se mi date Giovannino* (S-T). Poesia popolare toscana. (A) L. 5,–
WOLF-FERRARI (E.) *Canzoniere.* Op. 17. 44 Rispetti, Stornelli ed altri canti, su versi popolari toscani. Testi italiano e tedesco. Versione ritmica tedesca di F. Rau:
Parte prima:
——— (123761) Fasc. 1°: 3 Canti per Soprano (A) L. 8,–
——— (123762) » 2°: 3 » » Tenore » » 8,–
——— (123763) » 3°: 3 » » Soprano » » 8,–
——— (123764) » 4°: 2 » » Baritono » » 7,–
——— (123765) » 5°: 3 » » Soprano » » 8,–
——— (123766) » 6°: Serenata. 5 Canti per Baritono (da cantarsi di seguito). (A) L. 10,–
——— (123773) I 6 Fascicoli uniti. » 25,–
Parte seconda:
——— (123767) Fasc. 1°: 6 Canti per Soprano (da cantarsi di seguito). (A) L. 10,–
——— (123768) Fasc. 2°: 6 Canti per Soprano » » 12,–
——— (123769) » 3°: 7 » » Basso » » 7,–
——— (123770) » 4°: 2 » » Soprano » » 7,–
——— (123771) » 5°: 4 » » Tenore » » 10,–
——— (123772) » 6°: 4 » » Soprano » » 8,–
——— (123774) I 6 Fascicoli uniti. » » 30,–

LAVORI TEATRALI
Canto e Pianoforte

LUALDI (A.) La saetta negra. Leggenda africana in un Atto e 2 Quadri di M. Lualdi. (A) L. 12,–
RESPIGHI (O.) Lucrezia. Istoria di C. Guastalla. Un Atto in 3 momenti. (A) L. 20,–

CORO A VOCI SOLE

GIURANNA (B.) (123775). *Dimmi'* (Sante parole che si cantano in gabbia) - a 3 voci maschili. Testo popolare. (A) L. 3,–
—— (123784). *Canto di guerra* - a 3 voci maschili (da una rapsodia greca). (A) L. 2,–

FLAUTO

GIAMPIERI (A.) (E. R. 1846). *16 Studi di perfezionamento.* (B) L. 8,–

FAGOTTO

GIAMPIERI (A.) (E. R. 1852). *16 Studi giornalieri di perfezionamento.* (B) L. 8,–

VIOLINO ED ORCHESTRA

VIVALDI (A.) (123672). *Concerto in Si minore.* Armonizzazione ed Orchestrazione di A. Gentili. Revisione violinistica di R. Principe. Partit. in-8°. (A) L. 40,–

ORCHESTRA

STRADELLA (A.) (123662). *Concerto grosso in Re,* per Archi e Cembalo. Elaborazione di A. Gentili. Partitura in-8°. (A) L. 12,–

LIBRETTI

GUASTALLA (C.). Lucrezia. Istoria. Un Atto in 3 momenti. Libretto per la musica di O. Respighi. L. 3,–

ALTRE EDIZIONI

CANTO E PIANOFORTE

BACH (Seb.). *Gesänge zu Schemelli's Musikalischem Gesangbuch 1736.* (Breitkopf, Kassel).
BILLI (V.). *O rondinelli: camicina nera...* Canzone patriottica. Versi di P. Lorenzini. (G. Zanibon, Padova). L. 6,–
COCCHI (L.). *Dieci canti per bambini,* nell'estensione di 5 note. (G. B. Paravia, Torino). L. 7,–
CORTI (A.). *Idillio in Valtellina.* Poemetto. Versi di A. Bertolini. (C. Silvani, Milano). L. 7,–
D'ANGELI (A.). *Dolcezze d'amore.* Lirica. Parole di I. Padoan. (A. Zanibelli, Adria).
DONOSTIA (R. P.). *Deux Poèmes.* (Max Eschig, Paris).
GARZONI (L.). *Inno agli alberi.* Parole di R. Rieppi. (G. Zanibon, Padova). L. 4,–
GIACHETTI (E.). *Figlio dormi.* (Ignoto del Sec. XV). (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,–
HALFFTER (E.). *Ronde.* Poésie de D. Costa. (Max Eschig, Paris).
MINSMER (J.). *Les roses de Saadi.* Mélodie, Poème de M. Desbordes-Valmore. (Max Eschig, Paris).
PAPERINI (P.). *Africa nostra.* Inno dei legionari africani. Parole di L. R. Menini. (G. Zanibon, Padova). L. 6,–
RIZZOLI (A.). *Gloria di Roma.* Canzone marcia. Versi di A. Gherardi. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,–
ROCCHI BURLAMACCHI (G.). *Herimè. Schiava Abissina,* L. 5. — *Caterine l' grillo.* Rispetto fiorentino, L. 4. (F. Bongiovanni, Bologna).
SPEZZAFERRI (L.). *Africa orientale.* Inno-Marcia. Parole di G. Neri. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,–

MUSICA DIDATTICA

BERAN (J.). *Etudes* pour la connection ées positions. — *Exercices techniques* dans les positions. (Hudebni Matice, Praha).

BLANCHET (E. R.). *Technique Moderne du Piano*. Préface de R. Casadesus. (M. Senart, Paris).

COCCHI (L.). *L'insegnamento del Canto ai bambini*. Nozioni di pedagogia vocale ad uso degli insegnanti. (G. B. Paravia & C., Torino). L. 6,50

DE RUBERTIS (V.). *Caligrafia Musical*, 1°, 2°, 3° 4° Cuaderno. (G. Ricordi & C., Buenos Aires).

KOECHLIN (Ch.). *Solfège progressif à trois Voix*. — *Idem à deux voix*. (Max Eschig, Paris).

TISSONI (F.). *Cento Bassi senza numeri*, compilati per l'esame di Cultura musicale. L. 6. — *24 Solfeggi parlati difficili*. L. 6. (Guglielmo Zanibon, Padova).

MUSICA CORALE

CREMESINI (M.). *Acclamazioni al Duce*. Coro a quattro Voci, parole di C. M. Camici. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 4,—

D'ANELLA (G.). *Or vedi, Amor*. Madrigale drammatico a quattro Voci. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—

SURIANO (F.). *Ave Regina* for four Voices. (J. & W. Chesser Ltd., London).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

AUTORI DIVERSI. *Joyaux pour l'Accordéon*. Compositions originales et transcriptions pour Accordéon chromatique à Clavier de 12 a 120 basses. Cahier I et II. (O. Rahter, Leipzig).

BACH (J. S.). *Andante* (extrait du « Concerto italien ») arrangé pour Violoncelle et Piano par F. Ronchini. (Max Eschig, Paris).

BACH (C. Ph. E.) *Trio E dur* für 2 Flöten und Klavier (K. Walther). (W. Zimmermann, Leipzig).

BONELLI (E.) *Dieci ricostruzioni di Classici del Violino*, per Violino e Pianoforte. (Guglielmo Zanibon, Padova). L. 30,—

BORKOVEC (P.). *Quintette à vent*. Partitura. (Hudebni Matice, Praha).

CAVALLINI (E.). *Studio enarmonico* per Quartetto a corda. Partitura. (Mignani, Firenze). L. 3,—

CANTU' (M.). *Trio in Re* per Pianoforte, Violino e Violoncello. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CHOPIN (F.). *Notturno*. Ridut. e cadenza per Clarinetto Si bem. di A. Gabucci. (G. & P. Mignani, Firenze). L. 8,—

CORELLI (A.). *Sonate da Chiesa a tre*, due Violini e Violone o Arcliuto, col Basso per l'Organo: Op. 3, 1-3; Op. 3, 4-6. (Bärenreiter, Kassel).

DELVINCOURT (C.). *Danceries* pour Violon et Piano. (A. Leduc, Paris).

FELINE (J.). *Sérénade* pour Flûte et Piano. (M. Eschig, Paris).

FROMONT-DELUNE (J.). *Six Pièces faciles* pour Violoncello et Piano. (Max Eschig, Paris).

GABUCCI (A.). *Aria e Scherzo* per Clarinetto Si bem. con accomp. di Pianoforte. (G. & P. Mignani, Firenze). L. 12,—

GUILLON (R.). *Suite* pour Violoncelle et Piano. (Delrieu frères, Nice).

HAENDEL (G. F.). *Nel dolce dell'oblio*. Kantate für Sopran, Flöte und Klavier. Herausgegeben von K. Schlenger. (W. Zimmermann. Leipzig).

HLOBIL (E.). *Burlesca*. Violino e Piano. (Hudebni Matice, Praha).

KOTSCHAU (J.). *Divertimento* für Oboe, Viola und Violoncello. Partitur. (W. Zimmermann, Leipzig).

MAGGIOLINI (E.). *Dodici Studi difficili* per Tromba Si bem. (G. Zanibon, Padova). L. 10,—

HOESGEN-CHAMPION (M.). *Prélude, Hymne et Final* pour Violon et Piano. (M. Senart, Paris).

SAMBUCETTI (L.). *Vieux Carillon*. Petite Berceuse pour Violon avec accomp. de Piano. (Presso l'A., Montevideo).

ZANKE (H.). *24 Flöten Etüden*. (D. Rahter, Leipzig).

Indice delle materie pubblicate nel 1936

(i numeri in parentesi si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI, CORRISPONDENZE E CRITICHE

AUTORI DIVERSI. — « Astuzie d'amore » di Rossato e Casavola (55).
— Il Festival di Venezia (288).
— Prospetto delle Opere nuove rappresentate nel 1935 (34).

BALESTRERI G. — Evoluzione del concerto (163).
BERNARDI G. G. — La Malibran a Venezia (269).
BIGNAMI G. — Il ritmo nel canto degli uccelli (394).
BONAVENTURA A. — Gomes nel 1° centenario della nascita (86).
— Musica e poesia nel Trecento italiano (3).
— Il Bicentenario d'un violino (289).
BRUGGEMANN A. — Franz Liszt (233, 347).
— Lettere dalla Germania (65, 104, 214, 327).

CLAUSETTI C. — Ottorino Respighi (153).

DE ANGELIS A. — Roberto Stagno (198).
DELLA CORTE A. — La morte di Alban Berg (7).
— Federigo Bufaletti (244).
DE NAPOLI G. — I centenari melodrammatici del 1936 (10).
DOTTO P. — Domenico Cimarosa (307).
FARA G. — Musica del popolo e popolare (194, 238).
FIMMANO' R. — Francesco Durante (276).
FLEISCHMANN (H. R.). — Lettere da Vienna (24, 179, 291).

GIRARDELLI M. — Sigfrido, l'eroe libero e forte (306).

LANCELLOTTI A. — Gli animali e la musica (279).
LONGO A. — G. B. Pergolesi (79).

MAZZI F. — L'evoluzione della musica in Europa (39).

PASTURA F. — Un'Arietta inedita di Vincenzo Bellini (115).
POLACCO C. — Il canto nella lirica moderna (118).
POLO E. — A proposito di cimeli paganiniani dispersi (392).

RINALDI M. — Giovani musicisti romani (354).
SALLUSTIO G. — « Cyrano di Bergerac » di Alfano (53).
— « Notturno romantico » di R. Pick Manglagalli e « Dottor Oss » di A. Bizzelli (171).
SCHNABL-ROSSI R. — Conversando con Giorgio Sorel (315).
— Lettere da Parigi (136, 254).
SCUDERI G. — « L'amore delle tre melarance » di Simoni e G. C. Sonzogno (57).
— « Il Campiello » di Wolf Ferrari (96).
— « La Donna silenziosa » di R. Strauss (129).
— « In terra di leggenda » di L. Rocca (401).
SQUASSI L. — La musica e i bambini (311).
SVAMPA O. — Gridi e canti popolari mezcrarasi (45).

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

Categorie (Le) estetiche (14).
Condotti (Il) e il Tomadini nella restaurazione della Musica Sacra (92).
Cultura musicale (Gli studi superiori di) (12).
Dukas P. (La figura artistica di) (282).
Liszt Adam, il padre di Franz (205).
Mahler G. (Pensieri di) (315).
Monteverdi (Gli strumenti nei madrigali di) (216).
Opera italiana (Una satira inglese dell') (166).
Opéra di Parigi (I traslochi dell') (283).
Pazzi (I) in musica (400).
Pergolesi (« Nicolino » e) (125).
Pizzetti e le opere nuove (49).
Romani (Pratica e gusto musicale dei) (261).
Strawinski (Nuovi schiarimenti Z. sulla sua arte) (320).
Ugonotti (Il centenario degli) (124).

RIVISTE

MILANO. — Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale (126, 206, 284, 320, 401).
— Corriere della Sera (15, 206).
— Musica Sacra (15, 93, 206, 281, 320).
— Popolo d'Italia (93, 401).
— Rivista musicale italiana (284, 401).
— Scenario (126).
ANCONA. — Corriere Adriatico (207).
BARI. — Gazzetta del Lunedì (50).
— Gazzetta del Mezzogiorno (285).
BOLOGNA. — Il Resto del Carlino (206, 247, 320).
CAGLIARI. — L'Unione Sarda (362).
CATANIA. — Il Popolo di Sicilia (248).
CREMONA. — Il Regime Fascista (320).
FERRARA. — Il Corriere Padano (206).
FIRENZE. — La Nazione (362).
ROMA. — Bollettino Ceciliano (50, 126, 206, 247, 320, 401).
— Bollettino dei Musicisti (15, 50, 93, 126, 206, 285, 320).
— Il Giornale della Domenica (50).
— Il Giornale d'Italia (248).
— Intercine (15).
— Il Messaggero (50).
— Note d'Archivio (126, 284, 362).
— Ottobre (206).
— Rassegna Dorica (15, 93, 126, 167, 206, 247, 284, 362, 401).
— Rivista Nazionale di Musica (15, 126, 167, 247, 320, 362, 401).
— La Tribuna (362).
TORINO. — Rassegna musicale (15, 50, 93, 126, 167, 206, 247, 320, 401).
— La Stampa (247).

AVANA. — Gaceta Musical (17, 95).

BARCELLONA. — Revista Musical Catalana (17, 52, 95, 128, 169, 209, 250, 287).
BERLINO. — Die Musik (16, 51, 94, 127, 168, 207, 248, 285, 321, 363, 401).
— Allgemeine Musik Zeitung (16, 51, 94, 127, 168, 207, 248, 285, 321, 363, 401).
— Die Musik Woche (16, 51, 94).
— Neues Musikblatt (16, 94, 168, 248).
— Signale für die Musikalische Welt (16, 51, 94, 127, 168, 208, 248, 286, 321, 401).
BRAUNSCHWEIG. — Wolkische Musikerziehung (17, 52, 95, 128, 169, 209, 286, 322, 364, 402).
BRUXELLES. — Musica Viva (249).
BUENOS AIRES. — Mercurio Musical (95).
DUSSELDORF. — Gregorlusblatt (52).
— Mitteilungen für Katolische Kirchenmusiker (95).
GINEVRA. — Dissonances (17, 52, 95, 128, 169, 250, 286, 402).
— Le Rythme (250).
KASSEL. — Deutsche Musikkultur (208, 248, 322, 402).
LONDRA. — The Chesterian (16, 168, 209, 285, 363).
— Monthly Musical Record (16, 95, 127, 209, 248, 285, 321, 363, 401).
— The Musical Times (16, 51, 127, 168, 209, 248, 285, 321, 363, 401).
— Music and Letters (51, 167, 363).
MAGONZA. — Neues Musikblatt (52, 248, 402).
MONOVAR. — Musicografia (17, 95, 209, 250, 287).
NUOVA YORK. — Modern Music (17, 95, 209, 250).
— The Musical Quarterly (95, 169, 287, 364).
PARIGI. — Le Guide du Concert (16, 51, 94, 127, 167, 207, 248, 363, 401).
— Le Guide Musical (16, 51, 167, 207, 248, 362).
— Le Ménestrel (15, 50, 94, 127, 167, 207, 248, 285, 321, 362, 401).
— Le Monde Musical (15, 50, 94, 127).
— Revue Grégorienne (16, 51, 127, 207, 285, 321, 401).
— Revue Liturgique et Musicale (16, 94, 167, 248, 321, 362).
— Revue Musicale (15, 93, 126, 167, 207, 323, 362).
— Revue de Musicologie (320, 321, 362).
PRAGA. — Der Auftakt (52, 95, 169, 250, 322, 402).
RATISBONA. — Musica Sacra (17, 52, 95, 128, 208, 249, 322).
— Zeitschrift für Musik (17, 51, 95, 128, 168, 208, 249, 286, 322, 363, 402).
RIO DE JANEIRO. — Revista Brasileira de Musica (128, 209, 250).
VIENNA. — Anbruch (52).
— Musica (17, 52, 95, 128, 169, 209, 250, 287, 322, 364).
— Musica Divina (17, 52, 95, 128, 209, 287, 322, 364, 403).
ZURIGO. — Schweizerische Musikzeitung (17, 52, 95, 128, 169, 209, 250, 286, 322, 364, 402).

TEATRI

(18, 53, 96, 129, 170, 210, 251, 280, 323, 365, 404).

PRIME RAPPRESENTAZIONI

ALFANO F. — Cyrano di Bergerac (53).
ATTERBERG K. — Il ritorno di Hervart (218).

BERTRAND. — Ileana (255).
BIZZELLI A. — Dottor Oss (170).
BOREA V. e VISCARDI A. — Principe per una notte (100).
BRUGGEMANN K. — Il pescatore e sua moglie (216).

CANTONI. — Godardica (131).
CAPROTTI. — La maga dei nani (20).
CASAVOLA F. — Astuzie d'amore (55).
CATEL G. — Santa Rudegonda (210).
CECCHERINI T. — Tredicino (106).

— COLOMBINI G. — Gonne al vento (131).
— CORONA R. — La fiaba di Cenerentola (20).

ECKLEBE. — Genoveffa (217).
ENESCO G. — Edipo (137).
FLICK-STEGER. — Leone e Edrita (105).
FRANÇAIS J. — Le Roi nu (255).

— GARAU G. — Sogno di Helda (324).
— GOLA A. — Sogno e realtà (131).
— GUSMINI V. — Friedemann (366).

HAGER R. — Il figliol prodigo (217).
HENRICH. — Beatrice (218).
HOLENIA H. — Vio'a (104).
KUNNEKE. — La grande peccatrice (68).
— Un uomo a mare (68).

— LEONINO E. — Il fachiro di Benares (131).
— LORANDI G. — Egle (131).

— MALIPIERO G. F. — Giulio Cesare (59).
MOHAUPT. — Le birbonate della Courache (323).
— MONTANARI A. — Il principe gaio (173).
— MONTICO M. — Vere novo (131).
— MUSELLA S. — L'uccello azzurro (405).

— ODDONE E. — La madia (210).

— PEDROLLO A. — L'amante in trappola (323).
— PERUZZI F. — Il conte Marchi (131).
PETERS M. — Il figlio del sole (330).
— PICK-MANGIAGALLI R. — Notturno romantico (170)
PONS Ch. — Il viandante di Natale (62).

— RAGNI G. — Karma (173).
— RANZATO V. — A te voglio tornar (100).
— — Briciolina (405).
— RAVASENGA C. — Trionfo della nonna (20).
REUTTER H. — Doct. Johannes Faust (218).
RICHTER E. — Taras Bulba (329).
— ROCCA L. — In terra di leggenda (323, 404).
— — La morte di Frine (Un tramonto) (210).
ROSENTHAL M. — Un baiser pour rien (255).
ROZYCKI L. — Casanova (173).

SALMHOFER F. — Donna nel sogno (24).
SCHATTMANN A. — Le nozze del monaco (218).
SILVER Ch. — Novantatre (137).
SNAGA G. — La campionessa mondiale (68).
— SONZOGNO G. C. — L'amore delle tre melarance (87).
SOUCHAY M. A. — Das Stuttgarter Hutzelmännlein (104).
SPIES L. — Apollo e Dafne (329).
— La retata di pesci a Stralsu (329).
STEINBRECHER A. — Der liebe Augustin (179).
STIEBER H. — Eulenspiegel (104).
STRAUSS R. — La donna silenziosa (129).
STRUVER P. — Scandalo intorno a Grabbe (330).
SZIMANOWSKY K. — Harnasie (255).

VALLINI M. — L'amico lontano (324).
WOLF B. — La festa a Budapest (330).
WOLF FERRARI E. — Il Campiello (96).

ZAMPA P. — Patria (210).

CONCERTI

(20, 63, 100, 133, 175, 211, 252, 290, 325, 367, 406).

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO

(24, 65, 104, 136, 179, 214, 254, 291, 327).

VARIE

(103, 326).

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

ALESSANDRI (G.) (410).
ALFANO F. (70, 222, 295, 370).
ALTMANN F. (256).
AMBROSIUS H. (221)
ANCONETANI N. (139).
AUTORI DIVERSI (183, 221).

BACH G. S. (372, 413).
BACH J. C. (413).
BALDACCI B. (107).
BALET L. (69).
BARRAUD H. (374).
BARUZZI T. (220).
BEETHOVEN L. (388).
BELLUCCI-LA SALANDRA M. (219).
BIZZELLI A. (182).
BLANCHET E. R. (334).
BODE R. (338)
BOISMORTIER J. (30).
BONACCORSI A. (294).
BORCHARD A. (184).
BORKOVEC P. (373).
BORTKIEWICZ S. (295).
BOSSI R. (337).
BOTTAZZO L. (369)
BRERO G. C. (370).
BRUGGEMANN W. (30).
BRUNEAU A. (30).
BRUNI M. (140).
BRUSCHETTINI M. (107).
BUTTNER HORST (106).
BUKOFZER M. (181)

CALAMOSCA R. (219).
CALCATERRA C. (294).
CALDARA A. (373).
CALTABIANO S. (30, 141, 371).
CALZA E. (411).
CAMPOGALLIANI E. (141).
CANTU' M. (296).
CAPRI A. (181).
CARAVAGLIOS C. (140, 368).
CASELLA A. (296).
CASTELNUOVO-TEDESCO M. (183, 222, 373).
CELLA G. (259).
CICOGNA G. A. (221).
CLAUSETTI P. (297).
COCCHI H. (411).
CODIGNOLA A. (69).
CONESTABILE G. C. (139).
CORELLI A. (258, 413).
CORTESE L. (69).
CREMESINI M. (141, 263).

D'ANELLA G. (369).
DAVICO V. (371).
DE ANGELIS VALENTINI E. (184, 257).
DELLA CORTE A. (26, 219, 409, 411).
DELVINCOURT C. (373).
DE RUBERTIS V. (334).
DESDERI E. (183, 295).
DE VIVO V. (335).
DONATI P. (30).
DONOSTIA R. P. (372).
DYER L. (204).

ECKARDT H. (257).

FARINA G. (107).
FELLERER C. G. (140).
FERRO P. (142).
FEUILLARD L. R. (411).
FITELBERG J. (107).
FIUME O. (371)
FRANCK C. (413).
FREED L. (107).
FREY M. (374).
FRINGS L. (184, 259).
FROBERGER J. J. (296).
FROHLICH J. (140).
FRUGATTA G. (372).
FRUTTERO C. (107).
FUGA S. (107).

GABUCCI A. (411).
GALLIERA A. (369).
GEIRINGER C. (27).
GEMINIANI F. (413).
GENTILI A. (334).
GENTILUCCI O. (108).
GHISI F. (30).
GOBESSI J. (141).
GRASSI G. (140).
GRIMM F. K. (107).
GUETTA P. (140).

HAAG H. (410).
HALFFTER E. (372).
HANDEL G. F. (108, 141, 335, 374).
HASSE K. (221).
HAYDN J. (141).
HEMSI A. (374).
HIERONYMUS DE MORAVIA (409).
HLOBIL E. (141).
HOFFER P. (221).
HUSCHKE K. (106).

JACHINO C. (183, 412).
JACQUES DALCROZE E. (371, 374).

KALLER E. (258).
KAMINSKI H. (275).
KARG ELERT S. (107).
KOSMA J. (374).
KREIDLER W. (333).
KUCHLER F. (212).

LABROCA M. (28).
LADMIRAULT P. (107)
LANG W. (296).
LARIONOFF P. (140).
LARMANJAT J. (374).
LAROCHE T. (106).
LAZZARI A. (257).
LENDVAI E. (141).
LINNEMANN G. (69).
LOCATELLI P. (108).
LOCK M. (220).
LONGO A. (335).
LUALDI A. (72, 143, 224, 412).
MAGALDI V. (107).
MAGGIOLINI E. (257).
MALIPIERO G. F. (28, 71, 259).
MARCHESI O. (220).
MARTINELLI M. (181).
MARTINENGO A. (184).
MAURI A. (335).
MEDICUS W. (371).
MIASKOVSKY N. (184).
MOSER H. I. (221).
MOZART W. A. (108, 413).
MULE' G. (298, 336).
MUSIOL J. (181).

NAPOLI J. (222).
NERETTI L. (335).
NESTMANN A. (106).
NONNEBERG Z. (333).

PAGANELLI G. A. (373).
PALMER COURTLANDT (141).
PANNAIN G. (26, 219).
PARIBENI G. C. (258).
PARIGI L. (294).
PELUZZI E. (257).
PEPPING E. (219).
PERGOLESI G. B. (30, 295, 362).
PERI N. (256).
PESTALOZZI H. (30).
PESTELLINI F. (140).
PETRASSI G. (256).
PHILIPPART - GONZALES R. (107).
PICCIOLI G (181).
PICK - MANGIAGALLI R. (297).
PILATI M. (30).
PIOVESAN A. (141).
PIZZETTI I. (332).
PLE' S. (107).
POLIVKA V. (107).

RAISIN D. (257).
REHBERG W. (295).
RIETI V. (186).
ROCCA L. (27, 223, 260, 336, 370, 413).
ROSA M. (107).
ROSELIUS L. (30).
ROSSELLINI R. (143).
ROSSI D. (30).
ROUSSEL A. (141).
ROZSA MIKLOS (184).
RUHLMANN F. (139).

SABATINI R. (257).
SABINO A. (30).
SALVIUCCI G. (412).
SAMAZEUIL G. (141).
SAMMARTINI G. (295).
SANDBERGER A. (256).
SASSI R. (181).
SAUGUET H. (374).
SCHEMANN L. (106).
SCHNEIDER C. (333).
SCHOLZE J. (368).
SCHREIBER J. (219).
SCHUTZ N. (258, 296).
SCOTT C (183).
SILVESTRI SILVA G. (410).
SIMON H. (220).
SINIGAGLIA L. (297).
SNOLL G. (109).
SPITTA H. (220).
STAHL E. L. (181).
STEGE F. (106).
STELLA R. (107).
STRIMER J. (184).
STUTSCHEWSKY J. (184.)
SUNOL G. (106).
SURIANO F. (260).
SZYMANOWSKI K. (374).

TANSMAN A. (374).
TARANTINI G. (107).
TARENGHI M. (107).
TEDOLDI A. (30, 221).
TELEMANN G. Ph. (413).
TIERSOT J. (410).
TIESSEN H. (220).
TISSONI F. (334).
TODARO G. (184, 371).
TOMMASINI N. (28).
TOURNEMIRE Ch. (334).
TRAPP M. (141).
TURINA J. (141, 183).

VALLE N. 257).
VATIELLI F. (257, 371).
VAUGAM WILLIAMS R. (371).
VECSEY F. (184).
VERETTI A. (142, 297).
VETTER W. (368).
VILLA LOBOS H. (374).
VIVALDI A. (373).
VOMACKA B. (220).
VUATAZ R. (235, 371)

WACHSMUTH W (295).
WAGNER R. (139, 219).
WARREN A. (371).
WEGMANN M. (106).
WILLIAMS A. (259).
WOLF FERRARI E. (108).
WRUBEL A. (371).

CONCORSI

(31, 73, 110, 146, 196, 225, 261, 299, 338, 375, 415).

NOTIZIE

(31, 73, 119, 145, 185, 225, 262, 300, 338, 375, 416).

NECROLOGIO

ALCARI C. (33).
ANGELETTI C. (33).
ARGENTINA (30).
BARTOLI R. (75, 111).
BEISSIER F. (303).
BERNASCONI P. (111).
BORGLI A. (187).
BRUNETTO F. (146).
BUFALETTI F. (244).
CARAMBA (377).
CARUSCHI A. (377).
CESI S. (333).
COSTANTINI R. (418).
CRISTOFORETTI P. (377).
DA ROSA F. (227).
DEL CHIARO G. (33).
DELLE FORNACI A. (263)
DELLI PONTI R. (187).
DETTORI G. (75).
FORGES DAVANZATI R. (227)
FORINO L. (227).
FRIBOUD P. O. (303).
GIANNINI G. (263).
GIURANNA M. (418).
GLAZUNOV A. (187).
MANINI L. (263).
MAZZOSOL U. (75).
MUZIO C. (227).
PASSARGOSO F. (118).
RESPIGHI O. (105, 153)
ROSSI A. (263).
RUSCA A. (146).
SAPELLI L. (377).
SCOTTI A. (111).
SPAAK P. (187).
SUPERVIA C. (146)
TANSINI G. (146).
TIERSOT J. (303).
TURI A. (33).

BIBLIOGRAFIA

(36, 76, 112, 147, 188, 228, 264, 304, 341, 378, 419).

BRANI MUSICALI

BELLINI V. — « Era felice un dì ». Arietta inedita. Tra pag. 130-131.
COLONNA L. — Solo. Tra pag. 246-247.
FIUME O. — Marcetta. Tra pag. 246-247.
MIGNONE F. — Maxixe. Danza Brasileira. Tra pag. 56-57.
MONTANI P. — Le Ombre. Tra pag. 364-365.
PERGOLESI G. B. — Serenata di Polidor, dall'opera « Flaminio ». Tra pag. 94-95.
PILATI M. — La tartaruga. Tra pag. 208-209.
ROSSELLINI R. — Psyche chiude gli occhi. Tra pag. 168-169.
SAPONARO M. — Aria d'O Settecento. Tra pag. 18-19.
STAFFELLI A. — Ballatella lunare. Tra pag. 284-285
WOLF FERRARI G. B. — I to oci xe do stele. Tra pag. 404-405.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI - Responsabile ANTONIO MANCA
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

ORCHESTRA
PARTITURE IN 8°

A. VIVALDI

123664. - *Concerto d'Orchestra in Sol min.* per Orch. d'Archi e Cembalo. L. 15
123666. - *Concerto in Mi min.* per Violoncello e Orchestra. L. 20
123668. - *Concerto in Sol min.* per Violino e Orchestra. Revisione violinistica di M. CORTI. L. 30
123670. - *Concerto in Mi bem.* per Violino e Orchestra. Revisione violinistica di C. ZINO. L. 30
123672. - *Concerto in Si min.* per Violino e Orchestra. Revisione violinistica di R. PRINCIPE. L. 40

Armonizzazione e Orchestrazione di A. GENTILI

EDIZIONI G. RICORDI & C

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato l6.000.000

Deposito in **MILANO** - Via Paullo, 16 - Telefono 51.726

CARTE A MANO

filogranate, per chèques e per titoli industriali, per 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

ANTICO MAGNIFICO VIOLINO STRADIVARIO 1719

periziato lire trecentomila

cederebbesi

oppure

permutterebbesi con beni immobili Liguria pari valore

Scrivere:

ENRICO HAUPT.

Salita Santa Caterina, 5

GENOVA

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

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.

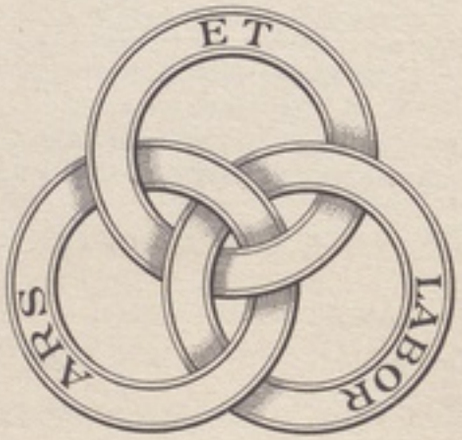
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi - 18 Rue de la Pépinière.

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.
Cartiere Burgo S. A. - Via Puccini, 5.
Cartiere di Maslianico S. A. - Via Paullo n. 16.
Comp. di Assicuraz. Milano - Via Lauro 7.
Soc. An. Carlo Erba - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
Soc. An. Lubrificanti Ernesto Reinach - Via G. Murat, 84.
Soc. An. Naz. del Grammofono - Via Domenichino, 14 - Grammofoni - Dischi - Radio.


ET
ARS
LABOR