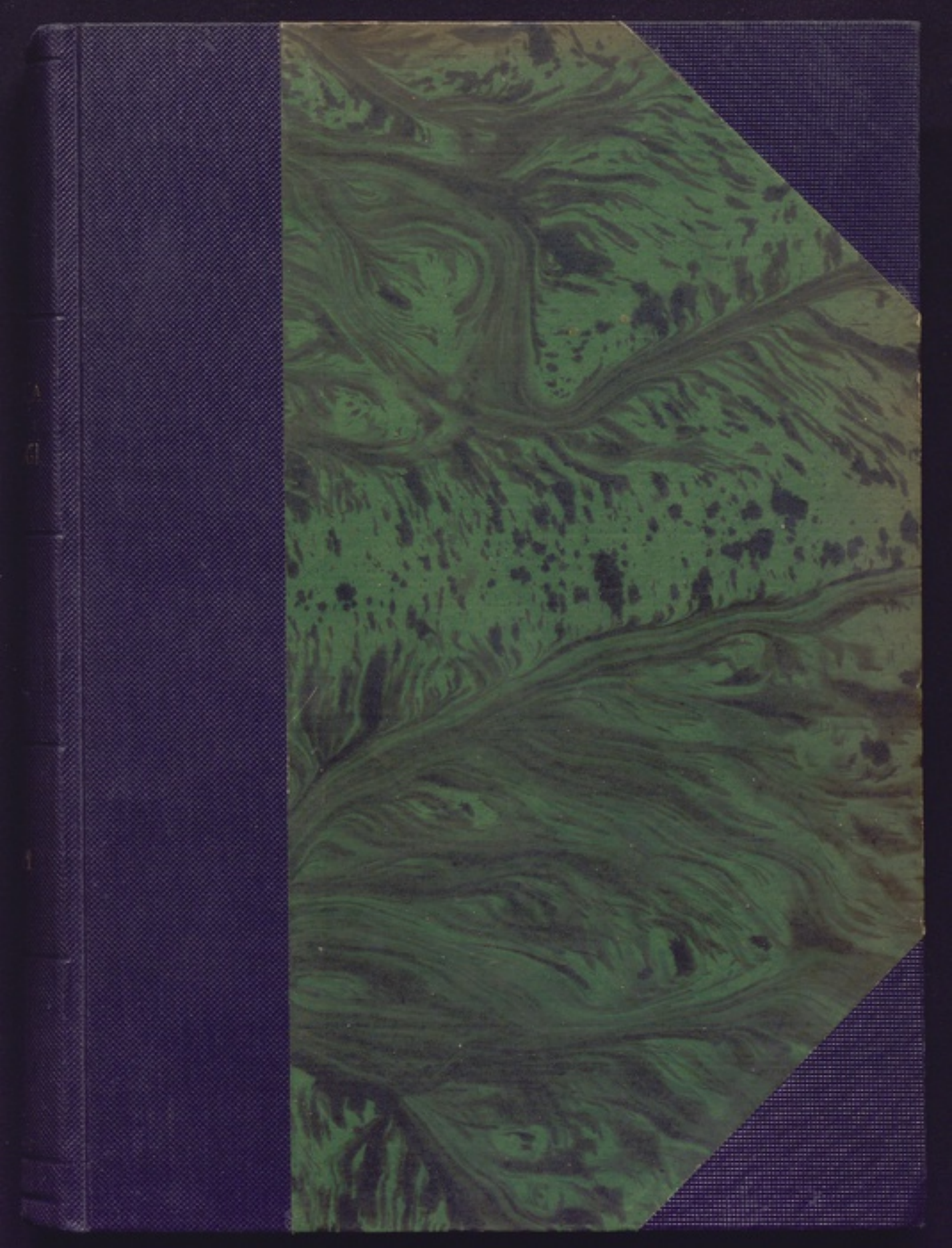


BIBL00136

PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·I· GENNAIO ·MCMXLI ·XIX



PINOCCHIO

Edizione Italiana desunta dalla stesura del film di Walt Disney con musiche originali.
PERSONAGGI PRINCIPALI: *Pinocchio - Gimmi* il grillo, *Figaro*, il gattino - *La fata Turchina - La Volpe - Mangiafoco.*
INTERPRETI PRINCIPALI: *Carlo Buti - Anna Spinelli - Federico Collino - Misa Mari - Gino Leoni ecc.* Orchestra sinfonica e Orchestra ritmica Columbia e coro. Direzione: *M.° Dino Olivieri.*

Se una stella in ciel cadrà (Harline - Lario) Gimmi il grillo e Pinocchio
Fa una fischiatina (Harline - Lario) Gimmi il grillo e Pinocchio. **DQ 3429**

Caro burattin (Harline - Lario) Geppetto e Pinocchio
Mi sento un grande attore (Harline - Lario) La Volpe, Pinocchio, Gimmi, il grillo. **DQ 3430**

Felice io son (Harline - Lario) Pinocchio, Mangiafoco, Gimmi, il grillo
Vecchio Carillon - Se una stella in ciel cadrà (Harline - Lario) la Fata Turchina, Pinocchio, Geppetto, Gimmi, il grillo. **DQ 3431**

I tre dischi in elegante album con tavole a colori in litografia, dall'originale, e sunto della trama del film. Per concessione della « S. A. I. Walt Disney » L. 60
I tre dischi si vendono anche separati a L. 18 cadauno.

DISCHI COLUMBIA
MILANO - VIA DOMENICHINO, 14

NEL QUARANTESIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI

GIUSEPPE VERDI

IL MUSEO TEATRALE ALLA SCALA, LA CASA DI RIPOSO PER MUSICISTI E LA CASA RICORDI SI SONO UNITI PER ONORARNE LA MEMORIA, PUBBLICANDO, IN FACSIMILE,

la partitura autografa della

«MESSA DA REQUIEM».

È UN VOLUME DI 420 PAGINE IN QUARTO GRANDE, RILEGATO IN CARTA E PELLE BLU CON IMPRESSIONI D'ORO FINO A COSTA. COMPRENDE UNO STUDIO INTRODUTTIVO DI ILDEBRANDO PIZZETTI, ACCADEMICO D'ITALIA. SARA' POSTO IN VENDITA, ENTRO L'APRILE 1941, A LIRE 750.— A COLORO PERO' CHE ENTRO IL GENNAIO CORRENTE SOTTOSCRIVERANNO L'APPOSITA SCHEDA, CHE ESSI POTRANNO CHIEDERE A TUTTE LE SEDI DELLA CASA RICORDI O A TUTTI I BUONI NEGOZIANTI DI MUSICA, IL VOLUME VERRA' INVIATO, FRANCO DI PORTO, ALL'INDIRIZZO CHE ESSI INDICHERANNO, DIETRO PAGAMENTO DI LIRE 500.— E CIO' SINO A TOTALE ESAURIMENTO DELL'EDIZIONE CHE SARA' UNICA E LIMITATA A TRECENTO COPIE NUMERATE.

G. RICORDI & C. - EDITORI

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,80 ESTERO . . . . L. 2,50

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10 ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

A. DE ANGELIS. — Umanità di Verdi . . . . . Pag. 3

A. BONAVENTURA. — I Centenari musicali nel 1941 . . . . . » 7

R. ROSSELLINI. — Il Concerto di V. Tommasini per « Quartetto d'Archi e Orchestra » . . . . . » 13

RIVISTA DELLE RIVISTE: Sul « Cantico dei Cantici » - Italia - Estero . . » 15

VITA MUSICALE: Teatro della Scala - Teatro Reale dell'Opera - Teatri diversi - Concerti - Lettera dalla Germania (A. BRÜGGEMANN) . . . . . » 18

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica vocale - Musica strumentale da camera . . . . . » 26

IN TUTTI I TONI: Notizie - Necrologio - Bibliografia (Edizioni Ricordi; Altre edizioni). . . . . » 30

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

ANNO XXIII GENNAIO 1941-XIX. N. 1

MVSICA D'OGGI

Umanità di Verdi

Quando si celebra la data anniversaria della scomparsa dal mondo di un uomo il cui nome è affidato alla storia, ciò dovrebbe implicare che questi sia rimasto presente al ricordo dei superstiti, e cioè che in lui si sia realizzata l'aspirazione suprema d'ogni essere umano: sopravvivere in ispirito nella illimitata continuità del tempo.

Le « esumazioni » — parola che sa di immobilità sepolcrale — che si tentano di uomini e di opere dimenticate, non hanno dunque eguale giustificazione. Sotto un tale aspetto il mondo è più equo di quel che ordinariamente si creda; ed infatti quando ha sentenziato che un'opera non sia vitale, è ben difficile che questa riesca ad ottenere poi, in un postumo appello, una opposta sentenza.

Se dunque si celebra oggi il quarantesimo anniversario della morte di Giuseppe Verdi, è perchè si riconosce che la sua opera artistica è sempre viva nella nostra ammirazione. Anzi noi sappiamo che essa è più viva che non venti anni addietro. Ma, se dal punto di vista psicologico, una celebrazione è un atto di affettuosa riconoscenza, da quello critico si legittima come ricerca del nuovo punto focale di un'eccezionale attività umana nella prospettiva modificata dal trascorrere del tempo; nel proposito cioè di vedere come una figura del passato s'inquadri nella cornice della nostra vita attuale, per constatare se ne sia sbiadito il rilievo e affievolita la sostanza, o piuttosto se essa non si stagli con maggior precisione di lineamenti nel sempre più vasto panorama della storia.

Come si ripresenta oggi la figura di Verdi a paragone di altri musicisti a lui vicini nel tempo?

Per maggior speditezza di comparazione scegliamo i più rappresentativi operisti italiani della prima metà dell'Ottocento: Donizetti (1797-1848), Bellini (1808-1835), Rossini (1792-1863). Sebbene quasi contemporanei di Verdi (1813-1901), essi, artisticamente parlando, sono piuttosto da considerare come suoi predecessori. Nato solo qualche lustro dopo, ma vissuto molto più a lungo di Bellini e di Donizetti, e affacciatosi alla soglia del Novecento, mentre Rossini oltrepassa di poco la metà dell'Ottocento, ma quale operista già da tempo ha finito di comporre, Giuseppe Verdi ha tuttavia, coi tre — almeno durante il periodo in cui costoro svolsero la loro attività artistica — parecchie affinità formali: vocalità emergente su di uno strumentale molto semplice, sviluppi prevalentemente virtuosistici delle voci, cori all'unisono, e tutta la struttura melodrammatica concepita in forme chiuse. Ma, già

da allora, Verdi comincia a realizzare un distacco da quei dogmi e da quelle maniere, il quale prelude a forme più libere e moderne.

Sensibile è altresì il distacco nell'espressione. Donizetti, Bellini e Verdi sono tutti e tre romantici. Ma l'arte di Donizetti, cui il Bussetano più direttamente si conforma e si ispira, è di una malinconia elegiaca e rassegnata. Gentile è la mestizia di Bellini, ma rasserenata da un poetico agreste afflato. La tristezza di Verdi, invece, è attiva, è ribellione contro le forze opposte della Natura, degli uomini, delle istituzioni.

Altra differenza è questa: che il genio in Donizetti, in Bellini, in Rossini si manifesta improvviso, totale, definitivo. Nello svolgimento della loro attività artistica non vi è sviluppo appariscente di tecnica e di espressione. In Verdi invece è progresso ininterrotto, è volontà costante di superare gli altri e se stesso. E tuttavia Verdi non fu un precursore. La sua musica fu come una pietra miliare fra il passato e l'avvenire, fu l'espressione del suo tempo, ma non passiva espressione, sibbene approfondimento moralmente e civilmente utile di quelli che furono il sentimento e le aspirazioni dell'ambiente e del periodo in cui il Maestro visse.

Col Rossini, autore comico, poi, v'è addirittura antitesi. Nel capolavoro, *Il barbiere di Siviglia*, il Pesarese si valse delle situazioni e dei ritmi del libretto, per realizzare il comico in modo superlativo, inarrivabile. Nessuno, nè prima nè dopo di lui, ebbe, in così alto grado, la capacità di suscitare il riso.

In Verdi, invece, il comico è appena sfiorato. La sua è natura tanto essenzialmente drammatica, per quanto è gioconda quella di Rossini. Quando Verdi ride è sempre amaro. E lasciamo pur andare *Un giorno di regno*, l'opera comica che egli musicò contro voglia e nel periodo più tragico della sua vita, quando la giovine amatissima moglie si trovava alle soglie della tomba. Ma nell'aria di Riccardo, in *Un ballo in maschera*: « È scherzo od è follia », la famosa risata, cara al virtuosismo del tenore Bonci, non è che l'ansito doloroso cui il personaggio tenta di dare diverso sfogo dal pianto. Il riso beffardo del gobbo Rigoletto fa addirittura rabbrividire. E' vero che in questi casi il comico non v'è che per antitesi, cioè per il raggiungimento di più potente effetto drammatico. Ma persino nel *Falstaff*, l'opera concepita con deliberato proposito di comicità, le presuntuose baggianate del Pancione muovono a sorridente compatimento piuttosto che a riso di schietta allegria. E l'intera opera si risolve in una scettica sentenza: « Tutto nel mondo è burla ». Il bilancio della vita è, per Verdi, amaro, anche se l'artista si sforzi di sorriderne. Ma nel suo sorriso v'è compassione, non intenzione polemica e di rappresaglia, come in Wagner quando colpisce a sangue i suoi avversari, formalisti e filistei, inventando la indimenticabile figura di Beckmesser.

L'accenno al musicista tedesco ci induce ad altro confronto: quello per cui la volontà di autosuperamento di Verdi diventa — di fronte all'alemanno — orgoglioso accanimento ad affermare la propria personalità, e con essa la genialità tipica dell'opera italiana, la quale è — fino al momento in cui per Verdi sorge il « caso Wagner » — prevalentemente melodica e vocale per quanto la germanica, e in particolare la wagneriana, è prevalentemente tematica e istrumentale. Ma come una netta separazione fra i due generi non esiste, e come la sapienza istrumentale di Wagner potrebbe essere, e fu difatti, ritenuta un segno di irraggiungibile superiorità, Verdi ritempra anche lui le armi della tecnica, e nelle opere della seconda fase della sua vita, progressivamente, dal *Don Carlos* all'*Aida*, all'*Otello*, al *Falstaff*, dimostra come non il sapere gli faccia difetto, come anche lui sappia, se lo voglia, adottare il verbo dei tempi nuovi, ma che, pure spogliandosi dei vecchi convenzionalismi e realizzando forme più elaborate ed elette, intenda mantenersi fedele a quelli che considera i caratteri tipici della musicalità e dell'opera italiana.

Nel confronto fra i due campioni, il risultato è a favore dell'italiano. Almeno se vogliamo giudicarne dal favore che il repertorio verdiano, dovunque, guadagna in proporzione maggiore all'affermazione solidissima, ma statica, della produzione wagneriana.

Gli è che la teatralità di Verdi è indubbiamente superiore a quella di Wagner. Anzitutto perchè — come bene ebbe ad osservare il compianto Ettore Romagnoli — Wagner racconta e Verdi agisce, e il teatro non è narrazione ma azione. Inoltre, campo d'azione per Verdi è quello delle passioni umane che egli esprime con mezzi che raggiungono in modo diretto e potente la sensibilità umana della massa, laddove il Wagner, avventurato nelle nordiche nebbie di mitologie, pagane o cristiane, si discosta dalle folle, e non meno nella scelta dei soggetti che nel modo complesso e aristocratico di manifestarli. Non solo, ma in Verdi il fatto umano è sempre obiettivo diretto ed esclusivo; Wagner, invece, procede per formule e schemi rigidi (*leitmotiv*), che in certo modo sopraffanno l'opera d'arte e tendono a divenire fini a se stessi.

Nè di minor rilievo è la circostanza che Wagner, in quanto al tempo stesso autore delle parole e della musica dei propri drammi musicali, crea un conflitto di superamento in se medesimo; chè il poeta-filosofo mai vuol cederla al musicista, e mai rinunzia a dire tutto quello che gli sembra necessario, anche se ciò riesca nocivo all'economia dell'opera. Verdi, invece, si vale del testo poetico altrui; ma dispoticamente lo disciplina e lo sottopone ai fini della massima espressione passionale del dramma, al quale scopo fa convergere la funzione della parola non meno che quella della musica.

Non sarà superfluo il richiamo alla prolissità dei drammi wagneriani in confronto con la sinteticità dei libretti verdiani, che non soltanto corrisponde al tipo del libretto italiano per musica, sempre breve, ma alla volontà personale del Maestro. Il quale, per ottenere la massima densità delle scene, vi prescrive l'uso della « parola scenica » che — come egli scrive al Ghislanzoni, librettista dell'*Aida* — « scolpisce e rende netta ed evidente la situazione ». Verdi in tal modo impedisce che l'emozione accesa dal fatto e dalla musica, abbia ad affievolirsi negli ascoltatori, mentre la staticità e la lunga durata dell'opera wagneriana si traduce in danno dell'emozione. E ciò, anche se si riconosca, come è doveroso riconoscere, che Wagner sa creare climi astrali, e il cui incanto resta intatto per tutto lo svolgimento del dramma musicale, non ostante le eccezionali dimensioni di questo.

***

E' nella profonda umanità delle sue creazioni, che risiede il carattere del genio di Verdi, e che assicura a questo un posto personalissimo fra gli altri grandi operisti, italiani e stranieri, del suo tempo e anche di oggi. Cosicchè, mentre altre opere non sopravvivono che antologicamente, in brani staccati di autonoma superiore bellezza, una buona parte delle opere di Verdi appare di una permanente e completa vitalità.

Infatti caduca è pur anco la prima metà delle opere di Verdi, dall'*Oberto* allo *Stiffelio*, perchè ivi egli soggiace ancora al dominio della « maniera » del tempo. Ma anche in questa opere v'è già impostazione umana, seppure i brani che di esse si salvano siano scarsi.

Ma dal glorioso trio del *Rigoletto*, de *Il Trovatore*, de *La Traviata* in poi, quasi tutte le opere del Musicista, da *Un ballo in maschera*, a *La forza del destino*, al *Don Carlos*, all'*Aida*, a *Otello*, a *Falstaff*, sono totalmente vitali.

Potrà magari riconoscersi che, a misura che il Maestro procede nella composizione dei melodrammi, con sempre più sorvegliata lentezza, l'impeto che si riscontrava nelle opere giovanili si attenui; ma la primitiva e quasi barbarica immediatezza è compensata da una più signorile politezza delle forme, che s'approfondiscono e s'espandono specie nell'istrumentale per l'espressione dell'ambiente e delle situazioni drammatiche, e da una penetrazione quasi anatomica della psicologia dei personaggi.

La manifestazione dell'umanità musicale di Verdi, dunque, si modifica, ma l'umanità resta intatta nell'intenzione, nell'essenza, nella realizzazione.

In altri termini, mentre in Verdi v'è progressivo sviluppo e raffinamento della forma, questa non sovrasta mai la sostanza; si direbbe anzi che quasi non si lasci scorgere, e perciò non diviene metodo. In Wagner, invece, l'ispirazione pur quando s'innalza ai vertici del sublime, poggia sempre sulle basi formali di un metodo. Ciò spiega come molti musicisti venuti dopo di lui, e che alla lettera si sono attenuti piuttosto che mirare allo spirito della sua arte, ne siano divenuti soltanto pedissequi imitatori. Wagner, insomma, ha fatto scuola. Ed è stato un danno per gli operisti italiani che a quella scuola hanno sottomesso la loro personalità, specie per gli operisti che ciò credettero fare per un malinteso contrapporsi a un Verdi; presunto tardigrado ed incolto infilatore di arie, di bandistiche marcie e di semplicistici cori.

Verdi no. Di Verdi i musicisti italiani, da Mascagni, a Puccini, a Giordano hanno ereditato piuttosto il sangue generoso, il sentimento; e solo così, inconsciamente, si sono abbeverati anche alle forme musicali proprie del Maestro. Di tutti più vicino al Verdi appare Puccini, per quella sua ansia di rimodernarsi e di affinarsi, per cui tutta la sua produzione è un continuo ascendere a forme e ad espressioni diverse e migliori.

Umanissimo, insomma, Giuseppe Verdi, dalla prima all'ultima delle sue creazioni, e non solo nell'opera, vòlta sempre a rappresentare passioni umane, ma persino nella musica sacra, in quel gigantesco monumento che è la sua *Messa da requiem*. Dove, a differenza di analoghi componimenti, di quello in cui Bach sembra concepire la Divinità come un'equilibrata architettura di sfere nell'infinito universo, o di Beethoven che al Cielo tende per invocare la spiegazione del mistero dell'universo, della vita e del divenire dell'uomo dopo la morte, in Verdi, invece, è l'Uomo, nella sua carne dolorante, che gitta il suo grido all'Onnipossente lontanissimo e sconosciuto, per denunziare spietatamente i propri peccati ma anche — poichè la carne è debole e lo spirito è incerto — per invocare da Lui attenuanti, per esprimere la speranza del perdono oblioso, del riposo eterno.

ALBERTO DE ANGELIS.

I Centenari musicali del 1941

Dei numerosi musicisti antichi e moderni, italiani e stranieri, dalla nascita o dalla morte dei quali ricorrono i centenari quest'anno, alcuni conquistarono e serbano ancora grandissima fama, sì che tutti ne conoscono almeno i nomi; altri rientrano nella categoria dei « minori », e, se anche più o meno noti agli studiosi, sono interamente ignorati dal pubblico. Ciò non ostante, crediamo opportuno rievocare anche i nomi di questi, pensando che a coloro i quali non li conoscono potrà interessare di averne qualche, sia pur sommaria, notizia.

Cominciando, per serbar l'ordine cronologico, dai tempi più antichi, ricorderemo innanzi tutto il dottissimo teorico GIOVANNI SPATARO, che morì quattro secoli fa, cioè nel 1541 a Bologna, ove era nato verso il 1459. Erano i tempi in cui i trattatisti si accapigliavano per questioni di teoria musicale e giungevano a scagliarsi l'un contro l'altro libelli persino ingiuriosi, suscitando le più ardenti polemiche. Causa principale di queste, un libro del teorico spagnuolo Ramis de Pareja, il quale, trattando della costituzione della scala, era venuto alla considerazione dell'*ottava*, in contraddizione al sistema di Guido d'Arezzo che considerava gli *esacordi*: di più il Ramis aveva intraveduto la questione del *temperamento*. Contro di lui si scagliarono il Burci (Burtius) e il Gaffurio, difensori delle teoriche di Guido e decisi a giurare *in verba magistri*. Lo Spataro, che era stato alunno del Ramis a Bologna, prese le parti del suo maestro. Allora gli altri gli dettero addosso. Vi fu scambio di scritti virulenti, offensivi, talora anche ironici; il Gaffurio, facendo derivare il cognome Spataro da Spadaro, lo chiamò « Vaginarius » in quanto avrebbe fatto le vagine per le spade e scrisse che

gladios quondam coris vestibat et enses.

Lo Spataro, pubblicò uno scritto su « I 111 errori di Franchino Gaffurio » e una « Honesta defensio in N. Burtii Parmensis opusculum ». E la disputa s'invelenì e durò lungamente. Dello Spataro che fu detto « Institutore vero della scuola musicale bolognese » si hanno inoltre un « Trattato di musica » e molte composizioni di musica sacra, quali Messe, Salmi, Mottetti, ecc.

Un secolo dopo dello Spataro, moriva a Roma ORAZIO MICHI « dell'Arpa », che era nato ad Alife (Caserta) verso il 1595. Valentissimo nel suono dell'« arpa doppia », onde suscitò gli entusiasmi degli uditori ed ebbe alte lodi dal Giustiniani, dal Della Valle, dal Bonini e da altri, fu al servizio, prima del Cardinal Montalto, poi del Cardinale Principe Maurizio di Savoja. E fu anche compositore notevolissimo, specie di Arie per canto, piene di sentimento e di vita. Il compianto Alberto Cametti ne rintracciò parecchie e ne fece l'analisi in un suo scritto pubblicato sulla « Rivista Musicale Italiana », nel quale tessè anche una biografia molto accurata del compositore.

Venendo ora al secolo XVIII, troviamo che quattro musicisti nacquero nel 1741 e uno in quell'anno morì. Cominciamo da quest'ultimo, perchè, naturalmente, anteriore agli altri. Si tratta di JOHANN JOSEPH FUX, che era nato nel 1660 a Hirtenfeld. Organista, maestro di Cappella, compositore di Corte a Vienna, ove morì, serba fama, più che per le sue opere teatrali e per la sua musica sacra, per quel Trattato *Gradus ad Parnassum* che fu tradotto in tutte le lingue e che anch'oggi gli studiosi di contrappunto consultano.

E ora ai nati nel 1741.

Giacomo Rust, di Roma, allievo del Conservatorio musicale di Napoli, fu maestro di Cappella a Barcellona, ove morì nel 1786, quindi appena quarantacinquenne. Compose molte opere teatrali, che furono rappresentate a Venezia, a Milano, a Parma ed altrove.

Gian Paolo Egidio Martini (ma veramente Schwartzendorf) detto « Martini il tedesco », nato a Freistadt, morto nel 1816 a Parigi, ebbe vita assai avventurosa. Organista precoce a Neubourg, poi a Fribourg, andò quindi, per migliorare le sue condizioni economiche, in Francia, direttovi da una piuma che aveva lanciato al vento dall'alto di una torre, perchè gli indicasse la via da seguire. Ivi fu nuovamente organista e poi direttore di Bande militari e Maestro di Cappella e Intendente del Conservatorio, con varia fortuna secondo gli avvenimenti politici. Compose, oltre a numerosi pezzi per Banda, 12 opere teatrali, musica sacra e molte Arie da camera, tra cui quella notissima sulle parole: *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment.*

Anna De Amicis, celebrata cantante, nata a Napoli ove pure morì nel 1816, fu molto ammirata dal Mozart che, nelle sue lettere, parla spesso di lei. Esordì nel genere buffo e vi conseguì segnalati successi in Italia e fuori: così, per esempio, a Parigi ove nel 1758 eseguì *La serva padrona* per la *ripresa* del capolavoro pergolesiano e così, nel 1762 a Londra, ove però, pel successo ottenuto cantando un'Aria seria che Cristiano Bach aveva scritto appositamente per lei, si decise ad abbandonare il genere buffo. Possedeva voce estesissima (fino al *mi* sopracuto) e grande abilità tecnica.

Ricordiamo finalmente, di questo periodo, il liutaio Antonio Gragnani, nato a Livorno nel 1741, il quale costruì violini di grande formato e di ottima voce, se non di forme troppo eleganti. S'ignora la data precisa della sua morte, avvenuta dopo il 1800, nel quale anno risulta ancora vivente.

Siamo giunti così al secolo XIX: e di questo possiamo dire che se non son pochi i musicisti scomparsi nel 1841, assai più numerosi son quelli nati in tale anno. Dei primi ricordiamo innanzi tutto, perchè nato anteriormente agli altri, il celebre violinista Alessandro Rolla. Pavese di nascita, fu primo violino alla Corte di Parma, nella quale città dette, probabilmente, qualche lezione o qualche consiglio al giovinetto Niccolò Paganini e ove diresse l'orchestra ducale. Passò quindi a Milano, direttore del Teatro alla Scala e poi, per decreto del Vicerè Eugenio de Beauharnais, professore di violino al Conservatorio. Furono, tra gli altri, suoi allievi Eugenio Cavallini e Bernardo Ferrara. Compose Sinfonie, Quartetti, Musica sacra e Concerti per violino e per viola, oltre ai famosi Duetti per violino e viola anch'oggi adottati. Fu autore altresì di varî Balletti. Era nato nel 1757.

Ricordati poi il violoncellista e compositore Bernhard Romberg, nato nel 1767 a Dinklage, morto ad Amburgo, e il compositore didatta Ignaz Xaver Seyfried, nato nel 1776 a Vienna e ivi morto, autore di opere teatrali e di musica sacra, il quale pubblicò inoltre gli Esercizi di contrappunto del Beethoven e le opere teoriche dell'Albrechtsberger e del Preindl, passiamo a far cenno di un altro che, se non fu musicista, ebbe colla vita musicale del tempo tali rapporti e vi acquistò tali benemerenze da meritare di esser ricordato in questo primo centenario della sua morte.

Nato a Napoli nel 1778, Domenico Barbaja aveva cominciato col fare il garzone di caffè: ma, come scrisse il Rovani, « nell'anno medesimo che Volta

inventò la pila, scoperse l'alto segreto di mescolare la panna col caffè e colla cioccolata, onde nell'imperitura parola di *Barbajata* si fece un monumento più saldo del granito ». Fu poi tenutario di giuochi d'azzardo nel Ridotto della Scala e divenne milionario. Finalmente si fece impresario. Gestì i principali teatri di Milano, di Napoli e anche di Vienna: ricostruì il S. Carlo che un incendio aveva distrutto ed ebbe perciò la protezione del Re, divenendo così potente da esser detto « Vicerè di Napoli »: ebbe il merito di impegnare e far lavorare, oltre al Mayr, al Donizetti, al Mercadante, al Pacini, il sommo Rossini che per sua commissione compose l'*Elisabetta*, il *Mosè*, il *Turco in Italia*, l'*Otello*. In compenso Gioacchino Rossini gli portò via l'amante, Isabella Colbran, che poi doveva sposare!

Nello stesso anno 1841 moriva a Parigi Felice Blangini, che era nato a Torino nel 1781. Trasferitosi in Francia, vi fece fortuna coi suoi pezzi per canto intitolati « Notturni » che divennero popolari e furon cantati in tutti i salotti. Solelevano cantarne, di quelli a due voci, anche il Rossini e la Colbran. Dopo un viaggio in Germania, tornò a Parigi ove continuò a produrre romanze in quantità e ove scrisse anche opere e dette lezioni di canto. Benvisto a Corte, fu anch'egli in intimi rapporti colla principessa Paolina Borghese sorella di Napoleone. Andò poi a Cassel col Principe Gerolamo e là compose altre opere. Rientrato finalmente a Parigi, continuò a produrre Romanze che gli fruttarono forti somme, come gli fruttò in due anni più di 24.000 franchi la pubblicazione del giornale *La lyre des dames* cui erano abbonati quasi tutti i Sovrani d'Europa. Nel 1828 fu a Torino, accoltovi con grandi feste. Indi fece ritorno a Parigi e scrisse anche per l'Opéra Comique. Ampie notizie della sua vita si trovano nei suoi *Souvenirs, dediés à ses élèves et publiés par son ami Maxime de Villamarest.*

Ed eccoci ora ad un compositore che godè al suo tempo di larghissima fama e di cui anche oggi, tutti conoscono, se non le opere, il nome. Nato a Perugia nel 1784, allievo in Patria del Mazzetti e del Caruso, poi a Loreto dello Zingarelli e a Bologna del Padre Martini, Francesco Morlacchi si guadagnò l'appellativo di « musicista-filosofo » per l'altezza e per la nobiltà dei suoi ideali d'arte. Dopo aver composto una *Cantata* per l'incoronazione di Napoleone, esordì in teatro coll'opera comica *Il poeta di campagna*, datasi a Firenze nel 1807 al teatro di Via della Pergola. Seguirono, oltre alle composizioni di musica sacra, tante altre opere che troppo ci vorrebbe ad enumerarle. Chi di tutta l'imponente produzione del Morlacchi voglia avere contezza, potrà trovarne l'elenco negli scritti del suo concittadino G. B. Rossi-Scotti. Tra le sue opere teatrali ch'ebbero maggiori successi, ci limiteremo a ricordare il *Raoul de Créqui*, che riportò un vero trionfo, il *Tebaldo e Isolina* considerato come il suo capolavoro, *Le Danaidi*, il *Gianni di Parigi*, il *Colombo* con cui si inaugurò nel 1828 il teatro Carlo Felice di Genova: e, tra le opere comiche, *La principessa per ripiego* replicata per 42 sere, *La gioventù di Enrico V* e, a tacer d'altre, *Il Barbiere di Siviglia* rappresentato nel 1816 pochi mesi dopo quello del Rossini e, naturalmente, da questo eclissato. Aveva cominciato anche una *Francesca da Rimini* che la morte gli impedì di compiere: ma il Morlacchi aveva già reso omaggio a Dante, musicando, in modo superiore a tutti gli altri che vanamente fecero un simile tentativo, il Canto del Conte Ugolino.

Musicò anche il *Carme secolare* d'Orazio e scrisse una celebre *Messa di Requiem*, altre 10 Messe, altra musica sacra e alcuni Oratorî (*La Passione, Isacco, La morte di Abele*). Se fu esagerazione quella dell'illustre critico Biaggi che, par-

lando del *Raoul de Créqui* scrisse « quest'opera ha netto ed intero il sistema del Wagner », certo può dirsi che per l'aderenza della musica al testo, per l'uso frequente della melopea, per l'abolizione delle cadenze convenzionali, per l'elevatezza dello stile, le opere del Morlacchi furono precorritrici. Chiamato nel 1810 alla Corte di Dresda, ebbe colà la direzione del Teatro Italiano e colà produsse, oltre a molte delle sue opere, Inni, Cantate ed altri lavori. Nel 1841, ammalatosi, volle tornare in Italia, diretto a Pisa ove sperava che il dolce clima giovasse alla sua malattia polmonare. Ma durante il viaggio fu colto dalla morte ad Innsbruck.

Col nome del rinomatissimo baritono MARIO CARTAGENOVA, nato a Genova nel 1800, pel quale il Pacini scrisse la parte di Alcandro nella sua *Saffo* e il Mercadante quella di Manfredo nella sua opera *Il Giuramento* e col nome del francese HIPPOLYTE MONPOU, nato nel 1804 a Parigi, morto ad Orléans, insegnante alla Scuola di musica dello Choron e autore di numerose romanze, oltre che di qualche opera teatrale, si chiude, almeno per quanto a noi consta, la serie dei musicisti morti nel 1841. Passiamo quindi a quelli che in tale anno son nati.

KARL TAUSIG, il *pianista infallibile colle sue dita d'acciaio*, come lo definì il Liszt suo maestro, nacque a Varsavia e morì nel 1871, trentenne, a Lipsia. Concertista ammiratissimo, esperto insegnante a Dresda, a Vienna, a Berlino, autore anche di qualche composizione originale, serba fama soprattutto per i suoi *Technische Studien*, per le sue revisioni del *Gradus* di Muzio Clementi, di musiche dello Scarlatti e dello Chopin, nonchè per le sue trascrizioni di opere del Bach, del Weber, del Beethoven, del Wagner.

Di notevole importanza, soprattutto per aver precorso e preparato il movimento impressionistico della musica di Francia, fu l'opera dell'alvergnate EMMANUEL CHABRIER che, nato ad Ambert nel 1841, morì nel 1894 a Parigi. Oltre che musica, aveva studiato giurisprudenza: era stato impiegato al Ministero dell'Interno, ma, udite a Monaco le opere wagneriane, aveva lasciato l'ufficio per darsi alla musica. Il suo spirito tendeva alla comicità e all'umorismo: perciò i suoi primi lavori furono opere buffe e operette, quali *L'étoile* e *Une éducation manquée*, cui più tardi doveva seguire *Le Roi malgré lui*. Ma nel campo teatrale lo Chabrier si affermò maggiormente coll'opera *Gwendoline*, un po' wagneriana, ma ricca di pagine ispirate e bene elaborate tecnicamente. Fuori del teatro, restano di lui numerose composizioni per pianoforte (tra cui la nota *Habanera*) e per due pianoforti (tra cui i *Trois Valses romantiques*); caratteristiche romanze per canto, tra le quali, comicissime, la *Ballade des gros dindons*, la *Pastorale des Cochons roses*, la *Villanelle des petits canards*: e varia musica sinfonica, tra cui quella famosa Rapsodia *Espagne* che non fu certo senza influsso sulla posteriore *Rapsodie Espagnole* del Ravel.

Ricordiamo ora l'insigne musicologo PHILIPP SPITTA di Wechold nell'Annover, morto a Berlino nel 1894, professore di Storia della musica, autore della monumentale biografia di G. S. Bach, di altri scritti su lui, sullo Schütz, su altri, editore di tutte le opere dello Schütz, di quelle del Buxtehude, ecc.

Fama universale conserva tuttora il fantasioso e spontaneo compositore boemo ANTON DVÓRAK, nato a Mühlhausen, morto nel 1904 a Praga, ove fu professore di composizione al Conservatorio, come la fu per qualche tempo a quello di New York. La vasta sua produzione, nella quale è visibilissima l'impronta nazionale e che si distingue pei suoi caratteri descrittivi e pittoreschi, comprende varie Sinfonie,

una delle quali divenuta popolare e intitolata *Dal nuovo mondo*, Ouvertures, Poemi sinfonici, Rapsodie, Leggende, Quartetti (uno dei quali frequentemente eseguito) e altra musica da camera, Composizioni per pianoforte, per violino, per violoncello, per strumenti a fiato, Opere teatrali, Musica sacra, Inni, Cori e numerosi altri lavori.

Ricordiamo ora il violinista, compositore e musicologo FEDERIGO CONSOLO, nato in Ancona, morto nel 1906 a Firenze ove era stato allievo del Giorgetti, perfezionandosi poi a Bruxelles sotto la guida del Léonard. Salì in fama come concertista e girò mezzo mondo, acclamatissimo, onorato da Sovrani che gli fecero ricchi doni. Re Vittorio Emanuele II gli regalò una medaglia d'oro con inciso il suo nome; il Re di Danimarca gli donò un violino del Guarnieri e il Sultano di Costantinopoli gli regalò... una bella odalisca, cui il Consolo dette la libertà.

Anima d'artista, temperamento caldo, esuberante, tutto fuoco, il Consolo fu anche pregiato compositore. Scrisse un *Concerto* e vari pezzi per violino (notissimi *Il Credente*, e la *Berceuse*), varî Quartetti, le *Suites orientales*, l'*Inno* per la Repubblica di S. Marino, ecc. Come musicologo fece studî sui Neumi, pubblicò scritti sulla Musica liturgica e sul colorito nel Quartetto di strumenti ad arco e raccolse i *Canti d'Israele*. Fece inoltre revisioni di opere di antichi gloriosi violinisti italiani.

Del violinista e compositore francese, ma forse di origine italiana, LOUIS ALBERT VIZENTINI, morto nel 1906 a Parigi dove era nato, basterà ricordare che fu violino solista ai Concerts Pasdeloup, direttore d'orchestra dei teatri di Lione e di Pietroburgo, critico musicale del *Figaro*, autore di musica orchestrale e da camera, di operette e di un Balletto.

Notissimo e popolare il nome di ROMUALDO MARENCO, nato a Novi Ligure, morto nel 1907 a Milano, ove fu direttore dei balli alla Scala. Più che per le opere teatrali da lui composte, ebbe fama pei suoi molteplici balli, tra i quali emergono il *Sieba*, l'*Excelsior*, lo *Sport*, l'*Amor*, azioni coreografiche che seppe rivestire di musica spontanea e bene adatta ai soggetti.

Ed ora una donna. PAOLINA LUCCA, nata da genitori italiani a Vienna, ove morì nel 1908, da corista, come aveva cominciato, divenne celebre soprano drammatico. Giacomo Meyerbeer l'ammirò tanto che la fece scritturare per l'Opera di Berlino, ove ebbe un posto fisso. Poi percorse, applauditissima, i principali teatri della Francia, dell'Inghilterra, della Russia, dell'America, facendo quindi ritorno a Berlino e passando finalmente all'Opera di Vienna. Delle parti di Norma, di Selika, di Valentina, di Carmen e d'altre fu detto che la Lucca fece delle vere e mirabili creazioni. Fu anche pregiata e fine cantatrice di musica vocale da camera.

Larga rinomanza, sia come compositore, sia e più come direttore d'orchestra, ebbe il m.° EMILIO USIGLIO che, nato a Parma, morì nel 1919 a Milano. Allievo del Mabellini a Firenze, ove dimorò a lungo, compose varie opere buffe, quali *La locandiera*, *Un'eredità in Corsica*, *Le educande di Sorrento*, suo capolavoro, che ebbe grande successo e popolarità, *La scommessa*, *La secchia rapita*, in collaborazione con altri, *Le donne curiose*, *Le nozze in prigione*, quasi tutte applaudite e lodate per la loro schietta comicità. Come direttore d'orchestra fu, al tempo suo, de' primissimi, festeggiato e ammirato nei maggiori teatri d'Italia e d'altri paesi. A lui spetta il vanto di aver condotto al trionfo il rinnovato *Mefistofele* di Arrigo Boito, che gliene espresse la sua riconoscenza profonda. E fu anche, dopo il Faccio, il primo a dirigere l'*Aida*, come fu il primo a far conoscere in Italia la *Carmen*.

l'*Amleto* del Thomas e altre opere. Per suo lascito fu istituito un premio biennale, intitolato al suo nome, per la composizione di un'opera comica.

A quel gruppo di musicisti italiani che, dopo la metà dell'Ottocento, si dedicarono principalmente alla composizione di Romanze da camera, tra i quali furono il Palloni, il Pinsuti, il Mililotti, il Caracciolo ed altri fino ai più famosi Tosti, Rotoli, Denza, De Leva, appartenne anche TITO MATTEI. Nato a Campobasso, allievo a Napoli del Thalberg per il pianoforte, del Raimondi per la composizione, fu dapprima concertista di pianoforte e poi si fissò a Londra ove morì nel 1914. Oltre a molte composizioni pianistiche, produsse numerose Romanze per canto che, come *Ah non è ver, Non tornò* ed altre, conseguirono grande popolarità e furono cantate in tutti i concerti e in tutti i salotti.

Nello stesso anno 1914 moriva a Roma, ove era nato, GIOVANNI SGAMBATI: ma a lui ci riserbiamo di dedicare un articolo a parte. Qui ora ricordiamo l'illustre maestro spagnuolo FELIPE PEDRELL, che, nato a Tortosa, morì a Barcellona nel 1922, dopo essere stato professore di storia ed estetica musicale al Conservatorio e all'Ateneo di Madrid. Egli ha una particolare importanza nella storia della musica spagnuola che, dopo il luminoso periodo cinquecentesco, era grandemente decaduta e che deve a lui il suo moderno rinascimento. Fissato il concetto di riallacciarsi da un lato alla tradizione dell'antica e gloriosa polifonia, di ispirarsi dall'altro ai caratteri etnici del canto popolare, il Pedrell, dopo le opere *L'ultimo Abencerragio, Quasimodo, Il Tasso a Ferrara, Cleopatra,* con la Trilogia *Los Pirineos* e con l'opera *La Celestina* potè dare al suo paese un'opera d'arte in cui l'impronta nazionale fosse profondamente affermata. Egli fu inoltre autore di molteplici composizioni orchestrali, di musica vocale da camera, di musica sacra, di lavori teorici e di importanti opere storiche e musicologiche: tra le quali primeggiano il *Diccionario tecnico de la musica* e il *Diccionario bio-bibliografico de los músicos españoles*, il grande *Catalech de la Biblioteca de la Diportació*, l'*Emporio ciéntifico y historico de Organografia musical antigua española*, le grandi Raccolte *Hispaniae Schola, Musica sacra* e *Teatro lirico español anterior al siglo XIX*, il *Solterio sacro-hispano* la pubblicazione delle opere del Victoria, l'antologia di organisti classici, lo scritto *Per nuestra musica* e tanti altri lavori.

Col nome del belga VICTOR MAHILLON, nato a Bruxelles, morto a St. Jean nel 1924, conservatore del Museo di strumenti del Conservatorio di Bruxelles, del quale pubblicò un ampio catalogo descrittivo, autore anche di scritti sull'acustica musicale e strumentale; col nome dello svizzero FRIEDRICH HEGAR, nato a Basilea, morto nel 1927 a Zurigo ove diresse i Concerti, i Cori e la Scuola di musica, compositore di Oratorî, Concerti, Quartetti, musica per orchestra; e finalmente col nome del poeta, filosofo e critico EDOUARD SCHURÉ, nato a Strasburgo, morto nel 1929 a Parigi, che qui ricordiamo come autore dei libri *Histoire du Lied, Le drame musical, Souvenirs sur Wagner*, ecc., termina (salvo errore od omissione) l'elenco dei musicisti, dalla nascita o dalla morte dei quali ricorrono i centenarî quest'anno.

Quanti e di qual valore saranno i musicisti nati o nascituri in questo 1941? Lo dirà colui che vorrà scriverne, nel 2041, su « Musica d'Oggi », che certamente anche fra un secolo continuerà ad essere pubblicata dalla benemerita Casa Ricordi.

ARNALDO BONAVENTURA.

Il Concerto di V. Tommasini

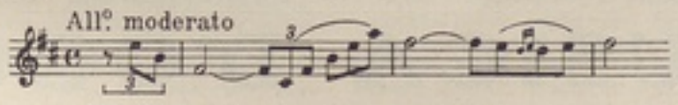
per "Quartetto d'archi e Orchestra,,

Come più passano gli anni e il « mestiere » ci fa scaltri di tanti artifici, di poche cose ci resta il piacere dell'ammirazione e della sorpresa. Scoprire qualcosa di originale è appunto, per lo scaltrito, affare raro: e il raro è sempre prezioso, è sempre magico, risonante. Preambolo questo necessario per dire tutto, in breve, del primo moto suscitatoci dal « Concerto per quartetto d'archi e orchestra » di Vincenzo Tommasini.

Il pubblico, non ha ancora approfondito la parte sostanziale della produzione sinfonica del nostro compositore: a pochi d'altronde è concesso d'intendere il linguaggio polito e meditato del panteista, l'ordinato concepimento del contemplatore. A noi sembra, la musica del Tommasini, l'espressione cristallina d'un sentimento alto e terso, sdegnoso dei terrestri contatti, animato da un piacere insaziabile di aria filtrata, d'amor di natura. Tommasini non canta: trepida. Non si esalta: riflette. Non grida: mormora. È amore il suo d'una riservatezza piena di bontà, d'ideale, di pazienza.

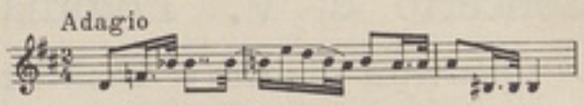
Con il « *Concerto per quartetto d'archi e orchestra* » Tommasini ha voluto senza dubbio sintetizzare in una composizione d'inusitata struttura, il suo pensiero artistico fatto e compiaciuto di mille cose preziose. La sua naturale inclinazione ai complessi giochi virtuosistici (vedi le variazioni *Il Carnevale di Venezia*) ha trovato piena soddisfazione in un organica strumentale di per sè ricca di possibilità trascendentali. Nel quartetto tutto è movimento: il gioco delle parti è richiesto come necessità inderogabile; la vita nasce dal moto, l'interesse dal contrappunto, l'espressione dall'attività dei quattro strumenti. Ma il quartetto è già un'orchestra in embrione, è per molta parte, l'ossatura, l'arco sostenitore della parabola strumentale: ecco perchè cimentarsi in un lavoro ove una piccola orchestra viene integrata da una più grande orchestra, è già cosa da virtuoso, da maestro e padrone della magia sonora.

Il primo tempo *Allegro moderato* s'inizia con un tema affidato alla viola del quartetto solista.

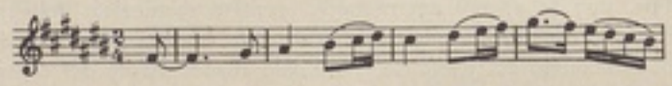


E' un tema chiaro, incisivo che molto si presta alle parafrasi che l'autore, via via, nel fervore della costruzione presenta in continue nuove evoluzioni. Idea musicalissima, di sereno carattere, invitante al moto scorrevole. Tutto il primo tempo del *Concerto* riflette un sentimento pacato: la scrittura è meticolosa; il quartetto solista si alterna all'orchestra, che a volte accompagna, a volte conduce. La gamma della sonorità, dei coloriti, dei ritmi è di una inusitata ricchezza. La mano esperta del maestro disegna la linea conduttrice della composizione con ferma chiarezza: non vi sono zone opache o vuoti inespressivi: è un tutto stringato, eloquente, persuasivo.

Nell'*Adagio* (2° tempo) Tommasini ci ha saputo dare il meglio di se stesso: il tema di questa bellissima pagina.

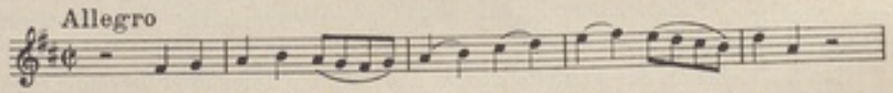


è di una intesa espressività. Come si procede oltre, l'emozione anzichè languire si gonfia, si espande con caldo afflato: ora son tocchi di pennello, ora è canto aperto spianato, ora è dolce abbandono. La natura panteistica dell'autore, il suo alto, nobile sentimento, conducono l'ascoltatore in una zona di commosso benessere: la delicata trama musicale trapunta di luce è un dolce seguito di suoni ordinati ed espressivi. Si giunge così ad una breve perorazione del solo violoncello che innesta una stupenda idea affidata al quartetto solista in sordina.



È questo il culmine della composizione, il suo più felice momento.

Il finale congiunto all'*Adagio* si apre con il seguente plastico tema:



di agile e snella struttura il terzo tempo fila diritto alla meta: due oasi tranquille si alternano al veloce susseguirsi dei ritmi, poi con una rapidissima e smagliante perorazione il *Concerto* si conclude. All'ascoltatore resta la sensazione di un fuso blocco di musica ove l'elegante gioco di suoni, di trascendentale virtuosismo, prepara e segue ampi squarci di lirica contemplazione. Opera di poesia, nel complesso, assolutamente logica, coerente alla preziosa estetica del Tommasini: scrittura che riflette una sapienza rara, non greve, non professorale, ma anzi ardita e spregiudicata. Opera che è specchio di coscienza e d'amore, che indica ai giovani il segreto dell'eterna giovinezza dell'arte.

RENZO ROSSELLINI.

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

PREZZI D'ABBONAMENTO:

ANNO: Italia L. 18 - Estero L. 27 - SEMESTRE: Italia L. 10 - Estero L. 15

(oltre le tasse governative di L. 0,30)

UN NUMERO: Italia L. 1,80 - Estero L. 2,50

L'IMPORTO SI PUÒ VERSARE NEL NOSTRO C.C. POSTALE N. 3-2069

A RICHIESTA S'INVIANO NUMERI DI SAGGIO

RIVISTA DELLE RIVISTE

Sul «Cantico dei cantici»

In un articolo dedicato alle *Espressioni musicali del « Cantico dei Cantici » nel cinque e nel seicento*, Bettina Lupo esamina nella *Rassegna musicale* le condizioni generali dell'arte religiosa in quel fervente periodo che immediatamente seguì la Riforma luterana, e conseguentemente in quello della attivissima Controriforma cattolica. Osservati gli atteggiamenti reazionari delle Belle Arti alla castigatezza e allo spirito iconoclasta della Riforma luterana, e messo in luce lo stile acceso e sensualistico di quell'arte (d'altra parte assecondato dalla Chiesa stessa come utilissimo elemento di attrazione nel proprio grembo) nelle opere del Caravaggio, del Pontorno, del Guercino, del Reni, del Berni e di tanti altri pittori e scultori secenteschi, l'articolista passa a considerare i motivi dell'assenza assoluta, per quanto le consta, della rappresentazione artistica di un episodio biblico fra i più allettanti per quelle tendenze dell'arte, il « Cantico dei Cantici ».

Probabilmente fu il simbolo, legato all'interpretazione data dal dogma cattolico a quel poema, a trattenere, nella estrema difficoltà appunto di una rappresentazione simbolistica, gli artisti della pittura e della scultura dalla espressione di quel poema d'amore. Non così fu per i musicisti, pei quali tali difficoltà non potevano rappresentare un intoppo, data la fortunata essenza della materia musicale, sfuggente ad ogni materiale controllo, e quindi anche alle stesse leggi intransigenti della Chiesa. E qui la Lupo viene all'interesse musicale del suo argomento, al come cioè i musicisti della Controriforma abbiano visto, sentito ed espresso il poema della Sulamita. Considerato, dice, il generale spirito religioso del secolo nelle sue manifestazioni artistiche figurative, non converrà stupire di quelle musiche, le quali, varie nella forma esteriore, si rivelarono affini, anche a distanza di decenni, nella intelligenza del poema salomonico, e coerenti, inevitabilmente, allo spirito delle altre arti. L'esame cade sopratutto sulle musiche ispirate al « Cantico dei Cantici » scritte da Palestrina, il massimo rappresentante della Chiesa controriformistica, da Giovanni Grandi, un primo secentista della scuola gabriellina, e da Monteverdi, il musicista del pieno barocco.

Palestrina stesso ammise di aver interpretato il testo salomonico letteralmente, vale a dire amorosamente, e infatti per quei suoi ventinove mottetti egli usò una maniera musicale alquanto « più focosa », più ardente. Ma conviene considerare quella sostanza musicale al lume della sensibilità e del giudizio profondamente ortodosso del grande polifonista cattolico. Nulla di barocco v'è infatti in quegli atteggiamenti sonori, in quelle armonie insinuanti ma d'una sobrietà senza pari, in quegli adornamenti che hanno una leggerezza sconosciuta al melisma secentesco, in quegli impeti ai quali è però ignoto il disordine.

Non religiosi, certo, quei mottetti, ma spirituali sì, secondo un'arte che potrà chiamarsi di transizione, vista nel quadro generale delle arti religiose legate alla Controriforma. Alla soglia dell'arte barocca in musica, stanno le pagine del Grandi: *O quam tu pulchra es*, e *Quam pulchra es speciosa mea*, che l'articolista definisce di una sensualità estatica ma composta e disadorna, tutta rivolta all'interiorità, e perciò non ancora barocca. Il recitar cantando in esse è il mezzo che senza infingimenti traduce l'intimo dell'espressione impedendo, nella sua stessa disadorna intensità, il formarsi di orpelli magnifici com'era nello spirito dell'arte barocca. Se mai un barocchismo v'è in queste pagine, esso sta nel contrasto della loro etichetta — cantate « spirituali » — con l'intima sostanza. Così non avrebbe potuto averne una diversa l'*O quam pulchra* di Monteverdi. Ma qui l'etichetta addirittura stride, e il barocchismo di quel contrasto è tanto prepotente che fa sorridere, mentre la sostanza sensuale, senza remissione, della pagina monteverdiana, appare finalmente come un autentico saggio del secentismo nell'arte dei suoni in seno alla Chiesa.

Esaminata quella pagina, la Lupo nota come il Monteverdi non abbia realizzato con altrettanta sensualità neppure i suoi personaggi teatrali più voluttuosi, quali, ad esempio, la sensualissima Poppea. Si direbbe che il contatto di un pensiero amoroso tutto estraneo alla realtà, leggendario e sospinto nel mito, qual'è quello del Cantico dei Cantici, il gusto del musicista, abitualmente così sobrio, siasi come inebbriato, perdendo un poco dell'abi-

tuale controllo, cullandosi nell'immaginoso come ben si conveniva a un puro figlio del suo secolo. E conclude col dire, a proposito della pagina monteverdiana, che si potrà anche parlare di dirette influenze delle arti figurative, data la contemporaneità di Monteverdi con i più rappresentativi artisti dell'arte barocca.

ITALIA

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, ottobre-novembre 1940.

A. Capri: *I fasti italiani del violino.*

Musica Sacra. - Milano, ottobre-dic. 1940.

D. C. Sangiorgio: *La musica durante le Messe lette.*

Rassegna musicale. - Torino, nov. 1940.

B. Lupo: *Espressioni musicali del « Cantico dei cantici » nel Cinque e Seicento.*

A. Damerini: *La cultura musicale nell'800 italiano e una lettera inedita di Wagner.* (L'A., che già pubblicò un saggio sul Casamorata, traccia ora profili di altri propagandisti di buona musica a Firenze; di Abramo Basevi, che compose opere teatrali, fu dei primi ad analizzare le opere di Verdi, trattò di filosofia, promosse istituzioni concertistiche, fondò giornali musicali; di Alessandro Biaggi, insegnante di storia e critico in parecchi giornali; di Luigi Picchianti; dell'editore Guidi, che per primo stampò in Italia partiture, in formato tascabile, di Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini (*Guglielmo Tell*), Paisiello (*Barbiere*), Meyerbeer (*Ugonotti*), e fu anche editore del giornale *L'Armonia* e della *Gazzetta musicale di Firenze*. Di tanto fermento musicale a Firenze Wagner si dichiarava « meravigliato e commosso »). — G. Roncaglia: *Il referendum dell'Eiar e la musica.*

Rivista italiana del dramma. - Roma, novembre 1940.

V. Vagniluga: *La lauda drammatica e la devozione.* (Seconda puntata. L'A. oltrechè stabilire i rapporti fra dramma liturgico, dramma sacro e lauda drammatica, accenna al carattere prettamente liturgico delle musiche nei drammi sacri, e termina con un utile elenco delle laude drammatiche e delle devozioni contenute nel Laudario di S. Tommaso). — G. Gavazzeni: *La musica di scena di Pizzetti.* (2ª parte. L'A. si sofferma sullo studio delle musiche di scena pizzettiane nate dall'incontro con D'Annunzio, e sulle ragioni e il modo di rispondenza d'arte fra il poeta e il musicista. Nella *Nave* gli antichi modi gregoriani, elemento essenziale di quelle musiche, sono ricreati nella sfera musicale pizzettiana. Nella *Pisanella* l'elemento impressionistico appare quale improvvisa e nuova manifestazione del Pizzetti, in una forma e con mezzi tecnici ed estetici che restano inconfondibilmente pizzettiani malgrado le fonti estranee cui egli volontariamente e con palese intenzione d'arte attinge. L'A. passa dipoi all'esame delle ultime musiche di scena di lui, la *Caccia di Sant'Uberto* e la *Rappresentazione di Santa Uliva*, rilevando nella prima il senso naturalistico dei ritmi e dei timbri, dei quali l'arcaismo non è un mezzo, ma un sentito modo estetico nato dal preciso momento, nella seconda la mirabile fusione dell'estetica dell'antica sacra rappresentazione con l'attuale gusto coreografico e musicale. — A. Pieri: *Salvatore Viganò, coreografo della Scala.* (L'A. riallaccia l'arte del V. (intelligente e colto tanto da esser profetizzato dal Monti quale un futuro possibile nuovo Ariosto) a quella del Noverre, arte potenziatrice del dramma e non solo mera rappresentazione plastica. L'ideale del Viganò non fece scuola, onde presto, spenta l'arte sua con lui, morì anche il ricordo dell'uomo. Nel rammentare brevemente la sua carriera di ballerino e di creatore di opere coreografiche, il Pieri accenna alle eredità musicali della famiglia del coreografo (era nipote per parte materna di Boccherini) ed al suo gusto per la letteratura classica, che sfoggiò infatti negli argomenti dei suoi balletti più famosi, *Prometeo* e *Le Vestali*, l'uno rappresentato alla Scala nel 1813, l'altro nel 1818).

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, dicembre 1940.

V. Raeli: *Contributo alle rivendicazioni scarlattiane.*

Rassegna Dorica. - Roma, 25 dicembre 1940.

M. Saint-Cyr: *Niccolò Paganini.* — P. Fragapane: *La « Missa Pro Defunctis » di G. Guerrini.*

Il Musicista. - Roma, ottobre 1940.

S. A. Luciani: *Scarlatti a Siena.*

Segnalazioni da giornali e periodici:

L. Alpino: *Ciò che ricordo di Verdi: Il tema della religiosità* ecc. (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 12-XII-'40).

M. Baccaro: *Come nacque il « Requiem » di Verdi* (Roma, Napoli, 10-XII-'40).

B. Becherini: *Come nacque « Nabucco »* (L'Avvenire d'Italia, 15-XII-'40).

A. Belloni: *D'Annunzio, la musica e Giuseppe Verdi* (Sera-Secolo, Milano, 7-XII-'40).

G. Bongiovanni: *R. Wagner alla conquista di Parigi* (Sera-Secolo, Milano 17-XII-'40).

A. Bruers: *Religiosità romana di Verdi* (La Domenica del Lavoro Fascista, Roma, 29-XII-'40).

P. Buzzi: *« Un giorno di regno » di Verdi* (Roma, Napoli 5-XII-'40).

D. Calcagno: *Il porto delle romanze* (Si parla di F. P. Tosti) (Roma, Napoli, 18-XII-'40).

L. Callari: *Il culto beethoveniano in Roma* (Regime Fascista, Cremona, 3-XII-'40).

L. Chiarini: *La musica nell'unità del film.* (Cinema, Roma, 25-XII-'40).

A. Fraccaroli: *Verdi alle prove di Otello.* (Corriere della Sera, Milano, 19-XII-'40).

A. Hermet: *Strumento e orchestra* (Il Popolo d'Italia, Milano, 31-XII-'40).

A. Labsonio: *Enrico Panzacchi e la musica.* (La Nazione, Firenze, 6-XII-'40).

—— *Primi fasti della musica sacra.* (Nel centenario di S. Ambrogio e di S. Gregorio Magno (La Nazione, Firenze, 14-XII-'40).

A. Lancellotti: *Gli amori di Paganini.* (L'Arena, Verona, 10-XII-'40).

M. A. Loschi: *I 75 anni di J. Sibelius.* (Corriere del Mezzogiorno, Bari, 7-XII-'40).

A. Lualdi: *Verdi, l'italiano schietto.* (Scenario, Milano XII-'40).

M. Travaini-Tazzoni: *Jan Sibelius.* 75 anni (Il Secolo, XIX, Genova, 7-XII-'40).

S. Urso: *G. Verdi patriota* (L'Ambrosiano, Milano, 17-XII-'40).

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, dicembre 1940.

Edit.: *« Nicolas de Flue » di Honegger.* — Edit.: *Il canto corale nella Svizzera di lingua francese.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 dicembre 1940.

H. Scherchen: *Gasparo Fritz* (Analisi tematica e formale di sinfonie di questo compositore della metà del sec. XVIII). — J. F. Bucher: *Il Natale nei Lieder svizzeri.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, novembre 1940.

F. Muller: *L'esecuzione della musica antica e le sale al buio.* (Ritorna sul tema, discusso anche in Italia, dell'oscurità delle sale da concerto e nota che a molti ascoltatori è necessario e piacevole seguire l'udizione di pezzi riguardandone le edizioni, perchè alcuni particolari, già osservati durante lo studio, vogliono essere vagliati nel momento stesso dell'udizione). — R. Blessinger: *Musica ed ebraismo* (Prefazione a un lessico di musicisti ebrei). — Unger: *Revisioni di opere di Beethoven.* — W. Boetticher: *Lettere inedite di Schumann.* (A Federico Guglielmo III, a Federico Augusto II, a Oscar I di Svezia). — G. Schünemann: *Le più antiche fanfare da caccia.*

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino 1940.

N. 47 - M. Seeboth: *Musicisti del nostro tempo.*

N. 48 - R. Petzold: *Händel nel nostro tempo.* — W. Kriecitz: *Una nuova traduzione della « Bohème » di Puccini.*

N. 49 - T. Haapanen: *Sibelius.*

N. 50 - E. Kroll: *H. Goetz.*

Signale für Die Musikalische Welt. - Berlino 1940.

N. 47-48 - F. Stege: *Creazione e giudizi.*

N. 49-50 - R. Ohlekopf: *Sibelius.*

Die Musikpflege. - Lipsia, novembre 1940.

Dr. Stoverock: *Cori ridotti in tempo di guerra.* — W. Rein: *Il canto popolare in Alsazia e in Lorena.*

—— dicembre 1940.

H. J. Moser: *Antiche musiche corali pel Natale.* (Ricorda e consiglia per l'esecuzione molte antiche composizioni di carattere natalizio di tedeschi e le sinfonie di Corelli, Torelli, Manfredini, Schiassi). — G. Baum: *Per l'esecuzione di oratori di Händel.*

Neues Musikblatt. - Magonza, novembre 1940.

A. Kreutz: *Il clavicembalo, allora e oggi.*

VITA MVSICALE

TEATRI

Teatro della Scala

La stagione si è inaugurata il giorno di Santo Stefano col *Poliuto*, di cui ricorre quest'anno il centenario e che non si rappresentava alla Scala da moltissimi anni. L'opera, pur sentendo più di altre dello stesso autore il peso del tempo, ha tuttavia ancor oggi pagine ricche di emozione.

La calda e vigorosa concertazione di Gino Marinuzzi e l'eccellenza degli interpreti (la Caniglia, Gigli, Bechi, Pasero) sono stati i principali fattori del successo dello spettacolo. Ottimo l'allestimento scenico, e i cori istruiti dal maestro Consoli. Regia di Frigerio, scene e costumi di Benois.

Si è rappresentata, il 28 dicembre, *Butterfly*, diretta da Guarnieri. Vivamente festeggiata è stata la Favero nella parte della protagonista, e accanto a lei il tenore Pigni, il baritono Poli, e la Marcucci e Nessi nelle parti minori.

A *Butterfly* ha fatto seguito, nella stessa serata, il balletto *La bottega fantastica*, diretto da Nino Sanzogno. La colorita musica di Rossini, elegantemente elaborata e strumentata da Respighi, la coreografia di Nives Poli e le scene e i costumi di Benois hanno valso al leggiadro balletto un lietissimo successo.

Il 1° gennaio è andato in iscena *Un ballo in maschera*. Dell'ottima esecuzione è stato direttore Marinuzzi; interpreti la Caniglia, Gigli e Bechi, e la Nicolai e la Grani rispettivamente nelle parti di Ulrica e di Oscar.

Successivamente si è avuta *La traviata* in una magnifica edizione diretta da Marinuzzi, con la Caniglia, Gigli e il baritono Mascherini. Quest'ultimo, nuovo per la Scala, si è rivelato un ottimo elemento.

Teatro Reale dell'Opera

Il 7 dicembre, preceduta dagli Inni nazionali, si è inaugurata la stagione ufficiale, con *Norma*. Del capolavoro belliniano, il m. Serafin — che pure l'aveva diretto nel 1935 — ha offerto un'edizione di prim'ordine. Tra gli artisti si sono particolarmente distinte Gabriella Gatti (protagonista) ed Ebe Stignani (Adalgisa); anche il tenore Tasso ed il basso Pasero hanno ottenuto unanimi consensi.

Lo stesso m.° Serafin ha presentato poi ammirate interpretazioni di *Il crepuscolo degli Dei* (Max Lorenz, Gertrud Runger, Maria Fiorenza, Gobbi, Neri, la Alfano, Taddei) e dell'*Alceste* di Gluck, (la Cigna, protagonista perfetta, il tenore De Pataky, Taddei, Titta, la Huder, regia di Millos, allestimento scenico di Ansaldo).

L'*Alceste*, che Serafin aveva pure diretto nel 1937, si è data col balletto *Le creature di Prometeo*, ancora nuovo per l'Italia, nonostante i suoi 150 anni di vita. Beethoven, com'è noto, lo compose su trama fornitagli dal celebre coreografo napoletano Salvatore Viganò; e la collaborazione fra i due risulta strettissima, giacchè azione e musica (di carattere, questa, ottimistica e cordiale) quasi si confondono e si palesano fenomeni equivalenti dello stesso fatto spirituale. Bellissima la coreografia, veramente nobile e degna, di Milloss, e l'interpretazione della Radice, di Dell'Ara, di Gigli ecc.

Il maestro Bellezza ha diretto con vivo successo *Manon Lescaut*, che ha avuto eccezionali interpreti nella Caniglia e in Beniamino Gigli, nonchè nel Ghirardini; e *Le maschere* mascagnane, nella spigliata e festosa interpretazione di Jolanda Magnoni, dell'Adami Corradetti, di Franci, di Ghirardini, di Zagonara, Tajo, Del Signore ecc. ecc.

Ottima accoglienza hanno avuto, direttore il m.° De Fabritiis, *La Fanciulla del West*, principali interpreti la Somigli, Lugo, Franci; *Siberia* di Giordano, nuova per il Reale (la Carbone, Beval, Franci), col ballo *La bottega fantastica* di Rossini-Respighi, prima ballerina Giuliana Penzi, coreografia di Milloss.

Con molto piacere è stato riudito, più recentemente, *Gianni Schicchi* di Puccini (Franci, la Carlino, Salvarezza), a cui è seguita l'opera cantata e danzata di Rimski Korsakof, *Il Gallo d'oro*, già rappresentata nella precedente stagione. Assai ammirata Margherita Carosio e gli altri interpreti, nonchè la coreografia di M. Milloss. Direttore delle due opere il maestro Salfi.

Dell'*Ecuba* di Malipiero, diremo nel prossimo fascicolo.

® Genova (Carlo Felice). — Le prime due opere della stagione - dirette dal m.° Gui - sono state *Falstaff*, protagonista Stabile, altri interpreti la Scuderi, la Perea Labia, la Crawcenco, la Palombini, Giovagnoli e Ghirardini; e *Rigoletto* (Tagliabue, Traverso, la Cortini).

® Napoli (S. Carlo). — Opera d'apertura *Falstaff* (m.° Serafin, Stabile, la Scuderi, la Oltrabella, la Palombini, la Casazza, Gobbi, Nardi, ecc., coreografia di Rosa Ansaldo Piovella). Hanno seguito *Fedora* (m.° Questa, la Pederzini, Civil, la Negrelli), *Giulietta e Romeo* di Zandonai (m° Questa, l'Adami Corradetti, Ferrauto, Reali) e *Adriana Lecouvreur* (m.°Baroni, la Olivero, Granda, l'Alfano, coreografia di Piovella, prima danzatrice la Gallizia).

® Nella Reggia di Napoli, alla presenza della Principessa di Piemonte, dei Duchi di Ancona e di un uditorio di eccezione, si è rappresentato per scopi benefici — direttore il m.° Colonna — *Il matrimonio segreto* di Cimarosa nella già applaudita interpretazione del Centro di avviamento al teatro lirico di Firenze.

® Milano (Puccini). — Gli spettacoli lirici di carnevale si sono iniziati con *Tosca* (la D'Albo, Berna e Roggio). Hanno seguito *Rigoletto* (Bertone, Medici, la Zambelli), *La Bohème* (la Monti, Vaiani, Benatti, Conati), *Il trovatore* (Ugolotti, la Bianchi Crema, la Monticone, Marini), *Madama Butterfly* (Atsuko Ito, Del Monaco, Bini), *Il barbiere di Siviglia* (Grignani, Siravo, la Zambelli ecc.). Direttori Lo Monaco e Arrigo Guarnieri.

® Milano (Teatro dell'Arte). — Dopo una sola recita di *Andrea Chénier* (m.° Arr. Guarnieri, Bellon, la Lauri, Mantuzzi) la promessa stagione lirica nei giorni festivi, non ha avuto seguito.

® Torino (Vittorio Emanuele). — Dopo l'*Aida* (m.° Ghione, la Cigna, la Elmo, Sosso, Tagliabue), si è data *Butterfly* (m.° Santini, la Pampanini, Costa Lo Giudice, Straccini).

® Piacenza. — La stagione al Comunale si è iniziata con *La forza del destino* (Momo, la Pedrini, Nascimbene). Direttore il m.° Votto, il quale ha poi presentato *La traviata* (la Perris, Granda e Poli). Successivamente, ancora nuovo per la città, ha avuto lietissima accoglienza *Il campiello* di Wolf Ferrari (la Dragoni, la Sassone Soster, la De Ferrari, Marchi Badiale ecc. Nell'*Amico Fritz* hanno cantato il tenore Tagliavini, la Perris, direttore il m.° De Vecchi.

® Novara (Coccia). — Direttore il m.° Fabbroni si sono rappresentate: *Rigoletto* (Tagliabue, la Archi, Tassinari), *Fedora* (la Cobelli, Voyer, Venturini); il m.° Annovazzi ha quindi presentato *Tosca* (la Ravina, Filippeschi, poi Lugo, Biasini).

® Modena (Comunale). — Alla *Manon Lescaut* (m.° Berrettoni, la Olivero, Granda, Piccioli) ha fatto seguito l'*Aida* (m.° Benintende, la Pacetti, Momo, la Fulliani, Albanese).

® Reggio Emilia. — Il m.° Lucon ha diretto *Madama Butterfly* (Toti Dal Monte, Alfieri, Cassoli).

® Firenze (Verdi). — Gino Puccetti ha diretto, durante le feste di fine d'anno, *Tosca* (la Pampanini e Carrino), *La Bohème* (Fratesi e la Brunazzi), *Otello* (Pertile, Biasini, la Pampanini), *Rigoletto* (la Pagliughi), *Lucia di Lammermoor* (la Gentile, Fratesi, Malatesta).

® Livorno (Goldoni). — Mascagni è stato festeggiatissimo dai suoi concittadini durante la rappresentazione di *Cavalleria rusticana* (Gigli, la Rasa, Tagliabue, la Palombini) ch'egli ha diretto, pel cinquantenario dell'opera, unitamente ad altre sue composizioni.

® Alessandria (Comunale). — Durante la stagione lirica di avviamento, il maestro Annovazzi ha diretto *Rigoletto* (la Melina, il baritono Gorlan, il tenore Perotti, il basso Scala), *Il segreto di Susanna* (la Compadri, baritono Pefizzoni) e *L'amico Fritz* (la Bevilacqua, Sirito e Coccioni).

® A Rovigo sono piaciuti *Il cuore di Colombina* del m.° Armando Mercuri ed una *Rievocazione storica*, in dieci quadri, con commenti musicali di V. Candiolo.

® Brevi Stagioni Liriche si sono avute a Perugia (Morlacchi) con *Il trovatore* (m.° Zeetti); a Reggio Emilia, con *Bohème* (m.° Martini e Lugo); ad Ascoli Piceno, direttore Del Cupolo, con *La Traviata* (la Oltrabella, Fratesi), *L'Amico Fritz* (la Ciani, Sinnone, Vanelli), *Il segreto di Susanna* (Gubiani); a Terni, direttore Frattini, con *Rigoletto* (Galeffi), *La Bohème* (Lugo e la Trevisani), *Lucia*; a Bologna (Corso) con *Lucia* (la Pagliughi), *Il barbiere di Siviglia* (Galeffi), *Norma* e *Rigoletto*, direttore Alvisi; a Venezia (Goldoni) ove il teatro lirico sperimentale ha rappresentato *Don Pasquale* (m.° Zardo, la Bernardi, Torcoli, Zoni).

® Il m.° Cordone ha diretto durante la stagione italiana a Barcellona, l'*Otello* (protagonista Merli, altri interpreti Basiola e la Oliver), *Manon* (la Capsir, Malipiero, Borgonovo), *La traviata* (la Capsir, Malipiero, Basiola), *Aida* (la Oliver, la Buades, Merli, Basiola). Hanno poi seguito *La Bohème*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Butterfly*.

® Successo caloroso ha avuto all'Opera di Chicago, *L'Amore dei tre re* di Montemezzi. Ha diretto l'autore, con Grace Moore e col tenore Kullman.

CONCERTI

MILANO

® Quartetto. — Il forte pianista W. Kempff ha avuto molti applausi, anche come autore di una garbata *Musica nuziale svedese*.

® Amici della Musica. — Il ben noto pianista Aeschbacher ha eseguito tra l'altro composizioni di Nordio e di Casella. — Il Quartetto della Scala, col pianista Enzo Calace, ha offerto nitide interpretazioni di due Quartetti di Martucci e di Dvorak; e, da solo, di un *Quartetto* di Haydn.

® Teatro del Popolo. — Anche a Milano, Adriano Lualdi ha avuto vivo successo dirigendo l'orchestra del Conservatorio di Napoli. — Successivamente, il pianista Backhaus è stato festeggiato dal consueto fedele e folto pubblico. In programma anche le *Variazioni di Goldberg* di Bach. — Nell'ultima seduta la cantatrice Susanna Danco (al piano S. Fuga) ha avuto lieta accoglienza.

® Ufficio Concerti. — Belle affermazioni, per la serie « Grandi Maestri ed interpreti » del nuovo Trio Sartori-Mendini-Bonzoni, in un importante programma; e del violoncellista Giuseppe Salvi (allievo di Mainardi).

® Un'ora di Musica. — L'arpista Sassoli Ruata, la cantatrice Zareska e il pianista Favaretto hanno svolto un bel programma, la cui novità era costituita da *Racconti infantili*, per arpa, di Salzedo. — Successivamente è stato ammirato il pianista russo Magaloff.

® Concerti Diversi. — All'Associazione Italo-Germanica, dopo una prolusione dell'Ecc. Bottai, sui rapporti sul piano spirituale e politico fra i due paesi, si è avuto un concerto dell'orchestra Juvenilis Lympha, col concorso della violinista Carmirelli. In altra seduta si è distinto il baritono Hauschild. — A Nuova Vita sono piaciute alcune liriche di L. E. Gennai, interpreti le cantatrici Manai e Tumiati ed il tenore Papasia.

ROMA

® Adriano. — In un altro concerto Molinari (Wolf, Sibelius, Wagner) sono piaciuti, nuovi per Roma, *Due frammenti sinfonici* (Elegiaco, Delirante) di Renzo Bossi: il primo espresso in un ampio, patetico melodiare, il 2° seguendo inquieti fantasmi di nitido e moderno atteggiamento.

Nelle due successive udizioni di Gui (Franck, Haydn, Kodàly, Bach, Rimski Korsakof, Sibelius), la novità era costituita da *Quattro canzoni popolari* di Mario Pilati, felicissime nei contrasti di disegni e di colori. E' piaciuta anche la trascrizione, dovuta allo stesso Gui, dell'*Adagio e Intermezzo* di Pergolesi.

Vivissimo successo ha ottenuto il giovane e valoroso m.° Franco Ferrara, in due interessanti e impegnativi programmi, comprendenti anche la *Settima* di Beethoven, il *Concerto in fa min.* di Chopin (in cui si distinse la pianista Gobbi-Belcredi) e *Vendemmia* di Mulè, nonchè due novità: *Danza di offerta a Cerere* (per fiati, contrabbasso, arpe e batteria) di Ferro, e *Sinfonia per una fiaba* di Porrino. La prima, che ha un accurato ed elegante strumentale, acquista vigore a misura che si sviluppa, prendendo forma altrettanto chiara che sicura. La *Sinfonia* di Porrino, costruita con gustoso garbo, è ricca di piccoli incisi brillanti. Entrambi gli autori sono stati assai festeggiati.

Al primo concerto del maestro Pedrotti ha partecipato il violinista Principe nella suite *Il borghese gentiluomo* di Strauss; è piaciuta inoltre *Manina di neve*, di Liviabella, cantata per due soprani (la Cossa e l'Alfani Tellini), coro femminile (diretto dal m. Somma, e orchestra); nel successivo furono eseguite pagine di Beethoven, Strauss, Honegger, Rimski-Korsakof, Wagner e Verdi.

® S. Cecilia. — Dopo il pianista tedesco Seemann si sono presentati il Quartetto italiano (che, pel *Quintetto in mi bem. magg.* di Zanella ha avuto la cooperazione del pianista Aprea); la cantatrice Riveira, col violoncellista Oblach; il Quartetto Poltronieri, che ha eseguito anche il 5° *Quartetto* di F. Margola, vincitore del Concorso di S. Remo.

® Filarmonica. — Lieta accoglienza hanno avuto il Duo Vico e Willy La Volpe, il Trio di Trieste (De Rosa, Zanettovich, Lana) ed il pianista Vidusso.

® Concerti Diversi. — Nel salone del « Ministero dell'E. N. » ha dato un applaudito concerto il Trio italiano (Casella-Bonucci-Poltronieri) alla presenza del Ministro, del Sottosegretario e delle gerarchie del dicastero. — Alla « Camerata », Mario Rinaldi ha fatto un'acuta e brillante rievocazione di Paisiello, del quale sono state eseguite (cantatrici Bagni e Urban) diverse composizioni, tra cui una sconosciuta, rintracciata recentemente a S. Cecilia.

® E. I. A. R. — Ha offerto una superba interpretazione, nella Chiesa di S. Maria degli Angeli, della *Messa da Requiem* di Verdi, con un complesso di oltre trecento esecutori, direttore De Sabata, solisti Gigli, la Caniglia, la Stignani, Pasero.

TORINO

® E. I. A. R. Teatro di Torino. — Il m. Pedrotti ha diretto pagine della *Turandot* di Busoni, di Mussorgski, di Rimski-Korsakof ed il *Concerto*, op. 29., di D'Ambrosio per violino e orchestra, in cui si è distinta, come solista, Pina Carmirelli; ed il m. Schuricht ha offerto, tra l'altro, una nitida interpretazione del *Triplo concerto in do magg.* di Beethoven per Trio (Puliti-Pelliccia-Amfitheatrof) e orchestra, della *Passacaglia* di Castagnone ecc.

Nel concerto affidato a Rito Selvaggi era compreso il suo oratorio-poema *Estasi francescana* (solisti la Drappero, Renzi, Ferrara, Rità) che ha avuto ottima accoglienza; in quello di Willy Ferrero si eseguirono pagine di Brahms, Turina, Martucci, Wagner e piacque il nuovo poema, di Pizzini, *Strapaese*. - Il m.° Failoni ha diretto nell'ultima udizione la I.ª serie delle *Antiche arie e Danze* per liuto, di Respighi, pagine di Mozart, di Gandino ed il preludio *Buffalmacco* di Gasco. Nella *Fantasia* di Rachmaninoff si distinse il pianista Silvestri.

® Teatro Vittorio Emanuele. — Marinuzzi ha ripetuto, con grande successo, il concerto wagneriano, già diretto alla Scala.

FIRENZE

® Comunale. — Mario Rossi ha inaugurato la stagione. Piacquero tre intermezzi per *l'Antigone* di Sofocle, di Desderi, nuovi per Firenze; e nel *Concerto in la min.* di Grieg ebbe calorosi applausi anche il giovane pianista Benedetti Michelangeli.

BOLOGNA

® Il Trio Piccioli-Campaiola-Oblach ha iniziato i concerti indetti dal Sindacato musicisti, con musiche di Beethoven, Smetana e Longo.

VARIE DALL'ITALIA

® Il Trio Corradina Mola (clavicembalo) Tassinari (flauto), De Paoli (violista) ha suonato, con lietissima accoglienza, in diverse città del Veneto.

® La pianista Maria Golia è stata applaudita al D. L. di Venezia.

® In un concerto a Genova, il pianista Elmo Mazzoni ha eseguito, con vivo successo, una composizione di Renato Trebbi suo maestro, del quale anche il pianista Magaloff ha presentato un *Preludio rapsodico*.

® Due brani, in prima esecuzione, tratti dalla *Suite fantastica* di Gastone de Zuccoli, sono piaciuti a Trieste.

VARIE DALL'ESTERO

® In un programma di musica italiana a Brusselle, oltre pagine di Rossini e di Casella, vennero eseguite (fine interprete Nelly Mousset-Vos) le liriche *Donna Lombarda* e *La pesca dell'anello* di Pizzetti.

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

LETTERA DALLA GERMANIA

Si diceva sempre che quando regna Marte, le Muse tacciono. Oggi ciò non vale più. Oggi avviene — e pare incredibile — quasi l'opposto. In tutti i grandi centri della Germania, a Berlino, a Vienna, a Monaco, a Dresda, a Colonia, ad Amburgo, teatri e concerti sono affollati più che in tempo di pace. Nelle città maggiormente minacciate dalle notturne incursioni aeree, altro non si fa che anticipare gli orari per avere un concorso di pubblico uguale a quello delle altre città.

A Monaco si è avuto il fenomeno non mai prima verificatosi di dover ripetere al lunedì sera le mattinate di musica classica della domenica. A Berlino le prenotazioni alla doppia serie dei concerti della Filarmonica sono state subito così numerose, da non lasciare più un posto libero, nè per l'autunno nè per l'inverno. Chi viene alla capitale, per poter godersi un paio di quei concerti, deve montar la guardia all'ufficio nell'attesa che qualcuno rinunzi al proprio biglietto per improvviso impedimento.

Come si spiega tanta affluenza in periodo di guerra? Solo con un nostalgico accrescimento di tutti i valori spirituali in mezzo alla generale ed inevitabile accentuazione degli aspetti più duri della realtà materiale. Gli auspici sotto i quali si svolge l'attuale stagione lirico-sinfonica sono dunque favorevolissimi benchè ciò possa sembrare paradossale. E se sul principio della guerra le direzioni si mostravano piuttosto restie ad accogliere opere nuove od inserire novità sinfoniche nei loro programmi, oggi quella specie di paralisi delle iniziative è completamente superata, e anche nell'arte si va risolutamente avanti, sotto l'impulso, forse, dell'imperturbabile attività della nostra comune politica di riordinamento mondiale. Così l'arte rispecchia a modo suo anche attualmente la vita, più che mai desiderosa di costruzione e di ardimento: o per dirlo in lingua povera: la cronaca delle novità non subisce interruzioni, come rileverete da quanto vengo esponenedo.

LE NOVITA' A BERLINO. — Il m.° Furtwängler con la sua Filarmonica — i cui concerti, quando son diretti da lui, si devono triplicare, tenendoli cioè alla domenica, al lunedì e al mertedì col medesimo programma (si è trovato quest'espediente per favorire quei molti uditori che non avevano potuto prenotare i posti - vedi sopra) — esordì presentando la novità sinfonica più importante di quest'anno, la *Sinfonia* op. 46 *in do magg.* di Hans Pfitzner, il compositore più stimato, dopo lo Strauss, fra i musicisti tedeschi viventi. Lo strumentale della partitura è sobrio, di pochis-

simo eccedente quello di Brahms, cioè con una tromba in più e con l'arpa, e una batteria che si limita a rari tocchi ritmici. La classica suddivisione in quattro tempi cede in questa nuova sinfonia il posto a un trittico: *Allegro moderato, Adagio, Presto* con una quasi franckiana accentuazione dell'unità tematica, per la ripresa del tema iniziale nell'ultima parte del *Presto*.

Gli uditori abituati ad accostarsi ad ogni nuovo lavoro del Pfitzner con la certezza che esso darà loro del filo da torcere, sono stati assai gradevolmente sorpresi, invece, dall'andamento garbato e a tratti perfino dolce di questa sinfonia che ha inoltre il vantaggio di essere relativamente scorrevole e più breve di una sinfonia di Haydn. Il successo che sarebbe stato grande anche se si fosse trattato di un lavoro pesante è stato, a motivo di quanto abbiamo esposto, grandissimo.

In un'altra udizione nel cui programma figurava, fra altro, il *Concerto* per violoncello di Schumann, magistralmente eseguito da Enrico Mainardi nella parte solista, il Furtwängler volle onorare l'ottantenne von Reznicek con la prima esecuzione del *Tema e variazioni* sulla « Tragica istoria » di A. von Chamisso che è poi una poesiola tragicomica o piuttosto umoristica. Tale è anche il carattere prevalente della musica, specie verso la fine, benchè in qualche variazione precedente essa non sdegni di prendere molto sul serio il buffone del Chamisso che non voleva assolutamente portare la propria treccia all'occipite, ma altrove... L'autore, che del resto scrisse questo lavoro fin dal 1921, si mostra orchestratore di molta fantasia, e ha ottenuto ora un tardo, ma assai caloroso successo.

Fra i direttori dei concerti della Filarmonica apparvero, oltre il Furtwängler, anche il vostro Molinari e Mengelberg, entrambi ospiti ben noti e graditissimi della capitale.

Le orchestre dei grandi teatri lirici offrono anch'esse una serie di concerti: quelli dell'Opera di Stato diretti dal giovane e già rinomatissimo von Karajan, or non è molto apprezzato anche a Milano: quelli dell'Opera Tedesca dal m.° Artur Rother; mentre i concerti dell'Opera del Popolo si inizieranno a stagione più inoltrata.

C'è anche la nuova Orchestra Comunale che è ora alla sua terza stagione, la quale offre 2 serie di concerti, ciascuna di sei, oltre ad una festa musicale d'autori contemporanei che consta di tre sedute, offre un ciclo beethoveniano egualmente di tre concerti. A capo di tutto questo complesso è il m.° Zaun, già direttore generale della musica a Colonia.

Nei suoi programmi notiamo vari nomi italiani. A quello classico del Cherubini — che riappare con crescente frequenza un po' dovunque nei nostri concerti — fanno riscontro quelli dei contemporanei Respighi, Casella, Piccioli e Tommasini.

Vi sono inoltre numerosi concerti fuori serie ora di questa, ora di quella orchestra, e soprattutto di quella Filarmonica, la quale collaborando col celebre coro di Bruno Kittel dà magnifiche esecuzioni di Oratori fra cui notiamo quello della *Messa da Requiem* di Verdi. Nei concerti fuori serie vi è un concorso di direttori di primo ordine che qui convengono da tutte le parti del Reich desiderosi di farsi applaudire ogni tanto dal pubblico della capitale. Di essi molti sono ben noti anche a voi, come ad es. il m.° Schuricht che fece gustare ai berlinesi, oltre a un lavoro assai raramente eseguito dello Strauss, cioè la *Sinfonia delle Alpi*, due ardite novità: la *Sinfonia Amleto* di Boris Blacher, e il *Concerto* per Trautonium, il mirabolante strumento elettrico, di Harald Genzmer.

Non so se il pubblico abbia proprio tutto « gustato » — penso soprattutto alle crudezze degli ottoni nell' *Amleto* che a molti parvero terribili — ma sta il fatto che quel concerto dello Schuricht lasciò una forte impressione in un ambiente non facile ad impressionare.

L'orchestra da camera Gewandhaus di Lipsia, reduce dalla Scandinavia, fece conoscere *Aforismi sinfonici* di Hans Steiber, nonchè alcuni concertini seri per flauto a becco, dei compositori Schwarz-Schilling e C. Marx, importanti come tentativi riusciti di elevare quello strumento tipico della gioventù hitleriana femminile a un vero strumento da camera.

Spigolando fra le altre novità sinfoniche di questa prima parte della stagione citiamo

Albums di Musica Moderna
per Pianoforte a 4 mani

I Album (122214):

1. Bartoccini M., Villanella e Canzone. - 2.-3. De Paoli D., Pastorale; Berceuse. - 4. Ferrari Trecate L., Il prode Anselmo. - 5. Masetti E., Nei giardini di Villa Stra. - 6. Mortari V., Marcetta.

II Album (122215):

1. Parodi R., Danza in forma di fuga. - 2. Perrachio L., Scherzetto. - 3-4. Petrassi G., Siciliana; Marcia. - 5. Pilati M., Entrata alla Ciaccona. - 6.-7. Staffelli A., Tempo di Minuetto; Giga. - 8. Veretti A., Passepied I e II

Ciascun Album L. 12

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

un *Preludio sinfonico* di E. von Borck brillantemente presentato da von Karajan. Nello stesso concerto si è fatto calorosamente applaudire il giovane pianista Arturo Benedetti-Michelangeli, interpretando con sentimento profondo e tecnica impeccabile il *Concerto in la* di Grieg. Un'altra novità la presentò il m.° Rother con la sua orchestra dell'Opera Tedesca, cioè *Variazioni e fuga su un tema proprio* di H. M. Dombrowski; ed un'altra ancora il Mengelberg con la Filarmonica: un *Requiem* di Rudi Mengelberg, suo nipote, rinomato compositore e direttore olandese. La parte *a solo* fu egregiamente sostenuta dal baritono Schmitt-Walter. Anche il m.° Abendroth, pure a voi ben noto, venne da Lipsia a recare il suo contributo d'arte contemporanea con la *Piccola suite* di K. Hessenberg, primo premio di composizione di quest'anno.

Tra le novità liriche occupa questa volta il primo posto l'Opera di Stato che in autunno ci fece conoscere *Dalibor* di Smetana, il maestro boemo, noto finora per la sola opera *La sposa venduta* e per varia bella musica sinfonica e da camera. Il dott. Kapp, espertissimo in materia, ha fatto una revisione dell'opera, ma se si credeva che ciò bastasse per ottenere a *Dalibor* un successo uguale, o quasi, a quello della nota opera dello stesso autore si è incorsi in grave errore. *La sposa venduta*, accanto ad una parte sentimentale ed a quella drammatica ne ha una briosa, tutta a base di danze e canti popolari, e l'intreccio si risolve lietamente, mentre la nuova opera — nuova per modo di dire — ci prospetta un'azione similissima a quella del *Fidelio*, con l'aggravante che in *Dalibor* il sacrificio della donna non serve a nulla e l'amorosa coppia finisce miseramente. La musica contiene pagine bellissime, nè potevamo attenderci diversamente da un melodista e insieme dotto musicista quale fu lo Smetana; ma siccome l'azione troppo triste manca di contrasti sufficentemente efficaci, il maestro non ha potuto sviluppare tutta la ricchezza del proprio estro. Ciò nondimeno *Dalibor* è stata accolta assai favorevolmente, grazie anche alla messa in scena, curata in ogni suo particolare, e al concorso dei migliori artisti del massimo teatro lirico della capitale, molto egregiamente guidati dal m.° Schüler.

La seconda novità rappresentata sulle stesse scene è stata *Andreas Wolfius*, grande opera di Fried Walter su libretto di Schultz-Gellen. Il soggetto è tratto da una novella dell'antico scrittore berlinese Hoffmann, noto per i suoi racconti fantastici e che diventò egli stesso protagonista d'una famosa opera. E' vero che il nome Wolfius e quelli degli altri personaggi li cerchereste invano nelle sue novelle perchè il librettista dell'opera che ora è stata rappresentata li ha tutti cambiati, introducendo anzi qualche personaggio in più e mutando anche il luogo dell'azione. Questa è però tutta imperniata sul fatto originale e terribile, immaginato dall'Hoffman, di un artista orefice che soffre per la mania di volere ad ogni costo rientrare in possesso degli oggetti d'arte da lui creati e poi regolarmente venduti. Per soddisfare questa sua invincibile mania, egli è spinto a commettere anche degli assassini; ma un po' per la sua abilità nell'eseguirli, un po' per la difficoltà di ritenerne proprio lui l'autore, certo è che la colpa viene attribuita sempre ad altre persone, fra le quali anche il fidanzato della figlia; di qui nasce e si sviluppa poi l'intreccio dell'opera.

Quanto alla musica del Walter, che ha senza dubbio una impronta personale e alla di lui tendenza di far rivivere l'operone-spettacolo anteriore alla riforma wagneriana, vi scrissi già nel fascicolo di luglio 1940, in occasione della sua opera *La Regina Elisabetta*. Il soggetto ora trattato fu del resto già sfruttato dall'Hindemith, per il *Cardillac*, (nome originale usato dall'Hoffmann nella sua novella « La signorina di Scuderi » per designare il sinistro orefice); spartito che a suo tempo suscitò scalpore per la stravagante difficoltà della musica e più per il decadente tentativo del libretto di dare un'aureola di santo all'orefice, assassino e ladro.

L'Opera del Popolo ha messo nuovamente in scena vari notissimi lavori italiani delle epoche romantica e verista. Tra queste ultime è da notare *I Pagliacci* dove il famoso prologo si fa cantare da un artista che non partecipa all'azione.

L'Opera Tedesca, a sua volta, ha offerto tre novità coreografiche: la leggenda *Il soffiatore di vetro* del m.° H. J. Sob Anski, un ballo-pantomina, *Lo specchio del matrimonio*, con un'illustrazione musicale scelta fra le composizioni di Ciaicovski da C. Frühauf, e un'allegoria, *Potenze della vita*, con musica di W. Zillig. I tre lavori furono allestiti dal coreografo Kölling e diretti da Leo Spiess. Quest'ultimo si fece apprezzare come compositore, in un concerto sinfonico dello stesso teatro, pel suo *Divertimento notturno* per piccola orchestra.

L'annunziato concerto Molinari alla Filarmonica, pel quale vi era una aspettativa vivissima e dove si doveva eseguire fra altro la *Sinfonia italiana* del compianto Salviucci, fu sostituito da un altro di Schuricht, perchè l'eminente direttore italiano non potè venire. Del programma primitivo lo Schuricht conservò però l'ultimo numero, cioè *I Pini di Roma* di Respighi, ottenendo il solito grande successo.

LE NOVITA' NEL REICH. — Il nome di Carl Orff nella sua qualità di « riduttore libero » dell'*Orfeo* di Monteverdi, ha dato sapore di novità a quest'opera del celebre compositore cremonese, precursore geniale degli

operisti moderni. L'Orff ha sempre avuto l'ambizione di restituire al teatro contemporaneo quell'antichissimo e singolare lavoro e ne aveva già tentato due riduzioni. Questa è dunque la terza, qualificata da lui stesso come *libera* e che sarà probabilmente la definitiva; ma mentre nelle due prime egli non voleva che rendere possibile un'esecuzione quanto mai fedele della partitura originale, nella nuova riduzione, invece, il concetto scientifico è lasciato cadere come è abbandonato il punto di vista dello storico della musica, per tentare un vero e proprio rifacimento secondo criteri personali, sempre con lo scopo di far accettare l'opera, da lui tanto ammirata e amata, dal pubblico contemporaneo della Germania

Così le troppe allusioni mitologiche, incomprensibili o almeno senza interesse per questi pubblici, sono eliminate dal testo che appare ora non tradotto, ma *rifatto* in una sobria dizione tedesca, a cura di Dorotea Günther. Il prologo cantato è sostituito da un prologo declamato: i cinque atti dell'originale sono ridotti a tre che filano senza intervalli, sicchè la rappresentazione non dura che un'ora. Ma è soprattutto nell'orchestrazione che l'Orff si stacca risolutamente dall'originale, convinto com'è che la « fedeltà » sarebbe oggi non possibile, e ogni altra soluzione più o meno rispettosa avrebbe sempre del « rimediato alla meglio ».

VIOLINO E PIANOFORTE

POLO (E.)

Composizioni di celebri Autori trascritte

Volume I (E. R. 532)

BONPORTI (F. A.). - *Lamento* (dall'Op. 1).
BACH (G. S.).-WILHELMY (A.) - *Aria* sulla 4ª corda (dalla Suite in Re).
BACH (G. S.). - *Bourrée* (dalla 3ª Suite per Violoncello).
HÄNDEL (G. F.). - *Largo* (dall'Opera *Serse*).
MARTINI (G. B.). - *Gavotta*.
MOZART (W. A.). - *Minuetto* (dal Divertimento in Re).

VOLUME II (E. R. 533).

SCHUBERT (F.) *Momento musicale* (Op. 94).
SCHUMANN (R.). - *Canto della sera* (dall'Op. 85).
SCHUMANN (R.). - *Rêverie* (dall'Op. 15).
TSCHAIKOWSKI (P.). - *Canto senza parole* (Op. 2. N. 3).
CATALANI (A.). - *In sogno* (dalle « Impressioni »).
MARTUCCI (G.). - *Notturno* (Op. 70. N. 1).

Ciascun vol. **L. 10** (oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

Epperò egli vuol renderci lo *spirito* dell'opera come a lui si manifesta nella musica, con i mezzi che egli giudica essere attualmente i più adatti. L'orchestra si compone dunque del nostro usuale quintetto d'archi, di 3 flauti, 3 oboi, di cui il terzo può esere corno inglese, 2 corni di bassetto, 1 clarone, 3 fagotti, di cui il terzo fa anche il contrafagotto, 3 trombe, 4 tromboni, 2 timpani, 2 arpe e 3 liuti. L'uso che l'Orff fa di questa orchestra è sapiente e delicato. L'Opera di DRESDA ha il merito d'avere allestito con somma cura la preziosa novità. Altri importanti teatri hanno già fatto seguito, e fra i primi quello di Francoforte. Siccome però l'opera è troppo breve per riempire la serata, vi si aggiunge la cantata scenica *Carmina Burana* dello stesso Orff sulla quale vi ho riferito a suo tempo.

Dell'*Orfeo*, nel 1909, l'Associazione Italiana degli Amici della musica pubblicò una trascrizione dall'edizione originale del 1609, colla realizzazione del basso continuo del m.° Giacomo Orefice. Confrontando lo spartito per piano e canto di quella trascrizione con lo spartito idem dell'opera rifatta dall'Orff, si constata che questi, tranne i tagli e qualche variante nella suddivisione ritmica, rispetta l'originale del Monteverdi quanto lo fece l'Orefice. Il nuovo risiede dunque quasi tutto nell'orchestrazione, mentre è chiaro che nella realizzazione di un basso continuo vi sarà sempre qualche differenza da un maestro all'altro (1).

Riccardo Strauss, ora settantaseienne, ha voluto ripresentare a Weimar un'opera che da giovane trentenne fece giudicare allo stesso pubblico, ottenendo appena un successo di stima (era allora direttore d'orchestra di quel teatro) e poco dopo a quello di Monaco, sua città natale, dove ottenne un clamoroso fiasco. L'opera *Guntram*, per la quale il maestro aveva scritto pure il libretto, con l'idealismo dei suoi trent'anni, ma anche con tutto l'entusiasmo « wagneriano » dei giovani compositori tedeschi d'allora, si ascolta adesso con ben altra attenzione che in quel tempo, e la reverenza che ormai proviamo pel glorioso autore ci lascia scorgervi un'infinità di pregi che al pubblico di 46 anni fa erano sfuggiti. Voi penserete forse che lo Strauss abbia presentato l'opera sapientemente rifatta: invece egli vi ha praticato soltanto dei grandi tagli, suggeritigli del resto da una riduzione radiofonica colla quale si volle festeggiare nell'anno scorso il suo 75mo anniversario. Tuttavia non credo che il lavoro possa ancora fare una sua tarda carriera. Il libretto « parsifaleggiante » non corrisponde affatto al gusto dei pubblici odierni, e la musica « tristaneggiante » temo che abbia definitivamente fatto il suo tempo. Inutile dirvi però che Weimar ha caldamente applaudito *Guntram* e il suo venerando autore.

(1) E' superfluo ricordare che dell'*Orfeo*, oltre quella dell'Orefice, esistono numerose altre trascrizioni, fra cui una di Malipiero e quelle, recentissime, di Benvenuti e di Respighi (N. d. D).

A NORIMBERGA e a DARMSTADT si è avuta contemporaneamente la prima di *Hille Bobbe*, opera in 3 atti di H. Ebert, che ne scrisse le parole e la musica. Il successo è stato assai buono nelle due città. Il compositore è indubbiamente dotato pel teatro; i suoi temi hanno una certa freschezza che oggi non s'incontra di sovente, gli sviluppi non difettano di slancio, mentre l'orchestrazione è coloritissima seppure un po' carica. L'autore promette di diventare un giorno un ottimo operista quando cioè avrà saputo dare una fisionomia più chiara e un più largo respiro alla melodia cantata. Il soggetto, è tratto dal celebre romanzo fiammingo di De Coster « Till Ulenspiegel » al quale ha attinto anche lo Strauss col suo notissimo e brillante poema sinfonico.

Il teatro comunale di HALLE ha dato l'opera in un prologo e tre atti *Faust e Elena* di M. A. Scouchay, derogando così alla massima fin qui tacitamente osservata da tutti i teatri di Germania, secondo la quale il poema di Goethe doveva essere intangibile per un compositore tedesco (tale è l'autore malgrado il cognome francese). L'ardita infrazione alla regola è stata coronata da un caloroso successo. Il pubblico ha mostrato d'infischiarsi di certi divieti irragionevoli e ingiusti, tributando il suo gradimento alla nuova opera e ricompensando l'autore e gli artisti con numerose chiamate. Il Souchay, che ha al suo attivo anche musica sinfonica e le opere *L'omiciattolo* e *Alessandro a Olimpia*, si rivela musicista di severi principi, buon conoscitore degli effetti contrappuntistici e corali, padrone dell'orchestra moderna.

Di novità sinfoniche dobbiamo citare: *Variazioni su un vecchio ritornello viennese* di W. Egk a BRESLAVIA, *Divertimento* op. 24 di I. N. David e *Due pezzi fantastici* di E. von Borck ad AMBURGO, *Prima sinfonia* di R. Heger a KASSEL, e l'esumazione di *Scherzo e Finale*, frammento sinfonico del giovane Hugo Wolf, a MONACO.

MUSICA E MUSICISTI ITALIANI. — Oltre a quelli che ho già menzionati, vi sono ancora altri nomi d'autori e d'interpreti italiani da ricordare. Il predominio dell'opera italiana, soprattutto nei gloriosi nomi di Verdi e di Puccini, continua incontestato e si è forse ancora accentuato; ma guadagnano terreno anche Cilea e Giordano, il primo con l'*Adriana Lecouvreur*, il secondo con *Fedora*. E Wolf-Ferrari (che però è considerato mezzo tedesco) appare pure assai di frequente sui cartelloni lirici come sui programmi sinfonici e da camera. Anche l'opera sua meno felice, *I gioielli della Madonna*, è tornata alla ribalta, mentre il Mozarteum di Salisburgo eseguì per la prima volta il suo *Quartetto* per archi op. 23.

La nuova musica sinfonica italiana figura assai più sovente nei concerti di Germania, che non la nostra contemporanea nei concerti d'Italia. *I pini* e *Le fontane di Roma*, di Respighi, non c'è quasi più nessuna città che si rispetti, anche piccola, che non li abbia già applauditi o stia per applaudirli. Ma anche *Rossiniana*, *Le danze per liuto*, *Il trittico botticelliano*, *il Concerto gregoriano* e altri lavori occupano un posto nei nostri programmi. Se il nome di Respighi è qui indubbiamente il più popolare nel campo sinfonico, tanto che si crede talvolta di scorgere un'influenza « respighiana » in certe composizioni dove non ce n'è neppure l'ombra — e io ho sentito esprimere tali giudizi perfino su lavori composti assai prima di quelli del Respighi — vi sono altri nomi che stanno acquistando una risonanza sempre maggiore nel detto campo. Per farvene alcuni, citerò Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella, Franco Alfano, Ennio Porrino, Adriano Lualdi, e da non dimenticare quello di Riccardo Zandonai. Fra gli artisti interpreti si sono distinti, in questo primo squarcio di stagione, vari solisti di canto o strumentali, due quartetti d'archi e una orchestra da camera italiani. Tra i primi cito la soprano Toti dal Monte, il basso Beuf, le violiniste Lilia d'Albore, e Gioconda de Vito, il violoncellista Enrico Mainardi; tra i secondi: i Quartetti di Roma e Breronel e l'Orchestra Romana da camera, diretta alternativamente dai maestri Luigi Toffolo ed Ermanno Colarocco.

Tutti contribuirono a diffondere qui la convinzione che l'Italia è l'*alma mater* non solo di gloriosissimi compositori, ma anche d'interpreti di squisita sensibilità musicale.

ALFREDO BRÜGGEMANN

CANTO E PIANOFORTE

A. BUZZI PECCIA

124623. - *Il soldato dell'amore*. (S - T). Canzonetta militare. Parole di A. Buzzi Peccia L. 4,—
124624. - *Tempo che fu*. (S - T). Elegia. Parole di A. Buzzi Peccia » 4,—

M. PERSICO

124329. - *Carillon*. (MS - BR). L. 5,—

G. RECLI

124615. - *La luna prigioniera*. (S - T.) Versi di A. Beltramelli. L. 5,—

(*Aumento del* 20 % *su tutti i prezzi*)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SCHERING (A.). — *Storia della musica.* (Pag. 190). (F.lli Bocca, Milano).

Con la precisione che è doverosa e utile anche nei frontespizi dei libri Arnold Schering, uno dei maggiori musicologi del nostro tempo, intitolò nel 1921 *Tabellen zur Musikgeschichte* uno smilzo volumetto, che ampliò in tre riedizioni, e che sempre considerò « un libro sussidiario per lo studio della storia della musica ». Infatti non è una storia, non espone nè valuta, ma cronologicamente annota in una colonna i fatti più importanti dell'arte e della teoria della musica, dai tempi antichissimi ai nostri, e in una colonnina, accanto, alcuni eventi massimi della storia della civiltà, delle arti figurative, della filosofia, contemporanei dei citati fatti musicali. Queste due tabelle non costituiscono una storia comparata delle arti e del pensiero, poichè mancano di qualsiasi accenno di ragionamento intorno alle affinità o diversità delle opere umane dell'una o dell'altra specie. Sono solamente appunti, suggeriti, si direbbe, dalla lettura di storie di varie attività dello spirito e della società, fissati forse per servire da prontuario per lezioni o conferenze, e tali da rievocare nella mente dello Schering le abbondanti notizie e le considerazioni storiche ed estetiche da lui raccolte e ripensate. Possono perciò tali appunti essere utili soltanto a chi conosca assai bene sia la storia della musica, sia la storia dell'umanità; possono rammentargli dati, date, e proporgli considerazioni sulla contemporaneità dei fatti, riconoscendovi cioè o una concordanza, un'associazione, una dipendenza, o un contrasto, un'antitesi. Intitolati, com'è ora avvenuto, « storia », deluderanno il lettore che della storia sappia poco o nulla, o illuderanno, mi diverto a immaginarlo, quegli studenti che cercano le sunteggiatissime tesi d'esame, le cronologie stremenzite, le tabelle economiche, e ne trovano, ne trovano tante in commercio!, per la gioia della loro pigrizia e ignoranza.

A conforto delle osservazioni sulla stesura delle tabelle potremmo citare centinaia di righe. Per esempio: « Anno 986: Fondazione dell'episcopato di Magdeburgo. I poemi latini della monaca Rosvita; Anno 980: Notizie sull'organo gigante (400 canne) della cattedrale di Winchester...». Quale è il rapporto di tali fatti? E quanta erudizione occorre per chiarire la natura di tali relazioni? Anche: « 1216, Potenza dell'ordine dei Domenicani - 1207, Gara dei cantori sulla Wartzburg ». E che importa notare la contemporaneità di questi fatti? « 1226, morte di S. Francesco d'Assisi..., le lauda (!)..., diffusione della lirica dei *troubadours* francesi (!)..., fioritura delle sacre rappresentazioni di drammi musicali (?!)... »; e accanto: « 1226-70, Luigi IX..., le crociate..., sviluppo delle città marittime..., crollo del feudalismo..., corporazioni e maestranze... », mentre ben altri fatti sociali e spirituali e artistici, letterari e pittorici, potevano essere ricordati per la contemporaneità con le laude, le *chansons* dei provenzali, eccetera. A tali difettosi abbinamenti s'accompagnano troppo spesso nella traduzione e nella stampa italiana errori linguistici e tipografici. Infine è da notare una sproporzione fra l'abbondanza dello spazio concessa all'Ottocento e la scarsità dei dati dei secoli precedenti: e questi sarebbe stato più utile ricordare minuziosamente. La biografia di R. Wagner, per esempio, è soverchiamente particolareggiata. Insomma la parte pregevole del lavoro consta degli appunti eruditi dello Schering, destinati, come s'è detto, a chi già sa di che si tratta.

OBERDORFFER (F.) *Der Generalbass* (pag. 188). (Bärenreiter Verlag, Kassel).

L'interessantissimo problema della decadenza del basso generale e della successione di altre forme di accompagnamento, dal punto di vista della tecnica della composizione, non da quello dell'armonia e della esecuzione, è trattato in questo saggio con severo indirizzo scientifico e con larghezza di citazione. Era necessario ricorrere ai trattati, alle teorie, ai metodi, poichè il problema voleva essere considerato, come s'è detto, dal punto di vista teorico.

L'Oberdörffer nota che la fine del basso generale fu cagionata dalla crescente individualità nel modo di scrivere, dall'aumentata diffusione delle stampe, dalla necessità di favorire la lettura ai dilettanti, e dall'uso di strumentare in varie combinazioni un pezzo, allo scopo di renderlo accessibile alle varie condizioni delle riunioni familiari. Già i dilettanti durante il 1700, avevano prediletto il clavicembalo. L'uso delle elaborazioni varie si era esteso anche all'organo. Nella musica da camera il clavicembalo dominava verso il 1700, sostituendo gli archi o i fiati. Verso la metà del secolo le cifre scomparvero in Francia, poi nella Germania occidentale, poi in quella settentrionale; ciò non vuol dire che scomparve l'uso del basso generale. I metodi infatti trattavano la necessità di studiare l'accompagnamento col basso. Si riscontrano nello stesso pezzo frammenti cifrati e altri non cifrati. Il clavicembalo intervenne a colmare il vuoto fra lo strumento solista e il violoncello accompagnante.

Importante appare la produzione di odi, da suonare e cantare, *Sing-und Spielenoden*. Non bisogna credere che quando il clavicembalo suonava da solo un pezzo, serbando l'uso del basso generale, suonasse la melodia e vi aggiungesse accordi, pratica che gli sarebbe stata facile, ma non era usata. Restava invece solita, anche come accompagnatore, e suonava le note indicate. A questa specie di accompagnamento fu contrapposta quella detta « a maniera di basso generale », che quasi non aveva più nulla di comune con l'antica. Cosa fosse questa « maniera » lo mostrano le raccolte di Bach e di Fleischer. Quegli, galante accompagnatore, cura in ogni parte la composizione; questi accompagna nelle odi la linea del canto con il basso a una voce. E questo uso ebbe grande diffusione fra i dilettanti.

Tuttavia odi e *Lieder* ebbero contemporaneamente diversi modi di accompagnamento. Purtroppo i metodi della seconda metà del secolo dicono poco e si riferiscono a singole scuole. Anche Quantz non reca luce sufficiente. Concetto assai fortunato era quello che l'armonia non dovesse oscurare la melodia. Si hanno testimonianze intorno al suono tenuissimo dell'accompagnamento allo scopo di non velare il canto. Ne seguivano recriminazioni dell'autore all'accompagnatore e di questo a quello, poichè i dilettanti non erano abbastanza esperti per armonizzare e perchè la realizzazione del basso generale s'era mutata da scienza in gusto.

HOLLAND (A. K.) — *Purcell* (Pag. 14). (Novello and Co., Londra).

Rettifica la data della nascita: estate o autunno 1659; e la paternità: figlio di Thomas, musicista della cappella reale, nipote dunque di Henry, musicista anch'esso.

CAMBI (L.). — *Bellini.* (Pag. 308). (Mondadori, Milano).

È la seconda edizione, immutata, del primo volume, biografico; lettura piacevole; nitide illustrazioni. *a. d. c.*

MUSICA VOCALE

EDIZIONI RICORDI

TORREFRANCA FAUSTO — *Dodici Villote* In contrappunto arioso a quattro Voci. (G. Ricordi e C., Milano).

Una raccolta di singolare interesse. Con la scoperta delle *Villote a quattro*, dice lo stesso Torrefranca nella nota preposta al volume, si ha la soluzione di un grandioso problema storico, quello della liberazione dal fiamminghismo e della creazione di una scuola polifonica nettamente italiana: la scuola del madrigale e della polifonia sacra che prende nome da Palestrina. In realtà queste pagine, nella loro fisionomia un poco agra e viceversa sostanziata di melodia e di espressività, negli atteggiamenti affettuosi quasi pudichi, nella popolaresca ma aggraziata melodia, recano già la consapevolezza espressiva del classico madrigale cinquecentesco, insieme alla flessuosità ritmica, melodica, periodale, del madrigale stesso. Considerando il tempo della loro formazione la seconda metà del quattrocento, meravigliosa davvero appare la loro disinvoltura formale ed espressiva, nei confronti con la sovraccarica, artificiosa letteratura polifonica fiamminga.

L'Italia del resto aveva già dato nel trecento, con i suoi madrigali, le sue cacce, le sue ballate, uno stupefacente esempio di indipendenza e di invenzione espressiva, di chiarezza e di semplicità, sortendo miracolosamente, si potrebbe dire, questi pregi dall'opposto esempio della polifonia mottettistica francese. V'era tuttavia in quelle forme, pur così leggiadre nel confronto con l'arte nordica, una compostezza accademica, un certo gelo, un intellettualismo, che scompaiono in queste *Villote* dal Torrefranca ritrovate e studiate. Tanto è l'estro, la varietà e la completezza di queste pagine nei riguardi di tutta la polifonia europea del tempo, che, osserva il Torrefranca, non si può più, ormai, ritenere inventore di quelle sue forme, tanto celebrate fino a ieri per la loro originalità, un Jannequin (le famose *Chansons* onomatopeiche: *La Bataille de Marignan, Le chant des oiseaux*) perchè nelle nostre villote, che precedono l'opera del francese, già si trovano a piene mani onomatopeie di rumori e di suoni; come neppure si può, nota più oltre il Torrefranca, continuare a sostenere l'invenzione willaertiana del madrigale classico, quando si osservino e si gustino le movenze e le costruzioni già solidamente impiantate delle villote, le quali hanno del madrigale cinquecentesco prima di tutto l'attenzione all'aderenza della frase poetica, poi la frequente omofonia e omoritmia, gli atteggiamenti accordali, il fugato, anche se in esse la tendenza popolaresca, che scomparirà, in linea di mas-

sima, nel madrigale aureo, si fa ancora fortemente sentire. Due sono i tipi di villote: la grande e la breve, l'una spesso terminante con una parte più rapida (con tutta evidenza ballata, nota il Torrefranca) detta il Nio, l'altra conclusa nell'ambito breve di poche battute, alterne di omofonia e di contrappunto.

Di questo secondo tipo è esempio assai preclaro la villota *Dov'è l'amor*, di anonimo poeta, nella quale le ultime propaggini dell'influsso fiammingo, rivelantisi nel melisma della voce tenorile, cedono per tutto il resto della breve composizione a uno schietto gusto omofonico abilmente trasfuso di contrappunto, semplice e al tempo stesso denso di affetto. Del primo tipo *La mi fa sol fa re* è l'esempio più caratteristico (e anche il più antico - 1480) non soltanto per l'evidenza, nel tema che ha reminiscenze enigmistiche, dell'influsso fiammingo ancora in opera, ma pel frequente alternarsi della forma contrappuntata con quella accordale, per l'osservazione degli incisi del testo, per la chiusura con il nio, per l'asprezza armonistica. Invece la villota che s'intitola *Da l'orto se ne vien la villanella* è sinceramente italiana, ormai lontanissima da ogni reminiscenza fiamminga, gentile e fresca, popolaresca ed elegante insieme, pochissimo contrappuntata, nettamente caratterizzata nell'armonia che è limpida e definita.

Le note inserite dal Torrefranca a ogni villota sono utilissime storicamente come ai fini dell'esecuzione, la quale speriamo si diffonda fra le nostre società corali. Si tratta di musica vocalmente facile, in linea di massima, per cui un coro anche non assuefatto a difficili esecuzioni può intraprenderne lo studio senza timore. Naturalmente occorre il gusto della cosa, il che vuol dire che bisogna entrare nello spirito di un'arte non consueta, un poco arcaica, nostalgica in un certo senso. La maggior difficoltà dell'esecuzione di queste villote consiste nella necessità di renderne evidente l'effetto rimanendo fedeli alla estrema sobrietà del loro stile.

B. Lupo

BACH (G. S.). — *19 Pezzi facili* per Pianoforte.

(G. Ricordi e C., Milano).

Nella revisione di Nino Rossi questi piccoli gioielli vengono ad aiutare i giovanissimi pianisti ad orientarsi verso la polifonia strumentale di cui è insuperato maestro l'immortale Giovanni Sebastiano Bach.

Elisabetta Oddone.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

ALTRE EDIZIONI

GAVAZZENI (G.). *Trittico* corale su poesie toscane. (Ed. Carrara, Bergamo).

La musica di questo *Trittico* non altera affatto il carattere eminentemente popolare del testo musicato.

Dalla bellissima « Ninna-nanna » a 4 voci miste, al « Rispetto » a 2 voci virili ed alla « Serenata » a 4 voci miste, è un incantevole seguito di preziosi gioielli musicali nei quali dietro una sentita e spontanea genialità di fattura e d'invenzione si sente la mano di un espertissimo compositore, aristocratico e di buon gusto.

La grande facilità e praticità di questo *Trittico* lo rendono assai consigliabile alle numerose società corali italiane.

MARCHESI (O.). — *Fiori luminosi*. Poema corale a 4 Voci miste. (Ed. Carisch, Milano).

Non privi di pregi questi brani musicali di un autore già altre volte lodato. Oltre alla perizia nel trattamento delle voci, non difettano in essi sprazzi di scorrevolezza.

FAVERO (G.) — *Gesù e i bambini*. Trilogia *evangelica* per Canto ad una Voce media o Coro con Pianoforte. (Presso l'Autore, Padova).

Questi commenti musicali al Vangelo sono concepiti in uno stile piuttosto semplice ma non disadorno. La melodia vocale, di non difficile esecuzione, è chiara ed espressiva e bene integrata dalla parte pianistica.

In complesso questa trilogia ora si approssima alla forma della Cantata ora del Melologo, e l'autore ha ben raggiunto il suo scopo, che è quello di invitare al raccoglimento e alla meditazione.

La pubblicazione appare utilissima per educandati, Circoli di Azione cattolica e Seminari.

R.

LANARO (L.). — *Canzoni popolari del Vicentino*. (G. Ricordi e C., Milano).

Prezioso quaderno di canzoni assai poco conosciute e fragranti di freschezza campagnola veramente deliziosa, avvalorata da un'armonizzazione sobria ma aristocratica sempre. Fra le canzoni più attraenti dobbiamo ricordare *Sul ponte di Bassano, Se tu fossi una regina, La Filomena, Me compare Giacometo, No la sa cusir, Le Rose, Su e zo pel Vicentino*.

MEDICUS (V.) — *Ultime rose* per Canto e Pianoforte. (Edizioni Carisch, Milano).

Lirica piacevolmente curata nella linea melodica vocale e nella elaborazione pianistica.

E. Oddone.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

LIVIABELLA (L.) — *Sonata in un tempo* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Riappaiono in questo lavoro le belle doti già notate nella *Sonata ciclica* per violoncello e pianoforte. C'è sempre in questo giovane compositore un inestinguibile anelito verso espressioni drammaticamente tese. Costruisce bene: anche da temi poco peregrini sa trarre le massime conseguenze, con ferrea logica. Ma il suo maggior merito sta nel tener desta l'intima emozione che lo pervade nell'attimo della concezione, così da dare l'impressione di una fluidità che non inaridisce di fronte al fatto contingente della scrittura. Ancora si scorge più di una derivazione, specie in certa cupezza di origine nettamente pizzettiana. Ma chi fra i giovani italiani è immune da pizzettismo scagli la prima pietra. E il Liviabella, in confronto ad altri, ha il pregio di distinguersi per una grafia pianistica, che già rivela il formarsi di una personalità.

VIVALDI ANTONIO — *Concerto in si minore*. Libera trascrizione per Pianoforte ed Orchestra d'archi. Riduz. per 2 Pianoforti (dall'elaborazione per Clavicembalo di G. S. Bach) di Alessandro Tamburini. (G. Ricordi e C., Milano).

Il bel *Concerto in si minore* di A. Vivaldi che G. S. Bach aveva elaborato per clavicembalo, è stato trascritto per pianoforte e orchestra da A. Tamburini. Il lavoro è stato fatto con delicatezza e con estrema cura, sì che anche le lievi aggiunte apportate nulla tolgono al carattere stilistico e personale di Vivaldi. La leggerezza del primo tempo, la ariosità dell'Andante, affidato all'orchestra, sotto un disegno costante di bicordi del pianoforte, la vivacità dell'Allegro finale si sono conservate, e hanno forse guadagnato, nella felice elaborazione di Tamburini.

PORPORA-ZANDONAI — *Aria* per Violoncello ed Orchestra d'archi. Riduz. per Cello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

La lirica settecentesca preromantica ha qui, con l'*Aria* di Porpora, un suo esempio tipico. Nel suo andamento quasi mendelssohniano si prestava ad una armonizzazione per archi e violoncello, che Zandonai ha realizzato con grande gusto, anche a giudicare da questa riduzione per pianoforte e violoncello. Le riprese delle strofe sono presentate con bella varietà di disegno e in vista dell'effetto degli archi, senza togliere alla linea melodica la sua predominante vocalità.

mi. ab.

GALUPPI-FAEL — *Due arie* del « Filosofo di campagna » per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Il maestro Fael ha trascritto pel violino due arie della deliziosa opera comica galuppiana che, come ognun sa, reca sempre un che di strumentale negli atteggiamenti delle sue cantilene. Così le due arie si trovano, può dirsi, a loro agio nel timbro e nella maniera canora del violino, anche per l'elaborazione dell'accompagnamento che il Fael ha saputo trattare con gusto e discrezione.

B. Lupo.

ALTRE EDIZIONI

CARELLA (F.) — *Sonata in do* per Violino e Pianoforte. (S. A. Carisch, Milano).

La Sonata ha carattere di vasto improvviso, in cui l'Autore si abbandona all'estro melodico senza preoccupazioni costruttive, non evitando talora certa enfasi espansiva, caratterizzata da largo uso di ottave e di pieni accordi. Pure nel primo tempo — specie nello svolgimento del secondo tema — una intensità lirica sincera trova la sua forma chiara.

Più composto nell'atteggiamento e meglio condotto nella fattura ci sembra il secondo tempo — *largamente sostenuto* — per una maggiore semplicità di linea che tiene compatta la materia sonora e più aderente al centro propulsivo. L'*Allegro* riprende l'andamento improvvisatorio, dove le insistenze ritmiche danno occasione a notevoli svolti armonici di buon gusto.

Adelmo Damerini.

CALTABIANO (S.) — *Largo* per Pianoforte. (Ed. F. Bongiovanni, Bologna).

Con la trascrizione per Pianoforte, il pezzo, originariamente scritto per orchestra, vede circoscritte alle possibilità espressive e coloristiche dello strumento a tastiera tutta quella gamma di sonorità e di coloritura timbrica, di cui si arricchiva la pregevole stesura strumentale. Non ne va tuttavia disperso il valore insito nella nobile ispirazione e nella equilibrata struttura.

l. s.

GABRIELLI (G.) — *Sonata pian e forte*. (Bärenreiter, Kassel).

La famosa sonata e una canzone dalle Sacrae symphoniae del 1597 son qui trascritte per legni e ottoni in vario numero, per la camera e per la banda militare.

a. d. c.

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® La 3ª settimana musicale senese, nel prossimo settembre, sarà dedicata alla Scuola veneziana, celebrando sopratutto i grandi maestri Galuppi, Cavalli e Vivaldi. Di quest'ultimo verrà dato il grandioso oratorio *Giuditta*.

® Il Comitato permanente di lettura, presso la S.I.A.E., su ben undici opere pervenute, ha segnalato per la rappresentazione al Ministero della C. P. quella dal titolo *Il falco* (*L'amoroso furfante*) del m.° Ugo Rapalo.

® Per ricordare il 40° anniversario della morte di Verdi a Parma, oltre la già annunziata stagione lirica, sarà allestita nella sala del ridotto del Regio una mostra verdiana che raccoglierà interessanti cimeli finora mai esposti ed autografi inediti del Maestro. Nella serata inaugurale parlerà del bussetano l'accademico Pizzetti.

® La Gazzetta Ufficiale pubblica la determinazione per la quale la Direzione Generale del Teatro esistente presso il Ministero della Cultura Popolare, si chiamerà d'ora in avanti Direzione generale per il teatro e per la musica.

® Il Direttorio del Sindacato musicista di Bologna ha organizzato la solita stagione concertistica, già iniziatasi. Si avvicenderanno i pianisti Maria Luisa Faini, Ugo Dannert, Lia De Barberis; i violinisti Pina Carmirelli e Ciompi; i Duo Dallapiccola-Materassi, Mortari-Zareska, Brunelli-Malanotte, Pignatelli-Santanato, Ruata Sassoli-Tassinari; i Trii Piccioli-Campajola-Oblach, dell'Istituto musicale di Padova, Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatroff; i Quartetti Ars Nova, Arnaldi, Poltronieri; il Quintetto di Ferrara.

® Alla Fenice di Venezia, che ospiterà pure compagnie di prosa, si avranno dal 28 gennaio al 16 febbraio, prima della stagione lirica, quattro concerti sinfonici diretti rispettivamente da Furtwängler (con la Filarmonica di Berlino); da Baroni con un programma verdiano preceduto da un discorso dell'accademico Bontempelli; dal m.° Ferrara (solista Benedetti Michelangeli); e da H. Albert (solista Antonio Janigro).

® Il Conservatorio di S. Cecilia di Roma ha festeggiato Pietro Mascagni pel cinquantenario di *Cavalleria*. Il ministro Bottai, a nome dell'Istituto, gli ha consegnato, dopo un breve discorso, una medaglia d'oro. Ha seguito un concerto di musiche di Mascagni, da lui diretto, tra continui applausi.

® Al Massimo di Palermo si avranno dal 3 al 27 aprile quattro concerti sinfonici diretti dai maestri Ferrara, Schuricht, Marinuzzi, Guarnieri; solisti Pina Pitini e Vittorio Brero.

® All'Opéra Comique di Parigi, nonostante l'occupazione tedesca, sono annunziate alcune novità: *Nele Dooryn* di Mariotte, *Mon oncle Benjamin* di F. Bousquet ed il balletto, di C. Delvincourt, *Le bal vénitien*.

® Nella Francia occupata hanno dato rappresentazioni: gli artisti dell'Opera di Francoforte (Parigi e Bordeaux) e quelli del teatro di Kaiserlauten (regione parigina, Alsazia e Lorena).

® Una Centrale per la musica contemporanea è sorta a Francoforte col proposito di incoraggiare la produzione musicale moderna e di fare conoscere al pubblico ed alla critica le opere dei giovani compositori tedeschi e stranieri dei nostri tempi.

® Pel 150° anniversario della morte di Mozart (5 dicembre 1791) si avranno, nei grandi teatri del Reich, cicli di rappresentazioni anche delle sue opere meno conosciute, come l'*Idomeneo* e *La clemenza di Tito*.

® Il Kreuzchor di Dresda ha celebrato il suo 400° anno di vita offrendo un programma storico comprendente la letteratura corale dai tempi più lontani ad oggi.

® Riccardo Strauss, la cui attività è prodigiosa, ha terminato un'opera dal titolo *Danae*, e ne ha iniziata un'altra in un atto, di genere comico, su testo tolto da un libretto di G. B. Casti (1721-1803).

® Anche Franz Lehar non dorme sugli allori nonostante i suoi 70 anni; egli, infatti, sta lavorando attorno a parecchie operette che spera terminare entro il 1941.

® Il nuovo Intendente generale della Staatsoper di Vienna ha compreso nel programma di quest'anno due settimane dedicate a Mozart ed una a Riccardo Strauss. Di quest'ultimo verranno rappresentate otto opere tra le più note.

® In un concerto dato dall'Accademia Mozartiana di Salisburgo sono state eseguite per la prima volta due *Sinfonie* sconosciute di Haydn (l'una in *mi bem.*, l'altra in *re magg.*) che il prof. A. Sandberg ha scoperto in un archivio viennese.

® A Praga si sono svolte grandi feste musicali, con l'esecuzione di ben 500 composizioni appartenenti a 290 autori céchi di tutte le epoche, in modo da offrire un quadro completo del movimento musicale della nazione attraverso i secoli.

Nella stessa città si è avuta recentemente la 1500ª rappresentazione de *La sposa venduta* di Smetana, creata nel 1866, la quale figura nel repertorio di ben 34 teatri tedeschi.

® In Turchia il Governo sta attendendo alla riorganizzazione della vita musicale, il cui movimento è posto sotto la direzione del dottor Ernst Praetorius, ben noto musicista tedesco.

® Una Esposizione delle scene di Leningrado si è avuta, la scorsa estate, in quella città, con un totale di 46 spettacoli, un gran numero di concerti sinfonici, ed un nuovissimo balletto di Prokoffef dal titolo *Romeo e Giulietta*.

® A Mosca si è svolta una festa d'arte mongola, con un insieme di 600 attori, danzatori e musicisti venuti da Ulan-Ude, la capitale della Repubblica sovietica mongola. Si sono rappresentati un dramma musicale ed un'opera, entrambe scritte da compositori asiatici. L'orchestra, di 50 elementi, era composta soltanto di strumenti in uso presso la popolazione mongola.

NECROLOGIO

Max Ricordi

Si è spento improvvisamente a Milano il 1° corrente, poco più che sessantenne, il cav. Max Ricordi, socio della Casa Ricordi e già membro del Comitato di vigilanza della stessa. Figliuolo di un fratello di Giulio Ricordi, egli era amato ed apprezzato, da quanti lo conoscevano, per la sua grande bontà e rettitudine, e la sua scomparsa ha destato profondo rimpianto.

Alla vedova, signora Spreafico Droune, ai fratelli Ugo e Alfredo e ai congiunti vadano le espressioni del nostro cordoglio.

Giuseppe Ramella

Il 29 dicembre è spirato, quasi improvvisamente, il m.° Giuseppe Ramella. Nato nel Bresciano nel 1873, studiò al nostro Conservatorio composizione ed organo. Fu organista del Duomo per moltissimi anni, e scrisse alcune composizioni tra cui, assai pregevoli, uno *Stabat Mater* ed un *Salmo*.

Lavorava da circa 25 anni, con competenza e scrupoloso zelo, per la Casa Ricordi quale revisore delle sue edizioni; e noi lo ricordiamo con particolare affetto, oltre che per le sue squisite doti, come collaboratore della nostra rivista, ove redigeva le recensioni delle musiche corali, d'organo e sacre. Alla desolata famiglia inviamo le più affettuose condoglianze.

® A Parigi, sessantunenne, è morto recentemente il compositore René Baton, che fu direttore dei Concerti Pasdeloup. Lascia musica sinfonica e da camera.

® All'età di 84 anni è deceduto a Firenze il noto compositore toscano Paolo Malfetti, che scrisse numerose piccole melodie e operette per bimbi, tra cui *Le avventure di Pinocchio*. Era anche distinto organista.

® Partecipiamo al lutto che ha colpito il m.° Carlo Balzamo di Napoli, per la morte della sua mamma signora Concetta Pecoraro, avvenuta il 22 dicembre u. s.

E. PANIZZA

Trio in Sol minore

per Violino, Violoncello e Pianoforte
124669 - L. 40.

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

PEDRON (C.) (E. R. 2092) *La giornata di Liuccia*. Dodici brevi e facili pagine pianistiche per i più giovani (B) L. 6,—

Fisarmonica

ANZAGHI (L. O.). (125022) *Pastorale* su motivi popolari (A) L. 2,50

MATHOS RODRIGUEZ (G. H.). (124913) *La Cumparsita*. Tango argentino (Lupo) (A) L. 5,—

PUCCINI (G.). (124954) *Pezzi scelti* dalle opere. Vol. 1°: Manon Lescaut - Tosca - Le Villi (Lupo) (A) L. 10,—

Due Pianoforti

MONTANI (P.) (124916) *Concertino in Mi*, per Pianoforte ed Orchestra d'Archi. Riduzione dell'Autore (A) L. 15,—

Violino

SABATINI (R.). (E. R. 2061) *Commento tecnico-estetico* sulle fughe di G. S. Bach per Violino solo (B) L. 10,—

Contrabbasso e Pianoforte

CAIMMI (I). (E. R. 2090) *Due Pezzi*: a) Barcarola - b) Gavotta (dai « Venti Studi di tecnica superiore ») (B) L. 5,—

Canto ed Orchestra

VIVALDI (A.). (124830) *Gloria* - per Soli, Coro ed Orchestra. Partitura in -8° (Casella) (A) L. 40,—

Orchestrina

GARDELLI (A.). (12776) *Tra i fiori*. Valzer cantabile (A) L. 6,—

ALTRE EDIZIONI

Musica strumentale da camera

AHLGRIMM (H.). *Konzert* für Trompete und kleines Orchester in F dur. (R. Lienau, Berlin-Lichterfelde).
BACH (J.S.). *Trio-Sonate C dur* (C. Döbereiner). (B. Schott's Söhne, Mainz).
BACH (J.S.). *Drei leichte Stücke* für Gitarre. (K. Scheit) (Universal-Edition, Vienna).
BACH (W. Fr.). *Sechs Duette* für 2 Flöten. Heft I N. 1-3; Heft II N. 4-6. (Breitkopf e Härtel, Leipzig).
DEL NOCE (A.). *Quintetto* per Piano e Quartetto d'Archi. (F.lli De Marino, Napoli).
HAYDN (J.). *Zwei Divertimenti* für Baryton (Violine, Viola und Violoncello) (C. Döbereiner). (B. Schott's Söhne, Mainz).
HINDEMITH (P.). *Sonate*, Horn und Klavier. - *Sonate*, Violine und Klavier. - *Sonate*, Klarinette und Klavier. (B. Schott's Söhne, Mainz).
HOLZBAUER (J.). *Sinfonia a tre* (2 Violinen und Bass) (H. Zimbauer). (B. Schott's Söhne, Mainz).
LOTHAR (M.). *Sonatine* für Flöte und Klavier. (A. Fürstner, Berlin).
MYLIUS (H.). *Suite D dur*, Violine und Cembalo. - *Suite C moll*, Viola und Cembalo. (Breitkopf und Härtel, Leipzig).
ORIGINALMUSIK FUR DIE BLOCKFLOTE. — *Sieben Suiten*, Heft I, II (G. B. Bononcini). - *Sonate g moll* (J. H. Fiocco). - *Konzert* (C. Graupner). - *Sonate II F dur; Sonate I c moll* (G. F. Haendel). - *Zweileichte Sonaten* (S. van Konink). - *Sechs Sonaten*, Heft I, II (J. C. Pepusch). - *Zwölf Sonaten*, Helf I, II, III (G. Sammartini). - *Sonate C dur; Sechs leichte Sonaten* (J. C. Schickhardt). - *Suite* (J. C. Schultze). - *Trio d moll; Trio g moll; Eine Kammermusik; Sonate; Duett* (G. Ph. Telemann). - *Sonate* (Unbekannter Meister des 18. Jahrhunderts). - *Fünf leichte Suiten* aus dem Barok. (B. Schott's Söhne, Mainz).
PALAU (M.). *Fantasia*, guitarra. - *Allegro*, guitarra. (A. Otero, Valencia).
ROCHAT (A.). *Tre Intermezzi*, Clarinetto e Piano. (S. A. Carisch, Milano).
SCHEIDT (S.). *15 Symphonien* für zwei Violinen, Violoncello und Orgel. (B. Schott's Söhne, Manz).
SCHULTZ (W.). *Altklassiche Stücke* des 17. und 18. Jahrhunderts, Violoncello e Piano. (B. Schott's Söhne, Mainza).
STAMITZ (J.). *Orchester-Trio*: N. 5 in B; N. 1 in C. (B. Schott's Söhne, Mainz).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

CORO A VOCI SOLE

F. TORREFRANCA

DODICI VILLOTE

a 4 Voci in contrappunto arioso, trascritte e adattate:

124231 - 1. M.° Rofino: La mi fa sol fare L. 3,—
124232 - 2. Anon.: O vaghe montanine L. 1,50
124233 - 3. S. Festa: L'ultimo dì di maggio L. 2,—
124234 - 4. Anon.: Dov'è l'amor L. 1,50
124235 - 5. » O dolce farfarella L. 2,—
124236 - 6. S. Aquilano: La via de la fiumera L. 3,—
124237 - 7. Anon.: Favelami, fantina L. 1,50
124238 - 8. Anon.: E levòmi L. 1,50
124239 - 9. Anon.: Da l'orto se ne vien la villanella L. 2,—
124240 - 10. F. P.: De là de l'acqua L. 2,—
124241 - 11. F. P.: Un cavalier di Spagna L. 2,—
124242 - 12. F. P.: L'è pur morto Feragù L. 2,—

124243 - Unite L. 12.

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

MUSICA PER FISARMONICA

L. ARDITI
124933. - *Il bacio*. Valzer (Lupo) L. 6,—

E. BECUCCI
124910. - *Violette di Parma*. Valzer (Lupo). L. 6,—

G. BRAGA
124887. - *La serenata*. Melodia valacca (Lupo). L. 4,—

L. DENZA
124883. - *Funiculì-Funiculà*. Canzone napoletana (Lupo). L. 4,—

G. F. HAENDEL
124924. - *Largo*, dall'opera «Serse». (Lupo) L. 3,—

O. KLOSE e R. LUCKESCH
124974. - *Violetta*. Tango-Serenata (Anzaghi) L. 4,—

F. LEHAR
124912. - *Le belle polesane*. Valzer (Lupo). L. 6,—

P. LUPO
124900. - *Canti d'Italia*. Dodici canzoni popolari L. 6,—

P. LUPO
124914. - *Album di composizioni facili*. L. 10,—

V. MONTI
124882. - *Czardas N. 1*. (Lupo) L. 4,—

W. A. MOZART
124663. - *Marcia Turca*. (Lupo). L. 3,—

G. ROSSINI
124886. - *L'Italiana in Algeri*. Sinfonia (Lupo). L. 5,—

F. SCHUBERT
124926. - *Ave Maria*. (Lupo). L. 3,—
124927. - *Serenata*. » 2,50
124664. - *Momento musicale*. (Lupo) » 2,50

R. SCHUMANN
124919. - *Rêverie*. (Lupo) L. 2,50

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %) *EDIZIONI RICORDI*

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.
Ricordi Americana. - 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.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.
Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicur. Milano. - Via Lauro, 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
S. A. Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone. - Via Domenichino, 14.



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·II·FEBBRAIO·MCMXLI·XIX



Regalatevi un radiogrammofono di classe!

Modello a cinque valvole 566



"Serie Sintorapida" Onde medie, corte, cortissime - Grande sensibilità - Assoluta fedeltà di suono - Nuova realizzazione di scala parlante con comando rapido lineare per la celere ricerca delle stazioni - Potenza d'uscita 3 watt circa indistorti. Mobile di lusso in legno finissimo

AUDIZIONI E CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA
RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTA ITALIA

L. 2690
(Esclusa tassa EIAR)

LA VOCE DEL PADRONE



RECENTI SUCCESSI TEATRALI

SCALA DI MILANO

IL MALATO IMMAGINARIO di **J. NAPOLI**
1 atto e 2 quadri di M. Ghisalberti (da Molière) L. 30 - L. 2

VERDI DI TRIESTE

LA FIAMMA di **O. RESPIGHI**
3 atti di C. Guastalla L. 50 - L. 4

MUNICIPALE DI MODENA

IL CAMPIELLO di **E. WOLF-FERRARI**
3 atti di M. Ghisalberti (da Goldoni) L. 50 - L. 4

REALE DELL'OPERA DI ROMA

IL CARILLON MAGICO di **R. PICK-MANGIAGALLI**
Commedia mimo-sinfonica in 1 proemio e 1 atto dello stesso A. L. 20 - L. 2

I prezzi, che vanno aumentati del 20 %, si riferiscono allo spartito per Canto e Piano - pel balletto al solo Piano - ed al libretto)

EDIZIONI RICORDI

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,80 ESTERO . . . . L. 2,50

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10 ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

I. Pizzetti. — Giuseppe Verdi . . . . . Pag. 35

M. Tiberti. — Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) . . . . . » 38

Nuove Opere di imminente rappresentazione: «Lo stendardo di S. Giorgio» di Peragallo . . . . . » 43

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il fondatore del Liceo Benedetto Marcello - Italia - Estero . . . . . » 44

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni (R. Rossellini, G. Scuderi). - Teatri - Concerti - La commemorazione di Verdi . . . . . » 47

PROSPETTO delle nuove Opere italiane rappresentate nel 1940 . . . . . » 56

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica didattica - Musica sacra - Musica strumentale da camera . . . . . » 58

IN TUTTI I TONI: Concorsi - Notizie - Necrologio - Bibliografia (Edizioni Ricordi; altre edizioni) . . . . . » 63



ANNO XXIII FEBBRAIO 1941-XIX. N. 2

MVSICA D'OGGI

Giuseppe Verdi

Siamo lieti di poter offrire ai lettori di Musica d'Oggi *le ultime pagine del discorso che Ildebrando Pizzetti ha tenuto il 27 dello scorso gennaio al Teatro Regio di Parma in commemorazione del quarantesimo anniversario della morte di Verdi: commemorazione alla quale è seguita l'apertura, nel Ridotto di quel medesimo teatro, di una Mostra di preziosi cimeli verdiani.*

La prima e più estesa parte del discorso svolgeva concetti già dal Pizzetti espressi nel saggio critico recentemente pubblicato dalla Lettura. *Nel periodo che riguarda particolarmente la* Messa da Requiem *è ripetuta la conclusione di una ampia Introduzione che il Pizzetti ha scritto per la grande edizione in fac-simile della partitura della Messa verdiana che la nostra Casa, in concorde intesa con la Casa di Riposo per i Musicisti e col Museo teatrale della Scala, prossimamente pubblicherà.*

Verdi, si dice universalmente, fu sempre lui, e in quanto uomo e in quanto artista. Giudizio giustissimo. Non già, intendiamoci, che si possa dare il medesimo valore a tutta quanta l'opera di lui, che essa possa o debba prendersi indifferentemente, e come certi dicono, in blocco: la qual cosa sarebbe indizio di uno sciocco fanatismo del quale Verdi stesso, fosse ancora vivo, sentirebbe fastidio tanto da protestare con parole quali egli sapeva dire, sdegnose e roventi; ma è certo che tutta quanta l'opera verdiana, anche là dove non attinge le massime altezze, anche là dove è meno riuscita, è espressione di una medesima nitida e severa volontà e coscienza di uomo e di artista, e di un medesimo senso di umanità.

Questo è chiaramente dimostrato da tutto quanto il suo teatro: ma non meno chiaramente può essere dimostrato dalle poche opere sue non teatrali, e segnatamente da quella grandiosa *Messa da Requiem* della quale solo da pochi anni si è cominciato a comprendere il vero carattere e il vero valore.

Da uomo che sa la grandezza incommensurabile della Maestà di Dio, ma anche crede non poter essere Dio se non infinitamente buono e misericordioso, Verdi, anche quando dice a Lui, per sè e per l'umanità alla quale egli appartiene, i suoi timori e le sue angoscie, anche quando prega e chiede misericordia, guarda in alto. Dio, egli certo pensa, non può volere che, pur per adorarlo, l'uomo disprezzi e avvilisca quella sua dignità morale che Egli gli ha dato. E *uomo* Verdi rimane, sempre. Perciò lo sentiamo, tutti, fraterno: perciò lo amiamo.

Del resto, perfino nella persona fisica, anche se le esperienze della lunga vita

e i travagli e i dolori gli solcarono il volto di sempre più profondi solchi, anche se i capelli e la barba da scuri gli diventarono grigi e poi candidi, Verdi fu sempre lo stesso. Guardate il ritratto di lui del 1849, a trentasei anni; guardate quello inciso dal Carelli nel '60; guardate quello in fotografia, a parer mio il più bello di tutti, anche più bello del ritratto a olio del Boldini, dell'87. Tante e varie le immagini, ma uno l'uomo; del quale non sapreste dire se egli vi sembri più pensosamente austero o più cordiale e buono, più altero o più umile e affettuosamente accogliente: perchè egli vi inspira, tutt'insieme, rispetto e venerazione, e fiducia e amore quasi figliale. E se in tutti codesti ritratti voi lo vedete vestito civilmente come un qualsiasi borghese del suo tempo, provatevi a immaginarlo vestito da contadino, provatevi a immaginarlo vestito da principe con scettro e corona, e sarà sempre lo stesso. Fu infatti il contadino che sa la bontà e la maestà della terra e che della terra è figlio e sacerdote e ministro, e fu per divina grazia, cioè per l'altezza del suo genio, del suo sentire e pensare, un principe: e fu anche, e perchè no?, anche fu un borghese, ma di quei più nobili e più degni borghesi del suo tempo che vollero e seppero conquistare all'Italia la sua indipendenza nazionale.

Fu, insomma, tutti gli uomini del suo tempo compresi in uno degno di rappresentarli e di perpetuare il ricordo delle loro massime virtù! Veramente anche di lui si può dire, come disse il Carducci di Giuseppe Garibaldi, che « egli fu una di quelle anime complesse e riccamente dotate della più alta umanità, quali sa darle la gente nostra nelle sue produzioni fatali ».

E se noi non possiamo non riconoscere a tutti gli italiani il legittimo diritto e l'alto orgoglio di sentire Verdi come un proprio grande fratello, noi, dico noi di questa maschia e umanissima e cordialissima provincia parmense, possiamo legittimamente sentire un più di orgoglio, perchè Verdi nacque qui, da questa terra onde noi pure nascemmo e della quale ci sentiamo fatti, e che noi amiamo con appassionato amore figliale.

C'è chi la dice monotona e tediosa, questa nostra pianura emiliana. Forse bisogna esserci nati, bisogna averci vissuto per anni e anni, per avere il senso della sua grandezza austera e solenne, e pure accogliente e confortante, e per intendere la voce profonda della sua umiltà augusta e della sua bontà materna. Monotona? Per quali occhi, per quali orecchi, se là dove l'inverno aveva creato un mare di candore silenzioso fioriscono ai primi tepori di marzo le violette, e ai primi soli d'aprile s'imbiancano i meli? E i rami e le fronde degli alberi dànno ben altro suono se li squassi il vento gelido di dicembre o li muova quello frizzante di marzo: e la terra stessa, se uno stia ad ascoltarla a cuore aperto, canta larghe infinite melodie, calde e voluttuose quando la brezza di maggio carezza i campi di grano in fiore, religiose e quasi mistiche quando i vapori della sera scendono a novembre sui seminati.

Certo, non è paese favorevole al facile diletto e al godimento pronto: si direbbe piuttosto fatto per anime e cuori che a splendide ma ingannevoli illusioni e a immeritati doni preferiscano le conquiste meditate e i meritati guadagni.

***

Quando, or son quarant'anni — fu nell'ottobre del 1900, tre mesi prima che Verdi morisse — io, ragazzo, vidi, e fu quella l'unica volta, il grande creatore, vecchio di 87 anni, ma ancora diritto e maestoso come un Re, e aureolato d'oro come un Santo, non potevo immaginare, nè avrei osato sperarlo, che quarant'anni

dopo mi sarei trovato a parlare di lui alla gente della sua e della mia terra, qui, in questo teatro glorioso dove egli fu visto vivo e dove fu udita anche la sua voce mortale.

Considero questo avvenimento come una delle maggiori grazie che la mia sorte mi abbia donato, e come il più alto premio a quell'amore che a Verdi e all'opera sua ho sempre portato: amore di italiano e di conterraneo, e di artista, di musicista drammaturgo che ha la orgogliosissima ma sicura persuasione di aver compreso e di aver seguito sempre, per quanto ha potuto, i massimi insegnamenti di lui; i quali, per il musicista drammaturgo, sono questi: Da uomo quale sei, e con tutta l'umana simpatia di cui tu sia capace, pòniti di fronte al dramma, e soltanto alle esigenze di esso obbedisci, e non lasciarti tentare dalle lusinghe della facile piacevolezza e dell'immediato plauso: e non imitare nessuno, nè stranieri nè italiani, e cammina avanti, sempre e a qualsiasi costo.

— Ma Verdi — dirà taluno — non fu proprio lui a dire quelle famose parole: « Torniamo all'antico e sarà un progresso »?

Sì, fu lui, a dirle; anzi, a scriverle. E fu meglio le scrivesse, perchè le accompagnò con altre che dovevano chiarirne e precisarne il significato e la portata. In quella lettera del '71 al Florimo la famosa frase è infatti preceduta da quest'altre parole: « A me non fa paura la musica dell'avvenire »; e poi: « Le licenze e gli errori di contrappunto si possono ammettere e son belli talvolta in teatro: in Conservatorio no ». Quelle parole, rivolte a studenti, ed anche, perchè no?, a docenti, volevan dire, insomma: « Tornate a studiare la grammatica, o voi tutti che non la conoscete, e per superbia o per stoltizia credete poterne fare a meno ». E non altro. Parole sacrosante. Allora, e anche adesso.

« Torniamo all'antico » scriveva Verdi nel '71: e da pochi mesi aveva finito di scrivere l'*Aida*; « torniamo all'antico », e sedici anni più tardi concepirà e scriverà l'*Otello*; « torniamo all'antico » e otto anni prima di morire scriverà il *Falstaff*.

Non era uomo, no, da tornare indietro! Nè da tornare indietro, nè da star fermo, neanche su un piedistallo di marmo. E andò avanti sempre, per la sua gloria e per nostra somma fortuna. Fosse vissuto altri dieci anni, sarebbe andato avanti ancora, e l'Italia sarebbe ricca di un'altra opera immortale.

***

Ed ora lasciamo che Verdi stesso ancora ci parli con la forza e la dolcezza del suo gran cuore.

« O Signore, dal tetto natìo » riudremo ora cantare: quel coro dei *Lombardi* che bisogna proprio dire avesse Verdi tratto dal più profondo cuore del popolo italiano, se già nel '46, cioè appena quattro anni dopo che era stato scritto, il Giusti poteva dire che « tanti cuori » aveva « scossi e inebriati ».

È, voi tutti lo sapete, un coro di Crociati, di italiani combattenti oltremare per un'idea, per una fede. Sono soldati italiani e militi di Cristo che al rullar dei tamburi e allo squillare delle trombe sanno lanciarsi all'assalto cruento, incuranti d'ogni rischio, sprezzanti d'ogni pericolo, pronti al sacrificio pur della vita. Ma tra l'una e l'altra battaglia, e perchè il cuore e la mente li riconducono all'amore della loro terra lontana, e all'amore delle spose e dei figli, delle madri e dei padri, e perchè proprio in codesto amore, sopratutto in codesto amore, essi sentono di potersi riconfortare, ed esso sopratutto dà a loro il senso e la coscienza della loro dignità e della loro missione, essi rievocano a sè stessi la bella, la dolce, la cara

Patria lontana: « O fresche aure volanti sui vaghi - ruscelletti dei piani lombardi! - fonti eterne, purissimi laghi! - Oh, vigneti indorati dal sol! ».

Se lo spirito di Verdi è qui presente, egli certo deve oggi più che mai consentire che noi ricantiamo quel suo coro di amore della Patria. Perchè anche oggi vi sono, oltremare, soldati d'Italia che in durezza di climi e in asprissime difficoltà di luoghi, incuranti d'ogni rischio, sprezzatori d'ogni pericolo, pronti, se occorra, al sacrificio pur della vita, con la umile e pur sublime, umana, e pur divina fierezza dei Santi e degli Eroi, combattono per la dignità per la grandezza per la gloria della Patria. Sono il fiore della Nazione, essi che sanno combattere, essi che sanno immolarsi, essi che feriti e doloranti, ancora sanno sorridere e dicono: « Mi rincresce di non aver potuto fare di più ».

Io vi dico, fratelli, che Verdi è qui con noi in ispirito per dire con noi: Dio li benedica, e in essi benedica e glorifichi l'Italia.

ILDEBRANDO PIZZETTI.

UN GRANDE MAESTRO DELLA SCUOLA ROMANA

Giuseppe Ottavio Pitoni

(1657-1743)

Giuseppe Ottavio Pitoni nacque in Rieti il 18 marzo 1657 da Vincenzo, dottore in legge, e da Lucrezia Tedeschi, nativa di Ferrara.

Aveva appena undici mesi quando il padre lo portò in Roma, dove, forse per ragioni professionali, prese stabile dimora con tutta la famiglia.

Quivi Giuseppe Ottavio, avendo in tenerissima età manifestata la sua inclinazione alla musica, a cinque anni fu mandato dai genitori alla scuola di D. Pompeo Natale, dal quale apprese il canto e, come era d'uso, le prime regole di contrappunto, facendo sì meravigliosi progressi nell'arte che ad otto anni entrò come putto cantore nella chiesa di S. Giovanni de' Fiorentini e, poco dopo, in quella dei SS. Apostoli. Questa favorevole circostanza iniziale e, soprattutto, il continuo contatto con i più quotati maestri dell'epoca, non potevano non influire sulla formazione artistica del precoce fanciullo.

I primi saggi di composizioni, eseguiti quando ancora era putto cantore nella chiesa dei SS. Apostoli, richiamarono su di lui l'attenzione e il plauso dei più quotati maestri, tra i quali il Francesco Foggia, considerato « il sostegno e il padre della musica e della vera armonia ecclesiastica ». Il Foggia, ammirando l'ingegno e le prime composizioni di Giuseppe Ottavio, lo volle alla sua scuola. I genitori acconsentirono e il giovinetto diè tutto se stesso allo studio con il dotto e sicuro maestro, il quale lo volle suo collaboratore in molteplici esecuzioni musicali. In occasione della beatificazione di S. Gaetano, i cui solenni festeggiamenti si svolgevano nella chiesa di S. Andrea della Valle, ove il Foggia era direttore di cappella, il Pitoni, riferiscono i suoi biografi, aiutò il suo maestro a « contrappunteggiare nel celebre ottavario ».

Con tale straordinaria disposizione naturale, non è da meravigliarsi che il giovane Pitoni facesse presto parlare di sè, e che la fama del suo valore musicale si propagasse in Roma e uscisse anche fuori di essa; sicchè vediamo l'artista conteso come maestro di cappella da varie città dell'antico Stato Pontificio.

Prima fu Monterotondo, che lo elesse suo maestro di cappella nel 1673, quando aveva appena 16 anni; di lì, l'anno seguente, egli passò, col medesimo ufficio, nella cattedrale di Assisi, che segna un punto importante nella vita artistica del Maestro. Quivi il Pitoni intraprese, con impegno e costanza, la revisione delle opere di Palestrina stendendole in partitura. Questo studio gli fu di grande profitto ed egli non solo lo benedisse dentro di sè per tutto il tempo che gli durò la sua lunga esistenza, ma lo ritenne l'azione più bella della sua vita ed ai suoi discepoli, ai quali non si stancava mai di raccomandarlo, nel congedarli, quand'erano sufficientemente istruiti, soleva dare questo ricordo: « Mai non lasciate di studiare le opere di Pierluigi.

Con lo studio delle opere del Palestrina si può dire che incominci il vero collaudo del suo valore musicale e della sua carriera artistica, che non conoscerà soste nella lunga e laboriosa esistenza, come maestro, come compositore fecondo e nobile, come insegnante ricercato, provetto, dotto. Nel 1676, colpito dalla sua fama, il capitolo della Cattedrale di Rieti lo nominò maestro di cappella, con l'annua retribuzione di 40 scudi. Ma la città, che gli aveva dati i natali, doveva purtroppo cederlo, dopo soli 19 mesi, alla Città Eterna, ove trovò campo adeguato alla sua operosità ed alla sua gloria.

Nel 1677, infatti, giovane di 20 anni, ma con un prezioso bagaglio di esperienza e di dottrina, fu eletto maestro della Collegiata di S. Marco, ufficio che tenne per 68 anni. A. S. Marco fece eseguire le sue prime opere a due e tre cori con lode e ammirazione dei primi maestri di cappella di quel tempo. La vera celebrità non tardò a venire e le principali basiliche di Roma ambirono d'averlo come loro maestro.

Così, nel 1686, ebbe anche la Cappella del Collegio Germanico-Ungarico in S. Apollinare dove affermò maggiormente il suo talento artistico, facendo eseguire opere a 2-3-4 cori reali con e senza strumenti; opere ammirate da Roma e dai forestieri. Tenne questo ufficio per 58 anni. Nel 1689 dal Card. Pietro Ottoboni fu nominato maestro della chiesa di S. Lorenzo in Damaso, dove rimase per 30 anni. Nell'ottobre 1708, a pieni voti, fu eletto maestro della Basilica di S. Giovanni in Laterano. Anche il capitolo di S. Maria Maggiore chiamò spontaneamente il Pitoni a maestro della Cappella Liberiana, ma ringraziando dell'onore concessogli, egli non accettò l'incarico, perchè incompatibile con i molti suoi impegni. Il 13 settembre del 1719 venne investito dell'alta carica di maestro della Cappella di S. Pietro in Vaticano ed allora rinunziò alla Cappella di S. Giovanni.

Oltre a queste chiese maggiori il Pitoni, con una attività che aveva del prodigioso, attese contemporaneamente alle cose musicali di altre chiese romane, quali S. Agostino, S. Andrea della Valle, S. Maria in Campitelli, S. Maria della Pace, S. Stefano del Cacco, S. Carlo a' Catinari ed altre; si può dire che non vi sia stata chiesa che non abbia goduto o partecipato delle sue composizioni e servizi musicali.

Questa molteplicità d'incarichi contribuì a rendere fecondo e proficuo il lavoro del maestro. Fu cinque o sei volte primo guardiano, come allora dicevasi, per il

solito biennio, della Congregazione, oggi Accademia, di S. Cecilia e, finchè visse, fu uno dei quattro esaminatori dei maestri. Salito così in altissimo pregio, come maestro e come compositore, non solo in Roma ma anche fuori, i suoi giudizi in fatto di musica vennero accolti come oracoli. Straordinaria, come compositore, fu la sua fecondità, prerogativa del vero genio, e in nessuna delle tante chiese che servì, egli fece eseguire cosa che avesse scritta per un'altra e in ogni solennità cambiava composizione.

Lavoratore instancabile, non lasciava passare giorno senza che una nuova composizione arricchisse il suo già ricco repertorio; per questa assiduità e facilità nello scrivere, giunse a comporre senza partitura, stendendo tutte le parti una per una, con obblighi di imitazioni, di canoni, di risposte, di contrappunti doppi, ecc.

Numerose sono le opere del Pitoni a 4 voci con e senza strumenti; più di quaranta le messe e i salmi di lui a 3 cori reali e più di venti a 4 cori reali con e senza strumenti, quasi tutte rimaste manoscritte. Un volume di Mottetti a due voci fu stampato a Roma da Mascardi. In molte edizioni moderne hanno però trovato posto numerose composizioni pitoniane. Negli ultimi anni di sua vita (forse per imitare il Benevoli) cominciò a comporre una messa a 12 cori; ne distese i 12 bassi e i 12 soprani, ma sull'opera faticosissima, per la gigantesca orditura, cadde la stanca mano e il vecchio Maestro non potè condurla a termine.

Compose e donò alla Basilica Vaticana di S. Pietro, il servizio completo dell'officiatura, sia di Messe che di Vespri per tutte le feste dell'anno, solenni e minori, per le domeniche e per le ferie; servizio così ricco e svariato da permettere che ogni giorno venisse eseguita una nuova composizione. Alla stessa Basilica donò 30 volumi in foglio, contenenti i suoi studi di contrappunto e tutte le maniere tenute dai classici di ogni sorta di stile, intitolati « Opera de Monumenti ». Le donò altresì un suo manoscritto autografo, dove sono raccolte le notizie che gli venne fatto di ricavare da libri ed archivi: « Notizie dei contrappuntisti e compositori di musica dagli anni dell'era cristiana 1000 fino al 1700 »; opera interessantissima, che tuttora giace inedita e che è stata ed è presentemente fonte inesausta a tanti storici della musica sacra. Quest'opera, divisa in VIII parti, frutto di lunghi studi e ricerche, fa del Pitoni uno storiografo esatto, coscienzioso e veritiero. Il prezioso autografo è stato recentemente riordinato e restaurato a velo di seta e legato per munificenza pontificia nel laboratorio degli archivi vaticani (1).

Per i suoi numerosi allievi scrisse una « Guida armonica », rimasta incompiuta. La prima parte venne stampata verso il 1700 in Roma; sono 108 pagine che trattano degli intervalli dei suoni e della loro successione, con ricchi esempi musicali, tra cui alcuni madrigali a 5 voci di A. Stradella e di altri, oltre varie composizioni vocali dei più rinomati maestri del tempo.

Ebbe una scuola fiorentissima e insigni allievi, tra cui si ricordano Durante, Leo, Feo, G. Chiti, il « Gentiluomo di Trento » F. A. Bonporti; anche il bolognese P. G. B. Martini ebbe consigli dal Pitoni e lo ebbe giudice nella sua controversia musicale col Redi (2).

Pure l'Oratorio fu una forma d'arte che lo attrasse notevolmente. Ai tempi del Pitoni a Roma vigeva « l'usanza che i nobili ordinassero un Oratorio ai maestri più in voga, facendolo eseguire a proprie spese». Nel diario dell'Oratorio di San Marcello in Roma, risulta che il 20 dicembre 1686 « il Duca di Paganico mandò avviso che aveva destinato (per il suo oratorio) il sig. Ottavio Pitoni ». Ma di tale Oratorio non conosco il titolo, come non mi è stato dato di sapere se ebbe luogo l'esecuzione.

(1) Per quest'opera vedi gli scritti storici del Fétis e dell'Eitner.

(2) Vedi « Controversia fra il P. M. F. Giov. Battista Martini ed il signor Tommaso Redi da Siena, maestro di cappella di Loreto ». Biblioteca Corsiniana, Roma.

Una raccolta amburghese di Oratori documenta che in Firenze, sotto Cosimo III, in un periodo floridissimo per l'Oratorio, se ne eseguirono moltissimi anche del Pitoni, ma disgraziatamente si deplora la perdita di queste musiche. Il *S. Raniero* (1693) « Oratorio a cinque voci da cantarsi nella chiesa dei padri della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri in Firenze », venne stampato da V. Vangelisti in Firenze. Altri Oratori stampati sono: *Il mondo riparato*, testo di Leonardo Mariano (Roma, Palazzo Apostolico, 1693); *Hungariae triumphus in Quirinali*, dedicato a Papa Innocenzo XII (Roma, Collegio dei Gesuiti, 1695).

***

L'abate Giuseppe Baini (nipote ed allievo di quel Lorenzo Baini, maestro di cappella della Cattedrale di Rieti ed ivi morto nel 1814) ha scritto « che il vero buon gusto della maggior parte delle opere di questo grandissimo compositore conserva loro fino al giorno presente una freschezza tale da far zittire tutti i nemici della fissa stabilità del vero bello nella musica ».

La maggior parte delle sue opere, non scritte nello stile concertante, vengono eseguite normalmente in Roma e nelle città musicalmente più importanti del mondo, Parigi, Londra, Dresda, ecc.

Alcune sue composizioni sono rimaste nel repertorio delle grandi solennità annuali come quel celebre *Dixit* a sedici voci (quattro cori reali), considerato il suo capolavoro, eseguito per molto tempo nei secondi vesperi di S. Pietro nella Basilica Vaticana. Il manoscritto, conservato nella Cappella Giulia, porta la data 3 ottobre 1719 ora 4ª.

La sequenza *Dies irae* a sei voci (una bellissima e grande copia si conserva nella Biblioteca Vaticana), dopo infinite esecuzioni, « è ancor verde, freschissima, inimitabile, perchè nella sua semplicità e grandiosità apre agli esecutori il varco al più fino della espressione, ad un patetico che riconcentra chicchessia a divoti affetti: è supplichevole nella preghiera, è spaventevole nella minaccia, è tutto cuor nel fervore, è umile nella reverenza, spera, gode, ama, teme, vergognasi, si sdegna » (G. Baini).

Nella messa intitolata *Mosca*, scritta in onore di un canonico della Basilica di S. Pietro di tal cognome, nelle due composte per la festa di Natale e intitolate l'una *I Pastori a Maremma* e l'altra *I Pastori a montagna*, e in altre ancora, seguendo il gusto del tempo, si compiacque usare, come in gioco e forse al solo scopo di superarne le difficoltà, effetti ed espressioni descrittive e coloristiche.

Si ignora se egli fosse buon esecutore sull'organo o sul cembalo; tuttavia non c'è dubbio che, come quasi tutti gli artisti suoi contemporanei, possedesse anche questa qualità. Forse i biografi si sono preoccupati maggiormente di mettere al centro della sua attività il maestro, il compositore, l'insegnante, per farlo risaltare come diretto discendente della tradizione palestriniana, tralasciando quindi l'esecutore strumentista.

Sulla fine di gennaio del 1743 Giuseppe Ottavio Pitoni fu colpito da influenza.

che correva in quella stagione a Roma, e dopo pochi giorni di malattia alle ore 22 del 1° febbraio morì alla bella età di 86 anni. La sera del 2 la salma del Maestro fu trasportata nella Chiesa parrocchiale di S. Marco; ivi, dopo le solenni esequie celebrate nel giorno seguente, fu sepolto nella sua tomba gentilizia, che è la prima a sinistra di chi entra.

Ebbe il Pitoni statura giusta, capelli neri, complessione robusta tendente al magro; occhio vivissimo, tratto familiare, rispettoso e servizievole, che lo rendeva carissimo a quanti lo accostavano.

Ebbe due fratelli carnali: Mons. Francesco Maria Pitoni, che gli premorì, sommo nello studio del diritto canonico, specialmente nella parte riguardante i benefici ecclesiastici, uditore di Benedetto XIII; Flavio che gli fu erede, ed una sorella a nome Isabella. Ne scrisse la vita, rimasta inedita, D. Girolamo Chiti senese, suo scolaro ed intimo amico, maestro in S. Giovanni in Laterano; essa si conserva nell'archivio della Cappella Giulia alla Vaticana (Coll. III-56). Una copia, appartenente alla celebre biblioteca del bolognese Giov. Batt. Martini, fervido ammiratore del grande reatino, si trova nella biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, è di otto pagine non numerate; misura 30 ½ × 21, segnatura G-5; incipit: « nascita, studi, progressi e morte del molto illustre et ecc.mo signor Giuseppe Ottavio Pitoni, maestro della Sacrosanta Patriarcale Basilica di S. Pietro in Vaticano. Explicit: in Roma li 23 luglio 1744, tempo in cui venne fatta la presente breve istruzione concernente la vita, azioni, etc. del fu Giuseppe Ottavio Pitoni ».

Il manoscritto romano è di pagine 18 e misura mm. 190 × 260; sul frontespizio vi si legge: « Ristretto della vita, et opere del M.° Eccllmo Signor Giuseppe Ottavio Pitoni Romano Maestro di Cappella della Sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano e della Cappella Giulia. Roma, li 23 luglio 1744 ».

Verso il 1828, lo storico G. Baini scriveva che il manoscritto sulla vita del Pitoni di D. Girolamo Chiti conservavasi nella Biblioteca di Casa Corsini alla Lungara. Negli inventari di consegna fatti nel 1884, il manoscritto, indicato come corsiniano, manca del tutto.

I musicologi, stando all'indicazione dello storico palestriniano, non sanno spiegarsi questo trasmigramento.

***

In queste brevi notizie biografiche, documentate, ho appena fugacemente accennato alle opere della molteplice produzione pitoniana; ma la figura artistica e l'opera di Giuseppe Ottavio Pitoni meritano, senza dubbio, uno studio storico ed estetico molto più vasto e particolareggiato. E poichè tra i musicologi moderni, ch'io mi sappia, nessuno ha lavorato, a tutt'oggi, intorno al Pitoni, non c'è che da augurarsi che in occasione del bicentenario della morte del Maestro, gli appassionati di studi musicali, dedichino il loro studio anche alla vasta produzione del grande musicista reatino. E come si è fatto e si vien facendo per tanti altri grandi, anche questa sarà una doverosa rivendicazione.

Non sarebbe male che anche Rieti, la città che gli diede i natali e dove nessuna istituzione si trova che porti il nome di Giuseppe Ottavio Pitoni, ripari in qualche modo degnamente a questa troppo lunga trascuranza.

MARIO TIBERTI.

Nuova opera di imminente rappresentazione

« Lo stendardo di S. Giorgio » di M. Peragallo

Abbiamo chiesto al compositore alcune notizie sul suo nuovo spartito d'imminente rappresentazione al Carlo Felice. Ed egli che — non dimentichiamo — ha al suo attivo il successo di un'altra opera *Ginevra degli Almieri*, andata in scena a Roma e rappresentata anche in molte altre città, ci ha subito favorito con le seguenti righe:

« Di ritorno dal Brasile, dove nel settembre del 1938 era stata rappresentata la mia prima opera, *Ginevra degli Almieri*, appresi dai giornali che l'Ente Autonomo del Teatro Carlo Felice di Genova mi incaricava di scriverne una in tre atti per quelle scene, da rappresentarsi nella stagione 1940-41. L'ambito incarico mi procurò vivissima gioia per due ragioni: sia perchè l'alta capacità di giudizio del Consigliere Nazionale Corrado Marchi mi aveva ritenuto degno di tanta fiducia, sia perchè (ed entriamo nel campo del sentimento) mi si dava il mezzo di dimostrare il mio attaccamento alla mia città di origine, Genova.

Già da tempo alla ricerca di un libretto, mi ero fermato successivamente su quattro soggetti, che studiai a fondo ma che poi abbandonai. S'incaricò finalmente Forzano di cercare materia nella gloriosa storia della repubblica genovese. E da parte mia, per agevolargli il compito, gli feci avere la raccolta completa degli Annali scritti dal Caffaro e successori, i cui numerosi volumi possedevo.

Dopo poco egli mi informò che il soggetto era trovato; da un episodio di poche righe aveva tratto la scintilla che aveva acceso il suo estro felicissimo; ormai il libretto lo sentiva bello e stampato nella sua mente fino alla parola « fine ». Adesso toccava a me.

Il tempo impiegato per comporre l'opera è stato relativamente breve: un anno e sette mesi; da notare, però, che, durante la composizione del primo atto, fui vittima del furto della valigia che conteneva fra l'altro tutto il materiale musicale dell'opera; e questa perdita mi costò un supplemento di circa quattrocento ore di lavoro!

Per dare qualche idea sul contenuto del libretto e della musica de « *Lo Stendardo di San Giorgio* », tale è il sonante titolo dell'opera, dirò che la drammatica e ariosa vicenda di Rainaldo Arcanto, navigatore coraggioso e sfortunato che riesce però infine a trionfare su tutte le avversità, è varia, ricca di contrasti e particolarmente aderente alle qualità e allo spirito della razza genovese. La musica è semplice e chiara... come meglio mi è riuscito di scriverla nella speranza e nell'intento di andare dritto allo scopo.

L'insieme delle parole e del commento musicale mi sembra debba costituire un melodramma nel vero senso della parola, vale a dire costruzione melodrammatica sincera, italiana e vocale, senza reticenze o pentimenti. Aggiungerò soltanto che ho sentito il bisogno di una cosa essenziale e di prim'ordine: della parte vocale. Io non saprei concepire un'opera ove la musica avesse il predominio sulla voce, perchè insistendo su questa teoria si finirebbe per stancare il pubblico, il quale ha bisogno non di orchestrazioni più o meno bizzarre, bensì di sentire e ascoltare il suono umano di una voce pastosa e duttile.

Per mio conto è sulla questione canora, dove specialmente noi musicisti dobbiamo calcare la mano; e solamente così potremmo ottenere il continuo interessamento delle folle per l'arte lirica, sia pure la più moderna. Ciò che del resto è una questione come l'uovo di Colombo, e per risolverla tocca a noi compositori di perseverare nelle nostre aspirazioni che sono soprattutto quelle di aumentare e di tramandare ai nostri posteri il patrimonio culturale ed artistico dei nostri antenati.

Attendo ora sereno il giudizio del pubblico che mi metta a contatto con la realtà, che spesso riserva bruschi risvegli dai sogni troppo rosei, ma che è pur sempre la più potente leva per progredire ».

I Centenari musicali del 1941

Nella fretta di copiare l'articolo, apparso nell'ultimo fascicolo, avevo saltato il seguente periodo, che riproduco ora:

Pure nel 1841 nasceva a Parma GIOVANNI BOLZONI, che morì a Torino nel 1919. Fu, dapprima, violinista, poi direttore d'orchestra e compositore. Nominato, nel 1874, direttore a Perugia dell'Istituto Morlacchi, fu poi, per designazione di Verdi, assunto nel 1889 alla direzione del Liceo Musicale di Torino, che tenne degnamente per quasi trent'anni. Nel contempo diresse, facendosi vivamente apprezzare, sia a Torino che in molte altre città, opere teatrali e concerti sinfonici. Compose varie opere, ma infine si dedicò esclusivamente alla composizione di musiche sinfoniche e da camera. Da ricordare un famoso *Minuetto* per Quartetto d'archi che conseguì in Italia e fuori grandi successi e rese popolare il suo nome.

a. b.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il fondatore del Liceo Benedetto Marcello

La famiglia dei conti Contin di Castelseprio, antichissima (risale infatti al Sacro romano impero), ebbe notevole attività musicale durante l'Ottocento. Un Francesco Contin, nato a Venezia nel 1780, il quale aveva sposato la figlia del compositore Forster, lasciò composizioni che si conservano nell'archivio della Società « Amici della musica » a Vienna. Il figlio di lui, Giambattista, ufficiale di cavalleria, uomo avventuroso e bizzarro, fu valoroso pianista e dette a Chicago e a Los Angeles concerti, molto guadagnando anche col dare lezioni di pianoforte. Il secondogenito di Francesco, egli pure Francesco, si consolava col violoncello sia delle amarezze sofferte durante la carriera prefettizia a Mantova, sia delle sventure domestiche che lo avevan colpito. Giuseppe, quarto figlio di Francesco, musicista, fondò a Venezia il Liceo Musicale Benedetto Marcello.

Su notizie raccolte dalla signora Marilena Rossati un collaboratore della *Nazione* ricorda che nel fervore di rinascita intellettuale e materiale che seguì la costituzione del Regno d'Italia, nessuno aveva pensato di fondare a Venezia un cenacolo musicale educativo e Giuseppe Contin trovò viva eco alla sua voce nel maestro Antonio Buzzolla, in Ugo Errera, pianista, nel banchiere Koppel e in Cesare Trombini, violinista, nella cui casa sul traghetto a S. Maria del Giglio avvenne la prima adunanza una sera del 1870. All'attuazione dell'idea non mancarono difficoltà, tanto che il Liceo fu inaugurato soltanto sette anni dopo e precisamente il 19 aprile 1877 con un concerto diretto da Franco Faccio, a cui parteciparono il Contin come violinista, l'Errera come pianista, Barbara Marchisio come cantante e altri valenti artisti.

Del Liceo, il Contin fu poi per molti anni attivo e benemerito presidente. Ch'egli, pur non essendo un professionista, fosse abilissimo nel suonare il violino, che aveva studiato prima a Venezia e poi a Vienna col famoso Mayseder, è attestato dai successi da lui riportati in molti concerti, sempre a scopo benefico, dagli elogi dei critici e da quanto scrisse di lui Rossini. Questi, scrivendo nel 1863 da Parigi all'amico Perucchini, dice che il Contin aveva suonato ad una delle sue serate settimanali con brillante successo, « successo ben meritato per le sue eleganti composizioni e per il talento distinto di virtuoso ». Tornato a Venezia, il Contin svolse a favore della sua città tutta la sua attività artistica, come Presidente del Liceo Marcello e del Teatro La Fenice e come organizzatore di importanti manifestazioni musicali ».

Al periodo d'ascesa seguì, pel Contin, un breve e triste declino. Peggiorate, per la troppa generosità, le sue condizioni economiche, egli si ritirò dalla vita veneziana, lasciò la Presidenza del Liceo e si trasferì a Londra, dove fu primo violino in teatri e in un giro artistico, e dove morì il 29 dicembre 1899. Lasciò numerose composizioni, pubblicate dagli editori Ricordi e Lucca di Milano, Prosperini di Padova, Chanot e Richault di Parigi, oltre a molte inedite.

ITALIA

Bollettino di vita e cultura musicale. - Milano, dicembre 1940.

M. Tiraldi Chiesa : *I 75 anni di Sibelius.*

Rassegna Musicale. - Torino, dicembre 1940.

S. Pugliatti : *Musica, programmatica e poema sinfonico.* (Partendo dall'esame critico delle teorie e dei problemi sollevati intorno ai rapporti fra musica e letteratura dall'apparire del poema sinfonico berlioziano e della musica a programma, l'A. risale a un problema più vasto, riguardante qualsiasi forma d'arte : quello della « integrabilità in sintesi di più mezzi complementari di espressione ». Riportandosi a « punti fermi » stabiliti già da altri critici (Croce, Bastianelli, Parente, Pannain) a proposito dell'unità dell'opera d'arte attraverso mezzi attinti a lingue diverse, il Pugliatto studia

acutamente il problema — mostrando forte preparazione storica e filosofica — e giunge alla conclusione che sia nell'opera, sia nel poema sinfonico e nella musica programmatica, parola e musica possono essere assunti come mezzi complementari di espressione, non attraverso una giustapposizione materiale di elementi già formati, ma come elementi, che si scorgono analiticamente, di un atto espressivo assolutamente sintetico). — M. G. Masera : *La famiglia Caccini alla corte di Maria de' Medici.* (Lettera inedita di Giulio Caccini).

Lares. - Roma, novembre-dicembre 1940.

G. Bignami : *Cantilene e leggende nel Bresciano.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, gennaio 1941.

V. Raeli : Politica e azione per l'arte.

S. Pietro a Maiella. - Napoli, dicembre 1940.

A. Lualdi : Discorso inaugurale del nuovo anno. — A. Longo : L'istituzione di un corso di clavicembalo. — A. De Bonis : Il corso di canto gregoriano. — D. Scuri : Scuola di Canto e Fonetica biologica.

Segnalazioni da giornali e periodici :

F. Ferrero : *Visita al m.° Del Corona.* (Corriere del Tirreno, Livorno, 2-I-'41).

G. Manacorda : *L'estetica « notturna » di Wagner.* (Corriere della Sera, Milano, 31-I-'41).

G. Paoli : *Feste, musiche e danze a Venezia, in occasione di un ospite regale, E. di Valois.* (Giornale di Sicilia, 14-I-'41).

P. Rembado : *Ha un significato la musica ?* (Secolo XIX, Genova, 18-I-'41).

M. Rinaldi : *L'ideale di Bayreuth* (La Tribuna, Roma, 7-I-'41).

G. Terranova : *Paisiello.* (La Provincia di Bolzano, 5-I-'41).

Articoli di carattere verdiano.

Il Corriere della Sera, Milano.

G. Cenzato : *Musica e lettere inedite alla mostra verdiana di Parma.* (8-I-'41). — A. Fraccaroli : *Umorismo di V.* (23-I-'41). — F. Abbiati : *Inesauribile potenza della musica verdiana.* — A. Luzio : *Il maestro e i giovani musicisti : lettere a G.ppe Perosio.* (26-I-'41).

Secolo-Sera, Milano.

A. Belloni : *Ricordando ;* A. Rossato : *Lui, quel giorno.* (24-I-'41). — A. Alberini : *I personaggi verdiani.* (25-I-'41).

L'Ambrosiano, Milano.

A. S. Bonsignore : *Vita avventurosa di Temistocle Solera.* (18-I-'41). — E. Z. Ferraris : *Gli ultimi giorni di V., dai giornali dell'epoca.* (25-I-'41). — G. B. Paribeni : *Universalità di V.* (27-I-'41).

La Stampa, Torino.

R. Calzini : *V. davanti alla morte.* (24-I-'41). — A. Della Corte : *Allora e adesso ;* G. Tebaldini : *Ricordi personali ;* A. Bernardi : *Scenografia del suo tempo ;* A. Nizza : *V. e Cavour* (26-I'41).

Il Resto del Carlino, Bologna.

P. Buzzi : *A Milano col genio di Verdi.* (15-I-'41) ; g. t. : *Ricordi ;* E. Clausetti : *Rimandati a Ottobre ;* G. Gavazzeni : *La presenza di V. ;* Gajanus : *Pensieri davanti al monumento.* (23-I-'41). — Gajanus : *Il vero V.* (28-I-'41).

Regime Fascista, Cremona.

A. Fusco : *Giuseppina (Strepponi) fra i genii.* (17-I-'41). — *Visita a S. Agata di Busseto.* (22-I-'41). — A. F. Pessina : *Le cose del maestro.* (26-I-'41). — G. Piccioli : *V. nelle sue opere.* — G. Munaro : *Faville della fucina del mago.* (28-I-'41).

Secolo XIX, Genova.

R. Giazotto : *Il suo cuore fu tutto per Genova ;* F. Mompellio : *Il drammaturgo e la sua interpretazione d'un testo liturgico.* (26-I-'41). — E. Canesi : *La villa genovese ove nacque il canto più bello dell'Aida.* (28-I-'41).

Il Giornale di Genova.

C. M. Rietmann : *L'uomo e l'artista ;* P. Berri : *Esempio mirabile di equilibrio e di di sanità morale e fisica.* (26-I-'41).

Il Messaggero, Roma.

D. Calcagno : *Quando Radames non si discolpa più.* (26-I-'41). — L. Colacicchi : *Conquista di una melodia ;* R. Rossellini : *Un grande lume della patria si è spento.* (26-I-'41). — Spectator : *V. critico.* (28-I-'41).

La Tribuna, Roma.

Airota : *V. cittadino genovese.* (9-I-'41). — F. Scardagni : *Il musicista dall'eterna giovinezza.* (26-I-'41).

Il Lavoro Fascista, Roma.

D. Alderighi: *G. Verdi*; G. Bellincioni: *I librettisti del maestro*. (23-I-'41).

La Nazione, Firenze.

C. G.: *La Messa da Requiem*. (21-I-'41). — V. Bucchi: *La nostra musica*; A. Labronio: *La figura e la vita*; A. Salvucci: *D'Annunzio e il maestro*. (24-I-'41).

Corriere Emiliano, Parma.

F. Botti: *V. e Manzoni*. (26-I-'41). — M. Rigillo: *Il deputato V.* (31-I-'41). — G. De Zuccoli: *L'arte di V.* (28-I-'41).

Il Giornale di Sicilia, Palermo.

O. T.: *Pellegrinaggio ai luoghi verdiani*. (16-I-'41). — O. Tiby: *Voce eterna del canto italico*. (26-I-'41).

Ed ancora:

G. Barblan: *V. e il dramma romantico*. (Provincia di Bolzano, 26-I-'41).

E. Becherini: *V. e la musica religiosa*. (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 4-I-'41).

S. Benco: *Non mai così vivo*. (Il Piccolo, Trieste, 26-I-'41).

F. De Bellis: *Giuseppe Verdi*. (Gazzetta del Mezzogiorno, 26-I-'41).

F. B. Pratella: *V. e il popolo italiano* (Santa Milizia, Ravenna, 25-I-'41).

R. Tartari: *Si parla di Antonio Barezzi*. (Popolo di Sicilia, 19-I-'41).

A. Zaboli: *V. uomo del Risorgimento*. (Popolo del Friuli, Udine, 9-I-'41).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, dicembre 1940.

W. Hess: *E' completa l'edizione totale delle opere di Beethoven?* (Già furono segnalate lacune in tale edizione in seguito a ritrovamento di musiche inedite o erroneamente attribuite. Si pubblica un *Allegretto* per pianoforte del 18 febbraio 1821). — E. Komorzyschi: *Le sinfonie di Mozart*. — E. Fellerer: *Il conflitto parigino di Gluck*. — D. Degen: *Il trautonium*.

Die Musikpflege. - Lipsia, gennaio 1941.

H. Kiemeyer: *Lettera aperta*.

Signale. - Berlino, N. 1, 2, 1941.

F. Stege: *Lettera aperta a una concertista*.

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1941.

N. 1. — K. Huschke: *Le relazioni di Stockausen con R. Wagner*. — E. Herzfeld: *A. Wolfius*.

N. 2. — A. Weidemann: *Un canto patriottico di Gluck*.

N. 3. — E. Wurm: *Beethoven a Vienna*. — H. Zingel: *Spohr*.

Neues Musikblatt. - Magonza, dicembre 1940.

M. Raucheisen: *Accompagnare, è cosa secondaria?*. — E. Vietta: *Elementi ellenistici nella musica contemporanea*. (A proposito della *Dafne* di R. Strauss).

Die Musik - Woche. - Berlino, gennaio 1941.

Ed.: *Jochum e le prove dell'«Elettra» ad Amburgo*.

Deutsche Musikkultur. - Kassel, ottobre-novembre 1940.

W. Lipphaedt: *Canti popolari svevi*. — W. Stauder: *Obbiettive ricerche sul linguaggio e la musica*. — M. Unger: *Sulle lettere e i manoscritti di Beethoven*. (Interessanti questioni sorgono riguardando attentamente le lettere di Beethoven. Si notano singolarità curiose, come quella di lettere maiuscole usate invece delle minuscole, e di minuscole sottolineate invece di alcune maiuscole; si nota lo scambio dell'i con l'y. Più notevole è il fatto che egli negli anni giovanili abbia scritto il suo cognome mutando il v in w, come del resto usava anche nelle parole febbre e pianoforte, *frewel* e *klawier*, il che va riferito forse a un uso linguistico e fonetico renano).

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, gennaio 1941.

A. Roner: *Hermann Goetz in Zurigo*. — H. Ehinger: *«Nicolas de Flue» di Honegger a Solothurn*.

Sinfonia. - Zurigo, gennaio 1941.

Ed.: *Due giubilei*.

AMERICHE

Modern music. - New York, dicembre 1940.

D. Moore: *Il nostro teatro lirico*. — R. Harris: *Canti popolari americani*. — P. Bowles: *Silvestro Revueltas*. — A. Einstein: *Affinità delle epoche*. (Vicende degli stili, rilevate dalla musicologia e nelle filiazioni degli scolari dai maestri, specialmente a proposito di Wagner e di Brahms).

VITA MVSICALE

TEATRI

«Ecuba», tragedia in 3 atti (da Euripide), musica di G. F. Malipiero.

(Reale dell'Opera di Roma, 11-I-1941-XIX)

Il sibilante vento di libeccio che ha sempre accompagnato le fortunose «prime esecuzioni» delle opere di Malipiero sulle scene del romano Teatro Reale, si è questa volta mutato in placido maestrale dal soffio tenue e smorzato: *Ecuba* è stata dunque applaudita; applausi cordiali che hanno salutato autore ed interpreti per sei volte al primo atto e cinque al secondo. Di questo battesimo il Maestro Malipiero può essere soddisfatto: egli ha vinto una battaglia non facile per il carattere poco accessibile dello spettacolo, per la materia drammatica cupa ed uniforme. Ma l'opera ha appunto una sua tinta suggestiva, un suo ritmo abbastanza sentito e scorrevole: son questi i requisiti che hanno fatto presa sul pubblico; una piacevolezza epidermica, se si vuole, ma genuina.

Nella tragedia euripidea, i personaggi vivono un dramma acceso di passione: gli avvenimenti si susseguono con la famosa solennità, col palpito straziante di un sovrastante, altissimo fato. Ogni figura ha un suo carattere inconfondibilmente delineato, una punteggiatura scenica e verbale altrettanto inconfondibile: tutto ciò sarebbe inutile ricercare nella trasposizione musicale del Malipiero. L'autore non si è immedesimato del mondo ellenico, così come altre volte non volle rivivere il mondo shakespeariano o la favola goldoniana: Malipiero spazia indifferente con la sua fantasia dal mito pagano al misticismo cristiano, senza differenzazioni dialettiche. Si direbbe insomma che Malipiero trae disparati pretesti per fare della musica: e che al pretesto non si rifà che per dare un titolo ed una qualsiasi veste scenica al suo linguaggio vocale-strumentale.

Se noi tentassimo oggi di inquadrare criticamente il fenomeno teatrale malipieriano, ci porteremmo certo molto lontani dal nostro attuale e modesto compito di cronisti, che è quello di informare brevemente su *Ecuba*. Diremo dunque che l'opera si inizia con un plastico tema melodico, chiaro e sentito; una «idea» veramente bella che nel giro di poche battute riesce a delineare un felice quadro di apertura; questo tema riappare nel finale dell'opera e la conchiude con magistrale sobrietà.

I personaggi del dramma declamano, sottolineando verbalmente l'azione: un declamato che a volte si illumina di qualche scatto lirico, ma che per lungo tempo è solo metrica intonata. Un'orchestra così parsimoniosa da sembrare appena un abbozzo di partitura, sostiene, discreta e morbida, i suoni vocali. Nel finale atto primo un felice guizzo ritmico è quello della *danza*: breve pagina strumentale dinamica, assai appropriata alla plastica stilizzazione dell'avvenimento scenico. Di un'unica tinta, come se tutto si svolgesse sotto un grigio e freddo cielo nordico, il colore ambientale dell'opera non è certo fatto per sollecitare intime o immediate reazioni: eppure, a poco a poco, lungi dall'accusare segni di stanchezza col procedere dello spettacolo, ci si sente quasi attratti da quel linguaggio sommesso, che reca comunque i segni della sincerità. Assai bello anche qualche frammento corale, sparso qua e là nella partitura come un pascolo di verde tenero in un paesaggio arso e inaccessibile.

Veramente magistrale l'esecuzione curata dal Teatro Reale: il Maestro Serafin ha presieduto lo spettacolo con quella rigida, appassionata dedizione che lo caratterizza. Concertatore autorevole egli ha dato vita ad ogni settore sonoro del palcoscenico, realizzando effetti musicali di smagliante suggestività. Maria Carbone nelle vesti della protagonista, Maria Fiorenza in quelle di Poïssena, Amalia Pini, Tito Gobbi, Giuseppe Taddei, Stalo Tajo e Benvenuto Franci hanno contribuito, con lodevole affiatamento, a recare pregio all'esecuzione. Ammirata anche la scena di Felice Casorati e la regia di Corrado Pavolini, che si è valso nella composizione dei quadri del concorso del Corpo di ballo per creare come un «doppiato» coreografico alla recitazione dei protagonisti. Del successo abbiamo già riferito.

Renzo Rossellini.

«Gli Orazi», un atto da Livio, musica di E. Porrino
«Il malato immaginario» di J. Napoli – «L'uccello di fuoco» di Strawinski.

(Teatro della Scala, Milano 1-II-1941-XIX)

Due energie nuove si sono presentate al giudizio scaligero: due giovani di singolare valore che hanno vinto una bella battaglia e che, forti ora della loro vittoria, continueranno certo il loro cammino volti a mète sempre più alte e più ardue.

In realtà per il *Malato Immaginario* non può parlarsi di vero e proprio battesimo; poi che Jacopo Napoli con questa opera aveva avuto fin da due anni or sono il suo felicissimo avvio nel mondo del teatro lirico. La nuova prova sostenuta alla Scala ha però confermato quel primo giudizio e, con la vitalità dell'opera, ha messo in rilievo le sicure qualità artistiche del suo autore.

Nuovissima era, invece, l'opera del Porrino. Concepito per il teatro all'aperto, l'atto unico *Gli Orazi* è tagliato per blocchi che sintetizzano ed esprimono stati d'animo di moltitudini, ambiente e personaggi di grande respiro storico. L'urto delle passioni ha carattere ciclopico ed accende contrasti divampanti che, superando quasi la contingente possibilità della finzione scenica, si sviluppano in epopea di fortissimo rilievo. Non tutto, forse, riesce a districarsi negli *Orazi* dalla compattezza che ammassa personaggi, azione e stati d'animo in una concezione fortemente sintetica e ricca di motivi umani nell'acceso ambiente leggendario degli *Orazi*; ma l'aver affrontato motivi così formidabili ed aver superato la prova, dice quali siano le possibilità artistiche di questo giovane autore e quanto ci sia da aspettarsi da lui.

Interi vivono, infatti, in questo episodio tratto da Tito Livio, l'essenza ed il significato della romanità e, cioè, senso di conquista e dedizione assoluta all'idea di Roma; un solo respiro anima i tre fratelli romani: la vittoria di Roma; ed alla gloria di Roma il vincitore sacrifica ogni altro sentimento. Travolti tutti coloro che tentano resistere a questo sentimento, giganteggia alla fine la figura del Padre; poi che in lui l'idea romana si allarga in una concezione di più alta umanità.

Poichè un'analisi particolareggiata non è possibile in questa rapida rassegna, diremo brevemente che nella sua fisionomia artistica il lavoro del Porrino può vantare blocchi scenici e stati d'animo permeati d'una sensibilità musicale di primo piano: ad esempio, tutta la coralità tumultuante in una passione spasmodica e, ancor più forte, la magnifica perorazione del Padre per la salvezza dell'unico figlio rimastogli. Ma anche il senso lirico, sia pure in ombra e comunque castigato, ha accenti e disegni di reale interesse: segno che il Porrino saprà dare alle sue corde sonore, ricche di musicalità, un ancor più ampio respiro.

***

Se il lavoro del Porrino è tagliato per blocchi, come richiede lo spirito del testo poetico, il *Malato immaginario*, di Jacopo Napoli, all'incontro, può definirsi una ceselatura di disegni musicali eleganti e di cristallina chiarezza.

Qui la linea architettonica procede con snellezza ed ogni elemento costruttivo consegue una sua fisionomia particolarmente interessante. Ciò è naturale conseguenza dello spirito che anima il giuoco scenico cui Mario Ghisalberti ha conservato, con molta finezza, il sapore ambientale. La comicità delle situazioni nella elementare struttura scenica del teatro secentesco è rimasta intatta passando sulle scene liriche, ed il Napoli ha saputo farne emergere musicalmente i caratteri più essenziali dando al discorso musicale la scorrevolezza ch'è l'anima stessa del lavoro. Linee e tocchi lievi, brevi accenni di disegni melodici sviluppantisi a volte in sospiri lirici, più spesso finemente ceselati in andamenti e ritmi che colgono al vivo la ridevolezza d'una situazione, armoniosamente si alternano dando varietà e movimento alla partitura; lirismo, andamenti e ritmi che fusi in concertati in cui ognuno d'essi esprime un'idea contrastante, ci dicono la scaltrita sapienza del giovane autore nel gioco contrappuntistico.

Pur procedendo con tocchi e movenze lievi, la musica di questo *Malato immaginario* non si modella però su quella settecentesca tipicamente napoletana, nè è ricorsa all'alterna vicenda di recitativi più o meno «secchi» e di «arie». L'A. ha seguito una tecnica più moderna cercando piuttosto di dar rilievo musicale al «personaggio» ed a quanto esso esprime, man mano, nel suo divenire scenico. Notevole è quindi la caratterizzazione musicale dei «personaggi»; da un lato il gruppo lirico di Angelica e Cleanto, d'un lirismo lieve e senza impegno ma che già rivela nell'autore la padronanza del giuoco melodico; dall'altro, il gruppo della servetta petulante, del diffidente Argante, dei presuntuosi e ridevoli dottori Diafoirus.

A tratti, poi, s'insinua qua e là lo spirito dell'opera buffa napoletana di cui riuscitissimo saggio è la *filastrocca* di Tommaso: una delle pagine più indovinate ed interessanti dell'opera.

Un intermezzo rompe l'unità un po' scheletrica del lavoro con un «diversivo» comico di notevole effetto. E' stata una trovata del Ghisalberti questa di portare Pulcinella e i suoi comici a Parigi, innestandolo — a differenza dell'intermezzo di Molière — all'azione e dandogli parte nella risoluzione finale del lavoro. Trovata che ha dato al Napoli lo spunto per scrivere una pagina di acceso colore partenopeo.

***

Bella l'esecuzione di entrambi i lavori affidati all'artistica direzione del m.° Guarnieri ed a un complesso di cantanti di prim'ordine.

Interpreti principali degli *Orazi* erano infatti Iva Pacetti, Tancredi Pasero, Giovanni Voyer, il baritono Nava, che dettero vivissimo rilievo alla loro parte contribuendo al successo dell'opera.

E per il *Malato immaginario*, accolto anche dal pubblico scaligero assai festosamente, prodigò la dovizia della sua tipica comicità il Bettoni, magnificamente coadiuvato dalla Dragoni, dall'Aimaro, dal Sinnone, dal Nessi, dallo Scattola. Tanto Porrino che Napoli ebbero numerose chiamate col m.° Guarnieri e con i valorosi interpreti.

Ottime accoglienze ebbe anche il balletto *L'Uccello di fuoco* di Strawinsky inserito fra l'opera del Porrino e quella del Napoli. Diretto con vivo senso del colore e con nitida chiarezza dal M.° Sanzogno, ebbe deliziosa protagonista Nives Poli che ne curò sagacemente anche la regia.

GASPARE SCUDERI

PEZZI FACILI PER PIANOFORTE
SENZA OTTAVE (Del Maglio)

G. STRAUSS (figlio)

Valzer

124734.	*Accelerazioni.*	L. 2,—
124735.	*Fogli del mattino.*	» 2,—
124736.	*Sulle rive del Danubio*	» 2,—
124737.	*Vita d'artisti.*	» 2,—
124738.	*Storielle del bosco viennese.*	L. 2,—
124739.	*Vino, donna e canto.*	» 2,—
124739.	*Sangue viennese.*	» 2,—
124741.	*Da solo a sola.*	» 2,—
124742.	*O bel maggio!*	» 2,—
124743.	*Rose del Sud.*	» 2,—
124744.	*Valzer dei baci.*	» 2,—
124745.	*Voci di primavera.*	» 2,—
124746.	*Valzer delle lagune.*	» 2,—
124747.	*Tesoro.*	» 2,—
124748.	*Valzer imperiale.*	» 2,—

(Oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

«Mattutino d'Assisi», leggenda mistica in due atti e 4 quadri di E. Moschino, musica di L. Filiasi.

(S. Carlo di Napoli, 16-I-1941-XIX)

Diciamo subito che l'esito è stato lietissimo, con una ventina di chiamate agli autori, al m.° Sabino, accurato direttore, ed ai cantanti, Maria Pedrini, Salvarezza e De Franceschi; e che sono apparsi di fine gusto i bozzetti di Nives Filiasi e l'allestimento scenico.

Il libretto di Moschino, scrittore e poeta di bella rinomanza, è indubbiamente ben congegnato, ma non soverchiamente teatrale. Svolge la vicenda — siamo nel secolo XV — di una gentildonna (Livia) la quale irride e nega l'amore ad uno dei suoi numerosi corteggiatori (Lucio), che, disilluso, va a chiedere pace e conforto nel convento del Poverello d'Assisi, ove Livia, pentita, va a ricercarlo. Alla notizia ch'egli è morto da parecchi mesi, ella esprime al frate Orazio, che l'ha accolta, il proposito di sopprimersi. Ma un altro frate, riconoscendo in lei la donna amata da Lucio, le offre in dono un libretto di preghiere di questi, nel quale è essiccata una rosa fiorita nel rosaio del convento. Il ritorno alla vita di quelle foglie morte, provoca il miracolo della trasformazione in rosaio del cespuglio ove Lucio soleva martoriare le sue carni. Di fronte a tale miracolo Livia desiste dal suo truce proposito, mentre tutta la gente accorsa innalza al Signore un coro di esaltazione francescana e di ringraziamento.

Il m.° Lorenzo Filiasi, napoletano, autore di altre due opere (*Manuel Menendez* e *Fior di neve*) «è riuscito — così giudica «La Tribuna» — a colorire sapientemente di note la trama poetica. La sua musica è densa ed ispirata ad una seria nobiltà d'intenti e ricca di spunti melodici improntati ad una concezione personale. Armonia e strumentazione sono elaborate con gusto ed impegno tale da raggiungere effetti e forme originali e singolari insieme».

La scena della cella, ove Livia comunica il suo segreto a Padre Orazio, è di una profonda emozione. Vivace e grazioso il coro dei vendemmiatori; nè mancano altri brani pei quali il pubblico ha manifestato il proprio compiacimento anche a scena aperta.

«Mi-kel», un atto di C. Vignotti, musica di Don Giovanni Valentini.

(Municipale di Modena, 9-I-1941-XIX)

L'azione, d'ambiente cinese, è essenzialmente drammatica e vuole essere un inno all'ardimento eroico dei giovani forgiati ai

grande ideale della patria e della fede. Essa prospetta l'eterna lotta fra il bene ed il male, con la vittoria, naturalmente, del bene.

Don Valentini, che ha al suo attivo molta musica di carattere religioso, ha saputo rivestire questo libretto di musica sempre aderente all'azione, sviluppantesi con melodie dolci e suggestive, nobilmente concepite. Il preludio, l'intermezzo, il sogno ed il finale furono le pagine maggiormente gustate.

Ottima l'esecuzione, sotto la guida del m.° Annovazzi. Questi, l'autore e gli interpreti (la Compadri, la Zinetti, Badiali) hanno avuto molte chiamate.

«Sagre ampezzane», due atti di U. d'Arienzo, musica di S. Colonna.

(Coccia di Novara, 18-I-1941-XIX)

Come dice lo stesso titolo, siamo nel Cadore ove si svolge un episodio semplice e umano d'una ragazza che, a motivo della sua maternità, non potendo nella notte di Natale entrare in chiesa, si sofferma a pregare sulla neve. E' scorta da un signorotto del luogo, che dapprima la rincuora, poi se ne innamora e, sfidando, infine, il malumore dei valligiani, finisce per sposarla. Ma giunge nel frattempo, reduce da una campagna napoleonica, colui che prima l'aveva sedotta e diventa pazzo nell'apprendere la cruda realtà.

Il compositore, che dirige la Cappella musicale del Duomo di Novara ed è autore di altre pregevoli composizioni, ha concepito la sua opera con serietà e spontaneità, attenendosi alle forme proprie del nostro melodramma.

Il successo è stato buono, nonostante la non impeccabile esecuzione vocale. Molte chiamate all'autore, al m.° Annovazzi, che ha diretto con cura, ed ai cantanti Lina Borghi, Borella, Venturini ecc.

Teatro della Scala

Una ripresa del *Boris Godunof*, diretta dal maestro Guarnieri, si è avuta il 15 gennaio, con protagonista Pasero, che ha fatto della sua parte una potente interpretazione. Subito dopo vanno ricordati lo Sdanovschi, coloritissimo Varlaam, bene affiancato dal Nessi; la Cravcenco (l'ostessa) e il Righetti (Pimèn). Grazioso *zarevic* la Simionato (nella cui parte venne, non felicemente, omesso il « racconto del pappagallo »), e a posto la Magnoni (Marina), Pigni (il falso Dimitri) e Vesselovschi (Sciuischi)). Ottimo il coro.

Anzichè con l'annunciato *Don Carlos*, sospeso per indisposizioni di alcuni artisti, la Scala ha commemorato Verdi il 30 gennaio con un vasto programma di sue musiche sinfoniche, vocali, corali e da camera.

Queste ultime consistevano nel *Quartetto* per archi, di cui furono esecutori i solisti Minetti, Gorrieri, De Paulis, Martinenghi. La parte vocale, comprendente alcuni fra i più celebrati pezzi operistici, ebbe ad esecutori la Cigna, la Almaro, la Stignani, Pigni, Pasero. Partecipò al concerto anche il coro del m.° Consoli, e in particolare quello femminile con l'esecuzione delle *Laudi alla Vergine Maria*. Dell'intero concerto (che venne ripetuto il 2 febbraio) fu direttore Marinuzzi, vivamente acclamato dopo le sinfonie della *Luisa Miller* e dei *Vespri siciliani*, poste ad apertura e chiusura della manifestazione.

L'orchestra Filarmonica di Berlino, col suo direttore Furtwängler, ha iniziato il 18 gennaio, con un concerto tenuto alla Scala, il suo giro in Italia. (Torino, Genova, Roma, Napoli, Firenze, Bologna, Trieste, Venezia). *Don Giovanni* di Strauss, il *5° Concerto brandemburghese* di Bach e la *Prima sinfonia* di Brahms costituivano il programma, e come bis venne eseguita in fine l'ouverture dei *Maestri cantori*.

Pubblico fittissimo e successo trionfale sia per il direttore (che tenne anche la parte del clavicembalo nel *Concerto* di Bach), sia per la superba orchestra.

Liete accoglienze hanno avuto, l'8 corrente, *Le Maschere* di Mascagni, soprattutto nelle parti in cui l'autore prodiga la sua vena lirica. Direttore, Marinuzzi, e interpreti la Adami Corradetti, la Magnoni, Ferrauto, Nava, Maugeri, Nessi, Luise, Zagonara.

A teatro esaurito, e con brillante esito, si è avuta il giorno seguente la 3ª della *Traviata*, con nuovi interpreti: la Favero, Malipiero, Tagliabue.

Con la *Gioconda* è riapparso dopo qualche anno sul podio scaligero il maestro Ghione, reduce da Detroit. Con la sua accurata e vivace concertazione, egli ha partecipato al successo della serata accanto alla Cigna, alla Stignani, al tenore Pigni (un po' emozionato in qualche momento), al baritono Tagliabue e al Righetti, che sostituiva il basso Tajo indisposto.

Teatro Reale dell'Opera

Dopo l'*Ecuba* di Malipiero, di cui ha riferito il m.° Rossellini, è andata in scena l'opera *Le nozze di Figaro*, per rievocare il 150° anniversario della morte del suo autore; edizione pregevolissima, pressochè identica a quella di due anni or sono: direttore De Fabritiis, principali interpreti la Favero, Susanna personalissima, la Gatti, rigida e riservata Rosina, Stabile (Figaro), la Pederzini, malizioso Cherubino, Beuf, la Dubbini, Tajo ecc.

Con molto piacere è stata riudita poi *Fedra* di Pizzetti, diretta inappuntabilmente da Mario Rossi, che ha avuto nella Cobelli, nel tenore Civil, nella Sani, ecc. interpreti ottimi. L'autore presente ha dovuto più volte presentarsi al proscenio.

E' seguita poi la commemorazione verdiana alla presenza di un folto e distinto pubblico, tra cui molte autorità. Direttore Tullio Serafin, si è data *La traviata*, con la Caniglia, B. Gigli e Bechi, preceduta dalla sinfonia dell'*Aroldo* e da un frammento della *Messa da Requiem* (solisti la Caniglia, la Pini, Gigli e Tajo). Mario Pelosini, inoltre, ha recitato la laude verdiana di d'Annunzio.

Più recentemente si è avuta una degnissima esecuzione de *L'Arlesiana* di Cilea con la Pederzini, B. Gigli e la Perris. Direttore De Fabritiis, il quale ha pure presentato — nuovo per il Reale — *Il carillon magico* di Pick-Mangiagalli, l'affascinante partitura, così ricca di fantasia melodica e di sonorità, dall'elegante ispirazione; di assoluto buon gusto la coreografia di Milloss e ottima l'interpretazione della Radice, di Vitale, della Lauri ecc.; costumi di Colasanti.

Successo caloroso per entrambi i lavori, con molte chiamate anche ai rispettivi autori.

® Napoli (S. Carlo). — Con *Mattutino d'Assisi* di Filiasi, del quale abbiamo già scritto, si è dato l'intermezzo giocoso *Le furie di Arlecchino di Lualdi*, ch'è assai piaciuto per la sua musica colorita, briosa e spigliata che bene si addice ai momenti giocosi e caricaturalmente drammatizzati dell'azione. L'autore, presente, è stato festeggiato col direttore Sabino, con Gianna Perea Labia, Ferrascuti e Benatti.

Successivamente sono andate in scena *Butterfly* (m.° Baroni, l'Adami Corradetti, Salvarezza, Ghirardini) e, per la commemorazione verdiana, *La traviata* (m.° Sabino, la Favero, Malipiero e De Franceschi).

® Genova (Carlo Felice). — Il m.° Gui ha presentato ottime edizioni di *Turandot* (la Pacetti, Masini, la Frediani; di *Iris*, che non si dava da parecchi anni e che ha avuto ottima accoglienza (la Carbone, Granda, Paci, Donaggio).

Dirette dal m.° Erede, che per la prima volta si presentava al pubblico genovese, sono andate in scena *Così fan tutte* di Mozart (la Danco, la Giri, la Zareska, Renzi, Biasini, Molinari, regia di Ullrich) e *La sonnambula*, ammirata protagonista la Carosio, altri interpreti Tagliavini, Colella, la Zinetti, ecc. Per la commemorazione verdiana si è avuta una ripresa di *Falstaff*, con gli stessi interpreti delle precedenti recite.

® Trieste (Verdi). — La stagione si è inaugurata con *La fiamma* di Respighi, nuova per Trieste e che ebbe festose accoglienze, eccellenti interpreti la Somigli, la Nicolai, Ziliani, l'Avogadro, la De Franco, Cassinelli ecc. Direttore il m.° Del Campo il quale ha pure presentato *La forza del destino* (la Magnoni, Momo, la Colasanti, Cassinelli, Maranini, Gubiani) e *Sigfrido* (Max Lorenz, Anna Helm Sbisà, la Duffek, Nardi, Granforte, Gubiani).

® Parma (Regio). — La stagione verdiana si è iniziata con *La traviata* (m.° Votto, la Oltrabella, Pratesi, Marchesini). Hanno seguito — direttore Capuana — *Luisa Miller* (la Castellani, la Tornari, la Cova, Prandelli, Neroni) e *Rigoletto* (Tagliabue, Malipiero, la Piccarolo).

® Torino (Vittorio Emanuele). — Altre opere rappresentate: *Andrea Chénier* (Beval, Tagliabue, la Pampanini); *Il trovatore* (l'Amerighi Rutili e la Elmo, Sosso, Franci e Zambelli); *La Gioconda* (la Cigna, la Elmo, R. Gigli, Tagliabue, la Ulisse); *Otello* (Merli, Stabile, la Valle Gazzera). Direttore Santini.

® Novara (Coccia). — Ultimi spettacoli della stagione: *Lucia* (m.° Antonellini, la Pagliughi, Filippeschi); *Francesca da Rimini* (m.° Annovazzi, la Ravina, Voyer, Biasini), *Zanetto* (m.° Rotondo, la Peruzzi, la De Grassi). L'opera di Mascagni si è data con *Sagre ampezzane*, della quale abbiamo già detto.

VIOLINO E PIANOFORTE

L. BOCCHERINI

124693. - *Minuetto celebre*. (dal Quintetto Op. 2, N. 6). Trascriz. facile (Del Maglio) L. 2,—

B. GALUPPI

Due Arie dell'opera « Il filosofo di campagna » Trascriz. di V. Fael:

E.R. 2044. - 1. Aria di Lena: « Di questa poveretta ». L. 3,—

E.R. 2045. - 2. Aria di Eugenia: « Misera a tante pene ». L. 3,—

P. GEMINIANI

E.R. 2080. - *Andante*. (Marinuzzi - Giacchino Cusenza). L. 3,—

F. SCHUBERT

124694. - *Ave Maria*. Op. 42 N. 6. Trascriz. facile. (Del Maglio). L. 2,—

G. TARTINI

E.R. 1643. - *Didone abbandonata*. Sonata, Op. 1. N. 10 (Polo) L. 5,—

(aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONE RICORDI

® Modena (Municipale). — Nuovo per la città ha avuto vivissimo successo *Il campiello* di Wolf Ferrari (m.° Berrettoni, la Dragoni, l'Alfani Teffini, la De Ferrari, Badiali, Bregola, Sassanelli). Si è avuta anche una rappresentazione di *Aida* con Gigli.

® Alessandria (Municipale). — Per commemorare Verdi si è rappresentato *Il trovatore* (direttore Annovazzi e nella parte di Leonora Derna Fusari, vincitrice del concorso nazionale di canto); ha preceduto un discorso dell'avvocato Bozzola.

® A Dessau ha avuto ottima accoglienza *Il Revisore* di A. Zanella, diretto dal m.° Seldelmann. L'autore presente ha avuto molte chiamate.

CONCERTI

MILANO

® Quartetto. — Alba Anzellotti (al piano Favaretto) ha cantato con appassionato stile musiche antiche e moderne. Ottima accoglienza hanno avuto anche il violinista Max Strub in un variato programma; ed il violoncellista M. Holland in pagine di Bach, Schubert, Pfitzner e Strauss.

® Amici della Musica. — Dopo un concerto della giovane pianista Maria Maresca con la nota cantatrice Tatiana Menotti, si sono avuti quelli dei Quartetti Bogo di Venezia (Haydn, Paisiello, Malipiero, ecc.) e della Slesia, entrambi applauditi. Il secondo complesso ha fatto conoscere, nuovo per Milano, un interessante *Quartetto* del compositore berlinese Max Trapp.

Ottimo successo ha avuto anche l'Orchestra da camera di Berlino, diretta da Hans von Benda, in giro per l'Italia; essa presentò anche la *Ciaccona* di Vitali-Respighi.

® Sala Sammartini. — La violoncellista Succo e il pianista Hoffenreich hanno eseguito composizioni di Cervetto, Cerepnin, Reger, nuove per Milano. — Nell'ultima udizione tanto fa cantatrice Maria Fiorenza che la pianista Vallazza (vincitrice dell'ultima rassegna) si sono assai distinte.

® Teatro del Popolo. — Ancora una volta il pianista Gieseking è stato acclamato da un imponente uditorio. Successivamente si son presentati il Quartetto Poltronieri (che ha fatto conoscere una Suite di pezzi di D. Scarlatti, riuniti da A. Bustini) e la cantatrice Fiorenza, anch'essa molto festeggiata.

® Ufficio Concerti. — Nella serie « Grandi maestri e interpreti » il pianista Vidusso ha eseguito con grande bravura un ricco programma, in cui erano compresi anche uno *Studio* di Fuga e *Il prode Anselmo* di Ferrari Trecate. Nell'ultimo concerto si è distinto il Quartetto Breronel eseguendo anche il *Quartetto in mi min.* di Verdi e, nuovo per Milano, un ben costruito *Quartetto* di Max Donisch.

® Concerti Diversi. — All'udizione del G. U. F. con l'orchestra Juvenilis del m.° Giulini (ed alla quale parteciparono anche il pianista Viola, il violinista Ferraresi ed il flautista Tassinari), piacquero una *Serenata* per archi di Toffoletti, la *Partita* per doppia orchestra d'archi di Marinuzzi junior, e un *Arioso* di Margola. — Molti applausi, pure al Conservatorio, ha avuto il pianista novenne Gino Brandi.

ROMA

® Adriano. — Il maestro Ziino, che ha avuto la cooperazione del violinista Belardinelli in un *Concerto* di Sibelius, oltre musiche di Weber, di Alfano — *Divertimento* — ha diretto, nuovo per Roma, il poema *Eros e Psiche* di Franck.— Anche nel programma del m.° Previtali figuravano alcune novità, accolte con favore: *Architetture* di Ghedini e *Il mandarino meraviglioso* di Bartok. Mentre quest'ultima è di un dinamismo irresistibile, la composizione del Ghedini è sembrata assai bene riuscita nella ricerca dei valori sonori; la parte centrale, inoltre, raggiunge effetti di assoluta originalità che dimostrano la sensibilità e la tecnica dell'autore. Da ricordare anche la viva e ben realizzata trascrizione (fatica dello stesso Previtali) della *Toccata e capriccio* di Veracini.

Si sono poi avuti due magnifici concerti della Filarmonica di Berlino, guidata dal m.° Furtwängler, il quale, oltre alle pagine già presentate a Milano, ha diretto *Egmont* e la *Settima sinfonia* di Beethoven, *Rondino giocoso* per archi di Berger, e l'introduzione del *Tannhäuser*.

Hanno seguito i concerti di R. Caggiano e di Molinari. Il primo ha diretto, nuova per Roma, la *Sinfonia italiana* di Contilli, mentre in pagine di Brahms e di Franck ha avuto la collaborazione pianistica di Gieseking calorosamente applaudito. Molinari ha eseguito la *Messa da Requiem* di Verdi, con la partecipazione del coro di S. Cecilia e dei solisti B. Gigli, la Pedrini, la Elmo e Righetti.

I programmi delle due udizioni di H. Albert comprendevano musiche di Paisiello, Brahms, Stephen, Strauss, Rossini, Ciaicovski, nel cui *Concerto in si bem. min.* si è fatto vivamente apprezzare il pianista Aprea.

Antonio Pedrotti, a sua volta, ha diretto pagine di Weber, Mussorgski, Busoni, Dvorak.

® S. Cecilia. — Dopo un concerto del pianista Donadoni e del cantante Felicioli, si è avuto quello di Gieseking, vivamente acclamato. Più recentemente ha avuto molti applausi la cantatrice Alba Anzellotti che, come novità, ha eseguito *Domani* di Zandonai ed altre pagine di Lojercio e Soresina.

® Filarmonica. — Ottima accoglienza hanno avuto la violinista Lilia D'Albore ed il pianista Huber Giesen. E' particolarmente piaciuta la *Fantasia concertante* di Tommasini che ha una scrittura squisitamente violinistica ed è ricca di elementi brillanti e di incisi pieni di fuoco strumentale.

Successivamente ha avuto luogo un applaudito concerto della pianista Pitini.

® Concerti Diversi. — Una riuscita udizione di musiche brasiliane ha offerto, al Teatro delle Arti, la pianista Vital Brazil; ed un felice debutto ha fatto, alla Camerata, il nuovo Quartetto Arnaldi.

Vincenzo Davico ha tenuto alla Camerata musicale una conferenza su *L'attività dei musicisti italiani in Francia*, con commenti musicali della soprano Bagni e della pianista Collina.

TORINO

® E.I.A.R. - Teatro di Torino. — Nel concerto Mofinari, in cui era anche compreso lo *Stabat Mater* per coro e orchestra di Verdi, è piaciuta — novità assoluta — *Roma cristiana* di Rossellini. La composizione è costituita da un *Preludio* per sola orchestra e da un *Alleluja* per orchestra e coro: pagine, entrambe, pregevoli per la chiarezza e la 2ª per l'equilibrio tra l'orchestra e le voci. Molti applausi ha avuto l'autore presente.

Il m.° Tansini ha fatto conoscere ai torinesi la cantata *Proserpina* di Porrino che ha avuto confermato il lieto esito di Roma. Piacquero anche *Chiari di luna* di Tommasini. In pagine di Boccherini e di Cherubini, si è distinto il violoncellista Mazzacurati.

La Rosa Parodi ha dedicato la successiva udizione all'oratorio *Le stagioni* di Haydn, solisti l'Anzellotti, Beuf e Paoli.

Interessante il concerto Caggiano. Oltre *Quattro pezzi* di Frescobaldi, trascritti da Ghedini, il *Concerto in re min.* di Bach per piano (N. Rossi) e orchestra, e pagine di Malipiero e di Wagner, vennero eseguiti, in prima esecuzione, *Dialoghi, proverbi e sentenze* (studio per un « Don Chisciotte ») di Vito Frazzi.

® Bel concerto, al Conservatorio, dell'organista Matthey e del basso Kotchubey. Piacquero due composizioni di Guerrini, *Cantico di Vittoria* e *Lamento di Job*.

FIRENZE

® Comunale. — Igor Marchevitch è stato applaudito anche come autore di *Il magnifico Lorenzo*, novità assoluta) in cui ha emerso la cantatrice Maria Fiorenza. — Sergio Failoni, oltre pagine di Vivaldi, Mozart, Pizzetti (Intermezzi per l'*Edipo Re*), Strauss, ha fatto conoscere l'*Enigma* di Viski.

Si sono avute poi la *Messa da Requiem* di Verdi, nell'edizione di S. Maria degli Angeli di Roma: un concerto di Furtwängler, con la Filarmonica di Berlino, ed un altro diretto da Matteo Glinski, con la partecipazione del pianista Gieseking. Piacquero una novità di Gabriele Bianchi, *Ditirambo*, e la trascrizione dovuta allo stesso Glinski di *Tre cantate d'amore* di Luigi Rossi.

Più recentemente, Mario Rossi ha diretto musiche di Händel, De Falla, Pizzetti (*Concerto dell'estate*) e Wagner, con la partecipazione, in queste ultime, del soprano Wolff; ed Ottavio Ziino ha fatto conoscere *Persefone* di Ferro, favorevolmente accolto; mentre in pagine di Beethoven e di Bruch si è assai distinta la violinista Gioconda De Vito.

BOLOGNA

® Per i « Professionisti ed Artisti » hanno suonato il Duo Dallapiccola-Materassi (che come novità ha eseguito una *Sonata* di Nino Rota ed il *Duo concertante* di Strawinski), il Quartetto Arnaldi ed il Quintetto di Ferrara, che ha anche eseguito il *Quintetto Gregoriano* di Tebaldini e la 3ª *Sonata* di Pratella.

® Nei concerti indetti dal Comune hanno avuto lieta accoglienza il Duo D'Albore-Giesen; ed il violoncellista Baldovino (al piano Kessissoglù); ed il pianista Benedetti Michelangeli.

NAPOLI

® Associazione Scarlatti. — Concerto del m.° Schuricht, direttore d'orchestra, con la collaborazione del pianista Seemann. Vivo successo.

® Camerata Napoletana. — In varie manifestazioni si sono esibiti il m.° D'Ayala con la sua Orchestra da camera; il Trio di Trieste; il Trio Tassinari, Sabatini, Cappabianca; il soprano Di Domenico; la violinista Pina Carmirelli.

® Concerti del G.U.F. — Si sono distinti il Duo La Volpe (pianoforte e violoncello); ed il pianista Ernesto Galdieri (in programma: *Siciliana* di Enrico Colosimo, molto piaciuta).

® La cantatrice Guglielmina Garzoglio ha avuto felice accoglienza a Genova, in liriche di Tedoldi, Cortese, Canepa, Donaudy ecc.

® Il pianista Alberto Salimbeni è stato apprezzato interprete a Napoli ed altre città dell'Italia meridionale di musiche moderne, fra cui un gruppo di studi di Montani, Ferrari-Trecate ecc.

® La violinista Pina Carmirelli (al piano M.

L. Faini) è stata applaudita a Bari; e la pianista Maria Golia a Fiume.

Ottima accoglienza hanno avuto il pianista Bruno Rigacci a Verona e le pianiste Emma Contestabile e Lelia Roberto a Firenze. Queste ultime hanno eseguito alcune composizioni del m.° Eriberto Scarlino.

Sono piaciute a Berlino, direttore Fritz Zaun, *Siciliana e Tarantella* di G. Piccioli, estratte dal balletto « La tarantola ».

COMMEMORAZIONI VERDIANE

Più che una commemorazione è stata una vera apoteosi, di carattere eminentemente popolare quasi a dimostrare ancor meglio come la musica di Verdi sia profondamente radicata nell'animo di tutti gli italiani, anche i più umili, e come la sua figura sia una delle più poderose che il genio italiano abbia saputo esprimere.

Il comandamento del Duce — di ricordarne il 40° anniversario della morte — è stato accolto ed eseguito scrupolosamente; ed in ogni città, ove era appena possibile, la rievocazione è avvenuta con la massima solennità e con immenso concorso di pubblico.

Già, nella cronaca dei teatri e dei concerti, abbiamo accennato ad alcune manifestazioni. Qui diremo di molte altre, come le rileviamo dai giornali, ma senza la pretesa, s'intende, di farne un quadro completo.

Per disposizione del Ministro dell' E. N., mentre per le scuole pubbliche è stata trasmessa un'orazione dell'Accademico Farinelli, in tutti gli Istituti musicali, anche non pareggiati, si è ricordato, il 27 gennaio, il Busetano.

In quasi tutti gli Istituti si è svolto un concerto di sue musiche: a Milano, ne sono stati interpreti gli stessi allievi del Conservatorio, mentre il sen. Cappa ha parlato di « G. Verdi e il Conservatorio di Milano »; al Liceo musicale di Torino ha diretto il m.° Gedda e pronunciato un discorso l'avvocato Bardanzellu; a quello di Genova Mario Pedemonte si è soffermato su « Verdi e il suo tempo » e si sono tenute diverse udizioni musicali; in quello di Piacenza ha diretto il m.° Spezzaferri e si sono avuti discorsi dei maestri Recupito, Finotti e Censi; in quello di Ferrara il m.° G. Cattolica, mentre Alceo Toni ha illustrato il tema « Verdi uomo, musicista e patriota »; al Conservatorio di Firenze si sono avuti alcuni concerti, ed il suo direttore, m.° Guerrini ha parlato su « Verdi araldo di italianità »; al Liceo di Bari hanno pronunciato discorsi Don Cesare Franco e Guido Pannain; a Foggia, prima del concerto, ha detto acconce parole il direttore del Liceo m.° Di Martino.

Sotto gli auspici del Sindacato Musicisti hanno pronunciato altri discorsi: Pietro Mascagni a Roma (Teatro delle Arti); Luigi Ronga a Firenze e Forlì; A. Lualdi a Napoli e Salerno; F. Torrefranca a Genova ed Ancona; Andrea della Corte a Bologna, Trieste e Bolzano (oltre a Torino, Sala della « Stampa »); G. Tebaldini a Pesaro; A. Toni a Pavia; G. Guerrini a Perugia e Siena; R. Fasano e Ghislanzoni a Cagliari; A. Damerini a Livorno e Pisa; F. Mompellio a Padova, Mantova e Brescia; F. Ghisi a Treviso e Verona; L. Orsini a Bergamo; P. Donati a Vicenza; G. Adami ad Aquila e Pescara; E. Moschino a Palermo; G. G. Bernardi a Venezia (Accademia di Musica antica).

Anche molte istituzioni musicali, come l'Associazione Fasciste e Laureate (per le quali a Milano ha parlato Elisabetta Oddone) si sono associate alla commemorazione.

***

Speciali manifestazioni si sono avute a Parma, capoluogo della provincia ove Verdi nacque. Oltre la stagione, al Regio, tutta di sue opere, nello stesso teatro ha pronunciato un'orazione elevatissima, ricca di pensiero e di acute osservazioni, l'accademico Pizzetti. Della stessa abbiamo riportato in questo fascicolo la conclusione, che è una specie di sintesi del discorso stesso.

Alla presenza di cospicue autorità, tra cui l'Ecc. Del Giudice, sottosegretario al Ministero della E. N. si è inaugurata, nelle sale del ridotto del Regio, la Mostra dei cimeli verdiani, interessantissima dal lato documentario, poichè ci riporta a tutti i periodi dell'arte del maestro. Vi figurano i libretti delle maggiori opere, corretti e ricopiati da lui stesso: lettere, finora inedite, fra cui un gruppo di 68, dirette al notaio Balestra di Parma, che illuminano la vita di Verdi sotto l'aspetto dell'agricoltore; il pianoforte su cui vennero composte *Aida, Otello e Falstaff;* il busto di Gemito ed il ritratto di Morelli; i primi suoi spartiti stampati secondo le possibilità tipografiche del tempo, ecc. ecc.

Tra gli spartiti di altri autori, annotati da Verdi, è da citare quello del *Lohengrin*, da lui commentato durante l'esecuzione dell'opera a Bologna nel 1871.

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

Citiamo qualcuno dei suoi appunti. Dopo il preludio del 1° atto: « *bello ma riesce pesante con le continue note acute dei violini* »; dopo il duetto del 3° atto: « *bello il duetto nel principio e fine, stiracchiato nella metà, mal eseguito, senza effetto, credevo migliore alla scena* »; dopo il racconto del tenore al 3° atto: « *bello, interessante, detto male dal tenore* »; e infine, come conclusione, « *Totale - Impressione mediocre. Musica bella, quando è chiara e vi è il pensiero. L'azione corre lenta come la parola. Quindi noia. Effetti belli d'istromenti. Abuso di note tenute e riesce pesante. Esecuzione mediocre. Molta* verve *ma senza poesia e finezza. Nei punti difficili cattiva sempre* ».

Anche Busseto, la cittadina che gli diede i natali, ha ricordato il suo grande figlio con un discorso di A. Lualdi su « I caratteri nazionali dell'arte di Verdi » ed un concerto, direttore Antonino Votto, dell'orchestra e dei cori del Regio.

E così pure la Casa di Riposo dei musicisti, da lui fondata, a Milano, ha voluto rievocare il suo benefattore, con un discorso dell'Accademico Angelo Gatti e un concerto diretto da Gino Marinuzzi.

Palermo e Venezia hanno rimandato la commemorazione alla prossima stagione lirica. Nella seconda città, intanto, si è avuto un concerto verdiano dell'orchestra della Fenice, con alcuni solisti, preceduto da un discorso dell'Ecc. Bontempelli.

Manifestazioni editoriali in onore di Verdi sono pure in corso: oltre alla pubblicazione in fac-simile della partitura originale della *Messa da Requiem*, annunciata dalla nostra Casa, in collaborazione con la Casa di riposo e il Museo teatrale della Scala, ricordiamo che l'Accademia d'Italia ha incaricato A. Luzio di curare la pubblicazione delle 365 lettere (delle quali si è diffusamente occupata la nostra rivista) che Verdi indirizzò all'amico Giuseppe Piroli, aggiungendovi anche quelle (rintracciate a S. Agata) del Piroli al maestro.

Il Sindacato musicisti, a sua volta, pubblicherà un volume commemorativo storico-critico, al quale hanno collaborato eminenti scrittori; mentre il Ministero della C. P. ha fatto preparare da Carlo Gatti una *Vita di G. Verdi in immagini*, ricca di ben 800 incisioni.

In tutta la stampa anche politica (vedi Rivista delle riviste) sono apparsi molti articoli verdiani.

***

Pure all'estero Verdi è stato ricordato a cura degli Istituti italiani di cultura, della Dante Alighieri e di altri Enti stranieri.

Fausto Torrefranca ha parlato di lui in diverse città della Svizzera.

Alla Volksoper di Berlino è stata esumata, nuova per la Germania, *Giovanna d'Arco*.

Poichè dell'avvenimento parlerà certamente, nella prossima lettera, A. Brüggemann, ci limitiamo perciò a segnalarne il vivissimo successo. L'opera è stata diretta da Orthmann, con regia di Hartleb e allestimento di Kubbernuss, principali interpreti Emmy Stell, il tenore Klarwein e il baritono Abelmann. Da ricordare, sempre a Berlino, un grande concerto verdiano per gli operai italiani.

A Chemnitz si è rappresentata *La forza del destino*. — A Monaco si è avuto un concerto di brani di opere di Verdi, a beneficio della Croce Rossa Italiana.

A Monaco si è iniziata una settimana verdiana con *Falstaff*, conclusasi con un'applauditissima *Aida*.

In Ungheria si stanno svolgendo una serie di manifestazioni, tra cui un concerto di Casella (che pure parlerà di Verdi) all'Istituto italiano di cultura di Budapest ed un concerto vocale e strumentale diretto da Failoni.

L'*Aida* è stata rappresentata, per l'occasione, a Danzica ed a Sofia.

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. 40 (oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

PROSPETTO delle nuove Opere italiane rappresentate nell'anno 1940

TITOLO	MUSICISTA	POETA	GENERE	Atti	CITTÀ	TEATRO	DATA
Arlecchino o Le finestre (I)	Busoni Ferruccio	Busoni Ferruccio	Commedia	1	Venezia	La Fenice	30 gennaio
Cosacco (II)	Di Martino Francesco	Barbieri Guglielmo	Serio	3	Bologna	Corso	4 maggio
Enrico di Mirval	Canonica Pietro	Canonica Pietro	Serio	3	Sanremo	Casino Municipale	11 marzo
E qui la vita è splendida	Jori Francesco	Gorbesio	Operetta		Lodi		... gennaio
Finta ammalata (*La*) (2)	Farina Guido	Farina Guido e De Marchi Lina	Commedia	3	Bergamo	Donizetti	8 settembre
Furioso all'isola di S. Domingo (3)	Gavazzeni Gianandrea	Gavazzeni Gianandrea	Balletto		Bergamo	Donizetti	29 settembre
Ghirlino	Ferrari Trecate Luigi	Anceschi Elio	Fiaba	3	Milano	Scala	4 febbraio
Giornata di Marcellina (*La*)	Parelli Attilio	Comitti Enrico	Giocoso	2	Sanremo	Casino Municipale	24 febbraio
Giuoco del barone (*Il*)	Bucchi Valentino				Roma	Dell'Arte	30 aprile
Imperatore dei maghi (*L'*)	Furlani Ottone	Missiroli Icilio	Fiaba	3	Bologna	Comunale	30 marzo
Intrusa (*L'*)	Pannain Guido	Maeterlinck Maurizio	Serio	1	Genova	Carlo Felice	15 febbraio
Leggenda di Santa Germana (*La*)	Musella Salvatore	Gonzales Pina			Milano	Palazzo Litta	
Notte di nozze	Margola Franco	Ziletti Edoardo	Serio	1	Bergamo	Donizetti	29 settembre
Mito di Caino (*Il*)	Monleone Domenico	Bonetti Emiliano	Serio	3	Bergamo	Donizetti	17 settembre
Ottava moglie di Barbablù (*L'*)	Frazzi Vito	Cinelli Delfino	Fiaba		Firenze	Pergola	... gennaio
Principessa prigioniera (*La*) (4)	Davico Vincenzo	Gros Gabriele Giuseppe	Serio	1	Bergamo	Donizetti	29 settembre
Pulce d'oro (*La*)	Ghedini Giorgio Federico	Pinelli Tullio	Commedia	1	Genova	Carlo Felice	15 febbraio
Revisore (*Il*) (5)	Zanella Amilcare	Lega Antonio	Commedia	3	Trieste	Verdi	20 febbraio
Risurrezione (*La*)	Zelioli Giuseppe		Oratorio		Lecco		13 maggio
Rosa rossa (6)	Bossi Renzo	Bossi Renzo	Poemetto		Parma	Regio	9 gennaio
Volo di notte (7)	Dallapiccola Luigi	Dallapiccola Luigi	Serio	1	Firenze	Pergola	18 maggio

(1) 1ª esecuzione in Italia. 1ª esecuzione assoluta : Zurigo, Teatro Municipale, 11 maggio 1917 — (2) Dalla commedia omonima di Carlo Goldoni — (3) Sopra un soggetto ottocentesco di Jacopo Ferretti — (4) Adattato alle scene italiane da G. P. Della Sanguigna — (5) Dalla commedia omonima di N. Gogol — (6) Da una novella di Oscar Wilde — (7) Da « Vol de nuit » di Antonio de Saint-Exupéry.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SCHIEDERMAIR LUDWIG — *Der junge Beethoven*. (Pag. 350). (Verlag Hermann, Bohlaus Nachf, Weimar).

La seconda edizione di questo pregiato volume reca notevoli accrescimenti e miglioramenti. Il libro è di quelli che si potrebbero dire enciclopedici, in quanto che il notiziario e l'osservazione ambientale sono assai minuziosi e diffusi attorno alla persona centrale. Ciò avviene, talvolta, con superfluità nei capitoli che descrivono lo stato politico della regione nella quale l'artista nacque, le condizioni urbanistiche di Bonn, e in altri. In tali casi il libro è soprattutto d'una piacevole lettura generica. La minuziosità è in altri argomenti immediatamente utile, poichè le informazioni riguardano da vicino l'infanzia, la fanciullezza, la prima giovinezza di Beethoven, le condizioni cioè che realmente influirono sul suo essere e divenire. Compiuta la biografia, la seconda parte del lavoro è di primaria importanza, e per la dovizia dei dati e per la interpretazione di essi è assai più istruttivo del volume che il Prod'homme dedicò allo stesso argomento. Qui non solo la considerazione storica delle prime composizioni è matura e competente, ma anche lo sguardo sintetico all'ambiente spirituale nel quale Beethoven crebbe è penetrante. E la non breve conclusione del libro è un'ottima sintesi dei caratteri dell'uomo e dell'artista.

LEHMANN URSULA — *Deutsches und italienisches Wesen in der Vorgeschichte des Klassischen Streichquartetts*. (Pag. 110). (Konrad Triltschen Verlag, Würzburg-Aumühle).

Chiarire le influenze concomitanti nel quartetto d'archi fino a tutto il Settecento è lo scopo di questo pregevole studio stilistico. Vi sono esposte le testimonianze di viaggiatori, teorici, polemisti, musici del Sei e Settecento sulla musica degli italiani e dei tedeschi, cioè di Kuhnau, Mattheson, Scheibe, Nichelmann, Marpurg, Quantz. Da tali scritori risulta, come l'autrice nota, che il Settecento più del secolo precedente fu dominato dal « gusto italiano », benchè non sia facile distinguere con esattezza le differenze stilistiche della musica da camera italiana da quella tedesca. La Lehmann esamina perciò tutti gli elementi delle composizioni strumentali, dal tema all'armonia.

Rifatta la storia della istituzione e dello svolgimento del complesso di quattro istrumenti nel XVI secolo, la prosegue nel XVII e XVIII, s'indugia sulla funzione e sulla decadenza del basso generale, e a tal proposito osserva quartetti di A. Scarlatti, Caldara, Durante, Galuppi, Sanmartini, Cambini, Giardini, Tartini, e di parecchi contemporanei tedeschi. Considera poi lo sviluppo della forma e la tematica di varie musiche di Boccherini e Latilla, tocca infine di J. Haydn.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1939. (Pag. 100). (C. F. Peters, Lipsia).

Curato da Eugen Schmitz, che ha provveduto anche all'elenco dei musicisti morti nel 1939, l'annuario reca parecchi saggi interessanti. Seguendo la sua prediletta indagine sulle opere di poesie che ispirarono opere musicali, Arnold Schering tratta delle sinfonie a programma di Haydn. Dal Carpani, dal Griesinger e da altri contemporanei o posteriori biografi di Haydn trae informazioni sui pensieri del sinfonista, se ne giova, le completa e commenta. Afferma che, come in ogni altro caso, l'arte di H. va intesa secondo lo spirito del suo tempo. Superata la simbologia del barocco, il secolo di H. onorava la tesi estetica dell'imitazione. Il pubblico non discuteva di teoria o di tecnica, ascoltando una sinfonia di H., ma in essa cercava e trovava fantasia, genialità, allusioni, umori, citazioni, dialoghi, sensualità, passioni, e, come riferiva Carpani, « una specie di romanzo, ossia programma »; tuttavia H. « nascondeva come un segreto queste idee non musicali ». Nella Germania meridionale la predilezione per la musica a programma fu assai vivace, grazie all'influenza degli italiani, di Corelli, Vivaldi, Tartini, Locatelli e dei loro discepoli. Considerato il « carattere morale », cioè il contenuto che i contemporanei riconoscevano alle sinfonie di H., lo Schering passa a esaminare quelle sinfonie che apertamente o velatamente furono imbastite su un programma. — W. Vetter studia la vocalità di Bach, respinge l'asserzione che essa abbia carattere strumentale e chiama l'attenzione sullo spirito che determina la vocalità di ogni singolo pezzo. Considera specialmente i mottetti di Bach, i quali, spesso si dice, non suonano bene, e ne dà spiegazioni. — H. J. Moser sostiene nei confronti con la moltitudine e fama dei cantanti italiani d'ogni tempo la presenza e continuità di cantanti tedeschi dal X secolo a oggi, e ne ricorda molti nomi, legati talvolta a musiche eccellenti. — H. Schultz abbozza una storia della *suite*, ricerca le origini e significazioni del nome e accerta le caratteristiche dello stile della danza. Ricorda le analoghe forme che gli inglesi denominarono *pieces, lessons*, i francesi *ordres*, e gli sviluppi tonali e tematici dei pezzi susseguentisi. — Eugen Schmitz, che è l'archivista della Casa Peters, segnala un graduale del XV secolo, il IV libro delle *Cantade* di Alessandro Grandi, che si credeva perduto e di cui l'archivio serba un'edizione veneziana del 1629, e la partitura del *Tristano* che fu posseduta dal Mottl.

ALBERTI (A.). — *Verdi intimo*. (Pag. 349). (Mondadori, Milano).

Già fu scritto della grande importanza nella biografia verdiana di questo volume, che raccoglie interessanti lettere del Maestro a uno dei suoi più intimi amici e preziosissime note alle lettere stesse. Va segnalato ancora una volta, ora che l'amore degli italiani per Verdi si rinnova, più che mai fervido.

CENTEMERI (G. L.). — *L'accompagnamento propriamente gregoriano*. (Pag. 46) (Casa Ed. « Musica sacra »).

Considerazioni sulla ritmica secondo la teoria dei benedettini di Solesmes, notizie sulla notazione gregoriana, consigli sulle maniere armonistiche più convenienti al gregoriano, gli accordi, le cadenze, eccetera.

a. d. c.

LUNARIO DELLO SPETTACOLO 1941. (Edizione Vis, Roma).

V. Sechi e A. Ferraù hanno ripreso, con questo volumetto, una gradita tradizione, ed offrono, avvalendosi della collaborazione di altri scrittori e anche caricaturisti, il panorama di quanto è apparso sul Teatro, al Cinema, alla Radio e nei Concerti durante il 1940. Espongono anche i programmi per l'anno nuovo, col calendario degli spettacoli di Roma. Da notare altre interessanti rubriche dedicate all'Ordinamento corporativo, alle Leggi e giurisprudenza ecc.

m.

MUSICA DIDATTICA

EDIZIONI RICORDI

BUOGO (M.). — *La tecnica del Pianoforte*. (1. Volume) *La tecnica degli arpeggi per Pianoforte*. (2. Volume). (G. Ricordi e C., Milano).

In questi volumi il m.° Marcello Buogo ha sintetizzato, può, dirsi, tutte le combinazioni tecniche del pianoforte apportandovi l'idea dello sviluppo all'infinito. E' un lavoro che merita una particolare attenzione. Originalmente concepito, esso ha il vantaggio per lo studioso di dare la coscienza del *perchè* degli esercizi creati ed espressi dal Buogo con metodo e con mezzi assolutamente alieni da ogni dilettantesimo.

Inoltre, lungi dall'essere uno studio arido ed assolutamente scientifico, ha per la stessa possibilità di sviluppi presentata dall'autore e consentita dal suo metodo, un particolare interesse, mentre lo sfruttamento di ogni combinazione tecnica fa sì che tutto il lavoro si risolva in profondità di analisi che finisce con l'appassionare lo studioso.

Venendo al particolare, è da notare che ogni genere di tecnica è curato e sviluppato non solo con competenza didattica, ma col criterio della ricerca di sempre nuove combinazioni affinchè lo studioso sia messo in condizione di conquistare la più ardua quota della tecnica pianistica: sia quella nitidamente classica dove ogni suono può dirsi abbia un valore musicale per sè stante, sia quella di natura trascendentale e coloristica, ricca di proporzione sonora.

E' quindi, questo del Buogo, un lavoro che va raccomandato vivamente agli studiosi del pianoforte, e del quale va tenuto gran conto, per la sua utilità, nell'insegnamento di questo strumento.

g. s.

DELACHI (P.). — *Trentatre Lezioni d'Armonia*. (G. Ricordi e C., Milano).

La fantasia dell'autore si mostra inesauribile ancora una volta, offrendo agli studiosi dell'armonia bassi, canti dati e temi alternati che ben si prestano a rendere agile la mente e la mano nella sapiente ginnastica di trovare e concatenare accordi con ingegnosità e buon gusto.

E. Oddone.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

MUSICA SACRA

EDIZIONI RICORDI

BACH (G. S.). — *La passione di N. S. Gesù Cristo secondo S. Matteo*, per Canto e Pianoforte, testo italiano e tedesco, a cura di M. Zanon. (G. Ricordi & C., Milano).

Il nome di Bach sembra affidato, presso gran parte dei musicisti, alla produzione strumentale, mentre si sa che il genio di Giovanni Sebastiano rifulge in tutta la sua pienezza nell'opera corale-strumentale. La ragione di tale incompleta conoscenza risiede soprattutto nel fatto che pochi musicisti da noi conoscono la lingua tedesca, per poter apprezzare un'opera in cui il testo, nell'accezione più puntuale, condiziona l'espressione musicale. La traduzione della *Passione secondo S. Matteo* — l'opera maggiore di Bach — apporta dunque un notevole contributo alla cultura musicale italiana ed onora la nostra editoria.

Traduzione quanto mai ardua: si trattava di non alterare con i ripieghi del mestiere l'austerà semplicità del testo evangelico; di conservarne la lettera e lo spirito; di non mutare, pur con i mutati vocaboli, il ritmo musicale originale; di mantenere le rime dei passi poetici; di far coincidere, sia prosodicamente che letterariamente, i periodi delle due lingue: si trattava insomma di darci una versione che rispondesse alle esigenze letterarie e musicali d'una non elementare cultura.

Maffeo ed Adelia Zanon hanno assolto il cómpito con perizia e coscienza rare, e, soprattutto, con grande amore. La riuscita del primo saggio c'induce a sperare che altri ne seguano del genere, per una più precisa ed ampia conoscenza dell'opera bachiana in Italia.

n. cost.

LABROCA MARIO. — *Stabat Mater*. Per Soprano, Coro a 4 Voci e Orchestra. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

L'atteggiamento obbiettivo, estraneo al soggetto, puramente musicale e costruttivo, che è di parecchi compositori odierni, non interessa evidentemente il Labroca di questo *Stabat*, che rivela anzi una vivace partecipazione al dramma.

Onde la composizione procede con densità e ardore. Non è una partitura scarna, e ciascun istrumento è necessario, nel suo timbro e nella sua atmosfera espressiva e coloristica.

E' una compatta collaborazione orchestrale, armonistica e contrappuntistica che, se non impressionistica nel senso storico della parola, ha però di quell'atteggiamento estetico molte caratteristiche. Ma è impressionismo intimo, non contingente; e in questo sta l'interesse della composizione; un'altra caratteristica della quale è il carattere non liturgico. Nessuna concessione ai soliti schemi, sia tematici, sia estetici, della abituale musica cosiddetta sacra. Questa è, essenzialmente, un'opera drammatica. Non teatraleggiante. Chè la nota impressionistica, come il libero andamento della polifonia e della melodia solistica, intenti a esprimere senza castigatezze o compunzioni più o meno congelatrici la violenta drammaticità del testo bellissimo, sono pertanto intimamente castigate, ma per la sincerità della interpretazione sentimentale.

L'importanza che in questa composizione ha la parte orchestrale non toglie nulla a quella, fondamentale, che si discopre nella parte vocale, che è anzi eminente, come si conviene alla cosa stessa. E tuttavia sembra che le voci vivano connaturate, nè possano farne a meno, nell'ambiente dell'orchestra. Le armonie stesse delle parti del coro entrano, per così dire, nell'impasto degl'istrumenti, e quando è la voce solistica a cantare, non meno stretta è la sua relazione con il mondo sonoro dell'orchestra. Si potrebbe anche dire — ed è una impressione soggettiva, ma comunque può non essere del tutto sbagliata — che la vocalità di questo *Stabat* s'esprime dal grembo stesso della complessa voce orchestrale, come se in quella fosse riposto tutto il seme drammatico dell'argomento. Pel quale le melodie che il Labroca ha trovate son varie, ma solo per quel tanto che i diversi episodi suggeriscono.

In realtà v'è una costante parentela fra di esse, come un nucleo tematico, il quale suggerisce di per sè solo l'ambiente stilistico, che è unitario, della composizione. Soprattutto espansiva, questa melodia, nella voce solistica, e più sillabica nel coro. Frequente il breve melisma, sempre espressivo, e insieme coloristico, in senso drammatico. I ritmi sono molti, e molto attenti, quasi con ipersensibilità, ai momenti del dramma e del testo poetico, e si scambiano il moto fra i vari istrumenti e le voci. La dissonanza come la consonanza non hanno ragion d'essere cerebrale, ma sentimentale. E' un'armonia non facile, spesso cruda, come anche, talvolta, molto facile, quasi romantica nella scrittura e nel sentimento. E del resto, se per romantico si intenda l'espressione artistica del diretto palpito intimo, questo *Stabat*, che pure è così fortemente improntato di modernità negli impasti timbrici, nelle armonie, nell'intenzione melodica, nella spregiudicatezza del come esprime un testo consacrato dalla tradizione, è tuttavia assai romantico.

Data la sua complessità, questa non è composizione di facile realizzazione. Chi l'abbia ascoltata, per esempio, nella ottima edizione del complesso dell'*Eiar*, può rendersi conto delle necessità tecniche che la sua esecuzione impone, soprattutto nella preparazione del coro. Quanto alla parte del soprano solista, essa potrà allettare, per la buona valorizzazione dei mezzi espressivi della voce, più di una cantante.

B. Lupo.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ALTRE EDIZIONI

PETRASSI (G.). — *Concerto per Pianoforte ed Orchestra*. - Riduzione per due Pianoforti di Pietro Scarpini. (G. Ricordi e C., Milano).

Si tratta di una interpretazione moderna della forma classica di Concerto. Il *primo tempo si* basa essenzialmente su due spunti melodici: uno robusto appare nella seconda battuta, l'altro cromatico nella prima riga a pag. 2 e questo secondo spunto apparirà poi in diversissime forme. Altri motivi melodici danno unità e varietà a tutto il tempo.

Il secondo tempo è caratterizzato da variazioni magistrali su una contorta *Arietta*. Si direbbe quasi una interpretazione strumentale, fatta da uno spirito sarcastico, di arie di bravura per una prima donna del nostro teatro melodrammatico settecentesco.

Il *terzo tempo* è un vero e proprio *Rondò*, come dice il titolo. L'arte della Variazione, che non si manifesta solo nell'Arietta ma in tutti i tempi, specialmente nella parte pianistica, forma la caratteristica di questo Concerto, che, nella sua stesura segue le orme di Brahms e Bach (specialmente il primo) più che di Liszt, come potrebbe sembrare a prima vista. Ma con tutto ciò lo stile della composizione si può chiamare senza alcun dubbio « stile Petrassi », poichè siamo ben lontani dalle influenze di Hindemith, come alcuni vollero attribuirgli: ma chi conosce quest'ultimo comprende chiaramente quanto ciò non risponde alla realtà.

In Petrassi il pianoforte è trattato come solista concertante. Da lodare in modo speciale lo Scarpini per la sua non lieve fatica.

ROSSI (D.). — *Tempo di Danza* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Questo *Tempo di Danza*, che si potrebbe chiamare tempo di Valzer, è stato scritto con ottimo gusto e sicuro effetto pianistico. Non è facile, ma nemmeno difficile; la sua tecnica è piana ed elegante. È un pezzo che certamente incontrerà viva simpatia.

BARBERA (G.). — *Soldatini in marcia* per piccola Orchestra - Riduz. dell'autore per Pianoforte solo. (G. Ricordi e C., Milano).

Generalmente le riduzioni dall'Orchestra non guadagnano in bellezza; invece questa graziosa e ben riuscita *Marcia di Soldatini* del Barbera non ha perso nulla; anzi, a parer mio, ha acquistato giacchè per pianoforte è molto più facile poterla gustare che per orchestra. E ciò per il fatto che le esecuzioni sinfoniche non sono all'ordine del giorno.

Questo pezzo è costruito bene, non ha grandi pretese, ma, come ho già detto più sopra, è ben riuscito.

STRAUSS (Giov. figlio). — *Raccolta di Valzer celebri* per Pianoforte (versione originale completa). (G. Ricordi e C., Milano).

In una elegante veste editoriale, la Casa Ricordi ha pubblicato un volume di *Valzer celebri* di Giovanni Strauss (figlio) per pianoforte.

Gli ormai noti ed arcinoti Valzer, che hanno percorso chissà mai quante volte la nostra terra, sono ancor oggi più simpatici che mai, hanno un fascino irresistibile e... non invecchiano! Immagino la festosa accoglienza che avrà questa Raccolta di Valzer, in nuova veste editoriale, presso tutti gli amanti di Tersicore.

Gino Enrico Moroni.

VIVALDI (A.) — *Concerto in La* per Violino con accompagnamento di Quintetto d'Archi e Cembalo. Realizzazione di Francesco De Guarnieri. Riduzione per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Dalla *Rivista Musicale Italiana*, Milano.

Per la festosa insistenza dei suoi chiari e sonanti ritmi martellati, questo Concerto, sebbene non esplicitamente programmatico, potrebbe intitolarsi *la sinfonia della fucina*. Rustica fucina settecentesca, aperta forse in ampio archivolto su quel famoso Canale del Brenta che fu tanto caro alla villeggiante aristocrazia veneziana: con la lunga e bassa facciata bianca di calda luce estiva in cospetto del rado e vario passare di qualche familiare baroccio, di un cavallo all'alzaia, di un silenzioso barcone, di qualche chiatta sonnolenta — come in una veduta dipinta da Antonio Canal. Il gioioso tinnire di incudini percosse si diffonde per tutta la riva, ma risuona a noi come da una lontananza di passato irrevocabile eppur quasi a portata di mano, analoga a quella che la patina del tempo suole creare in una illustre pittura antica.

Declinando l'ora, nella luce più tranquilla, da una finestra che schiuse d'improvviso le sue persiane, fiorisce un canto di donna pienamente bello, istintivo e sapiente, nobile e popolare, riecheggiato poi nel registro inferiore, ripreso dalla voce iniziale, ripetuto in ambito di tenore, concluso da un alato gorgheggio. Breve parentesi, chè il pitagorico scampanio di martelli riprende su un ritmo più alacre, sincopato e conciso, mescolandovisi la evocazione del fuggente e fluido trascorrere delle imbarcazioni lagunari lungo l'antica riva.

b. dis.

MOZART (V. A.) — *Serenata* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

E' una trascrizione per pianoforte della *Eine kleine Nachtmusik* che nel catalogo Köchel risponde al N° 525 e che porta la data del 10 agosto 1787, l'anno della prima rappresentazione del *Don Giovanni*.

E' questa forse la *Serenata* più celebre di Mozart e la presente pubblicazione della trascrizione per pianoforte viene quindi ad essere utile tanto per il musicista quanto per l'amatore.

BOCCHERINI LUIGI. — *Minuetto celebre*. (dal Quintetto op. 2 N. 6). Per Violino e Pianoforte. Trascrizione facile di Franco del Maglio. (G. Ricordi & C., Milano).

Anche questa è una trascrizione dedicata ai non espertissimi, ed è ottima sotto tutti i rapporti.

BRAHMS (G.) — *Concerto in re* per Violino e Orchestra, riduz. per Violino e Pianoforte e revisione di Enrico Polo (G. Ricordi e C., Milano).

Rileggendo questo concerto di Brahms dedicato a Joachim, viene in mente l'entusiastica frase di Schumann che volle vedere nel musicista amburghese « una nuova forza della « musica che non ha bisogno di raggiungere « la perfezione attraverso un graduale svi- « luppo, ma è balzato già del tutto corazzato « dal cervello di Giove ». Ed era logico che la robusta quadratura e la massiccia e fredda costruttività di Brahms dovesse far pronunciare al romantico Schumann queste parole. Il presente concerto è appunto tipico della « corazzata » forma brahmsiana, ed Enrico Polo, che ce ne offre oggi una trascrizione per violino e pianoforte, ha saputo tradurre pienamente tutta la compattezza ritmica e architettonica che è insita nel rigido strumentale di Brahms.

l. r.

Ad evitare sospensione o ritardo nell'invio di "Musica d'Oggi„ e per agevolare il nostro lavoro amministrativo, preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'abbonamento, per l'anno 1941, che può essere versato anche nel nostro conto corr. postale 3.2069.

ALTRE EDIZIONI

KLAAS (J.). — *Sei Poemi* per Viola e Pianoforte. (Heinrichshofen's Verlag, Magdeburgo).

Sei quadretti, che per la semplicità armonico-formale rivelano d'esser stati scritti assai prima della *Sonata* per viola o della *Suite* per violino. Ma piacevoli e chiari, e bene intonati al titolo: specialmente l'*Aria*, l'*Elegia* e la *Festa notturna* riusciranno gradite ai violisti desiderosi di cimentarsi con brevi composizioni di media difficoltà.

mi. ab.

HINDEMITH (P.). — *Sonata* per Pianoforte a quattro mani. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Questa *Sonata* è composta in tre tempi, secondo lo schema formale classico.

Il secondo è un piacevolissimo scherzo; il terzo una libera interpretazione del classico Rondò, quasi una fusione di adagio e finale. La pianistica è subordinata alle caratteristiche della cantabilità melodica dell'autore.

Sono inoltre adoperati tutti i mezzi costruttivi di cui dispone la tecnica della composizione moderna. Particolarmente cari all'Hindemith quelli contrappuntistici e fugati.

Le armonie nascono dal consolidarsi « in stati armonici » delle parti melodiche e procedono secondo la tendenza naturale dei suoni che la compongono. La ritmica è sempre mobilissima.

PRATELLA (F. B.). — *Trittico lirico* per Pianoforte: 1) La ronda notturna - 2) La canzone di Luisa - 3) Pifferata invernale. (F. Bongiovanni Edit., Bologna).

La ronda notturna ha carattere popolaresco e pare costruita su una canzone regionale. Piccola composizione, scorrevole, invece, è la *Canzone di Luisa*; forse più felicemente riuscita, perchè meglio si addice al carattere lirico dell'Autore. L'ultimo pezzo di questo Trittico lirico, *Pifferata invernale*, non è forse all'altezza degli altri due.

LISZT (F.). — *Sogni d'amore* - revisione del Prof. Dott. Hans Weber. (Universal-Edition, Vienna).

Il dott. Hans Weber ci offre una nuova revisione dei tre notturni di Liszt. Egli si è occupato di tutto fuor che della numerica: e pensare che i numeri buoni fanno la buona edizione! Nulla di nuovo, salvo una interpretazione troppo scolastica dei trilli.

GINO ENRICO MORONI.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® GIORNALE D'ITALIA. — Il Concorso per Canzoni popolari, nonostante la partecipazione di ben 886 lavori, ha avuto esito negativo. Sono state segnalate soltanto alcune composizioni, per indubbi pregi musicali. Del nuovo Concorso bandito per *Inni e marce nazionali*, con scadenza il 28 Gennaio u. s., ci è giunto troppo tardi l'annunzio per poterlo pubblicare nel nostro ultimo fascicolo. Daremo a suo tempo il risultato.

NOTIZIE

® Il DIRETTORIO DEL PARTITO NAZIONALE FASCISTA, occupandosi in una delle ultime riunioni delle attività artistiche e culturali ha stabilito il potenziamento dei « Carri di Tespi » lirici, di prosa e di varietà: lo sviluppo delle manifestazioni bandistiche e corali; l'organizzazione di giri artistici di orchestre per musica sinfonica da camera e leggera.

® La R. ACCADEMIA D'ITALIA ha annunciato, tra le manifestazioni che avranno luogo nel corrente anno, la commemorazione di Ottorino Respighi. In occasione della stampa di alcuni inediti belliniani, che l'Accademia sta apprestando a cura di Cilea, sarà anche eseguito un concerto di musiche del Catanese.

® Il programma che l'OPERA DI STATO DI BERLINO svolgerà al Reale dell'Opera di Roma in marzo è il seguente: 4. *Orfeo ed Euridice* di Gluck; 5. *Fidelio* di Beethoven; 6. *Il ratto dal serraglio* di Mozart; 7. Concerto sinfonico; 8. *Il cavaliere della rosa* di Strauss; 9. *I maestri cantori* di Wagner.

® IL DIRETTORE GENERALE DELLE BELLE ARTI, MARINO LAZZARI, ha inaugurato innanzi ad un folto pubblico, fra cui molte personalità del mondo politico e musicale, un ciclo di conferenze all'Accademia di Santa Cecilia di Roma, parlando con acume e competenza sul tema « Musica e cultura ».

® Sembra assicurata, al VII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, la prima dell'opera *Don Juan Manara* di Franco Alfano. Verranno anche rappresentate: *Don Carlos* di Verdi, *Tristano e Isotta* di Wagner, *Armida* di Gluck, ed un'opera di Mascagni, oltre la *Messa solenne* di Beethoven ed *Il Paradiso e la Peri* di Schumann.

® FAUSTO TORREFRANCA è stato nominato professore di storia della musica nella Università di Firenze, su designazione unanime di quelle Facoltà di lettere e di filosofia, in considerazione dell'alta fama da lui conquistata nel campo degli studi musicali.

® Riccardo Zandonai, con semplice cerimonia, ha assunto la direzione del R. CONSERVATORIO DI PESARO. Dopo aver preso la consegna dal R. Commissario comm. Michelini Tocci, egli ha pronunciato sobrie ed efficaci parole di circostanza. — Un importante movimento è avvenuto tra gli insegnanti dell'Istituto. Sono stati nominati, senza concorso: Renzo Rossellini alla cattedra di composizione; Carmen Melis a quella di canto; P. C. Giorgi (armonia e contrappunto); S. Indovino (cultura musicale); N. Benedetti (violoncello); S. Crespi (flauto); L. Jucci (clarinetto); Loris Martino (oboe); C. Tentoni (fagotto); O. Ceccarossi (corno); S. Antonelli (tromba); R. Scarpa (violino).

® La prof. Mariagiulia Scimeca ha vinto il concorso d'insegnante d'arpa al LICEO MUSICALE DI BOLZANO.

® Il m.° Carlo Cammarota ha ultimato la composizione di un'opera in un atto, *La scaltra locatrice*, su libretto di Mario Ghisalberti.

® In una edizione di *Un ballo in maschera* allestita recentemente al Metropolitan di Nuova York, l'azione è stata riportata alla corte di Gustavo III di Svezia, conformemente al dramma dello Scribe dal quale il Somma trasse il libretto per l'opera verdiana.

NECROLOGIO

® A Berlino, il 17 gennaio, è morto GIOVANNI STRAUSS ch'era considerato uno dei più grandi pianisti non solo di Germania, ma d'Europa.

® Recentemente è mancato, all'età di 68 anni, il noto baritono ENRICO NANI. Benchè

laureato in lettere volle seguire la carriera artistica che iniziò a Codogno nel 1900. Nei suoi venticinque anni di attività cantò nei principali teatri d'Italia e dell'estero.

® All'età di 71 anni si è spenta a Milano la signora VIRGINIA MARIANI CAMPOLIETI. Conseguì a Pesaro i diplomi di piano e di composizione, terminando anche i corsi di arpa e di canto. Lasciò un'opera *Dal sogno alla vita*, che lei stessa diresse a Genova ed altre città, e alcune raccolte di composizioni per bambini, edite dalla nostra Casa.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Fisarmonica

GOUNOD (C.) (24934) *Faust*. Atto 2°: Valzer (Lupo) L. 6,—
ROSSINI (G.) (124922) *La gazza ladra*. Sinfonia (Anzaghi) L. 6,—
SUPPE' (von) (F.) (124921) *Poeta e contadino*. Sinfonia (Anzaghi) L. 6,—
VERDI (G.) (124930) *Nabucco*. Sinfonia (Anzaghi) L. 8,—
—— (124931) *La traviata*. Atto 1°: Preludio (Anzaghi) L. 4,—
—— (124932) *La traviata*. Atto 3°: Preludio (Anzaghi) L. 4,—
—— (124956) Pezzi scelti dalle opere. Vol. 1°: *La forza del destino - Rigoletto - Nabucco - Il trovatore* (Lupo) (A) L. 10,—
—— (124915) *Il trovatore*. Pezzi scelti (Civardi) (A) L. 10,—

Canto e Pianoforte

LA ROSA PARODI (A.) (124953) *Tre canti* (S-T): Il re di Tule - Notte d'estate - La lavandaia di S. Giovanni.
Versi di G. Carducci (A) L. 8,—
PETRASSI (G.) (124988) *Magnificat*, per Soprano leggero, Coro ed Orchestra. Riduzione di G. Turchi (A) L. 15,—

Violino e Pianoforte

FRANCK (C.) (E. R. 2068) *Sonata in La* (Polo) (B) L. 10,—

Musica d'insieme

DE GUARNIERI (F.) *II° Quartetto* (in Sol) per archi:
(124660) Partitura in -16° (A) L. 15,—
(124661) Parti staccate in -4° (a) » 30,—
PAGANINI (N.) *Quartetto in Mi*, per Archi. Rielaborazione di O. Zuccarini:
(ER. 2081) Partitura in -16° (B) L. 8,—
(ER. 2082) Parti staccate in -4° (a) » 12,—

Orchestra

GUERRINI (G.) (124980) *Sette Variazioni sopra una Sarabanda di A. Corelli* - per Orchestra d'Archi e Pianoforte. Partitura in -8° (A) L. 30,—

Noleggio

CASELLA (A.) *Canto e ballo sardo*, per Coro a 4 Voci miste ed Orchestra da camera.
FRANCK (C.) *Preludio, Aria e Finale* per Orchestra. Trascrizione di V. Gui.

ALTRE EDIZIONI

Canto e Pianoforte

ALBUM DE CHANSONS DE COMPOSITEURS LETTONS. (Universal - Edition, Vienna).
BARBAGLIA (U.). *Il Ruscelletto*. Parole di C. Barbaglia. - *Vócero*. Poesia córsa (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuno L. 5,—
DE MARSI (M.). *Vorrei*. Parole di U. Rosi. (F. Bongiovanni, Bologna) L. 4,—
GUARINO (C.). *Mani d'autunno*. Dalla lirica omonima di Escodamè. (F. Bongiovanni, Bologna) L. 5,—
HONEGGER (A.). *Nicolas de Fluie*. Légende dramatique de Denis Rougemont. (Ed. Foetisch, Lausanne).
MAGENTI (L.). *La ultima falla - Amores en España*. (A. Otero, Valencia).
MALLIA PULVIRENTI (J.). *Ballata romantica* per due S. T. e Orchestra. Riduzione. - *Elegia della giovinezza perduta* per S. T. e orchestra. Riduzione. (S. A. Carisch, Milano).
MARTIN (F.). *Quatre Sonnets* (à Cassandre), tirés des Amours de Ronsard, pour Mezzo Soprano, Flûte, Alto et Violoncelle - Arrangement. (Hug frères, Zurich).
MISURACA (A.). *Camicie Nere - Avanti*. Inno-Marcia. Versi di P. De Montechiaro. (The Composers, Chicago).
ROCHAT (A.). *Sette Canti* per S. e T. Frammenti di prose di C. Zavattini. (S. A. Carisch, Milano) L. 15,—
STAFFELLI (A.). *Soffio dei colli fioriti*. Versi di V. Attanasio. (S. A. Curci, Milano).
TRIOLO (C.). *Italia va*. Inno. (G. e P. Mignani, Firenze).

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. 126.000.000
Sede in **VERZUOLO (Cuneo)**
Direzione in **TORINO** - Piazza Solferino, 11
Tutti i tipi di carta da stampa, da scrivere e da impacco

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.
Ricordi Americana. - 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.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.
Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicur. Milano. - Via Lauro, 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
S. A. Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone. - Via Domenichino, 14.



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·III·MARZO·MCMXLI·XIX



Superba realizzazione!

Radiogrammofono 5 valvole 557

Onde lunghe, medie, corte, e cortissime. Potenza d'uscita 7 watt indistorti - Alta fedeltà di riproduzione - Grande sensibilità e selettività. Scala parlante in cristallo di grande effetto.

L. 4190
Esclusa tassa Eiar

LA VOCE DEL PADRONE

LISTINI E CATALOGHI GRATIS
RIVENDITORI IN TUTTA ITALIA

LA VOCE DEL PADRONE



Chiamate la salute!

TONERGIL

TONICO
EMOPOIETICO
MINERALIZZANTE

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
ASTENIA NERVOSA
ESAURIMENTO ORGANICO
CONVALESCENZE

CARLO ERBA-S.A-MILANO

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA



Scandalli

CAMERANO (Ancona)

MUSICA PER BANDA

A. LUALDI

Africa. Rapsodia coloniale 1933. (Buonomo)

124577. - Partitura L. 25,—
124578. - Parti staccate » 50,—

I. PIZZETTI

Musiche corali e strumentali per l'« Agamennone » di Eschilo (Ceccherini)

124532. - Partitura L. 25,—
124533. - Parti staccate » 50,—

R. ROSSELLINI

Stampe della vecchia Roma: a) Natale; b) Saltarello a Villa Borghese (Palombi)

124808. - Partitura L. 25,—
124809. - Parti staccate » 50,—

(aumento su tutti i prezzi del 20%)

EDIZIONI RICORDI



ASPIRINA

IMPERA OVUNQUE QUALE

RIMEDIO SOVRANO

CONTRO LE MALATTIE DA RAFFREDDAMENTO

BAYER

IL NOME ASPIRINA GARANTISCE LA GENUINITÀ DI UN PREPARATO CHE RIUNISCE IN SÈ ASSOLUTA PUREZZA, INNOCUITÀ E SICURA EFFICACIA. LA COSTANTE BONTÀ DELLE COMPRESSE DI ASPIRINA HA FATTO MERITARE A QUESTO PRODOTTO LA QUALIFICA DI CALMADOLORI MONDIALE.

Pubbl. Aut. Pref. Milano 31584 - XV

DITTA

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4

MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI ED ACCESSORI PER FOTOGRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE DELLE MIGLIORI MARCHE

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,80 ESTERO . . . . L. 2,50

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10 ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

L. Perrachio. — Il segno sonoro e il contenuto umano della musica. . Pag. 69

G. Masera. — Gli « abbattimenti » alla Corte granducale toscana del secolo XVII . . . . . » 75

RIVISTA DELLE RIVISTE: Fra virtuosi e musici del Seicento. - Italia. - Estero. » 82

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni (« Lo Stendardo di S. Giorgio » di M. Peragallo). - Teatri. - Concerti. . . . . » 85

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale da camera. - Musica varia. - Musica per organo . . . . . » 91

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio. - Bibliografia . . . » 95

BRANO MUSICALE

C. Pedron: *La ridda dei folletti,* per Pianoforte. . . . . Pag. 79

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

NOVITÀ ASSOLUTA

TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA.

M. PERAGALLO

LO STENDARDO DI S. GIORGIO

Melodramma in 3 atti di G. Forzano

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50 — Libretto L. 2,50

IMPORTANTI RIPRESE

TEATRO GRANDE DI BRESCIA

F. VITTADINI

ANIMA ALLEGRA

Tre atti di G. Adami e L. Motta

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 40,—

Libretto » 4,—

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %).

TEATRO DI AMBURGO

G. F. MALIPIERO

GIULIO CESARE

Tre atti e 7 quadri di Shakespeare, libera traduzione e trascrizione di G. F. Malipiero

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—

Libretto » 3,—

EDIZIONI RICORDI

Anno XXIII Marzo 1941-XIX. N. 3

MVSICA D'OGGI

Il segno sonoro e il contenuto umano della musica

Non intendo parlare del segno scritto. Che ha un suo valore non soltanto grafico e tipografico ma anche, musicalmente, pratico e coinvolge il problema della scrittura e in qualche modo dello stile.

Sebbene io sia certissimo che non pochi creatori giudichino la loro creazione non soltanto coll'orecchio, non soltanto con criteri estetici critici e sperimentali ma altresì coll'occhio, tuttavia salgo oltre il segno scritto, un piano più sù, in quello spazio in cui il segno scritto diventa suono, in cui la notazione si trasforma s'incammina vive diventa musica.

In questa atmosfera si compie uno dei miracoli più comuni — più quotidiani — frequente a milioni — più alla mano — direi più volgari — e insieme più misteriosi ed oscuri: il segno scritto, nel quale è chiusa l'anima del musico, nel quale si sono come gelati e fermati il suo pensiero la sua potenza creativa le sue visioni il suo patire, si desta a vita risorge muove e — mistero nel mistero e più grande del mistero — muove noi, fa patire noi, ci fa assistere alla ricreazione al rifacimento alla riorganizzazione di quello spirituale mondo fantastico che il musico ha intravisto nelle sue allucinanti visioni.

Per quale ragione?

Per quali oscure ragioni il suono commuove la nostra anima? Con quali mezzi e per quali vie?

Il problema è antico. Vi fa cenno Platone nel Timeo — XXIX B — dove dice « riteniamo che il suono sia l'urto che attraverso alle orecchie per opera dell'aria, del cervello e del sangue si trasmette fino all'anima e che il movimento che nasce dall'urto e comincia dal capo e finisce alla sede del fegato sia la sensazione auditiva... ». Vi fa cenno Boezio « ... nimirum scientes quod tota nostrae animae corporisque compago musica coaptatione coniuncta sit. Nam ut sese corporis affectus habet, ita etiam pulsus cordis motibus incitantur... » — De inst. mus. I, 1.

Nessuno, ch'io mi sappia, ha risolto il problema.

E il problema è fisiologico? Sono in esso interessati pulsazioni cardiache reazioni riflessi moti indutti dal sistema nervoso? Quando il suono entra in noi, alterazioni e modificazioni si producono nell'equilibrio normale delle funzioni

organiche? Quando i fasci sonori raggiungono il nostro cervello, fatto puramente meccanico, perchè e come entrano in azione le facoltà intellettive e spirituali e si formano idee pensieri memorie visioni? Associazioni di idee, sì: ma come? E perchè?

O forse il problema è puramente spirituale e riguarda l'individuo e non la specie? L'emotività sonora è uno stadio cui son giunte la tradizione l'educazione l'inclinazione? Come si spiega il canto informe dell'uomo primitivo che non aveva tradizione ed educazione ma solo inclinazioni?

Domande alle quali non so rispondere e che intanto lascio così come sono.

***

Il segno sonoro vibra nell'aria. Quantunque non lasci traccie, come le lasciano i segni incisi nella pietra nel legno nel metallo segnati sulla carta, è un segno. Come lo è quel gesto che noi cattolici facciamo e che appunto diciamo segno della Croce.

E' un segno a modo suo.

Il suono ond'è costituito è un suono formato da noi umani: non è il suono che trovasi in natura. Che, a ben pensarci, è assai povera di suoni — gli antichi maravigliavano che i corpi celesti vadano senza rumore! — e non certo ricca quanto di linee e di colori. E più che di suoni trattasi di rumori: il sibilo del vento il fragore delle onde e delle cascate lo stormire dell'abetaia il mormorare del ruscello... Di suoni non vi sono forse che gli accenti coi quali una parte degli esseri animati si esprime: la voce umana nella parlata e nel canto, il canto degli uccelli, il grido di qualche animale.

Il segno sonoro è costituito di suoni intonati, di complessi sonori, di organismi sonori armonici contrapuntistici ritmati ed ha i suoi caratteri: la immaterialità la universalità la indeterminatezza la variabilità la fugacità...

Di questi caratteri alcuni ha comuni con le altre arti: altri sono suoi personali. Fra questi uno per eccellenza: la indeterminatezza.

La parola la linea il colore sono espressioni che determinano che precisano che individuano idee pensieri persone cose fatti. Il segno sonoro non può questo.

E di conseguenza non lo può la musica.

In questa impossibilità è la sua forza e la sua debolezza, il suo vantaggio ed il suo svantaggio, il suo pregio e — secondo taluni come il Voltaire — il suo dispregio.

Per giungere a determinare a precisare ad individuare nitidamente, la musica è costretta ad appoggiarsi alla parola: a confessare la sua impotenza, ad abdicare alla sua indipendenza.

Per contro proprio nella sua debolezza è la sua forza: in quella indeterminatezza è la sua illimitata libertà, è la facoltà di espandersi senza costrizioni, di formarsi senza forme, di evolvere nel vuoto come un aereo, di seguire tutte le direzioni, di raggiungere tutte le dimensioni, di essere luci ed ombre densità e rarefazioni altezze e profondità moti e immoti lentezze e vertiginosità dolcezze e violenze...

A vederla sotto questa luce l'arte dei suoni appare come un'espressione unica indipendente staccata separata da tutte le altre espressioni d'arte. Dalle quali si differenzia costitutivamente. Se ne sta in disparte, così, librata nell'aria, dove vive una vita tutta sua, non tributaria d'alcuno, dovendo nulla a nessuno.

In questa esistenza astratta ed immateriale il segno sonoro può assumere caratteri singolarissimi: materia immateriale unica può essere, come nella matematica nella geometria nella chimica, numero quantità elemento sostanza particella volume massa filamento retta curva. La musica può diventare una combinazione una miscela un'addizione una sottrazione una equivalenza una proiezione.

Pensate: il musico è là davanti il suo silenzio.

Come un mago favoloso egli manipola le sue sostanze, dispone i suoi elementi, fa i suoi segni. Qua un filamento leggero chiaro incandescente, sotto una sostanza oscura, là uno sprazzo di luce subito accesa subito spenta, più in là una massa densa rombante, sopra un guizzo, poi un lungo lento dissolversi di colori morbidi ed evanescenti, poi uno scoppio donde sprizzan e sfavillan perle iridescenti, poi l'aprirsi di un dorato azzurro spazio infinito poi un'orgia e una frenesia di suoni...

Alcuni segni sulla carta. Alcuni strumenti mostruosi, relitti di favole leggendarie. E il miracolo si compie, lo spazio si riempie di suoni che volteggiano salgono scendono si fanno si disfanno...

A vederla sotto questa luce l'arte dei suoni è profondamente separata dalle altre arti. Ma è anche separata dall'umanità dagli uomini dal cuore degli uomini.

***

Operazione matematica, dimostrazione geometrica, azione e reazione chimica: la musica è certo un problema allettante ed invitante: un bel capriccio che val la pena di togliersi: un passatempo intelligente. E non sono pochi i musici che vi si sono dilettati e vi si dilettano ancora. E alcune prove sono state superbe, folgoranti.

Ma non è tutta l'arte.

L'arte ha altri caratteri ed altri fini.

Questo è al più un materialismo sonoro: come tutti i materialismi caduco e deteriorabile. Materialismo sonoro che dà inevitabilmente nell'automatismo meccanico e alla fine nella retorica. E retorica — avendo l'aria di essere tutt'altro — sono molte musiche d'oggi che non sono dettate da necessità spirituali, non sono espressioni inevitabili di passioni di convinzioni di fedi di poesie, ma son ripetizioni di luoghi comuni, imitazioni di seconda mano, logoramento di procedimenti che vorrebbero stupire e non stupiscono più perchè ci son venuti a noia e vogliam altro di nuovo.

Le arti particolari han ciascuna il loro campo e la loro tecnica. La pittura e la scultura trovano i loro modelli nella natura. Nella natura la musica non li cerca che eccezionalmente e limitatamente come in un mondo a lei esteriore. Li cerca e li trova nel nostro mondo interiore.

La musica non è « un occulto esercizio aritmetico — come diceva Leibnitz — nel quale lo spirito non si accorge di contare »: è un'attività psicologica che si muove e incide sulla immensa sconfinata distesa dell'anima umana e i suoi temi sono le passioni.

Fuor di qui non vi è musica ma una cinematica sonora.

Il suono in sè non è nè bello nè brutto: giunge alla bellezza quando dentro

vi arde il fuoco dell'umana anima: quand'è l'organizzazione sonora di quelle vibrazioni che nel fondo dell'anima umana sono in perpetuo movimento e generano il calore della passione e del sentimento.

Il contenuto della musica è insomma un contenuto umano. Su questo, in tutti i tempi, filosofi pensatori esteti son d'accordo.

***

Dice Platone « ... quanto vi è di utile a udirsi nel suono musicale ci è offerto per via dell'armonia: l'armonia poi, come quella che ha movimenti corrispondenti ai cicli dell'anima che sono in noi, a chi con senno adoperi le Muse, è stata data da esse non *per un piacere irrazionale*, secondo si crede adesso consistere la sua utilità, ma come alleata per ridurre all'ordine ed all'accordo con se stesso il periodo dell'anima che si fosse fatto in noi discordante. E così il ritmo ci è dato dalle stesse allo stesso scopo, quale ausiliario per la disposizione sproporzionata e mancante di garbo che è nella maggior parte di noi. ». — Timeo, XVI, D (vers. Fraccaroli - Bocca ed. 1906).

E ancora Platone « lasciami quella (armonia) che sappia imitare convenientemente le voci e le note dell'uomo valoroso nei fatti della guerra ed in ogni azione violenta... E lasciamene poi anche un'altra per quando egli si trovi a fare opere di pace e non forzate, ma spontanee, sia che persuada o preghi qualcuno di qualche cosa, un Dio coi voti, o con ammaestramenti e ammonimenti un uomo... Queste due armonie, quella della violenza e quella della spontaneità, quelle che imitano ottimamente le voci dei fortunati e degli sfortunati, dei temperanti e dei forti, queste lasciacele » — Repubblica (vers. Fraccaroli) pag. 69.

Dice Monteverde « avendo io considerato le nostre passioni, o d'affetioni, del animo, esser tre le principali, cioè Ira, Temperanza, et Humiltà o suplicatione, come bene gli migliori filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi alta, bassa e mezzana: et come l'Arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle, et temperato... Gli contrari sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del movere che deve havere la bona Musica... Diedi di piglio al divin Tasso... e ritrovai la descrittione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto Guerra cioè preghiera et morte... » — dai Madrigali guerrieri ed amorosi, libro VIII 1638 (Malipiero - Monteverdi - Treves, Milano 1929, pag. 89).

Dice ancora Monteverdi — « ... come caro Sig.re potrò io imitare il parlar dei venti, se non parlano! Et come potrò io con il mezzo loro movere gli affetti! Mosse l'Arianna per esser donna, et mosse parimenti Orfeo per esser homo et non vento... La favola tutta poi quanto alla mia ignoranza non sento che ponto mi mova... nè sento che lei mi porta con ordine naturale ad un fine che mi mova. L'Arianna mi porta ad un giusto lamento; et Orfeo ad una giusta preghiera; ma questo non so a qual fine; si che; che vole V. S. Ill.ma che la musica possa in questa ». Lettera allo Striggio, 9 Dic. 1616 (riguarda « Le nozze di Teti ») — Malipiero - Monteverdi pag. 166.

Dice D'Annunzio per un preludio di Bach: « qualcuno piangeva, gemeva, oppresso dall'angoscia: qualcuno piangeva, gemeva, chiamava Dio, domandava il perdono, implorava l'aiuto, pregava con una preghiera che saliva al cielo come una

fiamma. Chiamava ed era ascoltato, pregava ed era esaudito; riceveva la luce dall'alto, gittava risi d'allegrezza, stringeva al fine la verità e la pace, si riposava nella clemenza del Signore ».

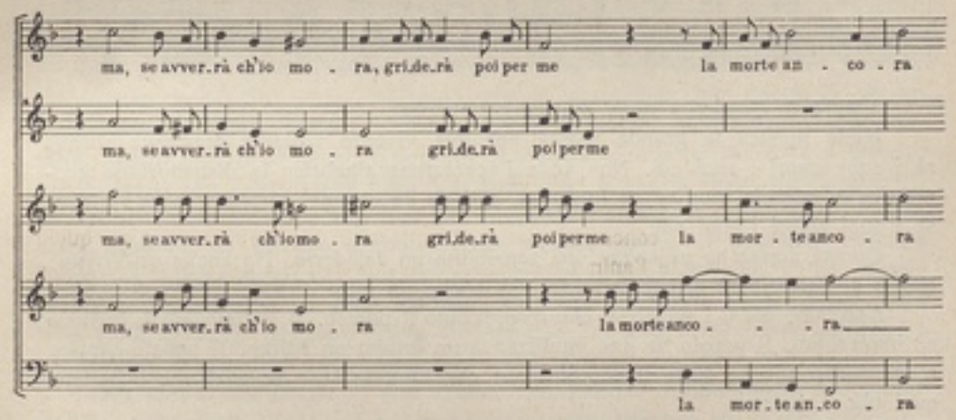
Dice ancora D'Annunzio: « ma nel secondo preludio (del Tristano) tutti i singhiozzi di una gioia troppo forte, tutti gli aneliti del desiderio esasperato, tutti i sussulti dell'aspettazione furiosa si alternavano, si mescevano, si confondevano. L'impazienza dell'anima femminile comunicava i suoi fremiti a tutta la notte a tutte le cose nella pura notte d'estate respiranti. A tutte le cose l'anima ebra gittava i suoi richiami perchè rimanessero deste sotto le stelle... ».

***

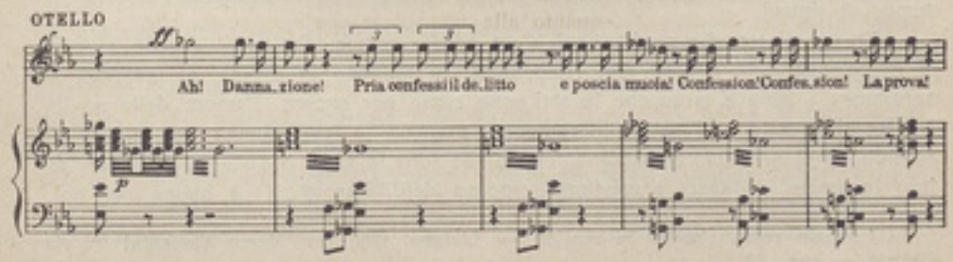
E d'accordo anche la più gran parte dei musicisti.

Nell'opera dei maggiori l'umanità soffre ama spera dispera muore si trasfigura. E, fatto notevole e poco notato, gli stessi problemi psicologici han le stesse soluzioni tecniche. Scegliamo a caso una espressione di collera di sdegno di ribellione di odio: la corrispondente espressione tecnica musicale sarà la dissonanza, oggi, ieri, ier l'altro.

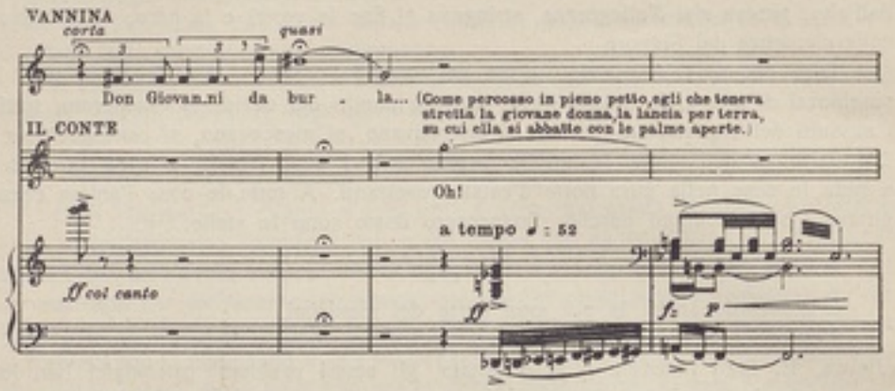
Ecco Gesualdo, conte di Consa, principe di Venosa. Non sa dare alla dissonanza il valore armonistico che le diamo noi, ma sfrutta le cattive relazioni e le ambiguità modali così che l'impressione è di dissonanza.



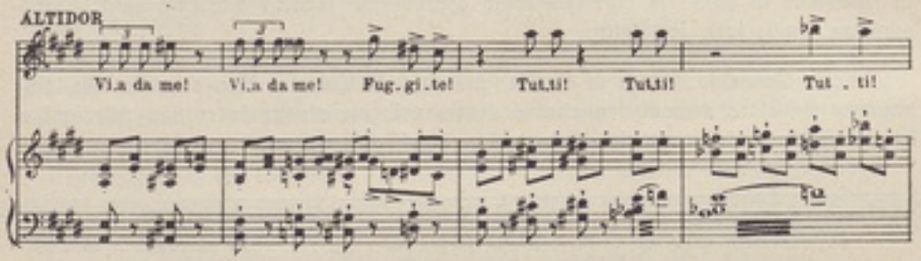
Ecco Verdi nell'*Otello*.



Ecco Franco Alfano nel *Don Juan de Manara.*



Ecco Alfredo Casella ne *La donna serpente.*



A cercare l'umanità nella musica è il popolo.

Nella musica la grande massa anonima vivente vibrante fremente ritrova sè i suoi amori i suoi odi. Non vede l'operazione algebrica la distribuzione geometrica la miscela, non se ne interessa, non se ne occupa, ci passa sopra: ritrova sè i suoi amori i suoi odi.

Questa massa ha un'anima una sensibilità un desiderio. Ha anche un diritto: quello di partecipare ai riti dell'arte. Ha anche un altro diritto: quello di capire.

Non sono pochi i musicisti che disprezzano il popolo. Il trattamento è ingiusto ed immeritato. Il popolo ha una intelligenza un intuito un istinto. Il popolo capisce e, se anche non sa dirne il perchè — e che importa? — sa quel che è bello e quel che è brutto.

Il popolo non ha tempo per le esperienze di laboratorio: vuole il prodotto.

E del resto è tempo che le esperienze sian superate e che si raccolga. E' tempo di sintesi.

Correr dietro alle novità oggi è un perder tempo. Da anni facciam mucchi di esperienze e le riserve sono imponenti. Si mettano in ordine, si lavorino, si spremano. « Sino a tanto che le arti sono rozze per ancora, l'amore della novità è vita di quelle ond'hanno incremento, maturità e perfezione: ma giunte al sommo, quel principio medesimo, che diede loro la vita, è anche quello che dà loro la morte » Questa acutissima sentenza dell'Algarotti (1) è buona per noi.

(1) Saggio sopra l'opera in musica — Livorno 1763 per Marco Coltellini in via Grande — pag. 22.

Novità abbiam cercato in tutti i campi, nella complicazione armonica, nella strapotenza strumentale, nella perpetua instabilità ritmica, nella ricerca microscopica e micrometrica di preziosità e di finezze...

Fermiamoci a raccogliere in organismi sani solidi chiari semplici elementari lo stupendo materiale: buttiamo le scorie le superstrutture inutili le incrostazioni, castighiamo gli egotismi vanitosi che affaticano la vivacità dell'ingegno e la freschezza della concezione, coltiviamo il rispetto di quei caratteri immanenti ed indistruttibili dell'arte che fanno la tradizione, nella quale è il contenuto umano dell'arte e che è inutile voler soffocare chè sempre rinascerà e più viva di prima, perchè è nella nostra natura, è la nostra stessa natura ed ha del sublime.

LUIGI PERRACHIO.

Gli "abbattimenti„ alla Corte granducale toscana nel Secolo XVII

Durante il fastoso Seicento il gusto per gli spettacoli si manifesta in molteplici aspetti. Le varie Corti italiane vanno a gara nell'allestire, con sfarzo principesco, feste di ogni genere, in occasione di particolari solennità (nozze, battesimi, visite di illustri personaggi), e anche in determinati periodi dell'anno. Il posto d'onore spettava allora al melodramma, che, affermatosi in principio del secolo, aveva in breve raggiunto grande perfezione per opera di illustri compositori. Firenze, Mantova, Roma, Venezia, Napoli alimentavano con liberalità questo fervore creativo. Nei primi decenni del Seicento Mantova e Firenze predominano per l'importanza degli spettacoli lirici e per la fama degli esecutori. Ma accanto alla forma più nobile del melodramma altre feste avevano luogo, meno notevoli. A Firenze soprattutto era a quel tempo in uso una singolare forma di rappresentazione musicale-coreografica: l'*abbattimento*. Con questa parola si designava una « festa d'armi », cioè uno spettacolo sontuoso nel quale due o più cavalieri facevano prova di destrezza. Le sue origini sono antiche, e cercheremo di seguirne l'evoluzione.

Dai tornei medioevali si era passati alle giostre, forma meno violenta di scontro, nella quale i duellanti o le due squadre combattevano con « armi cortesi », tali cioè da non far danno. Nel Cinquecento la giostra assunse un carattere quanto mai spettacoloso, guadagnando assai in agilità ed eleganza. Alla destrezza del maneggio delle armi andò congiunta la grazia del portamento, e si badò anche moltissimo allo sfarzo dei costumi. Il Seicento completa la trasformazione. Dalla giostra si passa all'abbattimento, che è vera e propria azione mimica, in cui due cavalieri o due squadre simulano uno scontro: azione preceduta, accompagnata e seguita da musiche e danze. L'abbattimento, che si disse anche « balletto a cavallo », assunse ancor più il carattere scenico passando al teatro. Infatti, mentre fino al Cinquecento giostre e tornei si svolgono sulle piazze, nel Seicento si fanno abbattimenti in teatro, e soltanto in casi eccezionali lo spettacolo è al-

l'aperto. Quando ritorna fuori esso mantiene però le sue esigenze sceniche, e allora vi cooperano sempre gli architetti granducali, per creare, a Boboli o altrove, l'ambiente adatto. Questa forma, come si è detto, fiorisce particolarmente a Firenze, e le ragioni sono da ricercarsi nella predilezione che i Principi di Casa Medici accordavano a un tal genere di passatempi, ai quali spesso prendevano personalmente parte. Generalmente gli abbattimenti avevano luogo durante il carnevale, che la corte medicea soleva trascorrere a Pisa o a Livorno. Un poeta di corte aveva incaricato di pensare all'*invenzione*, cioè all'argomento della disfida, e sceglieva soggetti tratti dalla mitologia, o dall'antichità classica o dai poemi cavallereschi, sempre tali da offrire pretesto a una scenografia spettacolosa. Si scrivevano poi in versi il « cartello » della disfida e le varie parti cantate che precedevano o seguivano l'incontro vero e proprio: quest'ultimo essendo talvolta, ma non sempre, accompagnato da un opportuno commento musicale. L'abbattimento era annunciato qualche giorno avanti: durante un ballo o altro trattenimento comparivano alcuni cavalieri a leggere il cartello della disfida, in ottave. Alla data stabilita aveva poi luogo lo spettacolo, nel teatro di corte o, in mancanza di questo, in una sala sistemata per servir di teatro. Vi assisteva sempre grande folla di nobili invitati.

Nel 1606 ebbero luogo alcuni abbattimenti, sui quali voglio particolarmente intrattenermi. Nel febbraio la corte granducale era a Pisa e il carnevale si svolgeva brillantemente, con molti e vari spettacoli. Il giorno 6 vi fu una « giostra al saracino », a cui seguì una elegante festa da ballo « et in mentre si danzava comparvero in due squadre Aiace ed Ulisse con otto soldati per ciascuno, per fare prova di loro stessi con diverse sorti d'armi » (1). *Inventore* di questo abbattimento era stato Michelangelo Buonarroti il Giovane, poeta della Corte Medicea, che diede il suo contributo per lunghi anni a molti spettacoli. Le notizie che il Solerti riporta non precisano se e in qual misura questo abbattimento fu musicato: forse esso si limitò ad una azione mimica. Il giorno seguente ebbe luogo un altro balletto, molto importante, così descritto nel Diario di corte pubblicato dal Solerti (2): « S. A. (il granduca Fernando I) fece radunare nella sala maggiore in modo « di teatro tutte le donne della città e tutti i più nobili, per esservi spettatori della « festa del ser.mo Principe suo figliuolo (Cosimo), il quale rappresentava l'aba- « timento di Dario et il finto Alessandro, in due squadre con sedici combattenti « per ciascuno, et a suon di musica di voce e d'instrumenti nobilissimi, a lume « di torce in abito di tela d'oro e incarnatino et altri in abito d'argento e gialli. « Dove combattuto con lance e stocchi fu vincitore il sig. Principe che rappre- « sentava Alessandro, et Dario e suoi seguaci perdendo si ritirorno, e li vincitori « fecero un ballo bellissimo, cosa non più vista: et la inventione et soggetto di « parole e musica fu dell'ill'mo sig. Ferdinando Gonzaga... ». Per altra via si sa che il noto cardinale musicista e poeta stampò anche i versi di questo abbattimento, ora perduti (3). L'abbattimento di Ulisse e Aiace, di cui più sopra si è detto, non fu completamente messo da parte, anzi, qualche mese dopo si pensò a replicarlo. Michelangelo Buonarroti il Giovane scriveva perciò nel settembre

(1) Cfr: ANGELO SOLERTI *Musica Ballo e Drammatica alla Corte Medicea del* 1600 *al* 1637 — Notizie tratte da un Diario. Firenze, Bemporad 1905 p. 37.
(2) Cfr. ivi
(3) Cfr. ivi p. 37 note.

dello stesso anno alla granduchessa Cristina, consorte di Ferdinando I, che villeggiava a Pratolino. Ecco la lettera finora inedita (4).

Ser.ma Madama

Si come ha comandato V. A. S. sono andato pensando che volendo quella che si faccia quel medesimo abbattimento che si fece in Pisa con l'istesso numero di persone sia bene mutar loro i nomi e non rappresentino i due cav.ri più Ulisse e Aiace, per che essendosi tal festa fatta altra volta, e stampatane la descrizione, sarebbe riconosciuta per cosa non nuova. Ma ho immaginato che dovendosi questo spettacolo appunto rappresentare nel tempo che i giorni saranno eguali con le notti sia a proposito far venire per combattere due cav.ri che rappresentino l'uno la notte madre dell'Aurora, e l'altro il giorno figliolo di quella, e la stessa Aurora venendo in su un carro gli conduca e cerchi placarli e essi si disfidino per via de loro araldi che saranno due musici e l'aurora appresso dopo l'abbattimento cantando gli freni dando sentenza di loro eccellenza e valore eguale. I musici rappresenteranno in forma di Ninfe l'ore che vengono con l'Aurora, e i giovani che debbon ballare significheranno gli Zeffiri che anche essi vengono seco al suo apparire, e così nel fine facendosi il ballo col coro delle ninfe finire la festa con qualche pompa e grandezza e le parole dell'Aurora che canterà dichiareranno il tutto, e negli abiti di poco si altererà la spesa. Tanto si farà se piacerà a V. A. S. alla quale io prego dal Sig.re ogni maggior felicità et esaltazione.

Di Firenze alli 15 *di settembre* 1606.

Di V. A. S.

Devotiss.mo e Umiliss.mo Ser.re e vassallo
MICHELAGNOLO BUONARROTI.

Di qui risulta che dell'abbattimento di Ulisse e Aiace si era anche stampata la « descrizione », secondo l'uso del tempo. La lettera mi sembra soprattutto notevole perchè non soltanto dimostra quanto si badasse all'originalità del soggetto, ma anche perchè dà notizie abbastanza precise intorno alle parti cantate del balletto. Vi erano dunque monodie e cori: difficile precisare lo stile di queste musiche, ma è probabile che vi si affermasse, almeno negli « a solo », il nuovo stile recitativo, mentre i cori, con ogni verosimiglianza, conservarono la loro struttura polifonica. La singolare festa, per la quale Michelangelo aveva saputo così bene trovare una nuova *invenzione*, non potè tuttavia esser posta in musica e rappresentata per alcune difficoltà che sorsero. Infatti dalla seguente risposta della granduchessa al poeta fiorentino apprendiamo che essa non fu approvata:

La vostra inventione ci piace assai et interamente sarebbe di nostra satisfazione se li habiti che sono già fatti per soldati si potessero accomodare per i venti zeffiri figurati da voi, il che non si potendo fare sarà bisogno assaissimo darsi ad altra invenzione, ò vero in questa invenzione mutare i Zeffiri et introdurre altra cosa alla quale li habiti soldateschi già fatti per quelli che devono ballare più propensi interamente advenghino, e non mi curo che siano Dee per

(4) Questa e la seguente lettera pure inedita furono tratte dall'"Archivio Buonarroti di Firenze, inserto 45.

carri nè altro, basta che voi troviate qualche inventione da condurre questi otto che ballano che saranno vestiti da soldati.

CRISTIANA G. D.sa

Il tempo breve scuserà se non si fa ogni cosa con più grande apparecchio: et conferirete con Gio. Pecori, che ha cura delli habiti.

La fretta e il desiderio di non eccedere con le prodigalità impedirono così di attuare il bel disegno: non si trova infatti notizia, nel Diario di Corte riportato dal Solerti o altrove, che un abbattimento abbia avuto nel settembre o nell'ottobre di quell'anno.

Ma questi spettacoli furono frequenti alla corte Medicea per tutto il Seicento. Ricordo, dei più notevoli, il Ballo e giostra dei Venti rappresentato il 27 ottobre 1608 durante la festa nuziale del principe Cosimo e di Maria Maddalena d'Austria (5): la Barriera eseguita due volte nel carnevale del 1613 (6); il Balletto per il battesimo del principe Mattias (1614), con musiche di Jacopo Peri (7); la Guerra di Bellezza di A. Salvadori che ebbe luogo in Piazza Santa Croce accomodata « in modo di teatro aurato » il 16 ottobre 1616 in occasione della venuta del principe Federigo d'Urbino, fidanzato di Claudia de' Medici, anche questa musicata dal Peri (8). E ancora il Balletto a cavallo fatto dalle dame dell'arciduchessa nel carnevale del 1620 (9); le *Fonti d'Ardenna, Festa d'Arme e di ballo* composta dal Salvadori per il carnevale del 1623; e il Balletto a cavallo che seguì alla rappresentazione della « Liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina » di Francesca Caccini il 3 febbraio 1625 (10). Gli abbattimenti raggiunsero il culmine della pompa barocca in due solenni spettacoli: il « Mercurio e Marte, Torneo regale » dell'Achillini, eseguito nel Teatro Farnese di Parma durante le feste per le nozze di Margherita di Toscana con Odoardo Farnese (1628); e il « Mondo Festeggiante », con cui si vollero esaltare gli sponsali di Cosimo III de' Medici con Margherita Luisa d'Orléans, il 19 luglio 1661 (11). Quest'ultimo fu opera di Giovanni Andrea Moneglia per la poesia e di Domenico Anglesi per la musica: ebbe luogo nel teatro del giardino di Boboli, e vi prese parte anche il principe sposo.

Con ogni probabilità gli « abbattimenti » fiorentini offrirono qualche spunto per le bizzarrie scenografiche dei contemporanei Court Masques inglesi. Tuttavia questi spettacoli, destinati soprattutto a « far stupire », decaddero nel Settecento che vagheggiava un ideale d'arte di maggiore intimità. Forse anche si può far risalire agli « abbattimenti » la prima idea del Combattimento di Tancredi e Clorinda, in cui il Monteverdi attuava, com'è noto, una sua nuova e profonda visione estetica.

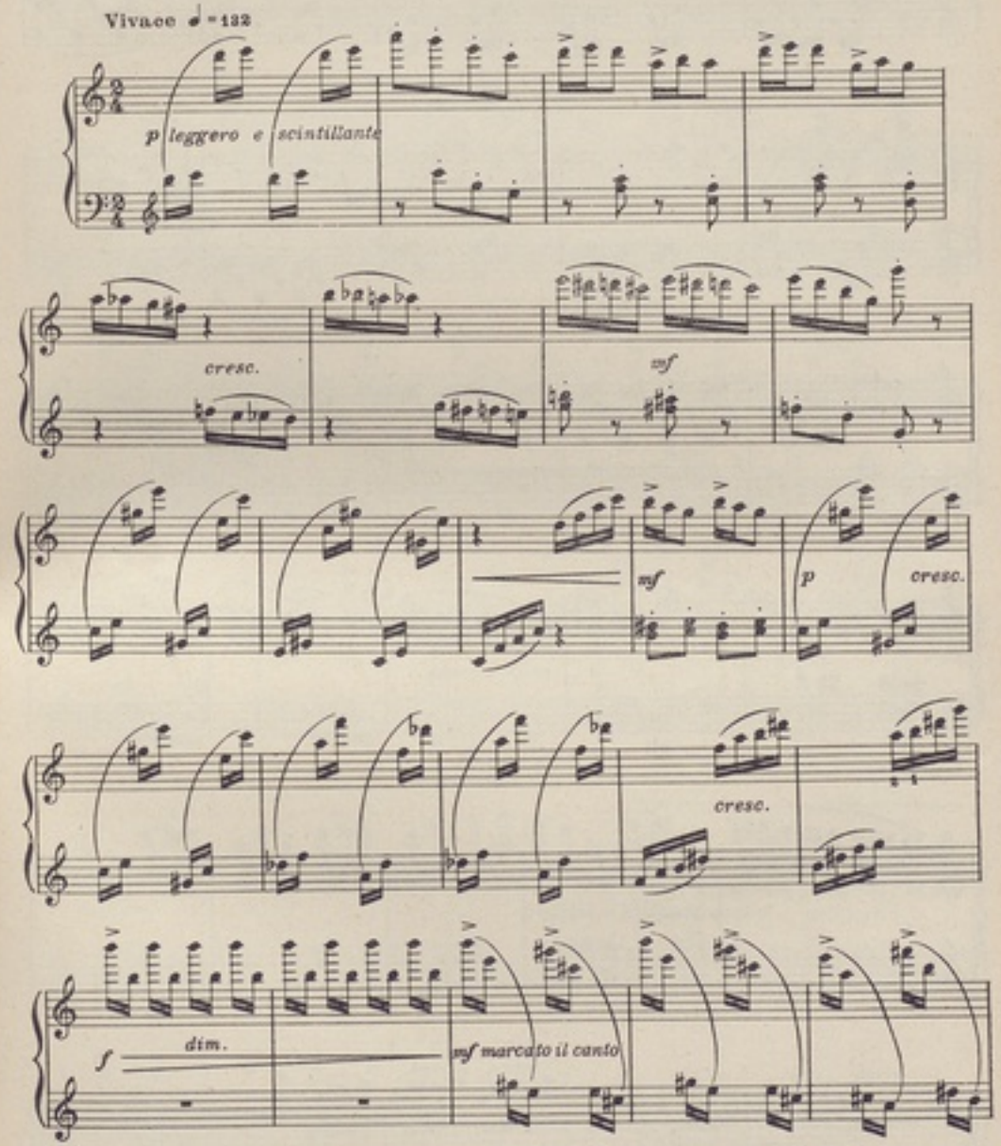
Dott. MARIA GIOVANNA MASERA.

---

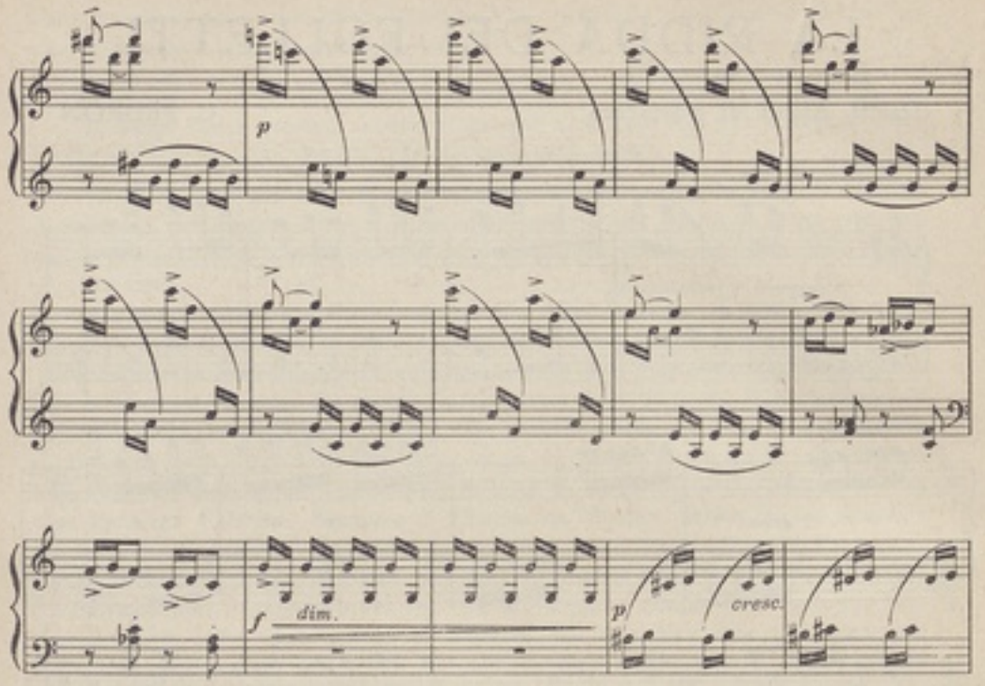
(5) Cfr. SOLERTI op. cit. p. 47 e segg.
(6) Cfr. ivi p 70 e segg.
(7) Cfr. ivi p. 80 e segg.
(8) Cfr. ivi p. 115 e segg.
(9) Cfr. SOLERTI op. cit. p. 153.
(10) Cfr. SOLERTI pp. 164 e 182.
(11) Cfr. GIETANO IMBERT *La vita fiorentina nel Seicento.* — Firenze, Bemporad 1906 p. 78.

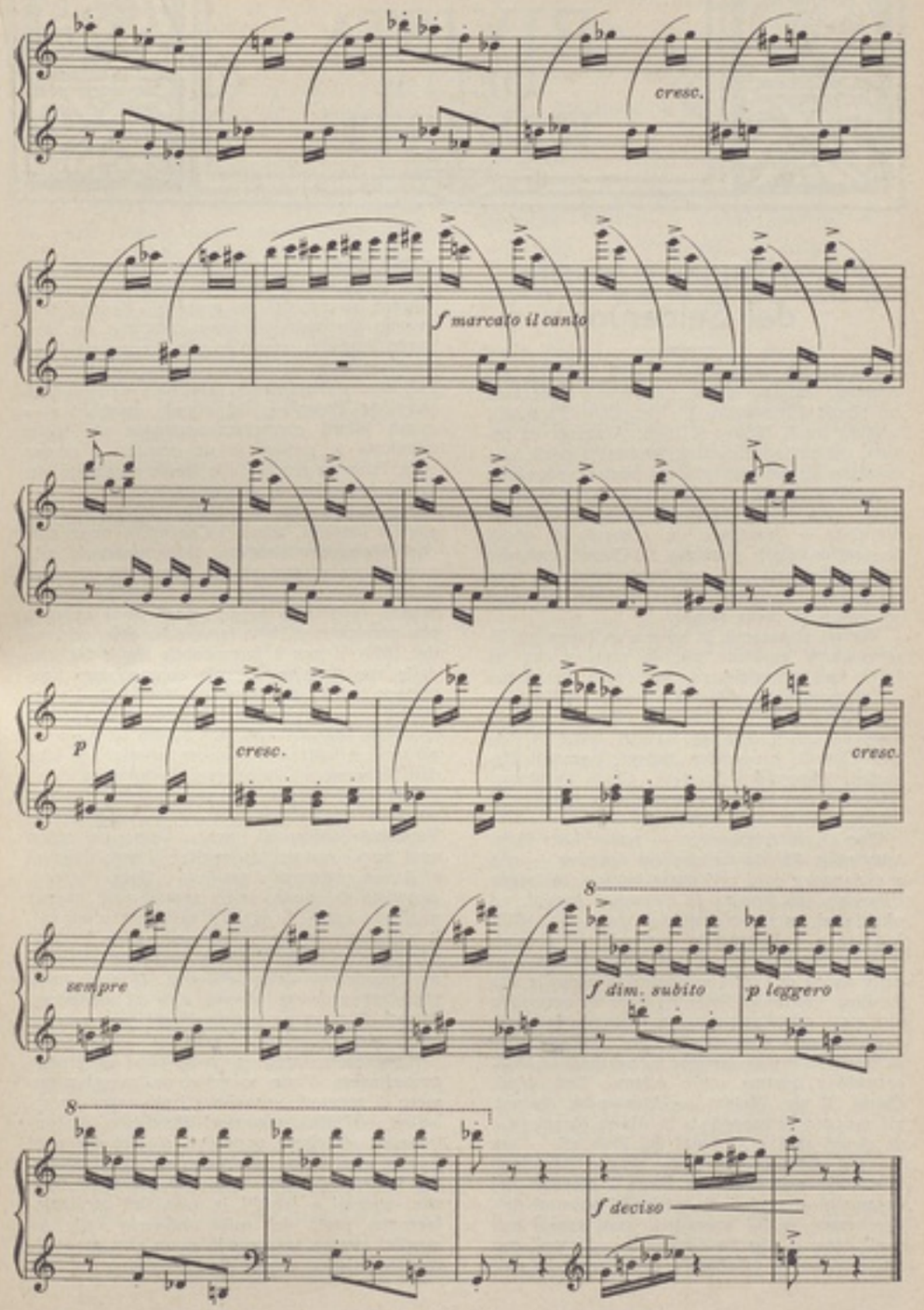
LA RIDDA DEI FOLLETTI

Dal II. Album di giovinezza — C. PEDRON



Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXLI, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, de diffusion, de reproduction et d'arrangement réservés.
R.R. 2075


p
f dim.
p cresc.
sempre cresc.
p subito e leggero
cresc.
mf
p


cresc.
f marcato il canto
p
cresc.
cresc.
sempre
8
f dim. subito
p leggero
8
f deciso

RIVISTA DELLE RIVISTE

Fra virtuosi e musici del Seicento

Fra le più interessanti figure del seicento romano, emerge come intelligente mecenate un nipote d'Innocenzo X: Benedetto Pamphilj, vissuto fra il 1653 e il 1730. Artigiani ed artisti, del pari che musici, letterati e poeti, circondano fin dai suoi giovani anni e secondano il geniale « abate Panfilio » — presto cardinale, gran priore di Roma, bibliotecario alla Vaticana — formando un cenacolo di vividi ingegni in quel « palazzo al Corso » sonante di superbe feste e di accademie musicali, dove un giorno l'architetto Carlo Fontana costruirà un teatro in piena regola.

Via via si accende in lui e si sviluppa quella travolgente passione per la musica che ha inizio dall'apprendimento del canto, del suono — clavicembalo, chitarra, flauto, arciliuto — per sfociare nella creazione di una propria cappella, presieduta da maestri come Arcangelo Corelli, Alessandro Melani, Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti, Carlo Francesco Cesarini, con una vera orchestra di sonatori di violini e viole e di cembalisti.

Non ci meraviglieremo — scrive Lina Montalto nella *Rivista italiana del dramma* — che a diciannove anni egli possa mettere in iscena l'*Erminia*, su musica di Giovanni Antelli, ed offrirla ai suoi convitati del carnevale 1672, insieme a un'accademia musicale del Masini, il noto compositore romano che fu virtuoso della regina di Svezia e maestro di cappella alla Basilica Vaticana. Nella fioritura di oratorii a più voci, d'ispirazione sacra secondo la tradizione filippina, che seguì i rigori di Papa Minga contro il teatro, emerge l'*Abel* del Pamphilj, oratorio a quattro voci: Adamo, Eva, Abel, Caino. Il sig. Melani — Alessandro Melani, già maestro di cappella a S. Maria Maggiore e da alcuni anni a S. Luigi dei Francesi — era in quel momento in auge presso Benedetto Pamphilj; egli ordina e firma i mandati dei pagamenti ai copisti di musica ai sonatori dell'orchestra; a lui sono indirizzati eccezionali doni, come il « bacile d'argento » offertogli con monete per la magistrale orchestrazione dell'*Abel*, oltre agli onori resigli quando in una casa o l'altra del patriziato romano, e poi alla Chiesa Nuova, egli ne presenziò l'esecuzione, avendo al cembalo niente altro che un Bernardo Pasquini, premiato per l'occasione di un cospicuo dono di piastre! Il sig. Bernardo — familiare designazione, nei libri dell'amministrazione Pamphilj, del grande cembalista — aveva infatti contemporaneamente al Melani composta la musica di un oratorio a cinque voci, forse su parole dello stesso mecenate che gliene commise la strumentazione.

Amico di artisti, in collaborazione d'arte con poeti e letterati, come il Contini, è verosimile che Alessandro Scarlatti abbia musicato arie e cantate e magari piccole commedie di teatri privati, viventi un po' alla macchia, date le severe restrizioni papali, negli anni appunto che precedettero l'alta fama della composizione del 1679. E non è improbabile che nella lista delle sue deliziose piccole composizioni figurassero liriche di Benedetto Pamphilj. Le relazioni fra il giovane Scarlatti e il giovane mecenate sono tali che, nell'agosto 1680, questi gli terrà a battesimo il secondogenito cui vien dato il nome di Benedetto Bartolomeo.

Col 1680 si nota un crescendo di fervore musicale nel palazzo al Corso: per lo stesso Benedetto accorrono ancora, come nei primi suoi anni, maestri di vaglia: Pietro Ugolini è il suo maestro d'arciliuto; Luca Medoro, provvisto di quattro scudi mensili, gli insegna musica e canto; il sig. Ottavio, per scudi sei, il cembalo; il sig. Francesco, alias lo Sior Ciccio, riceve una dobla al mese per istruirlo nel magistero della chitarra. Questa tanto piace al provetto allievo che al chitarraro Alberto Platuer ne ordina d'ogni tipo per poterne avere a suo piacimento.

L'orchestra, tutte le volte che un grande avvenimento d'arte esigesse un maggior numero di sonatori, accoglieva i più esperti cembalisti, violinisti, suonatori d'arciliuto, di contrabasso, di oboe, e perfino di chitarra e di tromba che Roma offrisse; ma, di consueto, era formata da quel vivaio di giovani artisti, che, allevati e istruiti in casa del cardinale, facevano parte del *rollo ordinario della famiglia*, spesso assurgendo a un alto grado di merito artistico come Pietro Ugolino col suo arciliuto, Giovanni detto del Violone, cioè lo spagnuolo Giovanni Lulier aiutante di camera del cardinale, Francesco detto lo Sior Ciccio della Chitarra, Teodosio del Contrabasso...

Non si conosce troppo della vita di Alessandro Scarlatti nei suoi giovani anni in Roma — nota l'articolista — ma dalle carte del cardinale Pamphilj emergono particolari tali che lasciano supporre il compositore siciliano in cordialità di rapporti con Pasquini e Corelli, avanti l'ingresso di tutti e tre in Arcadia (26 aprile 1706) e i loro concerti artistici nella campagna romana. Si sa che lo Scarlatti apprezzava molto Pasquini come cembalista e Corelli come direttore d'orchestra: sicchè, assai spesso riuniti presso il comune mecenate nei deliziosi trattenimenti musicali, par di vedere gli ardenti occhi meridionali seguire il tocco magistrale della mano del sig. Bernardo carezzante il « cembalo all'ottava » o la fuga degli archi al cenno del sig. Arcangelo, nei saloni di S. Em.za...

ITALIA

Rivista musicale italiana. - Milano, VI 1940.

H. Fleischmann: *La musica degli sloveni nel passato e nel presente.* — R. Duhamel: *Delacroix e la musica.*

Rivista italiana del dramma. - Roma, 15 gennaio 1941.

M. Apollonio: *Dalla Hamburgische Dramaturgie al saggio « Della fatalità »*, ecc. — A. Fiocco: *L'impuntatura drammatica di F. Martini.* — G. Ortolani: *Carlo Gozzi e la riforma del teatro.* (Conclusione del saggio: « Nella pratica del teatro anche l'ostinato conte Carlo aveva dovuto via via abbandonare molte cose che aveva appreso sui libri, e tutto il bagaglio di lingua toscana ricavato dai poeti burleschi, e tutti i ricordi della commedia letteraria del cinquecento, e tutta la pedanteria dei precetti classico-aristotelici, e tutte le insolenze con le quali aveva sì a lungo perseguitato l'ignoranza del povero Goldoni; e s'era anch'egli ridotto ormai, il vecchio Solitario, a ricantare, come quella testa scompigliata dell'abate Chiari, « E' bello sol tra noi quello che piace »).

La Rassegna Musicale. - Roma, gennaio 1941.

A. Bonaccorsi: *Rileggendo alcune opere meno note di Verdi (Macbeth, Luisa Miller, Simon Boccanegra, Don Carlo).* — D. De Paoli: *Nota sul Lied di H. Wolf.*

Bollettino Ceciliano. - Roma, dicembre '40.

R. Casimiri: *La polifonia sacra e profana del sec. XVI e la sua interpretazione, secondo le regole dei teorici.* — G. Pagella: *Il piacere estetico nella musica in genere e nella musica sacra in ispecie.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, febbraio 1941.

O. Mancini: *Apoteosi del genio e dell'arte di Verdi.*

Rassegna Dorica. - Roma, gennaio 1941.

G. Fara: *G. Tebaldini.* — Ambo: *Appunti per una polemica e basi per una inchiesta* (sui gusti del pubblico e sulle sue aspirazioni).

Aurea Parma. - Parma, I, II 1941.

Numero dedicato a Verdi con scritti di I. Pizzetti: *Spunti di critica verdiana dall'Aida all'Otello;* G. Drei; G. Tebaldini: *Verdi, i suoi imitatori, i suoi critici;* G. Micheli; M. Ferrarini: *La roccaforte di Verdi;* A. Gavazzeni: *La trilogia di Verdi;* G. Dovara ecc.

Segnalazioni da giornali e periodici:

A. M. Bacialli: *Beethoven e la sua Op. 54.* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 22-II-'41).
R. Becherini: *Cherubini e le sue musiche angeliche* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 13-II-'41).
A. Belloni: *Studi Verdiani* (Autobiografia dalle lettere) (Sera-Secolo, Milano 24-II-'41).
G. Caputi: *Verdi uomo di teatro* (Il Lavoro Fascista, Roma, 1-II-'41).
G. Cogo: *Verdi e Vicenza* (Vedetta Fascista, Vicenza, 2-II-'41).
A. Furlotti: *Una musica inedita di Verdi* (su la poesia « Il Brigidin » di Dell'Ongaro) (Scenario, Milano, II-'41).
F. Geraci: *Verdi e Morelli* (Roma, Napoli, 17-II-'41).
Italicus: *La moglie di Verdi* (Il Resto del Carlino, Bologna, 14-II-'41).
G. Manacorda: *Religione di Wagner* (Giornale di Sicilia, Palermo, 9-II-'41).
C. Mola: *Come si è istituita la cattedra di clavicembalo* (L'Ambrosiano, Milano, 20-II-'41).
P. Moretti: *Il primo amore di F. Liszt* (La Tribuna, Roma, 13-II-'41).
—— *Romanzeschi episodi dell'influenza della musica sullo spirito umano* (La Tribuna, Roma, 20-II-'41).
G. Munaro: *R. Wagner e il suo amore per l'Italia* (Regime Fascista, Cremona, 18-II-'41).

S. Savarino: *Ricordando Verdi* (Il romanzo dell'Opera) (Giornale di Sicilia, 11-II-'41).
Tantalo: *Concerti e Opere* (Corriere della Sera, Milano, 15-II-'41).
F. Schlitzer: *Giuseppe Puzone e un falso ritratto di Verdi* (Roma, Napoli, 1-II-'41).
U. Tegani: *La Scala nei carteggi inediti* (continua) (L'Ambrosiano, Milano, 11-II-'41).
R. Velli: *Un grande musicista napoletano: R. Leoncavallo* (La Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, 27-II-'41).
N. Vitali: *Estetica delle Radioudizioni* (Musica e ambiente musicale) (La Nazione, Firenze, 26-II-'41).
G. Zampieri: *Il cantore magnifico del risorgimento eroico* (Il Popolo, Pavia, 2-II-'41).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, gennaio 1941.

E. von Reznicek: *Il valore mondiale dell'arte musicale tedesca.* — K. G. Fellerer: *Relazioni musicali italo-tedesche nei sec. XVI. XVII.* (Brevi accenni al tempo dell'*Ars nova*, delle scuole borgognone e fiamminghe, ricordi di Dufay, Ciconia, Tinctoris, Okeghem, Obrecht, Isaac, Willaerts, Festa, Palestina, Gabrieli, Monteverdi, Pasquini, Froberger). — G. Schweizer: *Sulle tracce di Amati.* (Contributo alla storia della liuteria olandese). — A. Weidemann: *Osservazioni sulle relazioni di suono e parole nelle opere di Gluck, Mozart, Weber.* (Un gran passo verso l'unità dell'opera e sulla via del dramma musicale fu compiuto dal Gluck, che cominciò col fondere i pezzi staccati).

Die Musik - Woche. - Berlino, 1941.

18 gennaio - F. Mater: *I tromboni e i loro pionieri.*
25 gennaio - E. Schmitz: *Il suonatore in orchestra come insegnante di musica.*
1 febbraio - Edit: *L'intimo valore dell'arte.*
15 febbraio - E. Schmitz: *Che vale per noi Czerny?*

Signale für Die Musikalische Welt. - Berlino, gennaio 1941.

R. Ohlekopp: *La musica come legame fra giapponesi e tedeschi.*

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1941.

N. 4 - O. Oster: *Musicisti dei nostri tempi.* (Carl Orff).
N. 5 - F. Herzfeld: *Verdi e Wagner.* — H. J. Moser: *Come si ascolta la musica?*
N. 6 - S. Maur: *Musicisti dei nostri tempi.* (K. Hasse). — H. Rasch: *Necrologio di M. Donisch.*
N. 7 - A. Knab: *Autobiografia.* — F. Grafflinger: *Il Palestrina austriaco.* (J. J. Fux, nel secondo secolo dalla morte).
N. 8 - W. Altmann: *I tre Scharwenka.* (Walter ha compiuto i 60 anni il 21 febbraio).

Deutsche Musikkultur. - Kassel, gennaio 1941.

W. Vetter: *L'adagio in Bruckner.* — A. Abert: *Il trattamento degli strumenti nel quintetto d'archi di Bruckner.*

Volkische Musik-Erziehung. - Lipsia, gennaio 1941.

K. Walter: *L'istruzione musicale.*

——— febbraio 1941.

D. Stoverock: *Lo studio dell'opera nella scuola.*

Die Musikpflege. - Lipsia, febbraio 1941.

W. Kemp: *Musica tedesca a Parigi nel 1940.* (Tre esecuzioni della *Messa in si min.* di Bach al palazzo De Chaillot).

Neues Musikblatt. - Magonza, gennaio 1941.

A. Wellek: *L'udito assoluto.*

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, febbraio 1941.

Edit: *Le «Vin herbé» di Frank Martin.* (Il compositore ginevrino, pur comprendendo i grandi vantaggi della politonalità teorizzata da Schönberg, ha scelto in essa ciò che più conviene alla sua arte. Ciò si riscontra nel *Concerto* per piano, nella *Sinfonia*, e in questo *Vin herbé*, che è da classificare fra l'oratorio, la cantata drammatica e la ballata, ed è affidato a sette archi, un pianoforte, dodici cantori, fra i quali due solisti).

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 febbraio 1941.

W. Tappolet: *Musica contemporanea svizzera.* (*Vin herbé* di F. Martin, *Requiem des vanités du monde* di H. Gagnebin). — J. Gehring: *Il Beresina Lied.*

Sinfonia. - Zurigo, febbraio 1941.

F. Farga: *Oscurità su i Guarneri.*

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

«Lo stendardo di S. Giorgio», 3 atti di G. Forzano, Musica di Mario Peragallo.

(Carlo Felice di Genova, 9-III-1941-XIX)

La nuova opera del giovane maestro italiano ha ricevuto dal pubblico genovese un battesimo addirittura entusiastico: oltre quaranta sono state le chiamate calorosissime all'autore e agli interpreti, e numerosi gli applausi a scena aperta.

Il consenso del pubblico, che si è rinnovato alle successive recite, ha trovato vasta eco presso la stampa, che riconosce nel Peragallo doti di agguerrito musicista e spiccato senso del teatro.

L'eccezionale tono del successo è specialmente significativo, data la diffidenza con la quale i pubblici italiani accolgono generalmente le opere nuove dei giovani autori.

Riproduciamo i brani essenziali dell'articolo che Remo Giazotto, il giovane e autorevole critico del *Secolo XIX* e nostro collaboratore, ha pubblicato sul giornale genovese.

Dopo avere accennato alla responsabilità del pubblico, poichè si trattava di un nuovo lavoro (ordinato espressamente dall'Ente Autonomo del Carlo Felice) di un giovanissimo autore e per di più concittadino, l'articolista si occupa dell'origine del libretto, affidato alla ben nota esperienza teatrale di Giovacchino Forzano. Eccone un breve riassunto.

Il navigatore genovese Rainaldo Arcanto parte per Tunisi con un prezioso carico affidatogli dalla Podesteria. Ma giunto a Massilia, causa avaria alla nave, deve chiedere ospitalità per qualche tempo; ed allora i massiliesi tradiscono aizzando i mussulmani imbarcati sulla nave contro Rainaldo, la cui astuzia, però, vince quella degli avversari; egli, infatti, riesce a mettere in salvo il prezioso carico, che sfugge quindi ai traditori allorchè, ucciso tutto l'equipaggio e imprigionato lo stesso Rainaldo, — che resiste a tutte le torture — cercano di impadronirsene.

Pervenuta a Genova la falsa notizia del tradimento, la Repubblica è in lutto. Tutti ci credono all'infuori di Giovannella, la figlia del Podestà, che ama e stima sempre il suo Rainaldo; essa realizzando un ardito piano si reca, sotto false spoglie, sul posto ove riesce a sapere la verità. Ma mentre il suo eroismo sta per essere coronato dalla morte, sbarcano i genovesi a Massilia. Giovannella e Rainaldo sono salvi, come pure il tesoro e sopratutto l'onore di Arcanto.

Il critico osserva quindi come «il Peragallo avesse da musicare tre atti densi di avvenimenti, tutti essenziali e partecipi del clima che era stato stabilito dal librettista. Otto quadri contengono e compongono l'azione musicale immaginata e attuata senza che intervengano o un dubbio sul «come procedere» o un equivoco tra azione scenica e azione cantata. Peragallo, in altre parole, non ricorre in nessun caso alla ricetta, alla formula. Il suo dogma è la chiarezza che diventa addirittura trasparenza, a tratti».

Continuando nella sua analisi il Giazotto afferma che «tutto il primo atto (I e II quadro) ottiene una misura musicale equilibratissima: il colore locale, l'espansione sentimentale, la passione eroica, l'amor patrio sono termini, esponenti certi, dell'ordine osservato.

«La scena della cella — intermezzo scenico del II atto — sente di quella effusione. L'episodio in sè, infatti, fa sostare lo svolgimento; intendiamo il monologo di Rainaldo nella prigione massiliese. Ma Peragallo non può fare a meno di simili situazioni. Il dolore, lo sgomento, la fede del navigatore genovese, sono entità così violente e così cocenti per il musicista, per cui egli tutto ne rimane scosso; e reagisce con coscienza.

«La reazione si manifesta e si esplica con l'elemento melodico: che è elemento di vita per il teatro di Peragallo. E' questa una pagina di intenso *pathos* drammatico, che rivela in lui le sue più intime e preziose doti. Egli sa che in questi casi la genuinità del suo eloquio musicale è il segno preciso della vera commozione. E di commozione è permeata tutta l'opera. Commozione che procurando una costante e severa attenzione al soggetto scenico, ne preserva l'aderenza della musica. Il duetto Rainaldo-Giovannella nella cella, con cui si apre il terzo atto, è un altro documento della musicalità più schietta del Peragallo.

« Questo giovane autore si cimenta, nelle sue realizzazioni melodrammatiche, con un'orchestra la quale non è che uno strumento docile ma sempre a proposito per il raggiungimento della chiarezza espressiva nel dramma teatrale. Egli saggia, tuttavia, qualche nuovo procedimento, idea nuove combinazioni sonore e nuovi impasti timbrici (introduzione di una fisarmonica nella scena della taverna, l'uso particolare degli strumenti e degli archi nelle più acute tessiture, individualità degli strumenti nei soli); ma tutto è in secondo piano, tutto è sottoposto allo scopo primo: teatralità della musica nel dramma ».

Dell'entusiastico successo, riconosciuto unanimemente da tutta la stampa, abbiamo già detto. Aggiungeremo, per concludere, che l'esecuzione è stata eccellente, sia per la parte orchestrale affidata al m.° Del Campo che ha concertato e diretto con piena coscienza d'artista, sia per la parte vocale. Tutti gli interpreti (Masini, la Di Leo, Guicciardi, Neroni, Sciaqui, Ferracuti ecc.) hanno gareggiato in bravura.

La regia di Forzano è stata perfetta. Assai ammirate le scene su bozzetti di Fratoni.

Teatro della Scala

Tre sono stati gli spettacoli varati nel corso delle ultime settimane, e precisamente *Il Campiello* (19 febbraio), *I maestri cantori* (5 marzo), *Manon Lescaut* (8 marzo).

Vivo successo ha nuovamente riportato l'opera di Wolf-Ferrari, che ebbe già alla Scala nel 1936 il suo brillante battesimo. Ottimo ed affiatato il complesso degli artisti (Favero, Menotti, Perea Labia e Palombini; Nessi, Nardi, Sinnone, Sassanelli, Marchi, Molinari); eccellente la concertazione di Guarnieri e spigliata la regia del librettista Ghisalberti.

Liete accoglienze hanno avuto anche *I maestri cantori* sotto la sicura e accurata guida di Guarnieri. Fra gli interpreti, va ricordato in prima linea Stabile, per la magnifica caratterizzazione di Beckmesser (soltanto qua e là un po' troppo buffonescamente caricata). Molto bene il Fort nelle vesti di David. Fra gli altri, ricordiamo il Reali (Hans Sachs), la Laurenti (Eva), Righetti (Pogner), la Palombini (Maddalena), Zambelli (Kothner). Il tenore tedesco Rauch, sebbene abbia dovuto lottare con le difficoltà della lingua italiana, ha tuttavia mostrato di possedere non comuni mezzi vocali e perfetta padronanza scenica. Molto bene il coro e buona la regia di Friperio.

Un teatro esaurito e un caldissimo successo è da registrare per *Manon* di Puccini con la Caniglia e Gigli, sotto la direzione di Marinuzzi. A fianco degli interpreti principali figurarono degnamente Poli, Molinari, Del Signore, Nessi, la Simionato.

Teatro Reale dell'Opera

Il m° Serafin ha presentato accuratissime edizioni del *Barbiere di Siviglia* e di *Guglielmo Tell*. Nella prima opera la parte di Rosina è stata affidata ad un mezzo soprano, così come aveva voluto l'autore nella partitura originale; e la Pederzini, per le sue doti canore e sceniche, ha conseguito un vivissimo successo. Con lei furono applauditi il baritono Bechi, Fort, Pasero, Cirino, la Huder ecc. Nel *Guglielmo Tell* furono assai ammirati il tenore Mazaroff, Gino Bechi e la Caniglia.

Diretto dal m.° De Fabritiis, ha avuto eccellente esito *Mefistofele* del quale è stato protagonista di assoluto valore Tancredi Pasero. Altri ottimi interpreti: Malipiero, la Pampanini, la Di Leo, la Laudi, Masini-Sporti ecc. Bene il corpo di ballo.

Dal 4 al 9 hanno avuto luogo gli spettacoli dell'Opera di Stato di Berlino con tutto il suo complesso artistico e tecnico. E' accorso ad essi — che si sono svolti in un'atmosfera di caloroso entusiasmo — un pubblico numerosissimo tra cui le principali autorità italo-tedesche della capitale; ed il successo artistico è stato parimenti eccezionale, come non era da dubitare data l'eccellenza del complesso, la scrupolosa preparazione di ogni lavoro e la perfetta fusione dei vari elementi.

Prima opera rappresentata: l'*Orfeo* di Gluck, direttore R. Reger, interpreti Margherita Kolose, Maria Cebotari e Vera Schröder; regia di H. Tietjen, scene e costumi di Praetorius, coreografia di Lizzie Maudrik.

Hanno seguito: *Fidelio* di Beethoven (m.° R. Reger, Marta Fuchs, Carla Spletter, Franz Völker, J. Prohaska, J. v. Manowarda; scene di Berthold, costumi di Suhr); *Il ratto del serraglio* di Mozart (m.° J. Schöler, Erna Borger, J. Anngart, H. Roswaenge, C. Zimmermahnn, F. Fleischer; regia di W. Völker, scene e costumi di Praetorius); *Il Cavaliere della Rosa* di Strauss (m.° J. Schöler, Tiana Lemnitz, Paula Buchner, Maria Cebotari, E. Tegetthoff, H. Roswaenge; regia di J. Eden, scene di L. Pasetti, costumi di A. Roller); *I maestri cantori* di Wagner (m.° H. von Karajan, Maria Müller, Elge Tagetthoff, M. Lorenz, R. Bockelmann, E. Fuchs, L. Hofmann ecc; regia di Tietjen, scene e costumi di Praetorius).

Si è avuto anche un applaudito concerto vocale e strumentale (Beethoven, Locatelli, Weber, Pfitzner, Strauss) diretto dal maestro von Karajan ed al quale ha partecipato il tenore Völker.

® Venezia (Fenice). — Zandonai ha inaugurato la stagione, assai festeggiato, dirigendo la sua *Giulietta e Romeo*, principali interpreti la Scuderi, Granda, Borgonovo, la Del Fiore, Valori ecc. Si è data quindi *La Bohème* (m.° Sanzogno, la Favero, Malipiero, la De Stefano, Gobbi).

® Genova (Carlo Felice). — Il m.° Santini ha diretto *Andrea Chénier* (Masini, Basiola, la Caniglia), *La favorita* (la Pederzini, Traverso, Mascherini, Mongelli) e *Il trovatore* (Gigli, la Jacobo, la Elmo, Mascherini). — E' piaciuto, diretto dal m.° Erede (solisti il soprano Alinardi, Voyer, De Surra) il nuovo oratorio *Re Pastore* di Louis Cortese.

® Trieste (Verdi). — Dopo l'*Adriana Lecouvreur* di Cilea (la Olivero, la Nicolai, Ziliani, Cassinelli), Antonino Votto ha presentato una eccellente edizione de *Il ratto dal serraglio* di Mozart, ancora nuovo per Trieste, assai bene assecondato in palcoscenico da Bettoni, dall'Almaro, dalla Giri, da Renzi e Casavecchi. Più recentemente, dirette da Votto, hanno avuto ottimo esito *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* di Puccini. Nella prima opera si distinsero la Oltrabella e la Casazza; e nella seconda, Benvenuto Franci, la De Franco, Filippeschi, ecc.

Hanno chiuso la stagione i Balletti della Scala, col loro complesso, i loro tecnici, coreografa e prima ballerina Nives Poli. Particolarmente ammirati *Notturno romantico* di Martucci, *Danze paesane* di Rimski-Korsakov, *Gli uccelli* di Respighi, *Le furie* di Pick-Mangiagalli ecc.

® Napoli (S. Carlo). — Come commemorazione verdiana si è avuta un'altra apprezzata edizione de *La traviata* (m.° Sabino, la Oltrabella, Granda e De Franceschi). Sono poi andate in scena *La famiglia Gozzi* di W. Kempff (m.° Questa, la Gatti Porcinai, la Bertola, Cantelmo, Meletti, Donaggio; balletto ideato da Rosa Piovella Ansaldo, prima ballerina Renata di Legge; regia di Govoni, scene del Cristini); e *Lucia* (m.° Berrettoni, la Carosio, Gigli, Donaggio, Venturini). La stagione si è chiusa con la *Walkiria* (m.° Baroni, la Cobelli, la Helm Sbisà, la Ulisse, Tasso, Mongelli, Neri).

L'opera di Kempff, nuova per l'Italia, ha avuto cordiale accoglienza e l'autore è stato assai festeggiato e regalato d'una corona d'alloro, mentre alla rappresentazione avevano partecipato molte personalità anche tedesche.

Del lavoro — che l'autore scrisse in Italia e dedicò al Duce — ha già riferito il nostro Brüggemann allorchè venne rappresentato nel 1934 in Germania. Si può notare che il libretto, con numerosissimi personaggi, è alquanto prolisso e che di questo difetto risente la musica che però rivela un autore di soda cultura (egli appartiene ad una famiglia di musicisti ed ha al suo attivo altre tre opere e molte composizioni di vario genere), nonchè di sottile gusto e di facile vena.

Piacquero particolarmente la divertente entrata della famiglia Gozzi, la scena della gara poetica, il quadro della recita in casa Tron.

® Palermo (Massimo). — Opera d'apertura, direttore Berrettoni, è stata *Un ballo in maschera* con Gigli, Galeffi, la Gatti, la Colasanti. Poi, con un complesso tedesco (m.° Franz von Hoesslin, Theo Hermann, Margarete Baumer, Gertrud Walter ecc), è andato in scena *Il vascello fantasma*. Hanno seguito *Adriana Lecouvreur* (m.° Armani, la Cobelli, Ziliani, la Alfano, balletto curato da Annita Bronzi) e *Manon Lescaut* (m.° Armani, l'Adami Corradetti, Civil e Vanelli).

® Parma (Regio). — Ultime opere rappresentate, direttore Capuana: *Falstaff* (Stabile, Meletti, Ederle, Alfieri, la Scuderi, la Casazza, la Laurenti, la Tornari) e *Il trovatore* (Marinescu, la Di Giulio, la Elmo, Carmignani). La stagione si è conclusa con un concerto verdiano vocale e strumentale (m.° Gerelli, la Castellani, Pravadelli, De Franceschi, Bregola), in cui figuravano anche due sinfonie, accolte con molto favore, di Ferdinando Proveri che fu il primo maestro di Verdi.

® Brescia (Grande). — Ottimo successo ha avuto, ancora nuova per la città, *Anima allegra* di Vittadini, che ha procurato numerosissime chiamate all'autore ed agli eccellenti interpreti, il m.° Gavazzeni, Nadia Poggioli, la Capuana, Lo Giudice ecc. — Piacquero anche, direttore Podestà, *La forza del destino* (Beval, la Ferriani, la Colasanti e Biasini) e *Mefistofele*, protagonista di quest'ultimo il basso Pasero, nonchè *La Bohème* (m.° Pasquariello, la Gavazzi, Filippeschi, Brilli).

® Mantova (Sociale). — Il m.° Zeetti ha diretto una breve stagione verdiana con *Otello* (Pertile, Biasini, la Giani, Venturini) e *Rigoletto* (Basiola, Salvarezza, Mannucci).

® Como (Sociale). — Si sono rappresentate: *Mefistofele* (Mongelli, l'Adami Coradetti, la Barla, Galli); La *Bohème* (Lugo, la Perris, la De Stefani, Borgonovo); *Il trovatore* (Merli, la Cigna, la Elmo); *La Wally* (la Carbone, Granda, Borgonovo). Direttore Fabbroni.

® Padova (Verdi). — Il m.° Giampietro ha diretto: *Un ballo in maschera* (la Fioretti, Civil, Nascimbene); *Turandot* (la Barla, Merli, la Gazzera) e *Aida* (la Barla, Beval, la Giani, Pierotti, prima ballerina la Bertolli).

® A Fiume (Verdi), direttore De Vecchi, sono andate in scena: *Il trovatore* (la Magnoni, la Bertola, Battaglia, De Franceschi); *Il barbiere di Siviglia* (Basiola, la Capsir, Giovagnoli, Giampieri, Sabbi); *Tosca* (la Pacetti, Salvarezza, Viviani).

® Il m.° Podestà ha finora diretto, al Massimo di Catania, *La forza del destino* (la Pedrini, Momo, Marini, Ceschi) e *La sonnambula* (la Carosio, Gentilini, Ceschi, la Santini).

® All'Accademia musicale di Filadelfia ha

ottenuto, il 13 febbraio, un lietissimo successo la nuova opera *La zitella e il ladro* del m.° Giancarlo Menotti (autore di *Amelia al ballo* pure applaudita, sia in America che in Europa).

Il nuovo lavoro ci riporta alla migliore tradizione dell'opera buffa italiana; essa è basata su recitativi ed arie in cui la vena melodica si espande secondo uno stile aderente ai grandi modelli nostri, ma modernizzato con nuovi mezzi di espressione lirica.

Il libretto, dello stesso Menotti, prospetta una succosa satira della società puritana dell'America, vista con arguzia e spirito latini. La musica che bene aderisce al testo, rileva con sottile umorismo, nell'accompagnamento dei recitativi, gli intenti satirici della vicenda e si effonde poi con ricca vena melodica nelle numerose arie e nella pittoresca ouverture.

® Ad Amburgo ha avuto ottima accoglienza il *Giulio Cesare* di Malipiero.

CONCERTI

MILANO

® Quartetto. — Lieto incontro hanno avuto, in differenti sedute, i giovani pianisti Vico La Volpe e Pina Pitini; entrambi hanno svolto interessanti programmi.

® Amici della Musica. — Bel concerto della violinista Nilde Pignatelli (littrice per l'anno XVIII) e della cantatrice Liana Lari (al piano Antonio Beltrami). Hanno seguito le udizioni dei pianisti Tommaso Alati e W. Backhaus. Il primo ha offerto due gradite novità (*Sarabanda jeratica* di Pick-Mangiagalli e *Momento anelante* di R. Bossi); il secondo, in un programma che comprendeva musiche di Mozart, Schumann, Chopin e Liszt, ha ritrovato il consueto pubblico plaudente.

® Teatro del Popolo. — Un variato programma ha eseguito assai bene il violinista R. Brengola, vincitore di importanti concorsi; al piano Sergio Lorenzi. Anche il violinista Ciompi, nel successivo concerto, ha meritato molti applausi.

® Grandi Maestri e Interpreti. — Nei concerti di questa serie si sono avvicendati il violinista Ferruccio Scaglia (al piano Marino Beraldi), il ben noto ed affiatato Trio Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatrof e la pianista Maria Fainì.

® Sala Sammartini. — Si è iniziata la nuova serie di « Un'ora di musica » con la riproduzione della *Cantata del caffè* e di alcuni *Lieder* di Bach. Ne furono ottimi interpreti le cantatrici Anzellotti, Gavazzi, Longobardi, Cova; il tenore Parigi, il pianista Favaretto e un'orchestra da camera. Ha seguito un'altra gradita udizione della cantatrice Zareska.

® Manifestazioni Diverse. — Verdi è stato commemorato dall'Accademico Bontempelli al Conservatorio; ed all'Associazione Italo-Germanica — ove la pianista E. L. Rossi ha eseguito musiche del Bussetano — da Umberto Cattarinetti. Alla stessa Associazione si è pure avuto un concerto del pianista H. Drews. — A Vita Nuova sono state apprezzate la soprano Rachele Buffoni e la pianista Clara Castano. — Al dopolavoro Civico stanno svolgendo una serie di udizioni gli artisti dei Carri di Tespi lirici. — In un pomeriggio per la Colonia Umberto di Savoia hanno cantato Toti dal Monte, Fratesi e Nascimbeni (al piano Alberto Mozzati).

ROMA

® Adriano. — Nei suoi due concerti, Victor De Sabata ha offerto magistrali interpretazioni della *Sesta* e *Nona* sinfonia beethoveniane. — All'udizione del maestro bulgaro Popov che, come novità, ha presentato la *Danza rituale* di Stoyanov, ha partecipato il pianista Kempf, applaudito anche come autore di *Musica nuziale svedese*.

Interessanti i due programmi del giovane maestro Molinari Pradelli, nei quali erano anche comprese la *Quarta Sinfonia in mi min.* di Brahms, *Preludio, Aria, e Tarantella* di Pilati ecc. — Ha seguito un concerto Mengelberg che, oltre pagine di Weber, di Beethoven, di Strauss, ha fatto riudire *L'usignolo del Sassolungo* di Paribeni (solista R. Principe) accolto assai festosamente.

® Santa Cecilia. — Oltre la commemorazione di Verdi, oratore Massimo Bontempelli, si sono avuti concerti del violinista Pierangeli con la cantatrice Zareska, della pianista Faini e del Trio Vidusso-Abbado-Crepax.

® Filarmonica. — Sono piaciute, in prima esecuzione: una *Sonata* di Nino Rota e il *Divertimento* di A. Zecchi (entrambi per arpa e flauto), nonchè la *Sonata a tre* (flauto, viola, e arpa) di R. Lupi. Ottimi interpreti la signora Ruata Sassoli, Tassinari e Sabatini. — Hanno seguito concerti del violinista Barison, e della cantatrice Panizzera (vincitrice della Rassegna di Napoli), con l'arpista quattordicenne Giuliana Bressan.

® Camerata. — Hanno avuto lieto successo la cantatrice Maria Urban ed il nuovo quartetto Careggi (piano). Di Zenzo (clarino), Miscia (violino), e Leonori (violoncello).

® Quartetto. — Ermanno Colarocco ha diretto nei suoi concerti musiche di Scarlatti, Händel, Sammartini, M. E. Bossi, Beethoven, Mozart, Clementi (*Sinfonia in re* riveduta da Casella, Rossini (la poco nota sinfonia de *Il turco in Italia*), Pilati (*Bagatelle*) e una dotta

Fantasia sopra un corale del musicologo tedesco Rodolfo Sonner.

® R. Accademia d'Italia. — Nella solenne commemorazione verdiana ha pronunciato un ispirato e appassionato discorso Arturo Farinelli; nell'ultima parte egli ha posto in grande rilievo gli aspetti civili e patriottici della musica verdiana.

TORINO

® E.I.A.R. Teatro di Torino. — Al Concerto Markevich ha partecipato (nel *Concerto in re magg.* di Beethoven) la violinista Gioconda de Vito; ed a quello di Casella (nel *Concerto in do magg.* di Malipiero ed in quello in *re magg.* di Haydn), il violoncellista Mainardi. Entrambi i solisti ebbero molti applausi. Nel programma di Casella figurava anche la suite del suo balletto *La giara*.

Il m.° Erede ha diretto con successo, nuove per Torino, un *Divertimento con antiche musiche* di Tocchi ed una *Sonata* per archi del settecentista Albinoni, trascritta per orchestra d'archi da Remo Giazotto. Nel *Concerto* di Pfitzner è stato applaudito il violinista Max Strub.

La novità del concerto Questa (in cui, in pagine di Haydn e Mozart, si è distinto il violinista Cillario) era costituita dal trittico sinfonico *Al Piemonte*, di Pizzini, favorevolmente accolto.

Alceo Toni, infine, ha diretto con successo, nell'ultimo concerto, i suoi *Fantocci ribelli* dal balletto omonimo di Gino Rocca, la *Sinfonia n. 2 in do magg.* di Schumann ecc.

® Conservatorio. — Nella 2ª commemorazione di Verdi ha tenuto un chiaro e interessante discorso Andrea Della Corte, sul tema *Vocalità ed espressione nell'arte di Verdi*, con esemplificazioni musicali della cantatrice Stella Calcina.

® All'Educatorio della Provvidenza, Guido Mafflotti ha parlato di Carlo Rossano (1828-1878), eseguendo alcune tra le più significative pagine pianistiche del dimenticato musicista piemontese.

FIRENZE

® Comunale. — Herbert Albert, oltre musiche di Brahms, Strauss, Cherubini, ha diretto, novità assoluta, *Sette variazioni sopra una Sarabanda di Corelli* di Guido Guerrini, il quale ha svolto il bel tema con dottrina e fantasia. Particolarmente piaciute la 3ª variazione, personalissima nella sua espressione, la 4ª leggiadrissima, e la 6ª. L'autore è stato assai festeggiato.

Il maestro tedesco Jochum ha presentato, novità per Firenze e accolta con favore, *Pagine di Ramòn* di Jachino, non che la *Terza* di Beethoven e musiche di Mozart e Weber. Il programma del bulgaro Sacha Popov comprendeva musiche di Händel, Beethoven, Respighi (*Fontane di Roma*) e Stoyanov.

Il m.° Previtali ha fatto conoscere *Architetture* di Ghedini, che hanno avuto lo stesso fervido successo di Roma. Egli ha diretto inoltre brani di Veracini, Schubert, Franck e Strawinski.

Si sono poi avuti due concerti del maestro Mengelberg. Il primo era di musiche beethoveniane; nell'altro figurava, nuova per Firenze, *Dialoghi Proverbi e Sentenze* (*studio per il « Don Chisciotte »*) di Vito Frazzi, recentemente eseguita a Torino.

Nell'udizione di Nino Sanzogno, oltre pagine di Brahms, Scarlatti ecc. fu eseguita, vivamente applaudita, la Sinfonia italiana di Salviucci; ed in quella di La Rosa Parodi furono assai gustati due brani (Corteo funebre e Corsa alla preda) di *Terra di leggenda* di L. Rocca; assai applaudito il pianista Backhaus nel *Concerto in mi bem. magg.* di Beethoven.

® Sala Poccetti. — Nel 2° concerto di nuove musiche, piacquero una *Sonata* per violino e piano ed un *Salmo* per trio di L. Granchi; *Dalle scene di terra Calabra* (violino e pianoforte) di Lojercio; un tempo di *Sonata* per violino e pianoforte e *Preludio* N. 8 per piano di E. Borlenghi. Furono accurati interpreti i pianisti Borlenghi, Signorini, Barbetti, i violinisti Galassini, Valsecchi, Martinelli e il violoncellista Bellucci.

BOLOGNA

® Commemorazioni Verdiane. — Al Comunale, Marinuzzi ha diretto un concerto di musiche del Bussetano; solisti di canto la Caniglia, la Stignani, Bechi, Beuf. — Al Liceo, Verdi è stato ricordato in due sedute con discorsi di Luigi Orsini e di Andrea Della Corte. Al discorso del primo ha seguito un concerto di musiche del commemorato.

® Concerti Diversi. — Per i Professionisti ed Artisti si sono avvicendati il Quartetto Poltronieri (che come novità ha presentato il *Quartetto* op. 5 di Margola), la violinista Pina Carmirelli, il Duo Brunelli (violino)-Malanotte (piano), la pianista Maria Luisa Faini, il Trio di Padova, il Duo Pignatelli (violino)-Santamato (pianoforte).

Al Liceo hanno suonato l'Orchestra da camera di Berlino, il Trio Triestino, il pianista Magaloff, il violinista Cillario, la giovane pianista Emma Pasi.

GENOVA

® Nella rassegna di musiche nuove e di giovani concertisti, indetta dal Sindacato dei Musicisti furono presentate: *Largo* e *Scherzo* per violoncello e pianoforte di Mario Moretti; *Poemetto d'amore* per canto di M. Discovolo; *Capriccio* per piano e *Variazioni* su un tema antico, per violino e piano, di Maria Criscuolo Ratto; un tempo per *Quartetto* d'archi di C.

Aghemo; *Canto* per Quartetto d'archi di Tedoldi; *Concerto* per violino e nove strumenti di L. A. Melini; *Il fiore di Fiume* episodio fiabesco per canto e 10 strumenti di A. Trebbi; il bozzetto *Tutto nel mondo* di Barbieri.

All'esecuzione del programma parteciparono il violoncellista Lippi, i pianisti Moretti e Criscuolo, le cantatrici Di Tullio e Garzoglio, i violinisti Priamo e De Barbieri, il Quartetto femminile e la Camerata.

Tra i giovani concertisti si distinsero, oltre il Quartetto femminile, le cantatrici Gardino, Bianchi e Mari; i pianisti Mazzoni, Melini, Soffiantini ed il violinista De Barbieri.

In un concerto del violoncellista Sandro Cirla è piaciuta una *Romanza senza parole* di Tedoldi, il quale siedeva al piano.

NAPOLI

ASSOCIAZIONE SCARLATTI. — Interessanti Concerti dei Filarmonici di Berlino (diretti da Hans von Benda) e di Markewich (quest'ultimo con la cooperazione del violinista Brengola). In altra udizione ha avuto successo il duo pianistico Parisi-De Maria; in programma: le *Variazioni Goldberg* di Bach.

CONSERVATORIO. — Bel successo della pianista Marta De Conciliis.

CAMERATA NAPOLETANA. — Buona esibizione della pianista Cifarelli.

MANIFESTAZIONI VERDIANE. — Una solenne commemorazione si è avuta, al Conservatorio, alla presenza delle maggiore autorità: smagliante oratore Adriano Lualdi.

Altre due manifestazioni verdiane si sono avute, pure al Conservatorio, dove hanno svolto dotte conferenze i Professori Pannain e Sesini (con musiche eseguite da Liana Cortini e dal quartetto Pelliccia, Ruotolo, Sabatini, Anfitheatroff).

VARIE DALL'ITALIA

Verdi è stato ricordato a VERONA con un concerto (preceduto da un discorso del prof. Federico Ghisi) al quale hanno partecipato la Caniglia e Merli. — Del grande maestro è stato eseguito a PARMA per la prima volta (Circolo del Littorio) il delizioso stornello *Brigidin*, che egli aveva composto, nel 1863, su parole di Dall'Ongaro. — Al R. Conservatorio di PESARO Verdi è stato commemorato da Fausto Torrefranca; ed al R. Ist. Magistrale di Chieti dal prof. Tommaso Ciampella. Qui ha seguito un'udizione di musiche verdiane.

Il m.° Vittorio Fael ha parlato a UDINE sugli *Aspetti musicali nelle opere pittoriche di G. A. Pordenone*.

Un concerto è stato dedicato, ad ASTI, a musiche di Giovanni Spezzaferri. Piaciuti particolarmente i *Quadri adriatici* ed il *Trio*.

Il Trio del Liceo Musicale di Piacenza si è affermato in un giro di concerti in diverse città d'Italia ed il Trio Cappelletto-Capsoni-Beltrami ha eseguito al Verdi di SALERNO musiche di Carella, Fuga e Spezzaferri.

La violinista Carmirelli ha dato concerti a BARI e in diverse città della SICILIA.

VARIE DALL'ESTERO

Cantate dal tenore Paolo Marion, sono assai piaciute a BERLINO le liriche *Tristezza crepuscolare*, *Nel giardino* e *Cuore sanguinante* di Santoliquido.

Due applauditi concerti ha diretto, a STOCCARDA, Bernardino Molinari, con musiche di Vivaldi, Haydn, Martucci, De Falla e Beethoven.

Il tenore Manurita ha tenuto in GERMANIA alcuni concerti pro Croce Rossa Tedesca. Vivissimo successo.

A SAN PAOLO (Brasile) hanno avuto calorosa accoglienza: *Stampe della vecchia Roma* di Rossellini (direttore Souza Lima) e *Batuque* di Fernandez (direttore Camargo Guarnieri). Quest'ultima composizione fu interamente bissata e di quella di Rossellini si volle riudire il «Saltarello a Villa Borghese».

MUSICA CORALE

R. DEL CORONA

124876. - *La caccia*, Scena Corale, a 4 Voci maschili sole. Versi di A. ignoto del sec. XIV. Partitura L. 5,—

E. MASETTI

124853. - *Cinque canti popolari emiliani*, trascritti per Coro a 4 Voci sole. Per Voci femminili. Partitura L. 8,—

124856. - *Idem*, per Voci maschili. Partitura L. 8,—

A. VERETTI

Quattro Cori, a 4 Voci miste, sole.

124839. - 1. *Dulcissime Jesu*, Partitura L. 1,50

124842. - 2. *Ecce crucem Domini*. Partitura L. 1,50

124845. - 3. *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*. Partitura L. 2,—

124848. - 4. *Da poi che 'l sole e' dolci raggi asconde*, Partitura L. 2,—

Si vendono anche le parti staccate.

(aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

Catalogo del Museo teatrale della Scala. (Pagine 402). (Ediz. d'arte Emilio Bestetti, Milano).

Preceduto da uno scritto appassionato, informatissimo, erudito, di Renato Simoni, il catalogo del Museo teatrale della Scala, che Stefano Vittadini ha compilato con grande perizia, sarà utilmente consultato dai cultori del teatro di prosa e di musica e riguardato con compiacenza dagli amatori delle belle edizioni. Esso invoglia a visitare le numerose sale, ad ammirare le cose stupende per antichità e bellezza, a indugiare davanti alle testimonianze, ai documenti, ai frammenti, ai cimeli, rievocatori di artisti carissimi, di opere insigni, anche di umili fatiche. A chi è lontano da quegli oggetti e non può avvicinarvisi il catalogo dà l'illusione della vista, amabilmente fornendo molte informazioni e illustrazioni nitidissime. La prima sala riunisce più di trenta figure, teste, busti di compositori, dipinti ad olio, bronzi, pastelli, incisioni, e, in vetrine, manoscritti, autografi, copie, fotografie, strumenti musicali. Nella terza sala lo spazio è diviso fra i ricordi dei cantanti e quelli degli attori, con ritratti, disegni, miniature, statuette, medaglioni, cere bianche, con libretti d'opera, cannocchiali, occhialetti, e tanti altri oggetti che per molto o poco tempo ebbero una loro funzione nel teatro e nel mondo teatrale, dalle tabacchiere e dalle ventole allo spadino che Napoleone I offrì a Giuditta Pasta. La quarta sala, riserbata alle antichità classiche, contiene terracotte, bronzi, marmi raffiguranti musicanti e strumenti. Di ritratti di musicisti e di oggetti appartenenti a cantanti è piena la sala quinta. La raccolta verdiana riempie la sesta e la settima. E avanti, facsimili, strumenti, altri ritratti, costumi, scenografie. Le riproduzioni e i nomi e le note destano memorie innumerevoli. Questo catalogo è, come il Museo stesso, un prezioso contributo alla storia della cultura musicale.

PRAZ. M. — *Gusto neoclassico*. (Pag. 332). (G. C. Sansoni, Firenze).

L'insigne cultore di letteratura inglese, critico e letterato squisito, raccoglie in questo volume alcuni suoi eruditi e agili saggi di arte figurativa e decorativa, di costumi sociali, di poesia, nei quali descrive e commenta le correnti artistiche del primo Ottocento, chiarisce quale fu il fascino e qual'è il valore dello stile impero, afferma che esso non è da giudicare, come finora avvenne, artificiale e freddo. Più volte accenna alla musica, e una volta reca un grazioso contributo alla cultura musicale, del quale gli si dev'essere grati. Nel capitolo *La dama con la lira* ricorda il famoso quadro della Vigée-Lebrun, *La lezione d'arpa* del Moreau e altri quadri dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento, e nota con delicata e gustosa minuzia la lira, la chitarralira, l'arpa, il pianoforte, in quanto elementi prediletti nella moda neoclassica del costume e dell'abbigliamento, e strumenti salottistici. «La chitarra-lira non è che un elegante accessorio, più elegante per lo scialle che si ravvolge intorno ai due snelli bracci...». Alcune tavole son leggiadrissimi documenti di quella moda e di quelli usi.

HARICH-SCHNEIDER (E.). — *Die Kunst des Cembalo-Spiels*. (Pag. 236). (Bärenreiter-Verlag, Kassel).

È forse il più poderoso manuale sul clavicembalo, abbondante nelle informazioni e utilmente divagante nelle questioni artistiche ed estetiche. Descrive con minuzia l'istrumento, ne traccia la fortuna, la decadenza, la rinascita, ricorda i più famosi cembalari e i superstiti esemplari, confronta gli antichi cembali e i moderni. Tratta poi della posizione del suonatore e del tocco. Sceglie le più interessanti e curiose norme proposte dal Diruta, dal Mersenne, dal Bovin, dal Penna, dal Gasparini, da Couperin e le commenta per rilevarne quanto gli antichi si preoccupassero sia per la praticità, sia per la vista, dell'atteggiamento del clavicembalista. Il terzo capitolo è dedicato all'importante questione della digitazione ed espone col sussidio di molte citazioni musicali le teorie o gli usi di Cabezon,

del Diruta, di Tomas de Santa Maria e dei maggiori sei e settecentisti italiani, francesi e tedeschi, fino al Kirnberger; a proposito della digitazione di G. S. Bach cita un'*Applicatio* e un *Präludium* da lui intieramente diteggiati per il figliuolo Friedemann, che aveva dieci anni, e osserva che G. S. distingueva ancora, come i suoi predecessori, le dita « buone » dalle « cattive », e tuttavia faceva adoperare tutte e cinque le dita, come alcuni suoi contemporanei già consigliavano. Fatta un'ampia esposizione degli abbellimenti usati dagli spagnoli fra il 1550 e il 1650, e variamente realizzati in Francia, in Germania, in Italia, si diffonde opportunamente sul fraseggio e sull'articolazione, riferendo testimonianze di secentisti e settecentisti su quelle questioni vitali e sulle relazioni fra tecnica ed eloquenza. I problemi del ritmo, del tempo, della registrazione, della dinamica, del basso generale, occupano i capitoli VI, VII, VIII. L'ultimo vuol essere uno sguardo alla storia e all'essenza dell'estetica per lumeggiare il concetto di stile e le influenze del pensiero filosofico sulle concezioni dei musicisti; sguardo sommario, che nel riconoscere al razionalismo il grande ascendente anche sulla musica, ha trascurato di fermarsi sulle tendenze contemporanee, che pur destarono pronti echi.

Oltre questo manuale, redatto con competenza ed entusiasmo, l'autrice ha pubblicato un graziosissimo volumetto su Couperin e il suo tempo, mostrandovi una fine sensibilità letteraria e un buon gusto di quello *Zärtliche Welt*.

RUHN (W.). E LEBEDE (H.). — *Von Musikern und Musik*. (Pag. 476). (Verlag G. Freytag, Berlino).

Vorrebb'essere un'antologia della storia della musica tedesca dal tempo dei Maestri cantori a Riccardo Strauss. Ma non è un libro di cultura poichè troppo argomenti, troppe grandi figure, mancano del tutto, e i frammenti riferiti son più di letterati che di storici. Dai Maestri cantori si salta dunque a Bach, dimenticando tutta la musica del Cinque e Seicento, Schütz, Buxtehude, Pachelbel, l'origine della cantata, delle passioni, eccetera. E da Bach ed Händel, il quale ha per sè tre quarti di pagina, del Rochlitz e una e mezza di aneddoti, si va ad Haydn, a Beethoven e più avanti, facendo ricorso soprattutto a R. Wagner e alle autobiografie. Molto elegante l'edizione.

R. ACCADEMIA DI S. CECILIA. — *Annuario 1938-39*. (Pag. 450). (Ed. della stessa R. Accademia, Roma).

Il volume comprende, come di consueto, le notizie biografiche dei soci e l'elenco dei concerti e dei programmi; infine un saggio sulle « Proprietà del corpo di risonanza degli strumenti ad arco rilevate con metodi elettroacustici » del prof. G. Pasqualini.

LOTT (W.) — *Verzeichnis der Neudrucke alter Musik*. (Verlag von Friedrich Hofmeister, Lipsia).

Al pari dei precedenti fascicoli, questo dell'annata 1939 è utilissimo per l'elenco abbondante e minuzioso delle ristampe delle antiche musiche. Come gli altri, comprende autori ed editori italiani.

FISCHER (H.) — *Wege zur deutschen Musik*. (Pag. 160). (Chr. Friedrich Vieweg, Berlin, Lichterfelde).

È un'antologia di frammenti biografici, autobiografici e critici tratta da importanti volumi. Ricorrono i nomi di Bach, Händel, Telemann, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, Wolf, e vari argomenti: la musica del popolo tedesco, il *Lied*, l'educazione musicale.

HOSIASSON (S.) — *La maîtrise du violon* (Pag. 112). (Fischbacher, Parigi).

In gran parte dedicato alla tecnica dell'istrumento, il volumetto considera anche il meccanismo psicologico e alcuni problemi generali, ciò che può essere utile all'allievo.

a. d. c.

BERRI (P.). — *Il calvario di Paganini*, con 14 illustrazioni fuori testo. (Il Raccoglitore, Genova).

Fra la congerie di scritti, a cui la ricorrenza del centenario paganiniano ha dato la stura, questo volume, concepito in embrione già alcuni anni fa, occupa un posto a sè. Redatto con la competenza che poteva offrire un tecnico della medicina, appassionato di musica, esso lumeggia uno degli aspetti più tragici dell'esistenza di Niccolò Paganini: l'innumerevole serie dei malanni che per decenni e decenni martoriarono il suo corpo, in precoce sfacelo.

Magro per costituzione, ma reso ancor più magro da una forma di enterocolite cronica, aggravata dall'uso smodato di purganti, col sistema nervoso a fior di pelle, Niccolò Paganini era un impersensibile, che l'attività concertistica eccitava maggiormente, ed era roso dalle due malattie più terribili che flagellino l'Europa da quasi mezzo millennio. Ce n'è abbastanza per essere indotti ad approfondire lo studio delle sue sofferenze! Ed il Berri vi è riuscito pienamente, giungendo alla conclusione che si possa escludere « una influenza nefasta dei mali fisici sulle più elevate facoltà intellettuali di Paganini e sulla sua attività creativa ».

mi. ab.

MUSICA PER ORGANO

ALAIN (J.) — *Trois pièces* pour Grand-Orgue. (Alphonse Leduc, Parigi).

Le variazioni che compongono il primo di questi pezzi sono assai interessanti. Il tema di Clemente Jannequin ha carattere arcaico e così pure la variazione che lo segue. Il Fugato finale è assai colorito e svolto con bella varietà armonica, e senza che l'autore faccia ricorso alle grandi sonorità, le quali stonerebbero col carattere del tema.

Il secondo pezzo « Le jardin suspendu » è di genere impressionistico e sfoggia riuscitissimi effetti armonico-strumentali pieni di colore e di delicatezza.

Le « Litanies » che chiudono la serie sono svolte su di un tema a ritmo libero, e pure a ritmo libero è tutto il resto del pezzo, che se vanta uno svolgimento magistrale, è però assai spregiudicato nell'armonia.

Trattasi in complesso di un genere di musica ora assai in voga in Francia, che potrà anche non piacere a tutti, ma alla quale non si può negare una superba fattura anche dal lato organistico.

CALAMOSCA (R.) — *Quattro pezzi facili* per Organo ed Armonio. — SERRA-ZANETTI (A.) — *Elegia*, per Organo ed Armonio (Casa ed. musicale A. e C., Torino).

Musica raccomandabile per la sua praticità e facilità di esecuzione.

HENNING (M.) — *Preludio e Fuga* per Organo in Do minore. (Westend ed., Berlino).

Interessanti sia il Preludio, avente carattere di studio, che la Fuga, la quale è svolta magistralmente e senza astrusità.

E' un pezzo che eseguito con intelligenza e sicurezza non può mancare di produrre il miglior effetto.

GALLETTI (P. M.) — *Pezzi facili* (Fascicolo IX). - *Toccata*. (Tipogr. Porziuncola, S. Maria degli Angeli).

Un Andantino, una Pastorale, un Larghetto ed un Finale sono i Pezzi facili che compongono una raccolta di musica senza pretese, perciò consigliabile ad organisti di non grande capacità, per la facilità di esecuzione e scorrevolezza melodica.

I modelli della *Toccata* sono visibilmente Dubois e Guilmant. Pur senza uguagliarli, l'autore è riuscito a scrivere un pezzo brillante e di effetto.

R.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

MUSICA VOCALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

GHEDINI (F. G.). — *Maria d'Alessandria*. Atto II: Interludio. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

Questo pezzo malgrado sia avulso dal suo ambiente teatrale, è rappresentativo della sensibilità caratteristica del Ghedini, che, anche nella espressione concreta di precisi momenti naturistici o sentimentali, rifugge dalla esagerazione impressionistica, o quantomeno colloca l'impressione in un più segreto mondo intimo, epperciò non esteriore.

Questa breve pagina, che è come un Notturno, chiede agli istrumenti quel tanto di impressionistico che occorre al caso, senza esasperarne i timbri e i colori. Gli stessi impasti armonici, svanenti oppur concreti, concorrono a mantenere alto questo senso di aristocratica intimità, in seno stesso dell'atmosfera teatrale.

Per la sua conclusiva brevità il pezzo è di quelli che la concertistica orchestrale può con maggior sicurezza far gradire al pubblico.

VERETTI ANTONIO. — Quattro Cori a quattro Voci miste, sole. *Dulcissime Jesu. Ecce crucem Domini. Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*. (Versi di F. Petrarca). *Da poi che 'l sole i dolci raggi asconde*. (Versi di autore anonimo del secolo XIV). (G. Ricordi & C., Milano).

Due sacri e due profani, come i loro titoli rivelano, questi quattro cori fondono la chiarezza della scrittura con quella elasticità che è sinonimo di sensibilità al testo poetico, e, nello stesso tempo, con un'armonia di schietta impronta contemporanea. Quelli profani sembrano più direttamente toccati dalla modernità delle fasi armoniche, meno i due sacri. E quelli profani sono come schietti esemplari di madrigalismo classico in seno alla novecentesca sensibilità degli accordi. Sono pagine molto brevi, come s'addice a madrigale o a mottetto, e recano ciascuna il segno di una sincera personalità. Non troppo facili, sono tuttavia di agevole esecuzione.

VENE' RUGGERO. — Due canti dell'oriente. *O vuoti battelli*. (Versi di Sangi Takamusa). *Nulla sarebbe vedermi*. (Versi di Ukon) (G. Ricordi & C., Milano).

Il Venè è anche qui attento alla nettezza dell'accentazione drammatica e grammaticale del testo, attraverso una declamazione melodica che sale per graduali incisi ad una centrale espansione lirica più intensa, per poi acquetarsi verso la conclusione. Non melisma-

tica, la parte vocale è tuttavia condotta con morbida sinuosità vocalistica, mentre il pianoforte realizza un'armonia ondeggiante e sensibile al testo, con un fare pianistico non elementare ma neppure difficilissimo. Ambedue le liriche sono per voce di mezzosoprano che sfoghi facilmente verso l'alto della gamma.

CERCIGNANI MARIO. — Tre Liriche, per Canto e Pianoforte. *Genzianella. Nuvola. Notte di agosto.* (Versi di Diego Valeri). (G. Ricordi & C., Milano).

Sono tre pagine che ricordano fortemente il gusto della lirica da camera francese fine ottocento, senza dar luogo a riferimenti precisi. Scritte con eleganza, tanto nella parte vocale che in quella pianistica. Quest'ultima è importante senza essere difficile tecnicamente, e asseconda con attenzione patetica il dire della voce, la quale è trattata come una dizione ora sommessa ora più espansiva, ma sempre senza esibizionismi vocalistici. Per quanto la voce non sia sospinta verso regioni troppo acute, le tre liriche troveranno più facilmente i loro interpreti fra i soprani.

B. Lupo.

MUSICA VARIA

PERGOLESI (G. B). — *Opera omnia.* (Gli Amici della musica da camera, Roma).

A cura del maestro F. Caffarelli è stata iniziata la stampa di tutte le opere del Pergolesi. La prima cartella contiene, ridotte per canto e pianoforte, le partiture del *Frate 'nnamorato*, la bella commedia sentimentale che meriterebbe d'essere rappresentata, del *Geloso schernito*, del giovanile oratorio *La morte di S. Giuseppe*, del dramma sacro in tre parti *Guglielmo d'Aquitania*, della *Messa in fa magg.* per 10 voci, 2 cori, 2 orchestre e 2 organi, e nella stesura integra, i *Concertini* per strumenti ad arco, le *Sonate*, i *Concerti*, le *Sonate a tre*. Fra tante belle o interessanti opere una speciale curiosità desta il citato *Guglielmo d'Aquitania*, 1731. Per l'argomento e per le intenzioni musicali, esso è da ascrivere al teatro edificatorio, che specialmente i Gesuiti coltivarono in Italia e fuori nei secoli XVII e XVIII.

Guglielmo parteggia per l'antipapa Anacleto contro Innocenzo II e ordina al capitano delle sue truppe, Cuosemo, che parla il dialetto napoletano, di marciare in Poitiers. Il Demone lo istiga. L'Angelo lo ammonisce e insieme a Bernardo di Chiaravalle lo induce al pentimento. Guglielmo si fa eremita e Cuosemo frate.

Seguendo l'uso del tempo, Pergolesi trattò seccamente il recitativo e una sola volta lo affidò all'orchestra. Compose ventun pezzi: una sinfonia, quella che poi passò all'*Olimpiade*; sedici arie, col da capo e senza, tre duetti, un quartetto. Agli archi aggiunse talvolta oboi, corni, trombe. Lo stile è già intimamente pergolesiano. Alcune arie risultano specifiche del singolo personaggio e del momento scenico, altre generiche.

Le espressioni del protagonista, tenore, son dapprima irruenti, poi blande, infine pacate. Commossa è l'aria « Manca la guida al pié », che canta la stanchezza e la rassegnazione. L'Angelo, soprano, ha motivi e svolgimenti per lo più convenzionali sia nella minaccia, sia nella soavità. S. Bernardo, tenore, è sempre austero, grave, e le sue arie s'atteggiano analoghe a quelle delle cantate da chiesa. Una, « Come non pensi? », ha il sussidio d'un violino obbligato e si svolge lenta e suasiva. Un'altra, « Fra fronda e fronda », evoca la pace della natura. Il Demone, basso, è sempre nervoso, incalzante. Accenti marcati, ritmi balzanti, ampi intervalli, lo descrivono almeno esteriormente. È un po' eroico, nel gusto melodrammatico. Tuttavia l'enfasi gli s'addice. Alla sua caratterizzazione non fu estranea, forse, la suggestione scenica che Pergolesi potè accogliere dalle popolaresche rappresentazioni, frequenti al suo tempo. Pittoresco personaggio è Cuosemo. Giovanissimo, Pergolesi grandeggiava nella rappresentazione realistica, nella comicità ricca di carattere e di contrasti. Il dialetto eccitava la sua fantasia e faceva più vivaci, coloriti, nitidi, i motivi, i disegni, i contorni. Un motto lepido, un'immagine ardita, e ce n'è tante nella parlata napoletana, subito lo inducevano a interrompere la scolastica monotonia d'un procedimento melodico o ritmico con l'arguzia di una frase, col brio della dinamica, con qualcosa che sembra il colpo di matita d'un caricaturista. E perciò le arie di Cuosemo, già spassose per la saporosità del dialetto e per la goffaggine verbale e scenica, son tutte e tre rappresentative degli aspetti di lui, smargiasso e pauroso, umile e sarcastico, contrito e arrogante. Anche i duetti cui egli partecipa riescono ameni appunto per la sua presenza.

a. d. c.

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 per il 1941, che può essere versato sul nostro

Conto corrente postale 3-2069

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® Al Maggio Musicale Fiorentino, oltre *Tristano e Isotta* con un complesso tedesco diretto da Furtwängler, si daranno *Don Giovanni di Manara* di Alfano (novità), *Un ballo in maschera, La Bohème, L'amico Fritz, Il Paradiso e la Peri* per soli coro e orch. di Schumann, e l'*Armida* di Gluck. Dirigeranno De Sabata, Gui, Serafin, Rossi e Mascagni, per la sua opera, Gigli canterà nell'opera di Alfano e in quella di Verdi e Puccini.

Lo spettacolo inaugurale si avrà il 27 aprile con la *Messa solenne* di Beethoven, diretta da De Sabata.

® Il maestro Antonio Veretti, incaricato di scrivere un'opera per l'Ente autonomo della Fenice, ha scelto tre atti dal titolo *La scuola del villaggio*, la cui vicenda di C. V. Ludovici, che si svolge in Giappone, è tratta da uno dei drammi kabaki più popolari, composto da Takedo Izuno per le marionette, nella 2ª metà del 1700.

® La G. U. del 17-II u. s. ha pubblicato il decreto del Capo del Governo costitutivo del Servizio Nazionale Concerti, comprendente l'accordo collettivo per la disciplina della scrittura dei concertisti e dei direttori d'orchestra. Tale servizio (alla cui direzione sono Giorgio Nataletti e Attilio Riccio) ha i compiti: a) di segnalare alle imprese i musicisti che possono essere scritturati; b) dar corso alle richieste delle imprese; c) assistere i musicisti italiani nei rapporti con le imprese straniere.

Il servizio si propone anche la indicazione di composizioni di autori contemporanei, particolarmente adatte per l'esecuzione, previa segnalazione da parte di un'apposita Commissione costituita presso il Ministero della C. P.

® La Scuola di Danze di Jia Ruskaia di Milano è stata pareggiata, a tutti gli effetti di legge, alla Regia Scuola di danze istituita a Roma presso l'Accademia di S. Cecilia.

® Il cav. Guido Bellentani di Parma, appassionato amatore della musica, morto il 28 febbraio u. s., ha lasciato il suo cospicuo patrimonio di un milione e 300 mila lire al Conservatorio di quella città, per l'istituzione di apposite borse di studio.

CONCORSI

® Quartetti a Plettro. — Si è svolto a Palermo il 22 e 23 febbraio col seguente esito: 1) D. L. mandolinistico Verdi di Livorno; 2) *ex aequo* D. L. portuale di Palermo e Atag di Roma; 4) D. L. di Agrigento.

NECROLOGIO

EDOARDO MASCHERONI

Nella sua villetta di Ghirla presso Varese si è spento, la mattina del 4 corr., il maestro Edoardo Mascheroni.

Nato a Milano nel settembre del 1859, vi compì i suoi studi musicali sotto la guida di Raimondo Boucheron. Il suo esordio di direttore d'orchestra avvenne a Livorno con la *Carmen* e fu una rivelazione, che gli procurò la scrittura all'Apollo e all'Argentina di Roma, dove rimase per sette stagioni consecutive, con credito sempre crescente, e considerato dal pubblico romano come un concittadino. I maggiori teatri italiani ed esteri si contesero subito il giovane direttore, che fu ripetutamente scritturato, celebratissimo dappertutto, a Buenos Aires, a Madrid, a Barcellona, a Lisbona. Prima del 1890, per quattro anni diresse alla Scala esecuzioni che furono importanti avvenimenti musicali. Ma la grande consacrazione della sua fama fu costituita dalla stima e dalla amicizia di cui lo onorò Giuseppe Verdi. Questi, che già lo aveva suggerito per la successione di Faccio alla Scala, lo scelse per concertare e dirigere la prima del *Falstaff* in quel teatro (1893) e dell'opera di lui fu così soddisfatto da chiamarlo scherzosamente « terzo autore del *Falstaff* ».

La sua figura artistica va completata ricordando il colto musicista e il valoroso compositore. Diede al teatro due lavori: *Lorenza* (Roma, 1901), che fu rappresentata in vari teatri esteri e italiani, fra i quali, con clamoroso successo, il San Carlo di Napoli; e *La Perugina* (Napoli, 1909).

Compose inoltre una *Messa di requiem*, per soli, coro e orchestra, in occasione del decimo anniversario della morte di Vittorio Emanuele

II (Pantheon, 1888), e musica varia orchestrale e da camera.

Alle qualità dell'artista facevano degno riscontro quelle dell'uomo probo, del cittadino intemerato e del patriota, doti che gli valsero la nomina di fascista « ad honorem ».

Lo scomparso era Accademico di S. Cecilia, della R. Filarmonica romana, dell'Istituto musicale di Firenze e della Beethoven Verein di Bonn.

® A 77 anni è morta a Londra, recentemente, Bianca Marchesi, figlia di Salvatore e di Matilde Marchesi di Castrone, rinomati insegnanti di canto, ed ella stessa notissima insegnante.

® E' deceduto a Madrid, l'8 c. m., José Serrano Simeòn, uno dei più grandi musicisti spagnoli. Nato nel 1873 a Sueca, aveva studiato in quel Conservatorio ed a 14 anni era già autore di una Messa. Tra le opere dello scomparso la più nota è *La Dolorosa*.

® La casa del m.° Alessandro Longo è stata colpita da un grave lutto. La figliola Teresa, maritata a Michele Galdieri, si è spenta giovanissima il 15 c. m. Ella, valente insegnante di pianoforte, aveva iniziato all'arte la sorella Miriam, del cui successi era orgogliosa.

Il nostro sincero compianto ai maestri Alessandro ed Achille Longo ed ai familiari.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

SILVESTRI (R.) (124984). *Faville*. Capriccio. (A) L. 6,—

Due Pianoforti

RESPIGHI (O.) (124794). *Concerto in La Minore*, per Pianoforte ed Orchestra. Riduzione (Moroni). (A) L. 30,—

Fisarmonica

AUTORI DIVERSI (124925). *Otto Danze spagnole* (Lupo). (A) L. 10,—

PONCHIELLI (A.) (124935). La Gioconda. Atto 3°: Danza delle Ore (Lupo). L. 6,—

PUCCINI (G.) (124955). *Pezzi scelti dalle opere*. Vol. 2°: La Bohème - La Fanciulla del West - Madama Butterfly - Turandot (Lupo). (A) L. 10,—

VERDI (G.) (124957). *Pezzi scelti dalle opere*. Vol. 2°: Aida - Un ballo in maschera - Ernani - I Lombardi - La traviata (Lupo). (A) L. 10,—

STRAUSS (G.) (124888). *Valzer scelti* (Lupo). (A) L. 10,—

Opere teatrali

ALFANO (F.). Don Juan de Manara. Azione drammatica in 3 atti (4 quadri) e un proemio. Libretto di E. Moschino. Riduzione per Canto e Pianoforte. (A) L. 50,—

PERAGALLO (M.). Lo stendardo di S. Giorgio. Melodramma in 3 Atti. Libretto di G. Forzano. Riduzione per Canto e Pianoforte. (A) L. 50,—

Libretti

FORZANO (G.). Lo stendardo di S. Giorgio. Melodramma in 3 atti. Musica di M. Peragallo. L. 2,50

MOSCHINO (E.). Don Juan de Manara. Azione drammatica in 3 atti (4 quadri) e un proemio. Musica di F. Alfano. L. 2,50

Noleggio

DONATI (P.). *Tre Acquarelli paesani*, per Orchestra: Mattino all'uccellanda - Angelus - Briscola in quattro.

PIZZETTI (I). *Sinfonia in La*, per Orchestra.

ALTRE EDIZIONI

Pianoforte

RUDAN (B.). *Bozzetti*. (F. Bongiovanni, Bologna).

SCHEIDT (S.). *Liedvariationen*. (B. Schott's Söhne, Mainz).

SCHOEDER (H.). *Minuettlieder*. (B. Schott's Söhne, Mainz).

SWEELINCK (J. P.). *Liedvariationen*. (B. Schott's Söhne, Mainz).

Strumentale da camera

FOURESTIER (L.). *Quatuor* à cordes. (United Music Publishers Ltd., Londra).

LAUTIER (P.). *Quatuor* pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Part. in 16°. (Durand e C., Paris).

PLANEL (R.). *Quatuor* pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Part. in 16°. (Durand e C., Paris).

VILLANI (G.). *Storielle di rondini*. Impressione. (A. Forlivesi e C., Firenze).

VIVALDI (A.). *Concerto A moll, Concerto G moll, Violine & Piano* (G. Lenzewski). (B. Schott's Söhne, Mainz).

ZECCHI (A.). *Giovedì grasso*. Bizzarria per Arpa. (F. Bongiovanni, Bologna).

ZIRNBAUER (H.). *Bicinien* für zwei Melodie-Instrumente (B. Schott's Söhne, Mainz).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

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,—

GALUPPI (B.)

E. R. 2083. - *Larghetto* (quasi fantasia e *Allegro* (dalla Sonata in Do min. per Cembalo (tras. di M. Scimeca) L. 3,—

MAGISTRETTI (L. M.)

E. R. 95. - *51 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,—

PESCETTI (G. B.)

E. R. 2084. - *Allegretto* (trascrizione di M. Scimeca). L. 2,—

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,—

(Aumento su tutti i prezzi del 20%)

EDIZIONI RICORDI

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.

Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.

Ricordi Americana. - 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.

Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.

Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.

Comp. d'Assicur. Milano. - Via Lauro, 7.

Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.

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

S. A. Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone. - Via Domenichino, 14.



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·IV·APRILE·MCMXLI·XIX



Superba realizzazione!

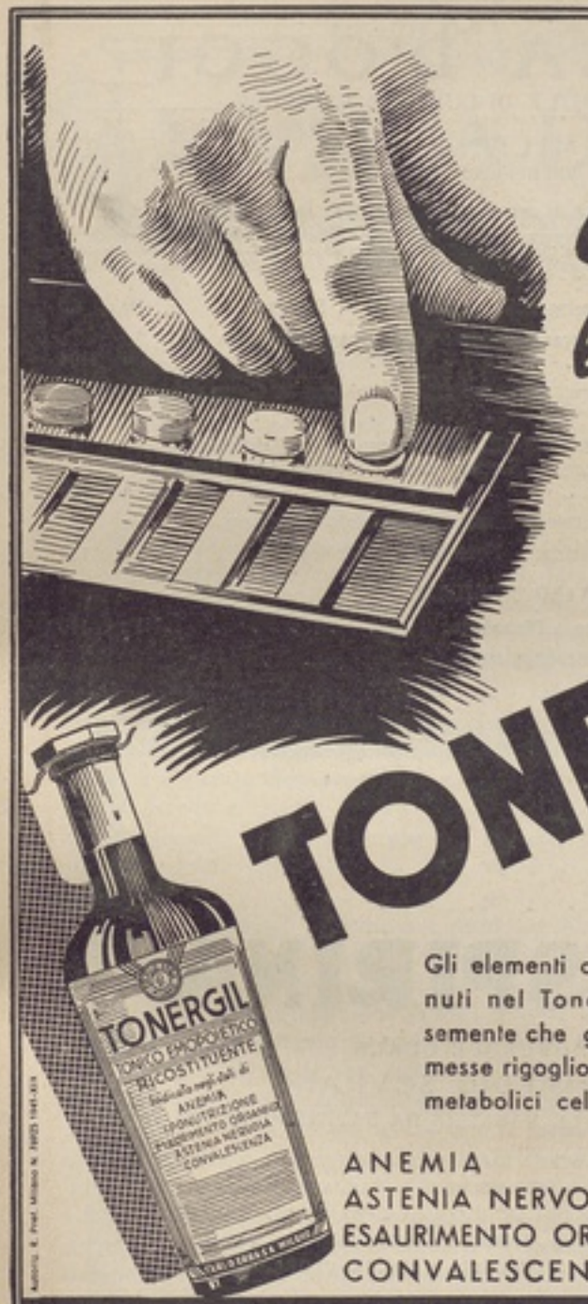
Radiogrammofono 5 valvole 557

Onde lunghe, medie, corte, e cortissime. Potenza d'uscita 7 watt indistorti - Alta fedeltà di riproduzione - Grande sensibilità e selettività. Scala parlante in cristallo di grande effetto.

L. 4190
Esclusa tassa Eiar

LISTINI E CATALOGHI GRATIS
RIVENDITORI IN TUTTA ITALIA

LA VOCE DEL PADRONE



Chiamate la salute!

TONERGIL

TONICO
EMOPOIETICO
MINERALIZZANTE

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
ASTENIA NERVOSA
ESAURIMENTO ORGANICO
CONVALESCENZE

CARLO ERBA-S.A-MILANO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:
ITALIA: . . . . . L. 1,80
ESTERO . . . . . L. 2,50

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:
ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10
ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

M. Rinaldi. — Dramma e musica nell'« Elettra » di R. Strauss. . . Pag. 99

Nuova Opera di imminente rappresentazione: « Don Juan de Manara » di F. Alfano . . . . . » 104

RIVISTA DELLE RIVISTE: Relazioni di musici fiamminghi con la Corte dei Medici. - Italia. - Estero. . . . . » 105

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni (R. Rossellini: « La locandiera » di M. Persico). - Teatri. - Concerti. - Lettera dalla Germania (A. Brügemann). . . . . » 108

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica strumentale da camera. . » 122

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio. - Bibliografia. . . » 126

BRANO MUSICALE

M. Persico: *Carillon* per Canto e Pianoforte. . . . . Pag. 119



ANNO XXIII APRILE 1941-XIX N. 4

MVSICA D'OGGI

Dramma e musica nell' "Elettra „ di R. Strauss

Elettra è un essere malato come *Salomè*, *Basiliola* e *Fedra*. Wilde, D'Annunzio e von Hofmannsthal crearono i personaggi, Strauss e Pizzetti diedero ad essi un valore musicale. È tutta un'ondata che va dai primissimi anni del nuovo secolo al tempo che precedette la grande guerra. Reazione al verismo? Decadentismo? Tormento di non poter andare « oltre » *Falstaff*? No. Arte, semplicemente arte. Periodo di rivoluzione che fece riflettere i saggi, che fece sorridere gli idioti, che fece scandalizzare i piccoli cervelli. Troppa sensualità? Troppo terrore? Troppa cattiveria? E quando mai all'arte sono stati posti limiti di tal natura? Ci troviamo di fronte a quattro capolavori: *Salomè*, *La Nave*, *Elettra* e *Fedra*. Troviamo in essi quattro sorelle e tutte e quattro sono vive e forti; e come si mostrarono crudeli e selvagge, così sentirono l'orgoglio e l'amore. Decadentismo? Ma no, chè queste quattro tragedie appaiono ancor oggi *moderne* dando alla parola il suo più bel significato.

Vogliamo parlare di Strauss e della sua *Elettra*. Quando il musicista tedesco si cimentò nella forte tragedia dell'Hofmannsthal (1905) aveva circa 40 anni. Oggi che ben si conosce il suo temperamento passionale e sensuale non ci si può meravigliare nel constatare che preferì Sofocle ad Eschilo ed Euripide. In Elettra egli trovò un personaggio tormentato da mille passioni — altrettante erano quelle che facevano vibrare il suo animo d'artista — e sognò di poter iniettare nella sua eroina la più forte eccitazione morbosa fondendo in essa l'azione vendicatrice per il Padre, l'appassionato amore per il fratello Oreste, l'odio per la Madre e per Egisto. Tanta era la foga che lo condusse che dimenticò la triste sorte di Ifigenia; la soppressione di Clitennestra e di Egisto non appare come vendetta, ma come dovere. Sangue vuole sangue. Ma colei che doveva essere sacrificata ad Artemide non avrebbe potuto lanciare lo stesso grido? E se la miracolosa sostituzione della cerva non fosse avvenuta, quello gettato da Ifigenia non era dunque sangue?

Lo spirito greco regna sovrano in questo atto di Riccardo Strauss: nulla accade sulla scena eppure la terrificante opera di Oreste e di Elettra appare evidentissima agli occhi dello spettatore. Sono i versi di Hugo von Hofmannsthal

gravi e forti che ci illuminano; sì, ma ancor più è la musica che « parla » qui, anzi è il « discorso musicale »; sono gli accenti, i respiri, il colore che procurano l'esatta sensazione d'ogni episodio. I lunghi accordi sui quali Elettra si presenta in iscena svelano già la tensione nervosa di cui è preda la donna terribile. « Ahimè! Qui sola omai! » e poi il grido fatale che una volta penetrato nell'orecchio non può più uscirne « Agamennone! Agamennone! ». Elettra e il suo dramma sono tracciati: poche righe di partitura e il colpo di scalpello è dato. Il profilo è perfetto. Poi le armonie si fanno più complesse, gli strumenti si sovrappongono. Il dramma trascorso riappare, il dramma futuro già affiora. L'orchestra ansima, le trombe ribattono fatalmente le stesse note, lo spasimo cresce, la voce ricade nel grido ossessionante « Agamennone! ». Gli accordi sono duri come colpi di scure: tutto sale verso un'atmosfera vertiginosa.

È entrata Elettra.

Nel duetto Elettra-Clitennestra un personaggio già vivo, ma rimasto nascosto nella precedente azione, appare. Le due donne provano per lui sentimenti opposti. La prima lo attende con la voluttà d'un'amante, la seconda lo teme fino all'inverosimile. È lo straniero che dovrà sacrificare la *sacra vittima*. Lo credevano morto. Viene infatti dal buio, dal nulla. Elettra non lo riconosce. L'orchestra — che nel descriverci la protagonista ansimava, tremava, vibrava come fosse stata presa dal delirio — qui diviene di gelo. Ma nel gelo trova modo di far ardere una fiamma inestinguibile di vendetta. « Non mi ravvisi tu? ». Sono blocchi oscuri e pesanti quelli che dipinge l'orchestra. Strauss in queste descrizioni di vita e di morte, di cieli e di abissi, di santità e di perfidia, è maestro. Siamo nel regno del terrore e del Nulla.

È giunto Oreste.

La vertigine di cui è facile preda il fratello di Elettra raggiunge l'esasperazione, su semplici vibrati dell'orchestra nella più terrificante scena dell'atto. All'uomo sarà sufficiente un solo sguardo con Elettra; egli compirà la sua opera: da solo. Eccolo, striscia verso la casa ove avverrà l'eccidio: ce lo dicono paurosamente i contrabbassi. Una imprecazione della donna e poi il vendicatore prosegue il suo cammino: accordi amari ci dicono che l'uomo scruta e si prepara all'orrendo delitto. Il tema fatidico delle trombe — le note ribattute — torna. C'è dappertutto un senso grave di sgomento; allo sgomento subentra la paura; poi, il terrore. Anche Elettra ne è invasa. Cadono armonie pesanti come valanghe. L'inevitabile è avvenuto. Clitennestra ed Egisto non sono più. Il grido di Elettra — « Agamennone! » — infesta di nuovo l'aria oscura.

È il delitto. È la morte.

Quel ritmo che penetrò pian piano come un lento veleno nel corpo di tutta l'azione cresce, divampa; ora arde tutto l'essere di Elettra. E Elettra vuol danzare una danza ineffabile. Il carattere della musica non muta: è quello che ci ha guidato per tanti episodi gravi e terribili; è soltanto più accentuato e furioso: « Taci e danza! ». Un nodo sale alla gola della donna feroce. L'orchestra sosta e trascina, accarezza e colpisce, aiuta e fiacca. Lo spasmodico trionfo di Elettra ha la forza di creare intorno a sè e nell'animo degli spettatori il terrore. Un colpo e la danza si spezza. Una folgore. La donna stramazza a terra. Ecco Crisotemide. Il nome di Oreste naviga ancora per l'aria fosca. Chi l'ode più? Elettra è stata uccisa dalla stessa voluttà del male, dall'ansia del peccato, dal suo stesso trionfante e fatale delitto.

Crisotemide, Clitennestra hanno il loro particolare accento. Hanno un profilo ben diverso da quello di Elettra e di Oreste; e tra loro differentissimo. Ambedue vivono all'ombra della protagonista: dinanzi al suo malefico fascino scompaiono; svolgono la rispettiva parte senza che l'ascoltatore provi per esse eccessiva attenzione o simpatia. Figure apparentemente comuni, nell'azione; se però potessimo staccarle da questa — vale a dire se ci fosse concesso di strapparle dall'orbita in cui vive la donna fatale — anche esse apparirebbero *compiute* in ogni loro espressione. In Crisotemide ci sembra di scorgere un « intermezzo » grazioso, dolce, profumato, quasi, che contrasta efficacemente con tanto terrore e tanta oscurità.

***

Ma la dominatrice è sempre Elettra e non ci stupiremmo se un giorno fosse provato che veramente l'opera scaturì dietro consiglio di Eleonora Duse. In tutto il lavoro si sente che un personaggio teatrale ha preso la mano del poeta e ci voleva un musicista come Riccardo Strauss per far sì che la partitura non rimanesse soffocata dalla passionalità della tragedia e dalla mole dei versi.

Si sono fatti confronti tra *Salomè* ed *Elettra* a tutto scapito di quest'ultima. Fu un errore giungere a tali risultati poichè artisticamente *Elettra* non è punto inferiore a *Salomè*. Ma ai giudici superficiali influisce anche, e non poco, l'ordine di ascoltazione delle varie opere d'arte. Essi non sanno dimenticare per poter nuovamente assimilare.

Elettra è tra le opere meno macchinose di Strauss. Se l'autore avesse voluto insistere sul carattere tedesco della sua opera non avrebbe fatto a meno del racconto del Pedagogo che in Sofocle ha tanta importanza. L'atto, nonostante che duri un'ora e tre quarti, corre rapido; le scene si susseguono con facilità e il senso di pesantezza che alcuni avvertono, più che dalla musica dipende invece dal particolare carattere della teatralità sofoclea riveduta, non senza gravosità, dall'Hofmannsthal. Sangue in Sofocle, sangue nella *Elettra* di Strauss e se il musicista non avesse così voluto avrebbe scelto una versione più umana, ad esempio la versione di Eschilo in cui Clitennestra è presentata con maggiore benignità.

In *Salomè* la scena del bacio della testa mozza, posta in primo piano, provoca un disgusto che il doppio delitto di Oreste non suscita. Sofocle e Strauss hanno saputo dare un alone di bellezza e una forza senza limiti (bellezza e forza, doti divine) all'oscuro essere di Elettra.

Chi vari anni or sono scrisse che quest'opera non è altro che la « seconda edizione » di *Salomè* diede prova di nulla comprendere della grandezza della musicalità straussiana; di nulla comprendere dell'atmosfera che circonda questa *Elettra*, atmosfera che non ha niente da vedere con quella di *Salomè*. È un altro mondo. Qui uccide un bacio, là un odio implacabile; qui una passione, là una vendetta. Ma allora — 1909 o giù di lì — si era ai tempi in cui, fuori d'Italia, alcuni incoscienti incolpavano Puccini e Mascagni degli insuccessi di Debussy! Erano i tempi in cui un critico italiano, su di un importante giornale della Penisola osava scrivere, inconsciamente, parole come queste: « Già nella *Salomè*, ed anche nei "poemi sinfonici", la povertà dell'inspirazione e la deficienza di idee originali ci erano apparse in modo palese ». Tutto da rifare. Colpa del tempo. Il tempo, infatti, non era ancora maturo per comprendere Debussy, *Salomè*, *La Nave*, *Fedra* ed *Elettra*. D'Annunzio non lo nascose, del resto. Oggi siamo in vantaggio: possiamo ascoltare tutti questi lavori con i nervi distesi, con un cervello più adde-

strato, con una preparazione più adeguata. Una generazione che ha sofferto può avvicinarsi con maggiore dignità e consapevolezza all'opera d'arte superiore Oggi *Elettra* trionfa su tutti i teatri, *Fedra* è amata, *La Nave* è ritenuta degna di rappresentazioni come quella preparata a cospetto dell'estuario veneziano, *Salomè* è divenuta parte viva del repertorio lirico. È la civiltà che avanza.

Addentriamoci ancora un po' più nella critica del tempo. È stato un errore, per noi, porre nel più assoluto rilievo l'episodio del riconoscimento di Elettra ed Oreste: nell'atto, invece, esiste un altro episodio, quello dell'entrata della protagonista, che supera di gran lunga tutti gli altri. Sembra un frammento di bassorilievo appartenente all'età dello splendore di Atene. Ci troviamo di fronte ad un vero miracolo musicale, anzi ad un enigma musicale difficilmente spiegabile e che tanto meno poteva spiegarlo la mentalità dell'anteguerra. Il miracolo appare ancora in tutta la sua bellezza. Esiste in queste pagine un senso profetico che ci dà l'« annuncio » preciso di ciò che accadrà fra non molto dinanzi agli occhi degli spettatori. In questa magica entrata ci sembra di cogliere qualcosa di shakespeariano, qualcosa che ricorda da vicino pagine assai fosche del *Macbeth*.

La venuta dell'opera sollevò varie discussioni, oltre quelle a cui abbiamo accennato. Al grido di « la tematica di Strauss non è originale » cominciò la ridda delle ricerche. Ma le fonti dei temi straussiani non contano nulla nei rispetti dello *stile* straussiano. Vediamo perchè. Intanto esiste uno *stile* straussiano ovvero quello che noi chiamiamo *stile* è invece una maniera di esprimere con magnifico slancio e con veemente calore un'idea musicale? Noi rimarremmo perplessi se dovessimo definire lo *stile* dell'autore di *Elettra*. È l'armonizzazione, è l'orchestra che è *personale*, è il modo di condurre e di sviluppare i temi che « decide » sulla particolare personalità straussiana. Ciò sarebbe possibile provarlo in ogni opera del tedesco.

Ma lasciando da parte l'influenza esercitata da qualsiasi altro musicista su Strauss, è vero che l'autore di *Elettra* derivò anima e corpo da Riccardo Wagner. Rubò a man bassa i suoi temi (*Elettra* ne è testimone), li fuse, li rovesciò, li presentò nudi e forti quali sono; ne fece quel che volle.

Plagio? Mancanza d'invenzione? Povertà tematica? Necessità di furto? No, nulla di tutto ciò poichè in Strauss accade precisamente questo: mentre Wagner appare in tutta la sua germanica grandezza, nelle proporzioni e nel sistema, il « ricordo », evidentissimo non disturba; viene anzi distrutto a contatto della stessa tecnica straussiana: nasce così qualcosa di perfettamente *nuovo* che se è azzardato chiamare « puro » è certamente « sincero ». A chi disse che Wagner era inimitabile, Strauss provò che ciò era perfettamente falso e per dimostrare più chiaramente tale assunto abbandonò il mito germanico per rivolgersi a soggetti completamente opposti. Ma Strauss disse, con la sua musica, anche un'altra cosa: — *Guai a chi, non possedendo la mia forza,* — l'affermazione naturalmente è immaginaria — *tenterà di fare quello che io ho fatto.*

Egli si inginocchiò dinanzi a Wagner: era degno di farlo.

Abbiamo detto « lo derubò ». Sì, ma se giunse a ciò non fu per compiere una malazione, fu perchè s'era imbevuto d'arte wagneriana fino alle ossa. Arse alla sua fiamma; si bruciò, ma non si distrusse: rubò un po' di sole al Titano, un po' della sua luce, ma senza oltraggiarlo: rimanendo anzi costantemente ai suoi piedi, in adorazione.

Abbiamo detto che la sapiente mano straussiana si rivela da certi impulsi, da certi entusiasmi, da certi slanci che non lasciano dubbi sull'artista che li provocò. Ma c'è ancora un'altra tipica caratteristica nell'autore del *Cavaliere della Rosa*: certi movimenti danzanti, preferiti in tempo di *valzer*, che — e l'assurdità potrebbe giustamente apparire evidente — si fondono meravigliosamente con la tragedia preparata dall'Hofmannsthal. La danza in 3/4 è stata presentata dal musicista con la stessa abilità con cui questi riuscì a camuffare certe tipiche espressioni wagneriane. Il *valzer*, si può dire, scompare, come scompare — e abbiamo visto con quanta abilità — il tematismo dell'autore della *Tetralogia*.

Concludiamo queste note dicendo che in *Elettra* la danza assurge ad un particolare significato poichè il compositore, presentandola, non si assoggettò ad interrompere l'azione, cosa che invece accade in *Salomè* e che, volere o no, disturba il dramma puntato prima d'allora su un unico obiettivo. In *Elettra* la danza è una derivazione del dramma, una conclusione del dramma. Morta la danza, morta Elettra. Qui l'elemento mimico vive dunque in seno alla tragedia. Come nella tragedia greca.

E alla tragedia greca, appunto, Hofmannsthal e Strauss si ispirarono.

MARIO RINALDI.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

NOVITÀ ASSOLUTA

TEATRO REALE DELL'OPERA, ROMA

M. PERSICO

LA LOCANDIERA

Commedia lirica in 3 atti e 5 quadri di M. GHISALBERTI (dalla commedia di GOLDONI)
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50 - Libretto L. 2,50

IMPORTANTI RIPRESE

TEATRO MASSIMO DI PALERMO

L'INTRUSA di G. PANNAIN

Dramma in 1 atto di MAETERLINK. Riduzione e versione ritmica di G. GIANI
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20 - Libretto L. 2

LA ZOLFARA di G. MULÈ

Dramma lirico in un atto di G. ADAMI
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20 - Libretto L. 2

TEATRO DI COLONIA

ORSEOLO di I. PIZZETTI

Dramma in 3 atti
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50 - Libretto L. 5

(*Aumento su tutti i prezzi del 20 %*). EDIZIONI RICORDI

Nuova opera di imminente rappresentazione

Don Juan de Manara
di Franco Alfano

Sulla nuova opera — su libretto del compianto Moschino — che sta per andare in scena al Maggio fiorentino (direttore Serafin, protagonista Gigli), l'illustre compositore napoletano ha dato interessanti notizie al critico musicale P. L. Ingrassia, che brillantemente le espone nel « Giornale di Sicilia ».

Innanzi tutto ha parlato del soggetto, affermando come sia ben nota la vita di Giovanni Tenorio, sul cui personaggio assai ha lavorato la fantasia, e un monaco — Tirso da Molina — ne costruì un dramma che costituisce la storia generalmente conosciuta del « Don Giovanni ».

Mentre tale dramma si rappresentava con successo, un cavaliere giovane, di aspetto marziale, forte, spadaccino, « bravo » — dice il maestro — commetteva le stesse gesta del Tenorio. Egli si chiamava Don Juan de Manara ed apparteneva ad una famiglia corsa emigrata a Siviglia, dopo aver lasciato in patria una eredità di vendette e delitti.

Il popolo confuse questi due personaggi e credette che un giudizio divino, per le teorie del libero arbitrio che imperavano in quell'epoca, non avesse voluto condannare all'inferno il Tenorio, ma lo avesse invece costretto a ritornare sulla terra sotto altro nome e diverso aspetto. Doveva egli inchinarsi agli altari che aveva deriso, e doveva trovare un'anima femminile che gli facesse palpitare in cuore quel sentimento d'amore che aveva sempre ispirato e mai sentito.

Solo così, nello spirito religioso redento, nell'amore ritrovato della donna, Don Giovanni poteva trovare la sua salvezza ed evitare l'eterna condanna. L'opera è dunque imperniata sull'ombra di Don Giovanni Tenorio. Ritornerà l'ombra sulla terra per scontare i peccati del vero Tenorio, per ritrovare la fede e l'amore, per ridare pace alla tormentata anima di chi non aveva creduto in Dio e nella Donna.

— E' un'opera — fa sapere il maestro — che io avevo concepito e già realizzato, ma che ora ho completamente rinnovato, togliendo personaggi e aggiungendone altri, riorchestrando completamente la partitura; e vuole essere — almeno questo è lo spirito che mi ha mosso nell'idea e nella composizione, il pubblico poi dirà la sua opinione — la prima espressione di neo-italianità che sia apparsa nel teatro lirico italiano dopo Puccini e dopo le opere verdiane.

Ed Alfano — aggiunge il giornalista — parla della sua nuova creatura con l'amore che si ha verso le vite palpitanti: l'ombra di Don Giovanni, già matura nella sua anima e nella sua ispirazione di musicista, è cosa compiuta: forse il Maestro, mentre parla con noi, l'ode, così come da tanti anni, silenziosamente l'ha circuita del suo tormento.

Dopo ciò l'Ingrassia ci fa sapere che, per quanto riguarda la musica, la nuova opera non rappresenta un tempo nuovo della concezione teatrale di Franco Alfano, giacchè questi è sempre stato nella vena poetica, nella costruzione musicale, un uomo che ha cercato il « dramma »; la sua giovinezza vissuta nei momenti in cui Verdi declinava nell'età ma sbalordiva con i suoi ultimi colossi, la sua vicinanza a Puccini, l'aver sempre negato la sua adesione a una scuola o a una tendenza, chè la musica non ha bisogno di classificazioni o scompartimenti stagni, l'aver subito il fascino innegabile del dramma musicale tedesco, lo hanno portato sulla via dell'eterna vicenda della vita.

Dalla *Leggenda di Sakuntala*, al peccato che si redime in *Resurrezione*, a quel « bravo » sentimentale che è *Cirano*, Franco Alfano ha portato il soffio della poesia, la bellezza della sua musica nel campo del dramma che è poi quello che interessa il teatro.

Oggi egli con la nuova fatica ricalca la strada maestra: riprende un uomo dannato nella vita, lo toglie alla condanna suprema, gli offre la redenzione, la più grande, la più bella: quella di credere in Dio e nell'Amore.

Don Giovanni è morto; l'ombra di Don Giovanni tornerà sulla terra a chiedere pace per il grande amante che non seppe amare. E l'ombra silenziosa e dolorante si avvicinerà a Dio e agli uomini e cancellerà davanti agli altari e nell'amore la triste storia di una vita senza fede e senza palpiti.

Così morì Don Giovanni, così nella musica di Alfano rinasce l'ombra desiosa di placare le ire terrene.

In questa concezione poetica e amorosa dell'uomo da salvare è un po' tutto il carattere del compositore.

DUE PIANOFORTI

A. VIVALDI

Concerto in Si minore
per Pianoforte e Orchestra d'Archi

Libera trascrizione (con alcune aggiunte) di A. TAMBURINI (dall'elaborazione per Clavicembalo di G. S. Bach). Riduzione di A. TAMBURINI.

E. R. 2039 - **L. 15**

(il prezzo — oltre l'aumento del 20 % — è per 2 esemplari)

EDIZIONE RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Relazioni di musici fiamminghi
con la Corte dei Medici

Studi accurati hanno in parte messo in evidenza la vita musicale attiva e fervida delle Corti di Milano, di Ferrara e di Mantova attorno alla fine del XV secolo; Firenze, centro dell'Umanesimo, interessò più per gli studi letterari e filosofici; ed ha avuto solo pochi lavori, date anche le difficoltà delle ricerche, che mettessero in evidenza la sua vita musicale durante il Quattrocento. Il R. Archivio di Stato di Firenze conserva forse meno documenti di altri archivi, ma si può intuire come fino dalla seconda metà del Quattrocento, la vita musicale raggiungesse a Firenze nuovo e grande fervore. Maestri illustri si tenevano onorati d'inviare le loro composizioni ai Medici; cantori e suonatori cercavano da ogni parte di venire in Toscana. Il Magnifico non limitava il suo interesse per la musica ai soli canti carnascialeschi; ma, nei riposi concessigli dalle fatiche politiche e dagli studi letterari, si dilettava di ogni manifestazione dell'arte musicale, di suonatori e di cantori. La cappella di San Giovanni, della quale si hanno finora scarsissime notizie, si pregiava di ottimi artisti fino dalla metà del Quattrocento, vantando così un'anzianità d'istituzione superiore alle altre cappelle italiane, eccezione, s'intende, per la papale. Il documento più antico è una lettera di Guglielmo Dufay, scritta a Ginevra il 22 febbraio, forse del 1456, che Bianca Becherini pubblica con altri documenti e interessanti commenti ne *La rinascita*.

Da quella lettera risulta che il Dufay inviò alcune sue canzoni a Piero e Giovanni dei Medici — l'uno padre e l'altro zio del Magnifico — perchè sapeva che tali composizioni sarebbero state gradite. Ricordare le qualità e l'indole dei due figli di Cosimo il Vecchio, è comprendere l'impulso che essi dettero anche alla vita musicale del loro tempo. Ambedue educati dai migliori umanisti, protessero le arti, commisero opere, arricchirono di oggetti di valore le raccolte familiari. Giovanni, benchè dedito al traffico, rappresenta la vera figura dell'umanista epicureo, con le fervide inclinazioni per l'arte e la letteratura e l'amore ai divertimenti e alle liete brigate. Per questa sua naturale tendenza il suo nome si associa ai balli, alle feste, alle manifestazioni musicali del tempo.

Due documenti, più interessanti per la vita musicale fiorentina di quegli anni, sono due lettere inviate da Ugo della Stufa a Giovanni de' Medici, una il 3 d'aprile 1445, e l'altra il 17 dello stesso mese. Esse mettono in luce che il Medici era circondato da una brigata di spensierati intellettuali e che s'andava formando intorno a lui quella spiritualità pagana della quale furono più tardi centro il Magnifico e Leone X. Dagli stessi documenti risulta che egli aveva carissimo lo Squarcialupi sempre associato alla vita musicale della Corte medicea. Lo Squarcialupi fu anche compositore. Con le parole, la « canzone intonata che questo tristo ha tanto penato a fare », lo scrivente si riferisce a lui, poichè nel periodo che a questo precede, dice: « Antonio degli Organi in questo punto è venuto a me, perchè nella compagnia », ecc. Sembra che lo Squarcialupi abbia scritto due canzoni; benchè la composizione delle medesime gli sia costata non lieve difficoltà.

Da una lettera inviata da Enrico Isaak a un tale Scabia, emergono alcune notizie che mettono maggiormente in luce la vita del rinomato musicista. Egli dice di non aver potuto ancora accomodare il clavicordio, che appartiene al destinatario della lettera; assicurando che lo farà quanto prima e, se questi vorrà, farà sentire lo strumento, suonerà e canterà. E' importante l'aggiunta, che tale indispensabile riparazione non è stata potuta fare nemmeno da maestro Antonio, che è stato molto ammalato e presentemente si trova ai bagni. Tali indicazioni, oltre a far sapere che i musicisti di allora erano abili riparatori dei loro strumenti, informano che Enrico Isaak è venuto a Firenze prima della morte dello Squarcialupi, ossia prima del 1475 e non nel 1480.

Due documenti completi, ben conservati, di scrittura nitida e fitta, sono le lettere, recanti la firma « Jachetto de Marvilla, cantore ». E' questi il cantore pontificio restato nella cappella papale dal 1468 al 1471: ma non è difficile identificarlo con un altro musico vissuto

lungamente alla corte di Ferrara; e che l'Eitner, per mancanza di documenti, distinse dal primo, ossia Jachetto di Lorena, del quale si hanno notizie anche nell'archivio mantovano, e, che dal 1473 al 1475 figura pure fra i cantori della cappella sforzesca.

Jachetto cercava di diventare maestro di cappella in S. Giovanni a Firenze. Dice di essere stato cantore nella cappella di re Alfonso e di re Ferdinando d'Aragona, presso i quali, dalla lettera inviata a Mantova nel 1500, sappiamo che rimase diciassette anni. Fra tanti discorsi il buon Jachetto indica il numero dei putti cantori (otto o sei), indispensabili per la ricostruzione della cappella di S. Giovanni e per l'esecuzione della messa della S. S. Annunziata, che allora pare fosse in uso di cantarsi al sabato. Pare che Jachetto si sia dato un gran daffare per trovare gli artisti necessari alla ricostruzione della cappella di S. Giovanni. Jachetto indica gli elementi indispensabili alla nuova formazione: ossia, un buon « tenore principalis », tre boni « canti » cioè soprani, e un « contratenor »: il contrabbasso sarà eseguito da Bartolomeo quando vorranno cantare a quattro voci. Aggiunge le qualità dei cantori da lui prescelti; il tenore ha voce grossa (robusta), alta e bassa (estesa), « duolce e sufficiente ». I soprani hanno buone voci, altissime, « piene e soavi », lo stesso Jachetto sarà il « contratenor ».

Le notizie non si limitano alle sole qualità dei cantori. Non potendo trovarne a Roma in numero sufficiente, appena giunto a Firenze, Jachetto ne ricercherà in Francia o nelle Fiandre. Ci dice pure il loro nome: il tenore si chiama Giovanni di Borgogna; il primo soprano, che ha sì bella voce, « quanto dire non si porria » è maestro Jacopo franzose, ossia francese; il contralto è Jacopo di Neux-Port e il basso Giannino di Brabante.

Una lettera è scritta da Mantova, il 23 gennaio 1477; reca la firma « Leonardo piffero ». A Mantova, forse più numerosa che in altre Corti, vi era una compagnia di pifferi e di trombetti. Narra il Canal che, nel 1470, essa fu applaudita a Napoli e l'anno seguente fu invitata a Milano. Nei documenti mantovani si ha notizia di un certo « Leonardo Grassello pifaro », Grassello forse era un nomignolo, in una lettera di Ercole, duca di Ferrara, al marchese di Mantova, in data 25 aprile 1478; con la quale il signore di Ferrara domanda il piffero, ritenuto certo un valente artista, per quindici o venti giorni. Leonardo dice di sapere che Lorenzo il Magnifico avrebbe caro un buon suonatore di piffero e che egli s'interesserà di cercarlo: quello che invierà sarà buon maestro di sonare il soprano. Le parole « maestro di sonare il soprano » dimostrano come anche gli strumenti fossero tenuti in classi distinte, fossero apprezzati per la loro abilità, e, forse, si desse anche allora maggiore importanza a quelli che eseguivano la parte del « cantus ».

Per le enormi perdite di documenti la ricostruzione della vita musicale italiana durante il Quattrocento rimane assai difficile. Ma dai pochi illustrati dalla Becherini si vede come pure a Firenze essa fosse attiva e fervida La Corte dei Medici, illuminata dal genio del Magnifico, resa illustre dai nomi del Ficino e del Poliziano, attraeva gli artisti, specialmente per la magnanimità del primo e grande principe che sapeva apprezzare il valore dell'ingegno e compensarne i giusti meriti.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, genn.-aprile 1941.

A. Tronchi: *Come correggere i difetti della voce.* — R. Lunelli: *Un congresso d'organo dedicato al « Positivo ».*

Bollettino di vita e cultura musicale. - Milano, gennaio 1941.

V. Grottolo: *A proposito dell'italianità di G. Verdi.* — A. Capri: *Beethoven e il romanticismo.*

Note d'Archivio. - Roma, dicembre 1940.

A. Sacchetti-Sassetti: *La cappella del Duomo di Rieti* (Dall'origine al XX secolo). — G. Liberali: *G. Franc. Anerio* (Da documenti risulta un suo soggiorno a Treviso. La morte sarebbe avvenuto dopo il 1624 o '25). — L. Pomponi: *Memorie musicali della Collegiata di S. Maria Maggiore di Spello.* (Maestri, organisti, organi e cantorie).

La Rassegna Musicale. - Roma, febbraio 1941.

A. Mantelli: *J. Strawinski e le sue opere più recenti.* (Se si considera la successione delle opere del maestro, fino ai suoi lavori più recenti — fino a *Gioco di carte* e al *Concerto* — è lecito parlare di una posizione classica di questo artista, di una sua superiore serenità nell'esercizio dell'arte, di una compostezza emotiva e stilistica. Con che si determina la novità dell'opera sua, la legittimità storica di essa di fronte al passato più prossimo, in relazione al quale rappresenta una volta di eccezionale portata. Guardandosi allora dal cadere nei facili equivoci formali, nei malintesi in buona e in non buona fede che hanno accostato Strawinski ad alcuni musicisti prebeethoveniani e in specie a Bach proprio a Bach e talora a Mozart, si possono ricostruire alcuni aspetti di questa musica. Ma non perchè qui vi sia del contrappunto, là una melodia accompagnata e altrove un'aggraziatura settecentesca; bensì per il senso interiore di quest'arte che ci richiama quei grandi del passato per una specie di rapita impersonalità, di superiore ed ardente serenità, di ferreo impegno morale, e per l'assenza di quella romantica autobiografica presenza dell'io del musicista nella propria Opera). — A. Parente: *Musica individuale e musica collettiva.*

Bollettino Ceciliano. - Roma.

I. 1941. - C. Respighi: *All'inizio del 1941.*
II. 1941. - R. Lunelli: *Organo barocco e organo da concerto.*

Il Musicista. - Roma, gennaio 1941.

C. Di Marzio: *Dall'intellettuale al professionista.* — G. N.: *Marino Lazzari a Parma.*

Rassegna Dorica. - Roma, febbraio 1941.

A. Cornoldi: *La colonna sonora e i nuovi mezzi espressivi.*

Segnalazioni da giornali e periodici:

F. Abbiati: *Progetti verdiani abbandonati* (Corriere della Sera, Milano 27-III-'41).
Ayrthon: *La prima venuta di Verdi a Roma* (Il Lavoro fascista, 9-III-'41).
M. Bacci: *Giovanni Sgambati* (Il Tevere, Roma 20-III-'41).
E. Balestreri: *Un grottesco giudizio del « Times » sul Rigoletto* (Il Giornale di Genova, 4-III-'41).
A. Bertagnoni: *La cura con la musica* (Corriere della Sera, 8-III-'41).
F. Buzzi: *Nel centenario di Romualdo Marenco* (Roma, Napoli 17-III-'41).
E. Canesi: *Romualdo Marenco e i grandi balli dell'ultimo ottocento* (Il Secolo XIX, Genova 4-III-'41).
E. Cavassori: *L'Opera musicale in Italia nel 900: R. Zandonai* (Il Popolo del Friuli, Udine 18-III-'41).
G. Di Maria: *Igor Strawinski e l'utopia del vero classicismo* (Popolo di Sicilia, Catania 2-III-'41).
P. Donati: *Verdi per un lettore qualunque* (L'Arena, Verona 1-III-'41).
Gaianus: *Musica e poesia necessità della vita* (Resto del Carlino, Bologna 5-III-'41).
R. Giazotto: *Dalla riforma dei Conservatori alla riforma del gusto* (Secolo XIX, Genova 30-III-'41).
A. Labronio: *Verdi a Firenze e la prima del « Macbeth »* (La Nazione, Firenze 22-III-'41).
E. Lazzareschi: *Verdi a Montecatini* (La Nazione, Firenze 1-III-'41).
E. Senatra: *Verdi e Wagner* nella vecchia Germania (Secolo XIX, Genova 29-III-'41).
G. Toschi: *Il prete che suonava il violino* (Vivaldi) (Il Gazzettino, Venezia 20-III-'41).
S. Urso: *Mozart a Milano* (L'Ambrosiano, Milano 29-III-'41).
G. Villaroel: *Cimeli di Bellini* (Regime fascista, Cremona 2-III-'41).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, febbraio 1941.

E. Komorzynski: *La messinscena del « Flauto magico ».* (Si discute sempre sulle molte possibilità che l'ultima opera di Mozart offre agli inscenatori. E si ricorda la grande meraviglia e la soddisfazione di un personaggio del *Faust* di Goethe per il fatto che una messinscena aveva potuto eliminare ciò che di più spettacoloso era nell'armamentario comune ai teatri. La prima rappresentazione nel 1791 fu un trionfo dell'arte teatrale di quel tempo. Alla maestria di Schikaneder si inchinarono anche i suoi avversari. Egli s'era basato sul contrasto della luce e dell'oscurità, che è fondamentalmente nell'opera). — S. Kanta: *Opere finlandesi.* — V. Hellstrom: *Strindberg e i maestri della musica* (Beethoven, Bach, Gounod). — H. Hermann: *La fantasia come forma musicale.* — A. Weidemann: *Osservazioni sulle relazioni di parola e suono nelle opere di Wagner.*

Die Musik - Woche. - Berlino 1941:

N. 10 - H. J. Zingel: *Elogio della provincia.*
N. 11 - E. Schmitz: *Prime e seconde parti in orchestra.*
N. 12 - K. Mederacke: *È importante la teoria dell'armonia?*

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1941.

N. 9 - F. Erckmann: *Idealismo e realismo in musica.* — F. Mertn: *Nel 150° genetliaco di K. Czerny.*
N. 10 - H. Waltz: *Problemi musicali di oggi.*
N. 11 - G. Kühlmann: *Impressionismo e musicologia.*

Signale für Die Musikalische Welt. - Berlino, febbraio 1941.

W. Grigat: *Il « Tito » di Mozart.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, marzo 1941.

R. Eichenauer: *Canzoni contemporanee.*

Die Musikpflege. - Lipsia, marzo 1941.

E. Preussner: *Lieder a tre voci.*

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

«La locandiera», commedia lirica in 3 atti e 5 quadri (dalla commedia omonima di Goldoni) di M. Ghisalberti. Musica di Mario Persico.

(Teatro Reale dell'Opera di Roma 17-III-'41-XIX)

Mario Persico accingendosi a musicare la popolarissima *Locandiera* goldoniana si è trovato a dover superare una difficoltà sostanziale per i fini dell'opera lirica: quella cioè di conservare nella trasposizione vocale tutti i valori delle parole, delle battute, del dialogo. Perchè la commedia vive appunto anzitutto del dialogo, di un sottile gioco dialettico che è quello che dà carattere ai personaggi, sale agli avvenimenti, grazie allo spettacolo. *La Locandiera* è il prototipo della «commedia» propriamente detta: rivestirla di note ha significato per il musicista un'impresa ardua, coraggiosa ed intelligente.

Persico è un uomo di teatro: egli vede con limpidezza il taglio delle scene, si diverte a sottolineare i personaggi con pochi tocchi discreti, quasi pennellandoli all'acquarello con intenti stilizzatori. E la parola, nel teatro di Persico, ha tutta una sua ragione di vita: essa deve apparire limpida, la si deve percepire con facilità e naturalezza. Questa *Locandiera* ci rammenta, per la condotta vocale dei personaggi, un tipico esempio di commedia musicale parlata e cantata: *L'ora spagnola* di Ravel. Un accostamento quindi che torna tutto ad onore del nostro giovane maestro, perchè ciò vuol dire che sulla sua nuova opera egli si è orientato verso un genere di teatro quasi d'eccezione, aristocratico nelle mosse e nei fini spettacolari. Il successo lo ha premiato di così nobile fatica.

Il libretto della *Locandiera*, dovuto all'agile penna di Mario Ghisalberti, conserva intatti tutti gli elementi sostanziali del racconto goldoniano. Il Ghisalberti vi ha aggiunto inoltre qualche tocco di ambiente popolaresco che ha offerto il destro al musicista di fare un quadro paesano vario e gustoso: ciò avviene nel secondo atto dell'opera, trasportato sui colli fiorentini nel bel mezzo di una «festa del grillo». Madrigali, stornelli e tarantelle ravvivano il quadro senza alterarne la sostanza ed il ritmo squisitamente goldoniano. In tutta l'opera è come un leggiadro susseguirsi di piccole preziosità sonore: duetti, terzetti, quartetti per nulla di una incombenza retorica ma mossi con mano lieve, punteggiano qua e là la partitura.

Il primo atto si conchiude in modo delicatissimo con una melodia cantata dal tenore, che è in tutto degna della schietta fantasia dell'autore della *Bisbetica domata*; ma di pagine oltremodo felici l'opera abbonda ogni volta che all'autore si è presentato il destro di rendere musicalmente le situazioni più consone allo spirito del teatro lirico. L'orchestra è stata inoltre trattata con una parsimonia logica in rapporto alle intenzioni dell'autore di lasciare sul palcoscenico piena prevalenza alla parola. Tirando le somme di tutti gli elementi vitali che la compongono, *La locandiera* deve essere considerata come una felice realizzazione di commedia musicale, pienamente rispondente allo scopo principale di divertire e di toccare la gentile corda dei sentimenti patetici e famigliari.

L'esecuzione offerta dal Teatro Reale dell'Opera è stata ammirevole per la cura del particolare e l'equilibrio di tutte le parti: il m.° Oliviero De Fabritiis ha concertato e diretto lo spettacolo con appropriata animazione, dosando gli spessori strumentali con vigile scelta delle sonorità. Un quintetto d'interpreti vocali di straordinaria grazia e di gustosa caratterizzazione è stato quello composto da Mafalda Favero, Mariano Stabile, Ferruccio Tagliavini, Tito Gobbi ed Italo Tajo. Ariose e suggestive le scene di Mario Pompei, ottima la collaborazione del coro. Il successo è stato molto caloroso: varie chiamate alla fine di ogni atto all'autore, al direttore e agl'interpreti.

RENZO ROSSELLINI.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

Teatro della Scala

La stagione dell'anno XIX si è conclusa con un'opera fuori programma: l'*Amico Fritz* di Mascagni, per ricordarne il cinquantenario: ed il pubblico ha accolto cordialmente il sentimentale lavoro, diretto dall'autore — assai festeggiato — e bene interpretato dalla Favero, da Malipiero, Poli e la Simoniato. Si è avuto contemporaneamente il tradizionale *Passo d'addio* della Scuola di ballo della Scala, diretta da Ettorina Mazzucchelli che pure ha curato la coreografia degli otto pezzi presentati. Specialmente notevoli, tra le interpreti, le licenziande Novaro e Bozzi.

Precedentemente il m.° Marinuzzi aveva offerto un'assai lodata edizione di *Salomè*, che riappariva alla Scala dopo otto anni: ottimi interpreti la Somigli e Tasso (come a Roma), Bechi e la Palombini.

Con lo spartito straussiano sono andati in scena — direttore Nino Sanzogno, allestimento di Benois — i Balletti sinfonici della Scala, taluno dei quali già eseguiti a Torino e a Trieste. Essi sono stati ideati e realizzati da Nives Poli con vivace fantasia e con arte squisita, su musiche di Sinding, Mussorgski, Pick-Mangiagalli (l'indiavolato *Rondò fantastico*), Martucci (il suggestivo *Notturno*), Brahms. Il successo di tutti i balletti fu lietissimo. Assai ammirata Nives Poli come coreografa, regista e interprete. Ben appropriate le scene su bozzetti di Benois, Filop, Labò, Oppo.

Il m.° Ghione ha diretto, con fervore e autorità, *Aida*, *Fedora* e *Soleida*; la prima (che ha esaurito il teatro a tutte le recite) interpretata dalla Caniglia, Gigli, la Pederzini, Nava e Pasero; la seconda dalla Pederzini, come nella precedente edizione, da Pigni, Gobbi e la Brozzi.

Nuova per l'Italia era *Soleida*, atto unico del maestro tedesco Max Donisch, da poco scomparso. Il libretto, che Curt Böhmer ha tratto da una favola delle «Mille e una notte», ha per protagonista un vecchio mercante, il quale, dubitando della fedeltà della sua favorita, la fa sorvegliare da un pappagallo che gli riferirà quanto accade. Ma quando lo informa della infedeltà di Soleida, questa accusa il pennuto d'inventare anzichè riferire; e per dare la prova di quanto asserisce, all'insaputa del mercante fa imitare tutti i rumori d'un temporale che il pappagallo dirà poi essere avvenuto realmente. Il mercante si convince perciò della piena fedeltà della donna, ed invita anche il suo amante a rimanere come gradito ospite.

Nella musica è notevole sopratutto — scrive Toni nel «Popolo d'Italia» — la limpidezza di fattura e la adeguata levità, evitando le espressioni complesse. Non mancano accostamenti a Strauss e ad Humperdinck, ma in complesso è da notare l'accuratezza e la schiettezza della partitura e la melodicità delle linee.

Il nuovo lavoro ha avuto buon successo ed è stato assai bene diretto dal m.° Ghione e bene interpretato dalla Vera, da Menescaldi, da Poli. Lodate la regia di Frigerio, l'allestimento scenico di Benois e le scene su bozzetti di Cisari.

Teatro Reale dell'Opera

Dopo la gradita parentesi delle rappresentazioni del teatro dell'Opera di Stato di Berlino, si è avuta una nuova edizione de *La Traviata* (m.° Serafin, la Favero, Malipiero, Mascherini). Ha seguito, quindi, una graditissima ripresa di *Giulietta e Romeo* di Zandonai a proposito della quale nota un critico: «Quanta vita prepotente e giovane e quanta modernità in questo italianissimo spartito che non sdegna le forme classiche del melodramma, che si è ricollegato all'opera verdiana come a una delle più pure fonti del genio musicale italiano». Il successo è stato caloroso ed eccellente l'interpretazione, sia quella orchestrale del maestro Bellezza, che quella vocale della Olivero, di Ziliani, Borgonovo, dell'Albanese, ecc.; belle le scene su bozzetti di C. E. Oppo e la regia di Salvini.

Poi, con vivissimo successo, confermatosi alle repliche, si è data *La locandiera* di Mario Persico, della quale abbiamo già detto; quindi sono andati in scena *Salomè* di Strauss (la Somigli, efficacissima protagonista, Tasso, Bechi, l'Alfano, Russo, ecc.) con il balletto *La sagra della primavera* di Strawinski, ancora nuovo per l'Italia, come spettacolo, ma già noto nella sua veste orchestrale.

Il lavoro, che ha ormai circa trent'anni di vita, è forse il meno danzabile dei balletti del geniale autore, nonostante la sua grande varietà ritmica, su cui poggia un materiale armonico e melodico permeato (così osserva *Il Lavoro Fascista*) di anima slava allo stato primitivo. Può considerarsi, aggiunge lo stesso resocontista, un balletto in astratto, una concezione musicale destinata a suscitare più che altro una pura visione coreografica in chi l'ascolta, la quale però tanto più sarà efficace come accompagnamento all'azione, quanto meno precisata e definita si palesa la parte visiva.

Il pubblico ha fatto lietissime accoglienze al balletto, al quale Milloss ha dato una coreografia di espressione contenuta. Alquanto discussi le scene e i figurini dei costumi di Benois. Sicuro, autorevole e preciso direttore (come anche di *Salomè*) è stato Tullio Serafin. Benissimo il corpo di ballo e particolarmente ammirata Attilia Radice.

La riuscita stagione si è conclusa con un eccellente *Elisir d'amore*, principali interpreti Beniamino Gigli, la Carosio, Biasini, Maugeri e la Herder.

® GENOVA (Carlo Felice). — Hanno proseguite, richiamando sempre gran pubblico, le

repliche de *Lo stendardo di S. Giorgio* di Peragallo. Quindi si sono rappresentate, entrambe dirette dal m.° Del Campo: *La forza del destino* (la Magnoni, la Elmo, Beval, Reali, Mongelli, Ghirardini) e *Il crepuscolo degli Dei* (Max Lorenz, Granforte, Neri, Roggio, la Leider, la Gatti Porcinai, la Zanti, ecc.).

Si sono anche avuti, a conclusione della stagione, due concerti sinfonici. Willy Ferrero, oltre pagine di Dvorak, Bach, Sibelius e Wagner, ha fatto conoscere ai genovesi il *Notturno* di Peragallo — tratto dal suo recente *Concerto* — accolto con molto favore. Il maestro Del Campo ha presentato musiche di Beethoven, Martucci, Wolf-Ferrari, Wagner.

® Venezia (Fenice). — Ultima opera della stagione, direttore Guarnieri, è stata *Sigfrido* (Voyer, Nessi, Mongelli, Meletti, la Ulisse, la Cassardi, la Fabbroni). Prima erano andate in scena: *Il trovatore* (m.° Capuana, Battaglia, la Gatti, la Barbieri, Mascherini); *Jenufa* di Janacek (m.° Capuana, la Cigna, la Cova, Pauli, Lombardi, la Di Giulio, ecc.); ed *I quatro rusteghi* (m.° Guarnieri l'Adami Corradetti, Molinari, la Casazza, la Perea Labia, Sassanelli, Sinnone, la Ottani, Gubbiani, ecc.).

Jenufa, che costituiva una novità per l'Italia, ha avuto lieta accoglienza. L'opera fu composta nel 1904, quando l'autore (morto poi nel 1928) si trovava all'avanguardia tra i compositori contemporanei. Il libretto di Gabriele Preissovè riporta la storia di un bimbo in fasce causa ed effetto del nodo drammatico che serra le anime dei personaggi, tutti popolani moravi, della terra ove nacque Janácek. Ma la forza della musica è tratta sopratutto dall'ambiente paesano in cui si svolge la trama; del tutto originale, essa si ispira infatti nei profondi riflessi della natura, e particolarmente in quella del suolo patrio; e si può dire che l'autore bene ha svelato l'anima del suo popolo.

Da ricordare anche due rappresentazioni dei balletti del Reale di Roma (*Le creature di Prometeo* di Beethoven, *Petrusca* di Strawinski e *La giara* di Casella). Vennero diretti i primi due da Nino Sanzogno e l'ultimo dall'autore.

® Palermo (Massimo). — Dopo *La traviata* (m.° Giampietro, la Archi, Malipiero e Galeffi) sono andate in scena le opere *L'intrusa* di Pannain (m.° Giampietro, Inghilleri, Alfieri, la Macaluso, la Romano, regia di Picozzi) e *La Zolfara* di Mulè (m.° Giampietro, Civil, la Tassinari, Gennaro, la Di Legge prima ballerina); nonchè il balletto *Persefone* di Ferro (diretto dall'autore, coreografia della Bronzi, prima ballerina la Bonagiunta). Tanto le due opere, nuove per Palermo, che il balletto che si dava per la prima volta, hanno avuto ottima accoglienza. Guido Pannain, che assisteva alla prima, ha partecipato alle molte chiamate.

Circa la sua *Intrusa* (già rappresentata a Genova, pure con successo, l'anno scorso) la critica nota che la musica ben si adatta al tormento della poesia di Maeterlinck; è musica nettamente sintetica, priva di effetti sonori di pura portata rettorica, ma che mira diritto al discorso strumentale, sereno ma non scarno, in cui riluce ogni tanto l'onda canora, ma senza divagazioni. Modernamente gustoso il magistero armonico del Pannain ed eletta la tecnica strumentale.

Della *Zolfara* (che ha ritrovato le fervide accoglienze del 1939 a Roma) i giornali mettono in evidenza la genialissima tavolozza orchestrale che disegna con inconfondibile musicalità non solo l'ambiente in cui si svolge la trama, per cui felicemente echeggiano i caratteri fonici della Sicilia, ma anche i personaggi. Particolarmente ammirata la romanza finale del tenore che ha dovuto essere replicata.

Il balletto in 3 quadri, *Persefone*, del maestro Ferro (che fu assai festeggiato) è lavoro di poesia e di umanità (nota « Il Giornale di Sicilia »); e la sua concezione orchestrale, mirabile nell'equilibrio, nella trasparenza, nell'accostamento dei timbri, evoca uno specialissimo clima favolistico.

Anche *La Giara* di Casella (coreografia della Bronzi, 1ª ballerina Renata Di Legge) ha assai interessato il pubblico per le inesauribili trovate strumentali di cui è piena la partitura.

® Catania (Massimo). — Direttore il maestro Ziino si sono rappresentate: *La Traviata* (la Palazzini, Fratesi, Dadò), *Madama Butterfly* (la Ercole, Romano, Togliani) e, nuova per la città e favorevolmente accolta, *Siberia* di Giordano (la Ercole, Melandri, Dadò e la Pollini).

® Bolzano (Verdi). — il m.° Eberspacher ha diretto *Rigoletto* (baritono Masini, la Grani e Nucci) e *Il barbiere di Siviglia* (Piccioli, De Muro Lomanto, la Basile, Cirino).

® Bari (Petruzzelli). — Dopo *La traviata* e la *Lucia* (la Pagliughi — poi la Archi — Casavecchi, Marino) si è dato *Un ballo in maschera* (De Muro Lomanto, la Locatelli, Viviani). Direttore Lucon.

® Udine (Puccini). — Dirette dal m.° Annovazzi, sono andate in scena: *La traviata* (la Favero, Filippeschi, Vanelli) e *La Bohème* (la Perris, la De Stefani, Filippeschi, Marchi).

® Padova (Verdi). — Si è data *Madama Butterfly*, direttore Frattini, interpreti Atsuko Ito, Barosa e Gilardoni.

® A Colonia, direttore il m.° Dammer, ha avuto grande successo l'*Orseolo* di Pizzetti, del quale riferirà il m.° Brüggemann nella prossima lettera.

® Il m.° Gui ha diretto con bellissimo successo, al Reale di Stoccolma, *Un ballo in maschera* ed *Il barbiere di Siviglia*, con artisti svedesi, nonchè concerti alla Società sinfonica presentando anche due sue trascrizioni di brani di Pergolesi e Porpora, e pagine di Respighi e Cimarosa.

CONCERTI

MILANO

® Quartetto. — Il Quintetto dell'Accademia chigiana ha avuto unanimi consensi in un severo programma: Franck, Brahms e Pilati (*Quintetto in re min.*). — E' stato poi calorosamente applaudito il Trio composto da Fischer, Kulenkampff e Mainardi, che sta compiendo un ottimo giro in tutta Italia.

® Amici della Musica. — Dopo un'udizione del violoncellista Mazzacurati (al piano Beltrami) che ha anche eseguito la *Sonatina* di Mainardi, si è avuta quella dell'Orchestra da camera di Aidelberga, diretta dal m.° Fortner; piacquero due *Invenzioni* per orchestra d'archi, del giovane Bruno Bettinelli.

Nell'interpretazione del Quartetto italiano sono stati particolarmente gustati il *Quartetto in Sol* di G. G. Gambini, messo in luce e valorizzato dal Torrefranca, ed il romantico *Quartetto* per archi di Pick-Mangiagalli.

Interprete veramente agguerrita è sembrata la pianista Zoe Maimeri; ed affiatatissimo si è dimostrato il Trio di Trieste, vincitore dell'ultima rassegna.

® Teatro del Popolo. — Con molto piacere il pubblico ha riudito il valoroso pianista Nino Rossi, festeggiato nello svolgimento di un ricco programma. — Ha avuto poi luogo il primo concerto dedicato a compositori di « scuola milanese ». In esso (applauditi esecutori la contralto Bezzi, il pianista Beltrami) figuravano composizioni di Gluck, Verdi e Carlo Tomaso Mozart. Quest'ultimo, uno dei due figliuoli del grande Volfango, fu mediocre dilettante di musica e ottimo funzionario austriaco a Milano dove trascorse gran parte della sua vita e morì nel 1858. Piacque anche, interprete il Quartetto Poltronieri, un *Quartetto in la magg.* di Arnaldo Galliera ed un *Quintetto in la magg.* di Bazzini, all'esecuzione del quale partecipò pure il violoncellista Crepax.

Nell'ultima udizione ha meritato calorosi consensi il Gruppo Madrigalisti « Città di Milano » diretto dal m.° Luigi Castellazzi (Gaffurio, Grossi, Ingegneri, Palestrina, Monteverdi).

® Ufficio Concerti. — Nella serie « Grandi maestri ed interpreti » si sono distinti l'affiatato Trio Weitzmann, la giovane pianista Maria De Salvo, il violinista Brero con il pianista Hidegeti, che eseguirono assai bene musiche di Mozart, Pizzetti e Brahms, e la pianista Maria Pasi.

® Un'ora di Musica. — Interpreti le cantatrici Galazzi, Fiorenza, Longobardi, Orsi (al piano Favaretto), ha destato vivo interesse *Il gioco del quadriglio* di Caldara, mai eseguito. — Successivamente Ines Alfani Tellini ha deliziato il pubblico interpretando antiche *Laudi* nonchè recenti composizioni (nuove per Milano) di Lopez Buchardo e di Bucchi. — L'ultimo concerto ha avuto ad applaudite interpreti l'arpista Gatti Aldrovandi e la cantatrice Longobardi; accolta con molto favore una recente *Sonata* per arpa di Tommasini.

® Associaz. Artiste e Laureate. — Oltre un'udizione della pianista Bruna Barbetti, se ne ebbero ben quattro dedicate a compositori lombardi. Tra le interpreti ricordiamo le cantatrici Ricchi e Civaschi (collaboratori pianistici Soresina e Liana Squassi), le pianiste Meniconi Caramaschi e Parenti ecc.

® Mare Nostro. — La giovane associazione ha ricordato Verdi con un concerto di sue musiche (soprani Petrella e Leni, basso Ferrari, baritono Bertoni); ha poi dedicato un pomeriggio a *Liriche* del m.° Gennai, che accompagnava al piano le cantatrici Giuliana e Corelli; ed altre sedute alla pianista Lina Parenti, alla pianista Ceruti con il Duo Ceruti-Necchi, al soprano Carla Civaschi (al piano Bussola).

® Altre commemorazioni verdiane hanno avuto luogo a Nuova Vita (discorso di Carlo Censi e programma verdiano, interpreti Piccaluga, Dimitri, signore Ripa e Peruzzi); alla Pro Cultura ed alla Scuola Diaz, oratrice Elisabetta Oddone, mentre la parte concertistica era sostenuta dai soprani Vaccari e De Angelis, dal pianista Lonati e dal coro « Voci amiche ».

Concerti diversi. — Ad un concerto degli artisti dei « Carri di Tespi », direttore Benvenuti, ha partecipato con successo il Quartetto femminile di Milano.

Ottima accoglienza hanno poi avuto, in diverse sale: la pianista Bruna Barbetti all'Associazione Artiste e Laureate; la cantatrice cubana Silvia Lastra, il violinista Jaquinto, la giovane pianista Enrica Cavallo, con un programma — quest'ultima — che ha bene rilevato il suo bel temperamento e che comprendeva anche la *Toccata* di Petrassi e la *Danza selvaggia* di Fuga.

All'Associazione Italo Germanica, ha offerto una bella udizione il Quartetto della Scala, con la collaborazione pianistica di Favaretto e di Calace.

ROMA

® Adriano. — Ad un applaudito concerto pianistico di Backhaus, hanno fatto seguito due diretti da Molinari. Nel primo, per ricordare il centenario della nascita di Sgambati, si è eseguita — con vivo successo — la sua *Messa da Requiem*, solisti il baritono Biasini ed il violinista R. Principe. Nella successiva udizione, Molinari, oltre il *Concerto in la magg.* di Vivaldi (da lui trascritto) e quello in *la min.* di Schumann (in cui si distinse la giovane pianista Marcella Barzetti), ha diretto

l'*Epitalamio* per soli (l'Anzellotti, Casavecchi e Poli), coro e orchestra di Pizzetti, nuovo per Roma, e il *Notturno* di Emilia Gubitosi, novità assoluta.

Quest'ultimo pezzo, fatica di una colta e valorosa artista, è espresso con sapienza di forma e strumentato garbatamente. Del forte lavoro di Pizzetti (in cui, come nella *Messa* di Sgambati, si è distinto il coro diretto dal m.° Somma) già ha parlato diffusamente, nel nostro fasc. di Agosto-Settembre, dopo la prima di Siena, il m.° Mario Rinaldi; ci limiteremo ora a constatare — come bene osservava un giornale — che in questa musica eterea e sognante si ritrova il Pizzetti artista e uomo con tutti i suoi immutabili sentimenti di bontà e di autorevole umanità. Il successo è stato caloroso e ha procurato numerose chiamate all'autore.

Anche il lavoro della Gubitosi è stato accolto con vivi applausi e chiamate.

Molti applausi ha pure avuto Alfredo Casella, nel successivo concerto, dirigendo la sua *Sinfonia*, op. 63, scritta per il cinquantenario dell'Orchestra di Chicago, ch'è apparsa lavoro chiaro, pur essendo densamente elaborato, il *Concerto in sol min.* di Vivaldi mai finora eseguito e che, nella pregevole trascrizione di Torrefranca, ha avuto vivo successo, la suite tratta dal balletto *La Giara* e quella del *Cappello a Tricorno* di De Falla.

Le novità del programma presentato da Molinari, nella successiva udizione, erano il *Concerto* N. 2 per pianoforte e orchestra di Dante Alderighi (l'autore al piano) e la *Passacaglia* di Castagnone, la quale consta di 12 variazioni elaborate su un tema che si ripresenta in ciascuna di esse. Nel *Concerto*, in tre tempi, dell'Alderighi una notevole varietà ritmica gli dà vivacità a riguardo del contenuto, mentre elegante è la forma. I due autori sono stati festeggiatissimi.

Si sono poi avute due udizioni di Willy Ferrero la cui novità era costituita dall'*Idillio e Ditirambo* di Masetti, due pagine costruite e realizzate con pittoresco sfoggio melodico e armonico. Piacquero anche i *Preludi* di Bach-Respighi. Nel *Concerto in re magg* di Ciaicowski si è distinto il violinista De Zathureczky.

® S. Cecilia. — Ha avuto luogo un'altra commemorazione verdiana, interpreti dei giovani artisti diretti dal m.° Gaggiano e i cori addestrati dal m.° Antonelli. — Hanno seguito udizioni della piccola orchestra dell'istituzione (direttore il maestro Argento) con la collaborazione della clavicembalista Corradina Mola (particolarmente gustato un *Concerto* per cembalo di F. Durante, mai eseguito); della cantatrice Margherita Carosio (al piano Cesarina Buonerba); del pianista Mario Ceccarelli. Particolare interesse ha suscitato la *Missa pro Defunctis* di Alessandro Bustini, per coro e 4 voci miste, egregiamente diretta dal maestro Somma.

Interessanti conferenze hanno tenuto inoltre: Valdo Garulli (*Una nuova dottrina musicale nello spirito del Fascismo*); il prof. Armando Santanera (*La musica in Dante*) ed Ottavio Tiby (*La musica bizantina*).

® Filarmonica. — Si sono avvicendati il il Duo De Barberis-Cotogni (violino e piano); il tenore Parigi con la fine cantatrice Livia Sigalla; il violinista Brero col pianista Hidegheti; il Trio Puliti-Pelliccia-Amfitheatrof.

TORINO

® E.I.A.R. - Teatro di Torino. — Gli ultimi tre concerti della stagione sono stati diretti dai maestri Mengelberg, Previtali e Gui. Il primo ha anche diretto *L'usignolo del Sassolungo* di Paribeni ch'è piaciuto (solista di violino Gramegna). Previtali, oltre pagine di Spontini, Beethoven, Franck e Strawinski, ha fatto conoscere ai torinesi *Architetture* di Ghedini, che ha ritrovato le ottime accoglienze di altre città.

L'udizione Gui, infine, era dedicata a Beethoven ed a Verdi; di quest'ultimo furono assai gustati le *Laudi alla Vergine Maria* ed il *Te Deum*, entrambi tratti dai « Quattro pezzi sacri ».

® Pro Cultura Femminile. — Dopo un concerto di musiche mozartiane (solista al piano Antonio Renzi), il m.° Gui ne ha diretto un altro (al quale ha partecipato il mezzo soprano Elmo) con musiche di Bach, Monteverdi (nelle trascrizioni di Benvenuti e di Ghedini) e di Gluck.

® Conservatorio. — I primi concerti organizzati dal Sindacato Orchestrali sono stati diretti da Alceo Toni (Spontini, R. Bossi, Sibelius, Respighi); da Felice Quaranta (Frescobaldi, Ghedini, Smetana, Fiorillo, Paganini nel cui *Concerto in re magg.* si è distinto il giovane violinista Redditi); da G. C. Gedda (con la collaborazione del pianista Zanfi in un *Concerto* di Liszt) che diresse anche brani di *In terra di leggenda* di Rocca; da Emilio Salza che ha fatto conoscere due pezzi della *Sirenetta* di Contessa, mentre in un *Concerto* di Bruch si è distinto il violinista Pierangeli.

FIRENZE

® Teatro Comunale. — H. von Karajan, oltre il *Concerto grosso* di Locatelli-Marinuzzi, ha presentato musiche di Smetana e di Wagner. — All'udizione di Mario Rossi, reduce da un fortunato giro in Germania, ha partecipato il pianista Agosti (nel *Concerto in re min.* di Brahms); e la novità del programma era costituita da *Dialoghi sentenze e proverbi* (Studio per il « Don Chisciotte ») di Vito Frazzi. La musica di questo nuovo pezzo è riuscita — osserva un critico — a far vibrare il paradossale mondo chisciottesco; è magistralmente strumentata, dotata di grande persuasione melodica e armonica. Ha pienamente convinto il pubblico che è stato largo di consensi e di chiamate al direttore ed all'autore.

Nella successiva udizione ha avuto pure fervida accoglienza la favola sinfonica *Il maniero degli ostinati* di Calabrini che costituiva la novità del programma diretto da Rosbaud, il quale presentò anche il *Concerto* di Boccherini per violoncello e orchestra, eccellente solista B. Mazzacurati.

Ha concluso la stagione il m.° Gui, con due concerti nei quali erano compresi anche *Quattro canzoni italiane* di Pilati, *Danze di Galatea* di Kodaly, la *Sinfonia di Sibelius* e *Tre marce* di Tommasini, che furono accolte con molto favore. In un *Concerto* brahmsiano è stato pure applaudito il violinista Kulenkampff.

® Liceum. — E' piaciuto un nuovo *Andante elegiaco* per violoncello (Menegozzo) e piano (Baracchi) di Eriberto Scarlino.

TRIESTE

® Teatro Verdi. — Breve stagione sinfonica, durante la quale si sono avvicendati sul podio i maestri: Leo Borchard che, con la collaborazione del Trio di Trieste, ha presentato il *Triplo Concerto in do magg.* di Beethoven; Willy Ferrero, alla cui udizione ha partecipato il violinista Cillario; Mengelberg, applauditissimo specie dopo l'*Ottava* di Beethoven; e Franco Ferrara. Al concerto di quest'ultimo è stato applaudito anche il pianista Nino Rossi in una pagina beethoveniana.

BOLOGNA

® Liceo. — Ottimi concerti dei pianisti Emma Pasi e Carlo Vidusso (quest'ultimo ha anche eseguito musiche di Ferrari-Trecate, Nordio e, come novità, un *Intermezzo contrappuntistico* di Ghedini), dell'organista Fuser con il soprano Voltolina.

® Professionisti e Artisti. — Le ultime udizioni hanno avuto ad applauditi interpreti la cantatrice Eugenia Zarewska, l'arpista Ruata Sassoli col flautista Tassinari, la pianista De Barberis, il Duo Barbetti-Valsecchi (piano e violino), il Trio Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatrof (che ha presentato un nuovo *Trio in la min.* di Pannain, costruito con sapiente tecnica e di chiara ideazione) ed il violinista Ciompi.

® Accademia Filarmonica. — Sono stati commemorati Mozart (che all'Accademia conseguì il diploma di maestro compositore) e Verdi, con discorso di Mario Sandri ed un programma di musiche mozartiane e verdiane, interprete l'orchestra dell'istituzione, diretta da Amleto Zecchi.

VARIE DALL'ITALIA

® Lieto successo ha avuto a Verona il concerto diretto dal giovane maestro Bruno Maderna, che comprendeva anche *Tre acquarelli paesani* di Pino Donati, la *Partita* per piano e orchestra di Pilati ed il *V Concerto brandenburghese* di Bach, nel quale furono applauditi il pianista Moroni (distintosi anche nella composizione di Pilati), il violinista Mendini, il flautista Giglioli. — In un concerto delle Cantatrici veronesi, diretto da Pina Agostini Bitelli, sono piaciuti — in 1ª esecuzione — *Il coro delle donne* di Pino Donati e *L'incanto del mare* di Piero Bottagisio.

® Il Liceo musicale di Rovigo ha ricordato Verdi con un bel programma di sue musiche vocali-strumentali, con la partecipazione del soprano Castellani, del basso Demanuelli e del tenore Pravadelli.

® Il pianista Vidusso ha eseguito con bel successo, al Liceo musicale di Piacenza, *Momento nostalgico* di Giulia Bassi e *Divertimento contrappuntistico* di Ghedini.

® A Lecce ed a Lodi è piaciuta una *Bachiana* per violoncello solo (Giuseppe Selmi) di Laslò Spezzaferri.

® Il m.° Salvatore Rubino ha diretto al Petruzzelli di Bari, per scopi benefici, un concerto sinfonico corale al quale hanno partecipato un coro di 300 voci, 7 arpiste e la musica presidiaria. — Nella stessa città, quella Polifonica, direttore il m.° Biagio Grimaldi, ha ricordato Paisiello con un programma di sue musiche.

VARIE DALL'ESTERO

® Organizzato dall'Istituto di cultura fascista di Praga si è avuto in quella città un concerto benefico con musiche di Beethoven, Wagner e Verdi, direttore Marinuzzi, ripetutamente acclamato. Grande successo anche per Gina Cigna.

® Alberto Erede ha diretto con vivo successo a Stoccolma e Göteborg (Svezia) alcuni concerti sinfonici, nei quali larga parte era fatta alla musica italiana di autori contemporanei: Respighi (*Feste romane*), Rocca (Danze del *Dibuk*), Salviucci (*Sinfonia italiana*), Petrassi (*Partita*), Pizzetti (*La festa delle Panatenee* e brani de *La Pisanella*).

® Il Quartetto per voci, di Giulia Recli, *I quattro semplicioni*, è piaciuto alla Tonhalle di Zurigo, interprete il Quartetto Salvati.

® In molte città della Spagna e della Germania hanno avuto lieta accoglienza tre composizioni di Renzo Bossi (*Lamento, Tumulto* ed *Aria Fiamminga*) per violoncello e pianoforte, interprete Attilio Ranzato, accompagnato dallo stesso Bossi.

LETTERA DALLA GERMANIA

1941, anno di anniversari importanti per i nostri due Paesi! È vero che — se si trattasse di persone di famiglia o di amici — sarebbero anniversari tristi giacchè ne riguardano la morte: ma per i grandi artisti e più ancora per i geni è tutt'altro: *morendo*, essi nascono alla gloria, cioè a una gloria più vera e duratura, più sublime e più serena, a una gloria tutta spirituale e della quale godono esclusivamente le geniali creature del loro spirito.

Tale è il caso di Volfango Amedeo Mozart, la cui povera persona umana mancò nel fiore dell'età 150 anni or sono, e di Giuseppe Verdi dalla cui serena morte d'illustre vegliardo ci separano ora 40 anni.

Nell'attuale 1941 ricorrono inoltre, per l'Italia, gli anniversari della morte di Giovanni Paisiello e di quella di Gaspare Spontini, la prima avvenuta 125 anni, l'altra 90 anni or sono. Per la Germania, gli anniversari della morte di Albert Lortzing, il popolare operista della prima metà dell'800, e di quella di Max Reger, il più moderno di tutti, spentosi nel 1916, e alle cui composizioni tutte, o sinfoniche o da camera o per organo, sono dedicati molti programmi di quest'anno. Ma non vi sono soltanto anniversari di morti, bensì anche di nascite, come per esempio il 65° del m.° Wolf-Ferrari, il quale continua a dar luogo ad applaudite rappresentazioni ed esecuzioni in nome di quella lieta ricorrenza; nonchè a molti articoli di giornali e riviste intonati tutti alla più viva simpatia. Ma mentre qui il festeggiato può anche festeggiare l'anniversario della propria nascita personalmente — e gli auguriamo lo possa per molti anni ancora — vi sono altri anniversari di nascite troppo lontane per essere festeggiati oltre che dagli ammiratori dell'opera lasciata, anche dai relativi titolari. Di tali anniversari ricorrono quest'anno il 75° di Ferruccio Busoni, quello 100° di Antonio Dvorak e quello 150° di Carlo Czerny, due Cechi che hanno sempre goduto diritto di cittadinanza in Germania, ammiratissimi come sono il primo quale originale sinfonista e compositore da camera, il secondo quale incomparabile tecnico e didattico del pianoforte. Si ricorda qui anche, sebbene da una cerchia più ristretta, ma con molta simpatia, la nascita del vostro Giovanni Sgambati, avvenuta 100 anni or sono.

Però, fra tutti, i due anniversari che si impongono, sono i primi da me menzionati, cioè quelli di Mozart e di Verdi; ed è alla memoria di questi due geni autentici che è dedicata la maggior parte dei programmi di quest'anno. Per ora, in rispondenza alla data della morte, prevale il cigno bussetano, e i festeggiamenti in suo onore occuperanno buona parte anche di questa cronaca. Ciò non mi impedirà tuttavia di adempiere il mio dovere d'informarvi di tutte le novità di qualche importanza eseguite in questi ultimi mesi sia nei teatri che nelle sale da concerto.

Le novità a Berlino. — Il caso vuole che la prima « novità » di cui devo dar conto è nello stesso tempo un omaggio al genio verdiano. È stata questa Opera del Popolo infatti che ha festeggiato il grande compositore con un'ardita e a quanto pare riuscita esumazione di un'opera che lo stesso autore aveva creduta sepolta per sempre, dopo qualche non troppo felice rappresentazione alla vostra Scala nel 1845, ma che per virtù del soggetto incontra il maggiore interesse in Germania, almeno fra la gente un poco colta. Si tratta di *Giovanna d'Arco*, uno dei capolavori più noti del nostro Schiller, che col suo titolo *La pulcella d'Orléans* si rappresenta sempre nei nostri teatri di prosa al pari del resto degli altri grandi drammi suoi e di quelli del Goethe, del Kleist, del Lessing e — anche ora, in tempo di guerra mortale con il suo tracotante popolo — dello Shakespeare. Vi prego di notare la differenza che passa fra le abitudini del teatro di prosa italiano e quello tedesco, dove sopratutto i drammi di Schiller e di Shakespeare sono sempre di attualità e quindi notissimi a chiunque frequenti il teatro drammatico; mentre da voi lo Shakespeare fa qualche rara apparizione coi soli *Amleto* e *Otello*, ed i vostri autori drammatici nazionali dell'epoca dello Schiller non sono rappresentati mai. Ho aperto questa parentesi per spiegare come un dramma quale *La pulcella* sia qui familiare al pubblico e quindi sia grande l'interesse per l'*opera* che un genio del teatro lirico ne ha fatta. E di tanto maggior valore è stato quindi il successo vivissimo che la finora ignota opera verdiana ha avuto presso il nostro pubblico.

I cambiamenti che il librettista Solera apportò al dramma dello Schiller non hanno affatto — come si temeva da molti — urtato i nervi del pubblico. Schiller fa nascere il conflitto intimo nel cuore di Giovanna dall'incontro con il cavaliere inglese Lionello che essa vince, ma cui dona la vita perchè... non può ucciderlo, come dovrebbe. Questo « peccato » le toglie la sicurezza di essere una santa inviata da Dio e conduce poi alla sua perdita. Il Solera, che da buon librettista deve anche cercare di far economia di personaggi, risolve genialmente — come riconosce questa critica — la questione, eliminando un personaggio e inventando un « peccato » ancora più grande.

Nessun Lionello e perciò nessun incontro fatale fra lui e Giovanna, ma in cambio questa s'innamora addirittura del re di Francia, e quindi abbiamo, oltre l'amore, anche l'ambizione — per una santa, decisamente troppo!

Quanto all'azione che il Solera fa svolgere al padre di Giovanna, la critica è meno concorde e trova che il fanatico villano, già poco simpatico nel dramma di Schiller, qui diventa addirittura odioso. Comunque, si riconosce però che il librettista riuscì a condensare la tragedia nell'azione di pochi personaggi, lasciando sussistere il conflitto psicologico essenziale che caratterizza il dramma schilleriano.

Che entrambi si allontanano chi più chi meno dalla vera storia della Pulcella, è ormai risaputo. Ma il dramma e, più ancora, l'opera hanno le loro leggi e una loro logica speciali, e quello che importa è che alla domanda « avrebbe potuto essere così? » si possa rispondere affermativamente. Se Temistocle Solera è riuscito a convincere un pubblico cui, come a questo, lo Schiller è familiarissimo, lo deve però anche al concorso di una musica come quella di Giuseppe Verdi. Questa musica ha bensì, come tutte le opere della prima maniera, dei movimenti, dei ritmi, dei modi di melodiare e di procedere che sembrano già « pericolosi » per un moderno pubblico italiano, e tanto più — si direbbe — per un pubblico tedesco. Invece così non è, o almeno oggi non più. La grandezza di Verdi è oggi talmente chiara, evidente, sicura e da tutti riconosciuta che quanto nella sua musica, specie nelle opere del primo periodo, possa parere strano o anche stranissimo, da questo pubblico è accettato senza discussione, perchè è effetto di un temperamento nazionale necessariamento diverso.

A proposito di temperamento, che tale diversità esista non negherà nessuno, ma taluni ne fanno una specie di dogma in omaggio al quale passano poi sovente il segno. Così per esempio sostengono che a un Italiano non ripugni affatto cantare un motivo allegro e spigliato sopra un ritmo birichino di danza anche nei momenti tragici. E la musica italiana sarebbe eseguita bene soltanto se si tenesse conto di questa « differenza di temperamento »... Onde nascono talvolta dei malintesi tremendi.

Ogni uditore tedesco sensibile si sente come schiaffeggiato quando per esempio ne *La traviata* — opera perfetta sotto ogni punto di vista — nel canto del padre di Alfredo sulle parole « di Provenza il mar e il suol » il movimento è indebitamente accelerato da un direttore che pretende di rendere così il « temperamento italiano ». Ma l'uditore tedesco sensibile non protesterà perchè sa che lo si avvertirebbe che « così esige il temperamento della musica italiana e che egli perciò si metta pure l'animo in pace... ».

Comunque, gli accompagnamenti secchi e ritmati che abbondano sovrattutto nell'opera italiana della prima metà dell'800 diventano fuori d'Italia pericolosissimi se sono soltanto di poco accelerati più del giusto. Così, proprio a proposito di *Giovanna d'Arco* quando fu ripresa una volta a Vienna, il famigerato critico Hanslick, l'acerrimo denigratore di Wagner e che trattava dall'alto in basso anche Giuseppe Verdi, potè scrivere in tono canzonatorio che ben si comprende che Giovanna lottasse contro il proprio amore per il re « perchè una patriota come lei non poteva ammettere che un re nelle ore più gravi del paese cantasse su dei ritmi di polka... ». Ciò denota la più completa incomprensione per la suddetta forma d'accompagnamento che non ha niente a vedere con un « ritmo di danza » e fa inoltre nascere il sospetto che anche allora il direttore abbia arbitrariamente accelerato certi movimenti.

Il m.° Erich Orthmann, direttore del teatro e insieme concertatore dell'opera nella storica ripresa o piuttosto esumazione che ne ha fatto questa Opera del Popolo, che è una delle più belle istituzioni del Fronte del Lavoro, non appartiene certamente a quei direttori che — fanatici credenti di un dogma, che è, almeno in quella forma, molto discutibile — « italianizzano » a modo loro le più autentiche musiche italiane, riuscendo poi solo a travisarne il carattere, non solo accelerando i movimenti lirici, trascinativi da un ritmo d'accompagnamento che non comprendono, ma — pare impossibile — appesantendo viceversa dei passi spigliati, brillanti od impetuosi...

Orthmann invece ha dato piena efficacia all'elemento lirico sicchè, coadiuvato dalla plastica immaginazione del regista Hartleb e dai cori istruiti dal m.° Senff, procurò alla quasi centenaria « novità » un successo degno dell'importanza di un anniversario verdiano. Protagonista ne fu il soprano Stoll molto applau-

CANTO E PIANOFORTE

G. VERDI

Composizioni da camera

1. L'esule (MS - Br) - 2. La seduzione (MS - Br) - 3. Il poveretto (MS - Br) - 4. Stornello (MS - Br) - 5. Non t'accostare all'urna (MS - Br) - 6. More, Elisa, lo stanco poeta (MS - Br) - 7. In solitaria stanza (MS - Br) - 8. Nell'orror di morte oscura (MS - Br) - 9. Perduta ho la mia pace (MS - Br) - 10. Deh, pietosa, oh Addolorata (MS - Br) - 11. Il tramonto (S - T) - 12. La zingara (S - T) - 13. Ad una stella (S - T) - 14. Lo spazzacamino (S - T) - 15. Il mistero (S - T) - 16. Brindisi (prima versione) (S - T) - 17. Idem (2ª versione).

123381 L. 12

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

dita insieme al tenore Klarwein, al baritono Hofmann e al basso Abelmann. Il carattere festoso dell'avvenimento fu sottolineato dalla presenza delle autorità italiane e germaniche. L'ambasciatore Alfieri, che si trovava a Roma, era rappresentato dal Consigliere d'ambasciata Cosmelli, che venne accompagnato da dieci funzionari dell'ambasciata e da venti giornalisti italiani. I vostri quotidiani avendovi fatto dei resoconti assai particolareggiati, posso ora procedere a parlarvi di altre novità.

L'Opera di Stato non ha voluto essere da meno in tema d'esumazioni, facendoci fare la conoscenza di un lavoro di Ciaicovski vecchio di 54 anni, e da allora rimasto sepolto: *La maliarda*. Il libretto originale, tratto da un dramma a suo tempo molto applaudito, dello Spaginski, è stato modificato per la ripresa berlinese dal noto Dr. Kapp, che ne ha attenuato un po' la cruda tragicità.

Lo spartito, che venne accolto freddamente a Pietroburgo nel 1887, mostrava una bellissima gentildonna decaduta che, diventata padrona di una trattoria, veniva accusata dall'opinione pubblica di celebrarvi delle feste di carattere moralmente discutibile. Per sincerarsi della fondatezza di tali accuse il principe governatore della provincia si reca personalmente nella trattoria e partecipa a una festa. Di scandaloso non vede proprio nulla, ma viceversa trova che la padrona è una meraviglia di donna e se ne innamora perdutamente. Ed allora la principessa sua moglie, informata delle visite sempre più frequenti del marito alla maliarda Nastassja — così si chiama l'ostessa — vuol vendicarsi ed eccita il proprio figliuolo a uccidere la donna. Ma il figlio, nell'atto stesso di vibrare il pugnale contro il cuore di Nastassja, è disarmato dallo sguardo della bellissima incantatrice e a sua volta se ne innamora; e così da vendicatore della madre diventa il rivale del proprio padre. Questi, con l'arma in pugno, esige dal figlio che gli renda l'amante rapitagli e nella rissa che ne segue lo uccide. Vedendo morire il figlio egli inorridisce di se stesso e preso da repentina demenza scappa via.

Nel rifacimento del Kapp, la principessa, visto fallito il piano di servirsi del figlio per uccidere la bellissima rivale, si fa essa stessa esecutrice della vendetta e riesce a far bere un veleno alla donna, la quale muore nelle braccia del giovane principe che era fuggito con lei per sottrarla alle disperate proteste d'amore del padre. Così si conclude l'opera in questa nuova edizione berlinese, che, come si spera, acquisirà definitivamente al teatro lirico tedesco l'ignoto lavoro del grande compositore russo; e tutti sono d'accordo che ne vale la pena sopratutto per la musica che è giudicata più tipicamente russa di quella delle sinfonie e di altre opere del Ciaicovski. Non solo nelle animate scene della trattoria, non solo nei cori, ma anche nelle romanze d'amore e nelle pagine passionali, la musica è soffusa del sentimento popolare russo quanto quella di un Mussorgski e di un Rimski.

L'Opera di Stato ha inoltre presentato con successo diverse nuove azioni coreografiche, fra cui una di Casella: *Notte veneziana*.

Le novità sinfoniche eseguite dalle varie orchestre della capitale sono così numerose da costringermi a citare le più importanti; e comincerò da due novità postume, l'una di Paolo Iuon, il noto compositore russo che viveva a Berlino, morto da poco, dal titolo *Sinfonietta capricciosa*; l'altra, di Max Bruch, è un *Concerto doppio* per Viola e Clarinetto. Entrambe furono accolte favorevolmente. Altrettanto si può dire del *2° Concerto* per Violino di Sergio Prokofieff, assai più spirituale del suo *1° Concerto*. Di Hans Pfitzner si udì l'opera 45 *Elegia e Rondò*, precedente l'op. 46, cioè la *Sinfonia in do magg.* di cui vi riferii nella mia lettera del fascicolo di gennaio. Anche il giovane m.° Hessenberg va nuovamente ricordato per una *Suite* di musiche da scena composte per *La Tempesta* di Shakespeare.

L'orchestra dell'Opera Tedesca fece conoscere una *Sinfonia concertante* per Violino e Viola di Mozart che non si era mai sentita; mentre Furtwängler, con la Filarmonica, diede gran rilievo a un novissimo *Concerto* per Violino di Hermann Zilcher. Interessarono e piacquero molto due orchestre straniere, cioè quella romena « Asociata Musicala Romena » con solisti vocali e strumentali, e quella « Filarmonica Ceca » il cui direttore m.° Vaclav Talich dedicò l'intero programma a lavori del grande compositore ceco Federigo Smetana,

FISARMONICA

G. PUCCINI

Pezzi scelti dalle sue opere:

124954. - VOLUME 1°. - Manon Lescaut; Tosca; Le Villi L. 10

124955. - VOLUME 2°. - La Bohème; La fanciulla del West; Madama Butterfly; Turandot L. 10

G. VERDI

Pezzi scelti dalle sue opere:

124956. - VOLUME 1°. - La forza del destino; Rigoletto; Nabucco; Il trovatore L. 10

124957. - VOLUME 2°. - Aida; Un ballo in maschera; Ernani; I lombardi; La traviata L. 10

Revisioni di LUPO

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

molto apprezzato e amato in Germania. Nella sala della Singakademie il m.° Pietro Raicov fece conoscere canzoni bulgare e composizioni dei musicisti bulgari Prokopov, Afanasov e Spassov, meritandosi la gratitudine e il plauso d'un folto pubblico.

In fatto d'esumazioni vi è ancora da ricordare quella dell'opera *Alessandro Stradella* di Flotow all'Opera Tedesca. Anteriore di tre anni alla *Marta*, notissima in Germania, e tanto meno altrove, dello *Stradella* non si conosceva che la *Sinfonia*, pezzo favorito delle bande militari e delle piccole orchestre. L'opera ha per protagonista il celebre cantante e compositore italiano del seicento intorno al quale è tessuta una storia, in parte romanzesca, a base d'amore e di banditismo. Il finale è di molto effetto giacchè Stradella, novello Orfeo, scuote e addolcisce col suo canto l'animo feroce dei banditi che già brandivano i pugnali per assassinarlo. L'insidia che avrebbe dovuto fargli perdere insieme alla vita anche il possesso della donna amata è svanita. Così l'opera finisce in piena letizia, per il pubblico, ed è quello che importa. Chi conosce la vera storia di Alessandro Stradella sa che la « letizia » fu purtroppo passeggera e che a quel primo attentato ne seguirono due altri: il secondo lasciò l'artista gravemente ferito e il terzo lo finì. La musica del Flotow riesce ancora a piacere.

LE NOVITÀ DEL REICH. — A KASSEL si ebbe la prima de *L'orologiaio di Strasburgo* di Hans Brehme, libretto di Paul Ginthum. Si tratta d'un grande orologio per il campanile del Duomo, mirabile opera d'arte come ne costruivano i pazienti artefici del medioevo. Ma l'orologiaio, dopo aver messo a posto il suo orologio, viene, secondo i deliziosi costumi di quello stesso medioevo, accecato perchè non possa mai più costruire un orologio simile per un'altra città... E chi dice che lo voglia fare? Precisamente il suo rivale in amore, che è insieme un influente membro del consiglio comunale; egli riesce a persuadere il consiglio e poi il popolo che mettono il povero maestro orologiaio nell'impossibilità di « nuocere ». Divenuto cieco, questi sale a tastoni per gli innumerevoli gradini del campanile con l'intento di distruggere la propria opera d'arte. Ma la ragazza che riamata lo ama, lo segue e impedisce il forsennato atto di vendetta perchè essa ama anche la città sua ed è fiera che questa possegga una tale meraviglia, quanto è fiera ed innamorata dello sfortunato artefice che l'ha prodotta.

Su questa trama è intessuta una serie di numeri melodrammatici, cori ed altro: tal quale come lo richiede un operista contemporaneo che crede di essersi risolutamente staccato dal Wagner. Il Brehme ha comunque trovato l'occasione per sviluppare e adattare al teatro il suo estro di compositore di musica pura; e il pubblico di Kassel, al quale il Teatro di Stato presentò la novità in una cornice specialmente curata dall'intendente generale Dott. Ulbrich dal lato scenico, e dal direttore di Stato Heger da quello musicale, l'accolse bene. Ottimi gli artisti ed efficacissimi i cori. Molti applausi specie alla fine dell'opera.

A WUPPERTAL, l'enorme conglomerato di varie città (fra cui Elberfeld e Barmen sono le più grandi e i cui nomi sono noti anche in Italia), si ebbe un'altra importante novità lirica: *La principessa Tarakanova* di Boris Blacher, coetaneo del m.° Brehme (37 anni) ed entrato come lui nella fila delle giovani speranze del teatro d'opera che si erano già fatto un nome come compositori sinfonici. Il Blacher ha però al suo attivo due lavori coreografici su cui riferii a suo tempo e ha quindi già affrontato i lumi della ribalta.

Il libretto, di Koch, drammatizza abbastanza spettacolosamente, cioè proprio come lo desiderano i giovani compositori del teatro lirico tedesco, le avventure d'una bella principessa cui si fa credere, mediante un falso documento, di essere figlia della Zarina Elisabetta e quindi legittima erede del trono di costei, il quale nel frattempo era però già stato « usurpato » dalla grande Caterina II. Senza narrarvi i particolari di quelle avventure, che naturalmente finiscono tragicamente per la protagonista e per i personaggi che la spalleggiavano (fra cui il polacco Krasinski di lei innamorato), vi dirò che una parte di esse si svolge in Italia e specialmente a Livorno e che tutte offrono un eccellente pretesto al Blacher per fare sfoggio della sua arte di colorista e del suo temperamento ora brillante ora impetuoso, sovratutto nei ritmi, che si ebbe già occasione di apprezzare nei lavori coreografici e sinfonici.

La regia scenica era qui nelle esperte mani dello stesso librettista, regista di professione e che aveva già lavorato a Dresda, a Londra e altrove. Concertatore dell'opera fu il maestro Lehmann, direttore di vaglia e ammiratore convinto della partitura del Blacher. Bene scelti i cantanti (che non avevano un compito facile) ed eccellenti i cori. Il compositore potè ringraziare insieme ai suoi collaboratori principali il pubblico di Wuppertal che, in gran parte avido di modernità, applaudì cordialmente la nuova opera.

MUSICA E MUSICISTI ITALIANI. — Il posto che occupa qui il grande Giuseppe Verdi è stato sempre importantissimo, anzi tanto importante che pareva difficile che la celebrazione d'un anniversario potesse ancora aggiungervi qualche cosa. L'opera verdiana è qui tanto nota e tanto popolare che una degna commemorazione del celebre e amato autore poteva consistere soltanto in un allestimento particolarmente curato degli spartiti più in voga o nella rappresentazione, anch'essa naturalmente preparata con ogni cura, di spartiti verdiani d'un successo meno strepitoso, cioè a dire nel-

l'esumazione di uno spartito completamente sconosciuto come fu il caso di Berlino e del quale vi ho già riferito. I grandi teatri lirici del Reich si sono attenuti generalmente ai due modi di celebrazione menzionati prima, cioè o all'uno o all'altro od anche a una unione fra tutti e due. Così fecero per esempio le grandi Opere di Stato, e segnatamente quella di Monaco che riunì in una « Settimana verdiana » *Simon Boccanegra, Don Carlo, Aida, Falstaff* cui s'aggiunse la *Messa da Requiem* nella sala dell'Odeon. L'edizione monachese del *Don Carlo*, con Krauss direttore e l'Hartmann regista, ha nel finale quarto un coro interno di monache preso a prestito dai *Quattro pezzi sacri*, che molti trovano di grande effetto. A me pare che come contrasto all'infuriare di fanatismi e passioni sulla scena basti la stupenda « Voce dal Cielo - molto lontana » della partitura originale, del gran finale terzo. Perchè ripetere nel finale quarto un effetto poco dissimile, benchè non si possa negare che l'interpolazione sia stata fatta con arte? E alla fine dell'opera non è « Carlo Quinto che trascina nel chiostro Carlo smarrito » ma questi che si vibra una pugnalata e muore. La fine verdiana è meno crudele di questa che è però più chiara e teatralmente efficace. Terribile è anche la fine di Carlo nel dramma di Schiller.

Il m.° Clemens Krauss, interprete ideale delle opere di Strauss, ha voluto dirigere anche alcune opere verdiane, il *Don Carlo*, il *Boccanegra* e il *Falstaff* e, coadiuvato da un assieme di cantanti « italofili » quali può vantarli appunto l'Opera di Stato bavarese (basterebbe citare la Ursuleac perfetta nelle parti d'Elisabetta e d'Amelia Grimaldi; il Kronenberg impressionante Posa e Boccanegra; lo Ostertag eroico Carlo e Adorno; il Nissen commoventissimo Filippo; l'Hotter Grande Inquisitore terrificante; il Weber possente Fiesco; l'Höfermayer diabolico Paolo; la Milinkovic seducente Eboli) ha ottenuto una serie di successi degni del grande avvenimento.

Ad Amburgo quell'Opera di Stato ha organizzato una « Settimana Italiana » col *Trittico* pucciniano, per la prima volta completo su quelle scene, col *Giulio Cesare* di Francesco Malipiero (che era stato rappresentato solo a Gera, teatro piccolo, ma di serie e fondate pretese artistiche), col *Boccanegra*, l'*Otello* e l'*Aida*, quest'ultima diretta dal m.° Ottavio Ziino, la cui interpretazione genuinamente italiana interessò vivamente il folto pubblico. Il *Giulio Cesare* ha trovato ad Amburgo un'accoglienza favorevole dovuta anche all'abitudine di questi pubblici di sentire oratori od opere di stile oratoriale quali quelle di Händel che, sebbene meno difficili di quella del compositore veneziano, possono essere considerate come una specie di preparazione stilistica che manca ad altri pubblici. Mentre con l'*Aida* Ottavio Ziino diede un saggio dell'arte direttoriale, ad Amburgo, un altro direttore italiano anch'egli nuovo per la Germania, il m.° Franco Ferrara, incontrò il plauso entusiastico del pubblico di Dresda con un ottimo concerto sinfonico.

Oltre ai vari bravissimi artisti vocali e strumentali italiani di cui in parte vi ho già fatto i nomi in altre lettere mie, sono da ricordare complessi come il Quartetto di Roma, la Compagnia dell'Opera Fiorentina (che sopratutto con *Il matrimonio segreto* diede delle saporite lezioni di stile settecentesco italiano a questi pubblici sempre avidi di imparare attingendo a fonti nazionali genuine) e l'Orchestra da camera Romana che estese i suoi giri d'applauditissimi concerti anche alle guarnigioni occidentali dell'esercito germanico, eseguendo magistralmente scelta musica italiana e tedesca sotto l'egida dell'Alto Comando delle Forze Armate e del Ministero d'Informazione popolare e di Propaganda, e sotto il patronato dell'Ecc. Dino Alfieri, vostro ambasciatore. Questa magnifica orchestra che sembra composta tutta di solisti e che sotto la bacchetta del m.° Ermanno Colarocco si dimostra un organismo di mirabile omogeneità, suscita l'ammirazione di questi pubblici e di questa critica per la forte intensità di sentimento dei singoli unita a una precisione superlativa estesa fino ai minimi particolari. L'orchestra nei suoi programmi ha avuto inoltre il merito di farci conoscere musiche non mai o assai raramente eseguite dalle orchestre nostre, come per es. una *Sinfonia* in 4 tempi di Clementi, una *Sinfonia* in 3 tempi di Sammartini, *Il viaggio a Reims* di Rossini, e perfino una rarità tedesca, cioè la *Sesta Sinfonia* di Schubert, molto gustata nell'interpretazione brillante e stilisticamente perfetta che l'orchestra ne ha fatta.

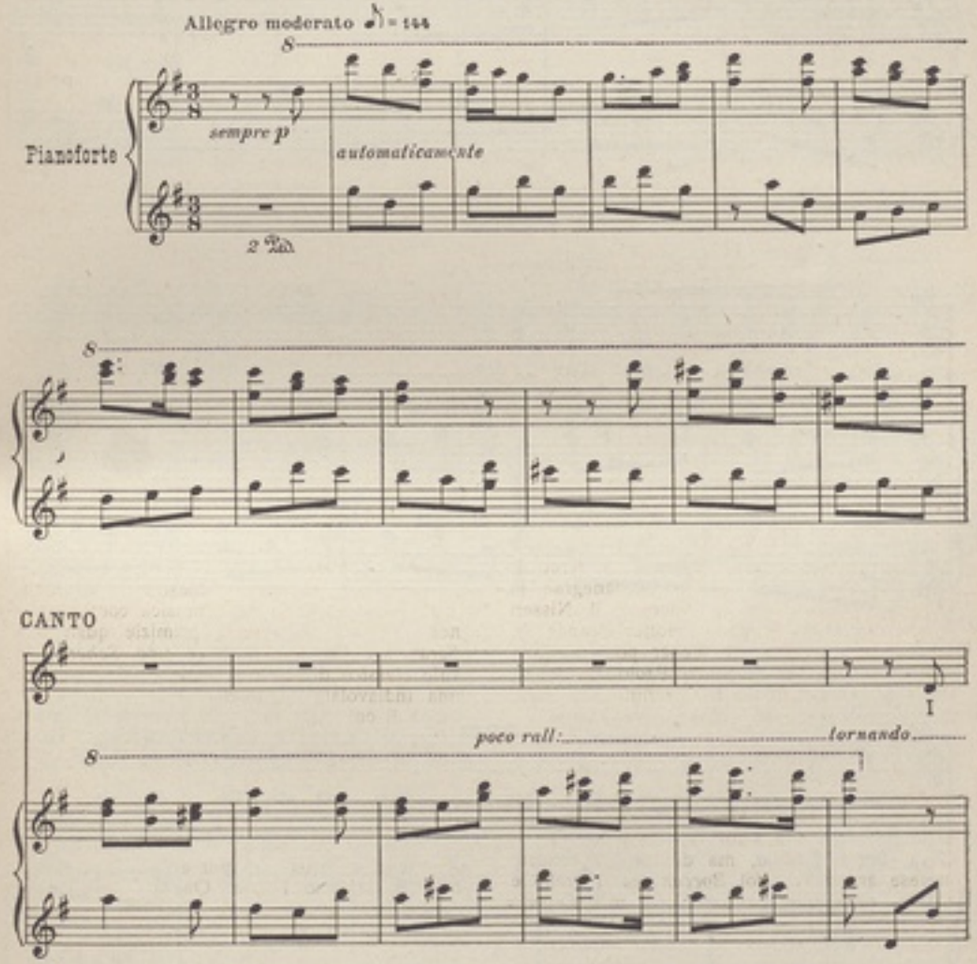
Anche nel campo della musica contemporanea abbiamo avuto delle primizie quali una *Sarabanda* per soli archi e uno *Scherzo in stile classico* di Carlo Alberto Pizzini, nonchè una indiavolata *Tarantella* dello stesso Colarocco di cui, fatto raro in Germania, si chiese il *bis*. Lo stesso maestro si palesò orchestratore sapiente nella sua poderosa « rielaborazione per orchestra da camera » della famosa *Ciaccona* del Vitali, dove l'organo dell'originale è sostituito dagli strumenti a fiato e la parte del violino solista è distribuita fra vari strumenti nei quali, in più del violino, si notano il flauto e l'oboe. Questa riduzione ci ricorda un lavoro che è viceversa già assai noto in Germania, cioè l'orchestrazione della *Passacaglia in do min.* di Bach fatta dal Respighi.

Alfredo Brüggemann.

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

CARILLON

Mario Persico



Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXXVIII, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, de diffusion, de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés.
124329

quasi senza espressione

dar - di d'a - mo - re m'han col - to nel cor — e sen - za do -

a tempo

8

- lo - re ne han de - sto l'ar - dor. — Si scri - ve e si

8 *8*

poco

di - ce che A - mo - re è do - ler; — giam - mai più fe - li - ce è

8

rall. *tornando a tempo*

sta - tô il mio cor. — I dar - di d'a - mo - re m'han

8 *tornando a tempo* *8*

col canto

col - to nel cor — e sen - za do - lo - re ne han de - sto l'ar -

8

rall.

- dor, ne han de - sto l'ar - dor.

8 *rall.*

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

MOSER (H. J.). — *Gluck*. (Pag. 370). (J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart).

Da un maestro della storia della musica qual'è Hans Joachim Moser era da attendersi un libro su Gluck non meno documentato e non meno profondo di quello che or ora egli ha pubblicato per lumeggiare specialmente, com'egli avverte, *Die Leistung, der Mann, das Vermächtnis*. Gli studi gluckiani, molto progrediti, senza dubbio, in questi ultimi anni, volevano essere ancora proseguiti non solo per l'accertamento di alcuni dati importanti, ma anche per la determinazione d'un miglior indirizzo storico. Giustamente nota il Moser che il più attendibile e meno recente scrittore di Gluck, il Marx, del 1863, e l'ultimo studioso, l'Arend, del 1921, han trattato quell'artista press'a poco come lo Jahn prospettò Mozart, cioè come un eroe quasi senza legami col suo tempo. Intenti analoghi, o poco differenti, si ritrovano in parecchi e pregevoli tedeschi e francesi. Come l'Abert trasse dal Mozart dell'Jahn quanto esso offriva di certezza documentaria e di sensibilità critica, e attorno a questi pregi tessè un'ampia tela di ulteriori accertamenti biografici, di sagaci confronti stilistici, di innumerevoli sfumature valutative, compiendo infine una formidabile enciclopedia del tempo di Mozart, così il Moser ha operato sull'attuale stato della biografia, filologia, critica e storia di Gluck. Riconosciuta la bontà e l'esattezza di questa o quella conclusione intorno a Gluck, egli l'ha accolta, per meglio convalidarla e per procedere oltre. Ha avuto la fortuna, premio alla sua pertinacia, di scovare qualche rettifica a notizie su gli anni giovanili di Gluck, ancora in parte oscuri. Ci si domandava finora, per esempio: quale facoltà universitaria di Praga frequentò Gluck? Il Moser può rispondere: facoltà di filosofia, scuole di logica e di matematica. E così via, per qualche altra notizia non inutile al biografo. Gli ambienti d'Italia, di Francia, di Vienna, le influenze, le relazioni con gli artisti, costituiscono lo sfondo sociale e spirituale nel quale la persona di Gluck chiaramente campeggia. Si può dissentire dal Moser nell'apprezzamento estetico di alcune opere e di alcune pagine. In ogni caso le sue opinioni stimolano vivacemente l'altrui pensiero critico, ciò che è assai fecondo, mentre il suo metodo dà allo studioso un mirabile esempio di serietà e competenza.

RONCAGLIA (G.). — *Giuseppe Verdi*. (Pag. 460). (C. G. Sansoni, Firenze).

Gino Roncaglia, che in questi ultimi anni ha recato pregevoli contributi alla conoscenza di alcuni settecentisti, insigni per le composizioni strumentali, è tornato a lavorare attorno a Verdi, che fu argomento d'un suo giovanile libro (Napoli, 1914), e in più ampio volume mostra rinnovate e approfondite le sue impressioni e valutazioni. « L'ascensione dell'arte », che già era stata brevemente descritta, è divenuta il tema principale delle analisi tecnica ed estetica che il Roncaglia fa delle maggiori e delle minori opere di Verdi. E quest'analisi è ora più minuziosa: i temi, i motivi, quelli nuovissimi e quelli simiglianti ad altri precedentemente osservati, i ritmi, l'istrumentazione, le pagine belle e le meno belle, i caratteri generali del melodramma, sono via via rilevati, anche col sussidio, (più volte scemato, purtroppo, dalla poca chiarezza del cliché), di citazioni musicali. Anche accresciuta è la parte informativa, che consta dei pensieri e degli atteggiamenti dell'uomo Verdi, delle condizioni native e della fortuna di ciascun'opera, delle opinioni dei contemporanei, giornalisti e letterati. Grazie all'esposizione semplice, familiare, il libro è un buon mezzo divulgativo dell'importanza storica di Verdi.

HUIZINGA (J.). — *Autunno del medio evo*. (pag. 496). (C. G. Sansoni, Firenze).

Questo libro d'alta e spaziosa cultura, e già stimatissimo, ora tradotto da B. Jasink, sarà letto con interesse da chi studia la storia dell'arte musicale, non tanto per i diretti riferimenti alle musiche (pagine 365, 374, 411) e ad alcuni musici del Tre e Quattrocento, specialmente a Machaut (pagine 164-7), quanto per l'informazione minuziosa e colorita della vita sociale e culturale in Borgogna, in altre regioni della Francia e nei Paesi Bassi, al tempo della polifonia prefiamminga e fiamminga. Già Kathi Meyer nel suo dotto volume *Bedeutung und Wesen der Musik* (prima parte, 1932), e qualche altro medievalista erano ricorsi alle notizie e ai commenti dell'olandese Huizinga. La traduzione italiana allarga a più numeroso pubblico la conoscenza di quell'età, interessantissima per ogni aspetto della vita spirituale e pratica, che fu il passaggio dal medioevo al Rinascimento. Argomenti quali l'ideale cavalleresco, la finzione della vita pastorale, il contatto del religioso e del profano, il formalismo, il decadere della religiosità, il sorgere della Controriforma, le tendenze del Concilio di Trento, del pietismo, del simbolismo e del realismo, i concetti dell'estetica, trattati con acume e illustrati con la rievocazione di eventi indicativi, giovano a chiarire le condizioni e le finalità dell'arte in Borgogna e nelle Fiandre e i caratteri più o meno affini della letteratura, della pittura, della ornamentazione, del lavoro infine, con le forme e i sistemi del travaglio musicale.

VECCHIONE (G.). — *Giulio Cesare Cortese*. (Editrice Rispoli, Napoli).

Nel tracciare in forma scenica e dialogica una « sintesi corale del primo Seicento napoletano, il V. ne ha eletto protagonista il poeta Cortese, e non ha trascurato di ricordare, quand'era opportuno per la vivezza della rievocazione, gli strumenti allora usati, le forme musicali congiunte al dialetto, che tanto era in onore soprattutto per amore di novità, le danze e i costumi dei musici.

WAGNER (R.). — *L'ideale di Bayreuth*. (Pag. 420). (Casa Ed.ce Bompiani, Milano).

Il titolo è di fantasia. Ferruccio Amoroso, che qualche anno fa pubblicò presso il Paravia una buona biografia di Haydn, ha scelto e tradotto sei scritti di Wagner: *L'arte di dirigere l'orchestra, La destinazione dell'opera, Attori e cantanti, Il teatro dei festivals scenici di Bayreuth, Pubblico e popolarità* e *sull'applicazione della musica al dramma*, scritti nei quali i propositi artistici di Wagner sono chiaramente espressi ed affermati. Si sa che in alcuni casi la forma letteraria di Wagner non è precisa, soprattutto perchè, scrivendo, egli pensava a molte altre cose, che presumeva note ai suoi lettori. A queste oscurità provvedono, per quanto è possibile, postille esplicative dell'Amoroso. Questi avverte fra l'altro di aver confrontato varie edizioni tedesche per desumere la miglior lezione, e di aver perciò corretto errori nei quali erano incorsi i traduttori dal tedesco in francese.

a. d. c.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

PAGANINI (N.). — « *Napoleone* », Sonata sopra la IV corda per Violino con accompagnamento di Pianoforte e revisione di Michelangelo Abbado.
Adagio amoroso e tamburino per Violino con accompagnamento di Pianoforte e revisione di Michelangelo Abbado.
Sonata in la per Violino e Pianoforte, revisione di Mario Moretti.
(G. Ricordi e C., Milano).

Si è molto discusso su Paganini in questi ultimi tempi, per la ricorrenza del primo centenario della morte. Se ne sono interessati un po' tutti, anche chi non ha nulla a che fare con la musica, attratti dalla figura leggendaria, tutta pervasa da romantico eroismo che ha fatto di Paganini una sorta di « mago » e di « stregone » intorno al quale si sono raccontate le cose più bizzarre e favolose.

Era però necessario affrontare il problema di Paganini su basi più concrete e studiarne la figura e il carattere soltanto attraverso la musica da lui lasciata e caduta nell'oblio. E' appunto ciò che hanno fatto alcuni musicisti, sopratutto violinisti e studiosi del violino, tra i quali, spinto da particolare amore e interesse, Michelangelo Abbado.

Le composizioni che ora abbiamo sotto gli occhi sono singolari documenti del gusto paganiniano. Ed è in fondo la stessa posizione che si ritrova in Liszt. Qui il virtuoso ci aiuta meglio del creatore a comprendere e a sentire il gusto e il linguaggio della sua epoca; giacchè la sua opera è la scrittura viva di un gusto dominante che nei grandi maestri viene in definitiva assorbito ed annullato nei segni dello stile e nella pura emozione artistica. In Paganini, come in Liszt, l'emozione si concreta, anzichè in un preciso contenuto interiore, nella follia virtuosistica che è tipica dell'ansia del primo Ottocento: di qui la sua personalità e il suo vivo interesse che trascendono il carattere della semplice esercitazione accademica. Paganini rappresenta quindi nel suo eclettismo forse la pagina più viva della storia del gusto musicale italiano nel primo ottocento. Lo vediamo dai temi che egli sceglie e che ripensa sulle corde del violino: essi vanno da celebri melodie del melodramma ad immagini nettamente letterarie.

Questo « *Napoleone* » è un chiaro esempio del linguaggio paganiniano. Si racconta che Paganini fu invitato, quando si trovava a Lucca fra il 1805 e il 1808, dalla principessa Elisa Baciocchi a suonare su una sola corda.

Nacque così una curiosa pagina che venne intitolata *Napoléon* e che indusse in seguito Paganini a tentare altre composizioni sulla sola IV corda. L'autografo di questa composizione è oggi conservato dal Dr. Fritz Reuther di Mannheim, ed è composto da una parte del violino principale, della chitarra e dalle parti dell'orchestra non tutte però scritte di pugno dal celebre violinista. La composizione, come è frequente in Paganini, si svolge in forma di variazioni, dopo una breve introduzione e un larghetto di carattere melodico e cantabile. Accurata e precisa è la revisione e la riduzione per pianoforte di Michelangelo Abbado.

L'*Adagio amoroso e tamburino*, pure nella revisione dell'Abbado, consiste invece in due brani tratti dalle *Sonate op. 3 N. 5 e N. 4* per violino e chitarra. Brani, ci sembrano, tra i più caratteristici fra le numerose composizioni per chitarra (Sei sonate op. 2 e op. 3 e diversi pezzi, minuetti, ecc.) lasciate da Paganini. A questo gruppo appartiene anche la *Sonata in la* trascritta per violino e pianoforte da Mario Moretti, pagina viva e ricca di elementi virtuosistici, formata da un *Allegro spiritoso*, da un *Adagio assai espressivo* e da un *Allegretto con brio scherzando*.

l. r.

MARIO PILATI. — *Alla culla*, per piccola Orchestra. - *Tema con variazioni*, per Violoncello e Pianoforte. (Ed. Ricordi).

Alla culla porta la data: novembre 1938. Forse l'ultima composizione di Pilati, quindi. Eccola dunque, al di là della critica, riproporre in sensi musicali il tema sempre presente dell'amico e del Maestro: scomparso anch'Egli, con gli altri, per togliere ancora qualcosa, ancora molto, alla nostra sopravvivenza; per un'ulteriore calata di luce, tra gli enormi disinteressi delle nostre singole vite. Ed essendo l'ultima, questa breve composizione orchestrale, si presenta a noi con una sua particolare emozione, con una sua penetrante elegia. Essa, ancora, vale a dare come per sintesi il senso più lirico e riflessivo del sentimento romantico di Pilati. *Alla culla* si riallaccia così a certi frammenti, a certe notazioni melodiche e armoniche dello stesso musicista che trovavano la loro origine in un ritorno discreto, delicato, a taluni nuclei lirici schumanniani, e passavano, più avanti, in altre pagine, traverso l'assorbimento culturale di Ravel. Il linguaggio melodico ha i suoi felici punti d'incontro con un momento sentimentale indubbiamente sentito, e poetico. Il pregio musicale si distende quindi in tale assoluta, nuda sincerità; si equilibra sul semplice accostamento dei mezzi; sta dentro, proprio dentro al giro del discorso pacato e alle sue nascite inventive. L'ultima parola dell'atteggiamento estetico di Pilati. Ed è una parola toccante, viva, realizzata in un perfetto linguaggio d'arte. *Alla culla* dovrebbe entrare nel repertorio d'ogni orchestra sinfonica: piccola e grande.

Il *Tema con Variazioni* per violoncello e pianoforte costituisce il secondo tempo della *Sonata* e viene ora stampato a sè, presentato come brano indipendente. La *Sonata* per violoncello, con quella per violino e con il *Quintetto*, costituì la stagione fastosa del sonatismo neo-romantico di Pilati. Fu un periodo di attività che suscitò allora molto interesse tra i musicisti e i critici italiani. La nuova apparizione del *Tema con Variazioni* vale a ricordare ai violoncellisti l'esistenza di un brano di notevolissima importanza estetica e di indubbio risultato strumentale.

G. G.

PEDRON (C.) — *2° Album di giovinezza*. (G. Ricordi e C., Milano).

Questa raccolta di musiche del maestro Carlo Pedron merita vivamente il nostro interesse. L'autore ha raggiunto un duplice scopo: di far cosa assai utile a tanti allievi e di affermare ancora una volta la sua genialità. L'Album rivela una raffinata sensibilità musicale associata ad una elegante veste armonica e ad una appropriata scrittura pianistica: è dunque raccomandabilissimo a chi non vuole affrontare le grandi difficoltà, pur desiderando eseguire dell'ottima musica.

PEDRON (C.). — *La Giornata di Liuccia*, per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

« La giornata di Liuccia » è il titolo di una raccolta di musiche per i piccoli pianisti scritte dal M.° Pedron col garbo e la perizia che distinguono le composizioni di questo autore. Raccolta che raccomandiamo vivamente e che merita uno speciale interesse, perchè in campo così limitato, com'è quello della composizione infantile per pianoforte, essa denota una ricchezza d'ideazione ed una eleganza di forma veramente singolari.

CARLO LONATI.

MOZART (W. A.). — *Dodici danze tedesche con una coda*. (Köchel N. 600, 602, 605). Per Pianoforte. Trascrizione di Nino Rossi. (G. Ricordi & C., Milano).

L'originale stesura per piccola Orchestra (composta in linea di massima di due Violini, Contrabasso, due Flauti, due Oboi o due Clarinetti, due Fagotti, due Corni, due Trombe e Timpano) nella trascrizione pianistica di Nino Rossi risulta anche più lieve in una intenzione evidente di valorizzare melodia, ritmo e armonia, senza creare difficoltà alla mano.

Queste dodici deliziose piccole composizioni, diteggiate con cura, saranno perciò utili agli scolari non ancora espertissimi, come a quei dilettanti che cercano la bella musica e la possibilità di suonarla anche senza possedere una tecnica rifinita.

B. LUPO.

ALTRE EDIZIONI

ROCHAT (A.). — *Tre intermezzi* per Clarinetto in si bem. e Pianoforte. - *Sette Canti* per Soprano e Pianoforte (parole di C. Zavattini).

(Ed. Carisch S. A., Milano).

I *Tre Intermezzi* mostrano un gusto per « l'arabesco espressivo » inteso con un senso assolutamente moderno. Musica senza intenzioni letterarie o sentimentali, la quale non cerca altra legge che in se stessa: musica squisitamente « espressiva » per il proprio carattere e per il gusto con cui i mezzi scelti sono posti in opera: morbidezza di linee sonore, chiarità d'intreccio, vivacità di ritmo (specialmente nell'ultimo) ed eleganza di disegno. Oltre a questo una felice intuizione dell'*equilibrio* tra i due strumenti, i quali agiscono come collaboratori sopra uno stesso piano, piuttosto con la consueta gerarchia di strumento principale e di strumento accompagnatore.

Gli stessi caratteri ritroviamo nei *Sette Canti*: qui il carattere lirico è più marcato per la collaborazione della voce umana e la presenza di un testo che condiziona lo sviluppo della musica. La linea vocale, spesso molto espressiva, domina facilmente, anche se il pianoforte non rinuncia a una collaborazione sempre viva. L'aderenza al testo è fedele, e di una singolare espressività; si veda l'*atmosfera* musicale di « Il cielo è grigio », il curioso ritmo di « Non è accaduto niente », il lirismo candido de « I Santi ». Una raccolta di liriche, insomma, d'un tono non comune e che potrà riuscire gradita alle cantatrici desiderose di rinnovare il loro repertorio.

d. d. p.

SPEZZAFERRI (G.) — *Ninna nanna italica* per pianoforte (Ed. Drago).

Nella complessa attività di Giovanni Spezzaferri, questa gentile e nitida *Ninna Nanna* va considerata come un breve abbandono in una soave atmosfera lirica. Fresca e ispirata, per la sua grazia espositiva consegue una particolare linea espressiva che ne fa una interessante pagina pianistica.

g. s.

KREBS (J. L.) — *Klavierübung*. (C. F. Peters, Lipsia).

Sono tredici pezzi di J. L. Krebs, il più reputato fra i discepoli di J. S. Bach, quelli pubblicati allorchè egli era organista a Zeitz nel 1744; il corale, presentato anche in due versioni, è sviluppato in *praeambulum*. Kurt Soldan, che ne dà la stesura conforme alla prima edizione, nota « una indipendenza interiore e una disciplina, rare nelle personalità di transizione »

a. d. c.

ANTIQUA. — *Eine Sammlung Alter Musik*. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Antiqua è una raccolta di musica antica contenente, in accurate revisioni, i capolavori dei secoli XV-XVIII non ancora trascritti per l'uso pratico; essi sono per strumenti solisti (da due a cinque), oltre ad alcuni concerti per un solo strumento, per strumenti e voci, ecc.

Queste musiche (di J. S. Bach, Haydn, Holzbauer, Stramitz, Vivaldi) attentamente corrette, sono tratte da prime edizioni, trascritte con intelligenza, diligenza e buon gusto e portano un reale contributo alla cultura musicale attuale, presentando le opere sotto una forma utile, senza tradire l'originale. Potranno servire ai dilettanti ed ai professionisti, agli allievi ed ai maestri, per riunioni da camera o per concerti.

Un'avvertenza preposta all'edizione contiene molte notizie che riescono utili alla comprensione delle musiche raccolte ed alla loro esecuzione.

FOURESTIER (L.). — *Quatuor* à cordes en La. — LAUTIER (P.). — *Quatuor* à cordes en Do. — PLANEL (R.). — *Quatuor* à cordes en La.

(Durand & C., Parigi).

Si tratta di tre quartetti di giovani musicisti francesi, tra i quali il Fourestier, ch'è il più scaltrito, si distingue per un miglior impianto dato al suo lavoro e precisamente per una visione più moderna nella sostanza e nella condotta generale.

Il Lautier ha temi più robusti e più incisivi, una vena melodica fluida, calda e vibrante. Non molto ricercato nell'elaborazione, è però chiaro e sincero e si ascolta volentieri.

Il Planel, anch'egli scrupoloso osservante della forma, ha mano sicura nello sviluppo dei temi e nelle concatenazioni delle parti e sa ricavare solide costruzioni sonore, in un insieme armonico e piacevole.

STURMER (B.). — *Sonatine* in C für Violine & Klavier. (Edition Schott, Magonza).

Questa graziosa Sonatina, di media difficoltà per entrambi gli strumenti, si presta, oltre che allo studio, anche alle prime esibizioni pubbliche dei giovani violinisti e pianisti.

G. F.

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® L'Accademia d'Italia ha bandito un concorso nazionale per un progetto di teatro all'aperto per 10.000 spettatori. Senza determinare la località, si prescrive però che il teatro debba sorgere su terreno piano e che presenti all'esterno aspetto architettonico. Esso dovrà servire essenzialmente per spettacoli sia in musica che in prosa, non solo di repertorio, ma anche per nuovi esperimenti. Necessita inoltre tener presente tutti i problemi di viabilità esterna, di acustica, di visibilità, ecc.. nonchè dei locali accessori e servizi per il pubblico e per gli artisti.

I progetti (pei quali il bando indica gli elaborati da annettere) dovranno pervenire non oltre il 20 settembre p. v. Il premio fissato e indivisibile è di L. 20 mila: somma che, senza costituire in tal caso un premio, potrà essere divisa tra i migliori concorrenti, qualora nessun progetto fosse dichiarato vincitore del concorso.

® Tutti i giornali si sono diffusamente occupati del discorso, su Musica e Stato, che Marino Lazzari, Direttore generale delle Belle Arti, ha tenuto a Milano, alla presenza di cospicue autorità e dei Direttori dei Conservatori e Licei musicali dell'Alta Italia. Egli ha ben messo in evidenza il proposito — in parte già attuato — di allargare le zone di cultura nei Conservatori e l'opportunità che scompaia qualsiasi ombra di prescrizione per i fermenti dell'avvenire. Ha annunciato l'istituzione di corsi di scuole medie nei Conservatori per completare l'istruzione generale degli studenti; di un corso di canto corale munito dell'ausilio di piccoli cori specializzati; di cattedre di direzione d'orchestra, con l'incarico di far conoscere agli allievi anche le nuove musiche; la dotazione di materiale didattico, di strumenti, di partiture classiche e moderne; la creazione di centri di studi speciali; lo sviluppo delle Rassegne dei Sindacati e dell'O.N.D.; la concessione di borse di studio e sussidi. Aria nuova si avrà anche nei teatri e concerti, nei cartelloni e nei programmi.

Il discorso, che ha vivamente interessato l'uditorio, è stato coronato da vivissimi applausi. Poi ha seguito un concerto organizzato dal Teatro del Popolo.

® Per i Concerti di primavera alla Scala, di cui i primi già tenuti (ma su tutti riferiremo nel prossimo fascicolo), sono stati chiamati alla direzione i maestri Victor De Sabata, Zandonai, Ghione, Schuricht (solista Mainardi), Ferrara, Molinari Pradelli (solista Backhaus), von Karajan e Bernardino Molinari.

® Il bilancio consuntivo della Scala, stagione 1940-41, porta un introito complessivo di L. 3.575.115 con L. 55.861 per recita ed è inferiore del 16,4 % alla media dell'anno precedente. Le presenze del pubblico a pagamento sono, in media, di 1731 per recita, inferiore dell'8% a quelle del 1939-40.

Le spese ammontano a L. 9.789.000, contro L. 12.562.876. I contributi necessari al saldo del bilancio sono quindi di L. 6.213.885.

® Particolarmente interessante si presenta la nuova stagione lirica al Teatro delle Arti di Roma, il cui cartellone comprende esclusivamente opere di eccezione: *Bastiano e Bastiana* di Mozart, *Apollo Musagete* di Strawinski, *Baruffe chiozzote* di Malipiero, *Regina di maggio* di Gluck, *Danze Marosszek* di Kodaly, *Il campanello* di Donizetti, *Una favola di Andersen* di Veretti, *Abramo e Isacco* di Pizzetti (nella forma originale, vale a dire recitata e commentata musicalmente). Si avrà anche un Concerto di danze in cui verranno inseriti la *Suite lirica* di Berg, *Psiche* di De Falla, e *Quattro cori* di Tommasini.

® Il 24 c. m. avrà inizio al Petruzzelli di Bari una importante stagione lirica il cui cartellone promette: *L'amore dei tre Re* di Montemezzi, *Mefistofele*, *La Bohème*, *Tosca*, *Aida*, *La forza del destino*, *La Gioconda*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il piccolo Marat*, oltre un concerto sinfonico.

Dirigeranno i maestri Fabbroni, Gavazzeni, Pasquariello, Zlino e De Tura.

® La Società « Vela » sarà l'editrice di un nuovo film dal titolo I pini di Roma, ispirato all'omonimo poema sinfonico del compianto Respighi. Verranno così tradotte in suggestive ed aderenti visioni i quattro tempi della ormai celebre composizione.

® Il cuculo di Terr è il titolo della nuova opera attorno alla quale sta lavorando Ermanno Wolf-Ferrari. Il soggetto è una rielaborazione del mito di Anfitrione.

® Il m.° Bruno Tombara, che dirige la Banda di Pitigliano, ha avuto la nomina a Direttore del D.L. « Puccini » di Grosseto, che comprende tutte le attività musicali della città.

® Si hanno altre notizie sulla nuova opera Danae di Riccardo Strauss, il cui intreccio è ricavato dalla leggenda della figlia di Danao che questi getta in mare per disfarsene con Perseo figlio di lei, poichè teme una predizione degli Dei sulla propria morte, che dovrebbe essere provocata da un nipote. Ma Danae viene salvata; e mentre Perseo è mandato ad uccidere la Gorgona Medusa, essa finisce in Italia dove dà vita a Turno, il guerriero che muore in combattimento. La musica è condotta sullo stile dell'*Elettra*. Il nuovo lavoro verrà rappresentato all'Opera di Stato di Berlino nella prossima stagione invernale.

® Poichè gli strumenti musicali d'oggi non bastano a soddisfare le esigenze della musica moderna (la quale ha bisogno di nuove tonalità che permettano al compositore di dare più facilmente espressione al suo estro capriccioso), il fisico californiano prof. Varn Knudsen ha intrapreso una serie di ricerche al riguardo. Egli è riuscito così a costruirsi un apparecchio che produce sei diverse « armonie », che si possono combinare mediante una serie di lancette, di interruttori e di altri dispositivi in una infinità di tonalità che il Kundsen chiama sintetiche.

® I resti di Pablo Sarasate verranno trasportati da Biarritz a Pamplona e collocati in un museo che sarà dedicato al celebre violinista.

CONCORSI

® Concorso nazionale di canto. — Si è svolto a Firenze con il seguente risultato:

Prima sezione (Voci già educate): 1) soprano Carmen Piccini, di Firenze; 2) soprano Ornella Rovero, di Genova; 3), a pari merito, tenori Giovanni Signorini di Roma, e Giuseppe Zazzetta, di Milano.

Seconda sezione (Voci da educare): 1) basso Cesare Siepi, di Milano; 2) mezzosoprano Alma Zecchini, di Trieste; 3) soprano Vania Cozzarolo, di Roma; 4), a pari merito, soprano Trieste Chiotti, di Roma, e basso Mario Tomassini, di Trieste; 6) soprano Giuliana Fontanelli, di Firenze.

Vengono inoltre segnalate al Ministero della Cultura popolare la soprano Emilia Pellegrini, di Venezia, e la soprano quindicenne Maria Barone, di Salerno, giudicata, quest'ultima, fuori concorso per non aver raggiunto i limiti di età e proposta per l'assegnazione di una borsa di studio quale elemento eccezionale.

La proclamazione dei vincitori è stata preceduta da un concerto di brani d'opera ch'essi hanno cantato con l'orchestra fiorentina diretta da Mario Rossi e 300 voci dei D.L. di Firenze, Livorno e Siena.

® IV Concorso naz. di fisarmonica. — Indetto dall'O.N.D. si è svolto a Macerata alla fine di marzo. Ecco la classifica:

Solisti: 1° (*ex aequo*) Rigoletto Silvestri di Livorno e Franco Mori di Reggio Emilia; 2° Riccardo Ducci di Torino; 3° (*ex aequo*) Pileri e Barbieri.

Complessi: 1° D.L. di Terni; 2° D.L. di Milano; 3° D.L. di Castelfidardo.

NECROLOGIO

M.° Cav. ARMANNO MORLACCHI

Il 4 corr. è deceduto a Milano, dove era nato 69 anni or sono, il m.° Armanno Morlacchi. Egli era assai noto negli ambienti musicali milanesi perchè da ben cinquant'anni apparteneva alla Casa editrice Ricordi, da tutti — dirigenti, colleghi, autori, clienti — altamente apprezzato ed amato per lo zelo e la passione sempre dimostrati nell'adempimento delle sue delicate mansioni.

Affabile e dotato di un'istintiva bonomia ambrosiana, riusciva simpatico a tutti. La sua vita si svolgeva tra l'ufficio e i suoi cari. Un solo svago egli si concedeva nelle ore di libertà, svago che era poi una forma della sua bontà e del suo altruismo: infatti da circa quarant'anni dedicava la profonda competenza che egli aveva nel campo della musica per istrumenti a plettro a profitto della benefica istituzione milanese: « I figli della provvidenza » riuscendo con ammirevole instancabile tenacia — superfluo il dirlo, del tutto disinteressata — a crearvi una sezione musicale che nei pubblici concerti annuali da lui stesso diretti, si faceva sempre grande onore.

Alla vedova e ai figli desolati, e a tutti i congiunti, giunga l'espressione del nostro commosso e fraterno cordoglio.

c. c.

PRIMO RICCITELLI

Il 27 marzo è morto a Giulianova il compositore Primo Riccitelli. Nato fra Campi e Bellante (Abruzzi) nel 1880, compì i suoi studi musicali al Liceo di Pesaro sotto la direzione di Mascagni. Il suo primo lavoro, *Maria sul monte*, rappresentato al Carcano di Milano nel 1916, ottenne un eccellente successo. Ma fu con *I Compagnacci* (su libretto di Forzano) che il Riccitelli affermò in modo decisivo le sue doti di autentico operista. L'opera, eseguita al Costanzi di Roma nel 1923, ebbe accoglienze caldissime. In seguito altri teatri la rappresentarono; ma certo, per uno di quei

misteri che caratterizzano la vita teatrale, a *I compagnacci* non è toccata tutta quella fortuna alla quale avrebbero avuto diritto. La terza opera, *Madonna Oretta*, essa pure su libretto di Forzano, fu rappresentata al Reale di Roma nel 1932 e fu una nuova affermazione dell'arte di Riccitelli, arte che aveva una base di schietta ed eletta melodiosità italiana.

Ora da poco tempo aveva iniziato la composizione di un altro lavoro: *Il Capitan Fracassa*, su libretto di Giuseppe Maria Viti, nel quale il povero Riccitelli aveva concentrato tutte le speranze della sua carriera artistica.

Il 7 aprile è deceduto a Roma, all'età di 69 anni, Ettore Moschino, chiaro scrittore e poeta. Egli collaborò anche al teatro lirico con molti libretti, tra cui i più recenti sono *Mattutino d'Assisi*, musicato da Filiasi e *Don Juan de Manara* per l'opera di Altano che sta per andare in scena al Maggio fiorentino.

Vive condoglianze inviamo al m.° Oliviero De Fabritiis ed al Cons. Naz. Ing. Raul Chiodelli (Direttore generale dell'E.I.A.R.) per la morte dei rispettivi genitori; al Comm. Piero Ostali (Presidente della Casa musicale Sonzogno) per la morte della sorella; ed alla clavicembalista Corradina Mola che ha avuto la sventura di perdere la mamma, Nob. Donna Elisabetta Mola Carlini.

A 94 anni si è spento a Lavagna, alla fine dello scorso marzo, Giuseppe De Bernardi, il decano dei liutai liguri. Aveva svolto la sua attività, prima di ritirarsi a Lavagna, a Campomorone ed a Genova. Molti sono gli strumenti da lui ideati, tra cui la mandochitalira. Fu pure buon musicista.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

SCARLATTI (D.) (E. R. 2093). *Sedici Sonate* (Silvestri) (B) L. 12,—

Fisarmonica

AUTORI DIVERSI (124920). *L'Eco di Napoli*. Raccolta di celebri canzoni napoletane (Anzaghi-Lupo) (A) L. 10,—

Canto e Pianoforte

VERDI (G.) (125326). Simon Boccanegra. Prologo. Aria di Fiesco (B): Il lacerato spirito. Testi italiano e tedesco. Nuova edizione (B) RM. 1,—

Coro a Voci sole

CAMILLUCCI (G.). *Tre antiche canzoni lombarde*, trascritte a 4 Voci:
— (125029) Partitura (A) L. 3,—
Parti staccate:
— (125030) Tenori I e II (uniti) » » 1,—
— (125031) Bassi I e II (uniti) » » 1,—

Contrabbasso

CAIMMI (I.) (E. R. 2089). *Il Contrabbassista moderno*. Breve sunto sullo studio teorico-pratico degli armonici (B) L. 10,—

Orchestra

CECE (A.) (124806). *Notturno*. Partitura in-8° (A) L. 20,—

GAVAZZENI (G.) (124870). *Ritmi e paesaggi di atleti*. Due Episodi sinfonici. Partitura in-8° (A) L. 40,—

GHEDINI (G. F.) (124966). *« Architetture »*. Concerto per Orchestra. Partitura in-8° (A) L. 30,—

Noleggio

PREVITALI (F.). *Espressioni sinfoniche*, per Orchestra.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13



Scandalli

CAMERANO (Ancona)

CARTIERE BURGO

Società Anonima - Capitale L. 126.000.000

Sede in VERZUOLO (Cuneo)

Direzione in TORINO - Piazza Solferino, 11

Tutti i tipi di carta da stampa, da scrivere e da impacco

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.
Ricordi Americana. - 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.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.
Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicur. Milano. - Via Lauro, 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
S. A. Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone. - Via Domenichino, 14.



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·V·MAGGIO·MCMXLI·XIX



Chiamate la salute!

TONERGIL

TONICO
EMOPOIETICO
MINERALIZZANTE

Gli elementi catalizzatori e minerali contenuti nel Tonergil sono come le buone semente che gettate nel terreno assicura le messe rigogliosa. Essi potenziano i processi metabolici cellulari e migliorano l'ematosi.

ANEMIA
ASTENIA NERVOSA
ESAURIMENTO ORGANICO
CONVALESCENZE

CARLO ERBA - S.A. - MILANO

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO
PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA



Scandalli

CAMERANO (Ancona)

GIOVANNI SGAMBATI

Pianoforte

E. R. 49. - *Formulario del pianista.* Scelta di esercizi fondamentali per lo studio tecnico. L. 6
116787. - *Boîte à musique.* » 5
116788. - *Étude triomphal.* » 5
116789. - *Sérénade valsée.* » 5

Canto e Pianoforte

62184. - *Fior di siepe* (S-T). L. 5
62185. - *Fuori di porta* (MS-Br). » 5
101134. - *Sei melodie liriche* (S-T) (1. Fuori di porta - 2 Ninna-nanna - 3. Ballata - 4. Baci - 5. Il povero Pieruccio - 6. Sul lago, Duetto (S-T). L. 10
101135. - *Idem* (MS-Br). » 10

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

RECENTI PARTITURE IN 8°

I Pezzi che non hanno speciali indicazioni s'intendono per Orchestra

J. AGUIRRE

DUE DANZE ARGENTINE. Orchestrazione di E. Ansermet. (1. La Huella; 2. El Gato) (124217) L. 15,—

G. BARBERA

SOLDATINI IN MARCIA, per piccola Orchestra (124795) L. 12,—

B. BETTINELLI

SINFONIA DA CAMERA (124583) L. 25,—

CORALE OSTINATO (dalla Sinfonia da Camera) (124585) L. 10,—

F. A. BOIELDIEU

CONCERTO IN TRE TEMPI, per Arpa solista (124481) L. 25,—

R. BOSSI

LE SAGRE D'ITALIA N. 1. - Il Palio di Siena (123352) L. 30,—

A. CATALANI

IN SOGNO. Melodia (Zandonai) (124411) L. 8,—

A. CECE

NOTTURNO (124806) L. 20,—

G. A. CICOGNA

IMPRESSIONI DI SPAGNA. Suite (122653) L. 30,—

M. CLEMENTI

DUE PEZZI per Pianoforte. Trascrizione (Selvaggi). Andante (dal « Gradus ad Parnassum ») e Scherzo (dalla « Sonata in Fa diesis min. ») (124637) L. 25,—

E. DE LAMARTER

SERENADE NEAR TAOS per Orchestra d'Archi (124439) L. 15,—

A. DUBENSKY

SUITE « ANNO 1600 » per Orchestra d'Archi (1. Allegretto; 2. Fuga; 3. Interludio; 4. Minuetto; 5. Sarabanda; 6. Pastorale) (124143) L. 8,—

A. ESCOBAR

SONATA - JAZZ per Orchestra-Jazz. (124529) L. 40,—

O. FIUME

FANTASIA EROICA per Violoncello e Orchestra (124129) L. 40,—

G. GAVAZZENI

RITMI E PAESAGGI DI ATLETI. Due episodi sinfonici (124870) L. 40,—

G. F. GHEDINI

MARIA DI ALESSANDRIA. Atto II. Interludio (124536) L. 8,—

« ARCHITETTURE » Concerto (194966) L. 30,—

B. GIURANNA

TOCCATA (124174) L. 20,—

APINA RAPITA DAI NANI DELLA MONTAGNA. Piccola Suite (123418) L. 30,—

G. GUERRINI

SETTE VARIAZIONI SOPRA UNA SARABANDA DI A. CORELLI. Per Orchestra d'archi e Pianoforte. (124980) L. 30,—

C. JACHINO

SUITE dall' Opera « GIOCONDO E IL SUO RE » (1. Pantomima e danza nei giardini del Re; 2. Notturno; 3. Partenza del Re e di Giocondo in avventura d'amore) (122913) L. 40,—

M. LABROCA

STABAT MATER, per solo Soprano, Coro a 4 Voci miste e Orch. (123092) L. 30,—

L. LEO

CONCERTO a 4 Violini obbligati (con cembalo). Realizz. di E. Polo. Strument. di M. Abbado (124524) L. 25,—

L. LIVIABELLA

MONTE MARIO. Poema sinfonico (1. Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba; 2. Rami fioriti tra voli di rondini; 3. La quercia schiantata; 4. La fonte e il cipresso) (124667) L. 30,—

ACH. LONGO

NOTTURNO (124778) L. 15,—

A. LUALDI

LA FIGLIA DEL RE. Atto 3°: Danza (121378) L. 15,—

SAMNIUM. Tre motivi paesani (1. I mietitori di Vasto; 2. Canzone della vecchia Larino; 3. Il maggio della defensa) (124672) L. 30,—

G. MARTUCCI

COLORE ORIENTALE. Tempo di marcia (124208) L. 20,—

TEMA CON VARIAZIONI, Op. 58, Trascrizione per Pianoforte e Orchestra di G. Piccioli (124463) L. 25,—

F. MIGNONE

1ª FANTASIA BRASILEIRA para Piano e Orchestra (124192) L. 40,—

G. MULE'

DANZA DELLA FRUSTA. Dall'opera « La Zolfara » (124534) L. 15,—

G. PAISIELLO

IL BALLETTO DELLA REGINA PROSERPINA. Sei tempi di danza per Orchestra da camera (dalla tragedia lirica « Proserpina ») (Lualdi) (124651) L. 20,—

G. C. PARIBENI

L'USIGNOLO DEL SASSOLUNGO. Leggenda per Violino e Orchestra (124341) L. 30,—

M. PERSICO

NOTTURNO dall'Opera « La bisbetica domata » (124023) L. 10,—

G. PETRASSI

CONCERTO (124619) L. 40,—

M. PILATI

ALLA CULLA. Ninna Nanna per piccola Orchestra (124770) L. 10,—

N. PORPORA

FANFARA REGALE (1763) per Orchestra da camera (Lualdi (124648) L. 10,—

F. B. PRATELLA

PER UN DRAMMA ORIENTALE, Op. 49, per Quintetto d'istrumenti a fiato. Quartetto d'Archi e Pianoforte (1. Preludio; 2. Danza dei serpenti) (124251) L. 40,—

R. ROSSELLINI

LA SERA FIESOLANA (Dal 1. Quartetto) (124566) L. 5,—

TERRA DI LOMBARDIA (Notturno, Intermezzo, Finale) (124604) L. 25,—

N. ROTA

SINFONIA (124483) L. 40,—

F. SANTOLIQUIDO

ALBA DI GLORIA SUL PASSO UARIEU Preludio eroico (124395) L. 15,—

G. TARTINI

SONATA DEL DIAVOLO (o Trillo del Diavolo) per Violino solista, Orchestra d'Archi e Pianoforte. Trascrizione di R. Zandonai dalla realizzazione di E. Polo (124564) L. 15,—

G. TROIANI

DUE PEZZI, per Orchestra d'Archi (1 Estilo; 2. Cueca) (124248) L. 8,—

A. VERETTI

DIVERTIMENTO per Clavicembalo (o Pianof.) e 6 strum. (124485) L. 15,—

A. VIVALDI

CONCERTO IN LA MIN., per 2 Violini e Orchestra d'Archi (Casella) (124820) L. 25,—

IL RIPOSO, Concerto in Mi per Violino solista, Orchestra d'Archi e Cembalo (Casella) (124823) L. 15,—

GLORIA. Per Soli, Cori e Orchestra (Casella) (124830) L. 40,—

R. ZANDONAI

CONCERTO ROMANTICO per Violino e Orchestra (124394) L. 40,—

COMMENTI MUSICALI all'« Ajace » di Sofocle (124787) L. 30,—

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:
ITALIA: . . . . . L. 1,80
ESTERO . . . . . L. 2,50

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:
ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10
ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

A. Bonaventura. — Giovanni Sgambati nel 1° centenario dalla nascita . Pag. 133

G. Morelli. — La scala contrappuntistica . . . . . » 137

RIVISTA DELLE RIVISTE: Musica e poesia necessità della vita. - Musicisti italiani in Polonia. - Italia. - Estero . . . . . » 141

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 145

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica sacra. - Musica strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 155

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie - Bibliografia (Edizioni Ricordi. - Altre edizioni) . . . . . » 159

BRANO MUSICALE

E. Masetti. — *La Rumagnola*. Canto e Pianoforte . . . . . Pag. 151

DITTA

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4

MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI ED ACCESSORI PER FOTOGRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE DELLE MIGLIORI MARCHE

ANNO XXIII MAGGIO 1941-XIX N. 5



Giovanni Sgambati

(nel primo centenario dalla sua nascita)

Mi sia lecito iniziare questo scritto rievocando il mio primo ricordo personale di Giovanni Sgambati e dell'arte sua di pianista. Il 10 settembre del 1879 (avevo dunque diciassette anni) recatomi, per passarvi qualche giorno, ai Bagni di Lucca, accompagnato dall'allora mio inseparabile violino, vi avevo incontrato per primo il noto pianista fiorentino Carlo Ducci che già conoscevo e che mi impegnò a sonare, la sera stessa, in un Concerto che si dava a beneficio della Banda del paese e a cui partecipava Giovanni Sgambati. Immaginarsi, da un lato, il mio contento, dall'altro la mia trepidazione. Alle 3, come allora si diceva, mentre oggi si direbbe alle 15, feci col Ducci, accompagnatore abilissimo, una prova del pezzo che avrei dovuto eseguire e la sera suonai. Ebbi due fortune: quella di non esser fischiato e quella di conoscere l'illustre pianista-compositore romano che fu molto buono con me e mi dimostrò una simpatia che doveva poi trasmutarsi in affettuosa e sincera amicizia, durata ben 35 anni, cioè fino alla morte di lui, avvenuta a Roma il 14 decembre 1914.

A giudicarne dall'aspetto esteriore, quale in quella sera mi apparve, dalla compostezza dei modi e dei gesti, dal parlare lento e flemmatico, Giovanni Sgambati poteva sembrare un inglese; e, in realtà, qualche cosa egli aveva preso dalla madre sua che appunto era inglese o per lo meno di nazionalità inglese essendo figlia dello scultore Gott che, peraltro, aveva esplicato a Roma la sua attività artistica. Ma bastava che lo Sgambati si mettesse al pianoforte per riconoscere in lui l'italiano. Io ricordo la profonda impressione che provai nell'udirlo per la prima volta quella sera ai Bagni di Lucca. Possedeva, oltre ad una tecnica impeccabile per sicurezza e chiarezza anche nei passi più complicati e difficili, un tocco veramente unico per la squisita dolcezza, un'arte sovrana nell'impiego dei pedali, onde traeva dallo strumento mirabili effetti di armoniosità e di fusione dei suoni, un eletto buon gusto interpretativo, un sentimento espressivo intenso e profondo, ma vigilato, nelle sue estrinsecazioni, dalla serietà della riflessione e dall'istintivo aborrimento di ogni volgarità e di ogni retorica.

Evidentemente egli preparava con lunga assidua cura le sue esecuzioni pianistiche, sia sviscerando le composizioni che si proponeva d'interpretare e meditandovi su, e sia studiando pazientemente i procedimenti tecnici occorrenti per raggiungere una esecuzione perfetta. Poichè tanto lo Sgambati che io siamo stati

per decenni e decenni frequentatori assidui e fedeli dei Bagni di Lucca e poichè, allora, ero giornalmente in casa sua, posso dire ch'ebbi modo, così, di penetrare più addentro nell'arte sua e quasi direi di seguirlo nella ricerca ch'egli faceva del modo più efficace per rendere il pensiero dell'autore e la propria interpretazione.

Così mi è anche accaduto, qualche volta, di assistere ad alcune sue vere e proprie esercitazioni pianistiche e di osservare, ad esempio, il perfetto sincronismo che raggiungeva nel far cadere le due mani sulla tastiera, l'uso che faceva di diversi *tipi di colpo* del dito per ottenere sonorità diverse, l'impiego efficace del così detto *pedale sincopato*, cioè di quello che si toglie dopo percossi i tasti e si rimette immediatamente (cioè prima che il suono ne sia smorzato) dopo la nota o l'accordo che si vuol prolungare. Ricordo anche ch'egli soleva dire non dover esistere, astrattamente parlando, difficoltà tecniche, in quanto che queste, quando son superate, non sono più difficoltà. È questione di acquisirle: e come il principiante che ha imparato a fare il *do re mi fa sol fa mi re do* non trova più difficoltà ad eseguirlo, così il pianista non deve trovar più difficoltà ad eseguire un pezzo anche arduo, per esempio, del Liszt, quando è riuscito a impossessarsi pienamente della tecnica corrispondente a quel pezzo.

Ma lo Sgambati, oltre che un grande pianista, era anche (ciò che non di tutti i pianisti, anche se eccellenti, può dirsi) un grande *accompagnatore*, come allora modestamente si usava dire, mentre oggi si dice più solennemente *collaboratore*. Ed io lo so per prova, giacchè tra i miei più graditi ricordi delle stagioni estive passate ai Bagni di Lucca, primeggia quello dell'avere certa volta eseguito con lui, a casa sua, una di seguito all'altra, in più giorni, tutte le dieci Sonate per Violino e Pianoforte di Ludovico Beethoven, oltre a quelle di altri autori e oltre a quelle tre composizioni per violino dello Sgambati stesso, non di vaste dimensioni, ma elette e di squisita fattura, che s'intitolano *Gondoliera, Andante cantabile* e *Serenata napoletana*.

***

Giovanni Sgambati era nato a Roma il 28 maggio 1841: ricorre quindi ora il primo centenario dalla sua nascita. Ebbe a primo maestro di pianoforte Amerigo Barberi, che si vantava di essere stato allievo di un allievo di Muzio Clementi. E fu pianista precoce: chè se quando, il 15 novembre 1848, si produsse in casa del Principe Luciano Bonaparte, non aveva cinque anni, come fu detto quando si credeva che fosse nato nel 1843, ne aveva pertanto sette soli: e già si era fatto udire e ammirare in altre case signorili di Roma.

Continuò quindi a studiare il pianoforte e prese lezioni di armonia dal maestro Natalucci a Trevi ove, mortogli il padre, la famigliuola si era trasferita. Poi tornò a Roma, studiò il contrappunto col m.° Aldega, maestro di cappella a S. Maria Maggiore e finalmente ebbe la ventura d'incontrarsi nel 1862 col Liszt che, intuite le eccezionali attitudini del giovinetto, lo volle sue allievo. Nè solo gli dette lezioni e gli aperse i segreti della grande arte sua: ma anche si adoperò a metterlo in evidenza, tanto da affidare a lui nel 1866 la direzione, nella Sala Dante, della propria *Sinfonia Dantesca*. Molti dubitavano che il giovanissimo artista potesse adeguatamente disimpegnar tale ufficio: e taluno anche espresse questi dubbi al Liszt, che rispose: « Sgambati comincia da dove molti *non* finiscono! » E, terminato il Concerto, gli regalò una bacchetta d'ebano montata in argento, colla scritta: « Liszt a Giovanni Sgambati direttore della *Sinfonia Dantesca* ».

Nello stesso anno 1866 lo Sgambati diresse, con grande onore, l'*Eroica* del Beethoven, ancora sconosciuta al pubblico romano e, più tardi, la *Settima Sinfonia* e la *Pastorale* dello stesso Grande di Bonn. Come pianista egli conseguì veri trionfi in Italia e fuori: specialmente in Inghilterra, in Francia, in Germania ed in Russia. Ma più che la vita nomade del concertista, a lui piaceva starsene a Roma. E se a Riccardo Wagner, il quale ebbe tanta stima di lui, era sembrato che Roma fosse troppo ristretto campo alla sua attività artistica e lo aveva consigliato a trasferirsi (si capisce) in Germania, a Giovanni Sgambati, altrettanto grande artista quanto buon cittadino e vero *romano de Roma*, sembrò invece decoroso e doveroso rimanere in Italia. E nella sua Roma aprì una scuola di pianoforte, gratuita per i giovani sprovvisti di mezzi, alla quale poi si associarono Ettore Pinelli per il violino e Luigi Forino per il violoncello, scuola che fu il nòcciolo da cui nacque il Liceo Musicale di S. Cecilia, nel quale poi egli fu e rimase fino agli ultimi giorni della sua vita, insegnante di pianoforte nella classe superiore di perfezionamento, formando numerosi allievi, taluni dei quali conseguirono alta rinomanza. Maestro anche alla prima Regina d'Italia, appartenne dal 1881 in poi al « Quintetto di Corte », che dette oltre 80 Concerti al Quirinale, anche in solenni occasioni e passò, dopo la morte di Re Umberto, al Palazzo Margherita.

Prima, aveva fondato col violinista Tullio Ramacciotti, col Pinelli e col Forino, una « Società del Quartetto » che dette alla Sala Dante numerosi Concerti, nei quali furono fatte conoscere al pubblico romano molteplici composizioni di musica da camera, antiche e moderne, fino ad allora assolutamente ignorate. Così pure, per primo egli fece conoscere il *Concerto in mi bem.* per pianoforte e orchestra del Beethoven e per primo diresse l'oratorio *Christus* del Liszt.

Ma alla sua attività di pianista, d'insegnante, di direttore, lo Sgambati associò anche quella di compositore. Una sua *Sinfonia in re min.*, eseguita per la prima volta a Firenze sotto la direzione di Jefte Sbolci, fece esclamare all'illustre Alessandro Biaggi, che era allora il più reputato critico della Toscana, se non forse d'Italia, che essa era « *uno dei più importanti lavori del secolo* ». L'esagerazione è evidente: ma si spiega dato il momento storico in cui quel lavoro apparve e date le condizioni ambienti in cui apparve. Un lavoro di forma classica, di ampie dimensioni, di nobile stile, di accurata fattura, composto da un giovane maestro italiano intanto che altri componevano Fantasie e Variazioni su motivi d'opera, dovette sembrare un miracolo e tale apparve al povero Biaggi che non si peritò di scrivere quelle solenni e compromettenti parole.

D'altra parte, se il giudizio suo fu esagerato, non deve dimenticarsi come il Wagner ammirasse tanto alcune composizioni dello Sgambati (e precisamente i suoi due *Quintetti*) da procurargliene la pubblicazione col raccomandarli all'editore Schott di Magonza, cui scrisse una lettera nella quale si leggono, tra le altre, queste parole: « Io ebbi adesso il piacere veramente grande di conoscere alfine un talento straordinario e originale ».

Quello pertanto che più preme rilevare, al proposito delle sue composizioni, è che lo Sgambati ebbe sempre ideali nobili ed alti ai quali pur seppe dare forma squisita. Ingegno forse più analitico che sintetico, carattere aristocratico e fino, artista di buon gusto più che di travolgente passione, lasciò con sincerità che la propria natura trasparisse nell'opera sua: la quale, se non si innalza alle vette

supreme nè discopre nuovi orizzonti, se risente talora l'influsso di grandi modelli, specie di quelli dovuti ai romantici tedeschi, congiunge sempre l'elevatezza del contenuto alla forbita dignità dello stile. Basti qui ricordare, tra le sue composizioni, le due *Sinfonie* (una delle quali rimasta inedita), i due *Quintetti* e il *Quartetto*, il *Requiem*, composto nel 1896 e ripetuto, ampliato, nel 1901 al Pantheon pei funerali di Re Umberto, i vari *Te Deum* e la *Benedizione nuziale* per organo, i ricordati pezzi per Violino, le molte e spesso felicissime *Melodie* per canto e, a tacer d'altro, tutta la produzione pianistica, dal *Concerto in sol min.* per pianoforte e orchestra, al *Preludio e Fuga in mi bem. min.*, dagli *Studi* scritti pel rinnovato Metodo Lebert e Stark, ai celebri 4 Pezzi *Preludio, Vecchio Minuetto, Nenia. Toccata* e alla non meno celebre *Gavotta*, dai *Notturni* alle *Dodici Melodie poetiche* e ai *Fogli volanti* raccolta di pezzi notissimi, tra cui quello che s'intitola *Campane a festa*. Nulla compose mai pel teatro: e quando il Wagner, recatosi con lui da Pietro Cossa, disse che se fosse stato italiano ne avrebbe musicato il *Nerone* e propose in vece sua lo Sgambati, questi, nella sua intemerata coscienza d'artista che non si sentiva nato per il teatro, declinò l'onorevole offerta.

Fornito di varia cultura, molto si interessava di Storia e di Estetica Musicale. Io ricordo sempre le interessatni conversazioni avute con lui su tali argomenti e le nostre vivaci discussioni, specie sulla questione della nazionalità della musica intorno alla quale era fra noi una, almeno parziale, divergenza d'idee e di opinioni: chè lo Sgambati si mostrava, a mio credere, un po' troppo di manica larga e credeva un po' troppo alla internazionalità della musica, mentre io sostenevo che ogni popolo ha, deve avere e deve mantenere nella sua musica l'impronta e il carattere nazionale. Il ricordo di quelle conversazioni mi porge inoltre occasione per scagionare lo Sgambati dall'accusa, mossagli da taluno dopo la sua morte, di essere stato un passatista, un misoneista, un avversario delle moderne tendenze dell'arte musicale. Tutt'altro. Nei colloqui che avevo con lui, egli si mostrava di idee avanzatissime e teneva assai a far professione di fede nella modernità. Può ben darsi che, negli ultimi tempi, certe novissime ed eccessive audacie abbiano potuto un po' sgomentarlo e magari anche irritarlo; ma egli non fu certo un impenitente *laudator temporis acti* incartapecorito nelle vecchie idee, mentre invece si teneva al passo coll'incessante movimento dell'arte e apprezzava e lodava anche opere di recenti e arditi compositori. Tanto è vero che aveva accolto con vivissima simpatia e riceveva volentieri a casa sua, ove gli fece conoscere e ascoltare il Liszt, il giovane Debussy quando era ospite di Villa Medici come *prix de Rome*.

D'altra parte, ai suoi tempi, era passato quasi per rivoluzionario o, come oggi direbbesi, per avanguardista. Ma si sa ciò che avviene: i rivoluzionari, gli avanguardisti di un tempo divengono i passatisti e i parrucconi di un altro.

È poi ben noto, poichè fu rilevato da quanti hanno scritto di lui, che lo Sgambati molto contribuì al rinnovamento e alla diffusione della cultura musicale nella sua Roma che era rimasta assai indietro, mentre a Firenze già da tempo (e ce ne ha dato recente ed esauriente conferma Adelmo Damerini, sulla « Rassegna Musicale » del novembre scorso) il Casamorata, il Basevi, il Biaggi, lo Sbolci, il Giorgetti, il Picchianti e altri ancora, nonchè l'editore Guidi, avevano suscitato il gusto ed il culto della musica da camera e di quella sinfonica. A Roma, l'opera esplicata in questo senso da Giovanni Sgambati riuscì efficacissima e fu il buon seme che doveva produrre e far maturare mirabili frutti.

Insignito delle più alte onorificenze italiane e straniere, appartenne lo Sgambati alle più importanti Accademie musicali del mondo. Fu anche spesso chiamato a far parte delle Commissioni giudicatrici di concorsi musicali e così partecipò anche a quella del Concorso Sonzogno in cui riuscì vincitore Pietro Mascagni colla sua *Cavalleria rusticana*, intorno alla quale aveva, in una seduta, sinteticamente espresso il suo giudizio colle parole: « Questa musica non si discute: è musica che affascina e che commuove ». Dieci anni dopo la sua morte fu collocata una lapide commemorativa sulla casa da lui abitata in Via della Croce 2, sull'angolo di Piazza di Spagna.

Certo la sua figura fu quella d'uno dei più valorosi e rispettabili maestri dell'età nostra e l'Italia potè vantarsi di possedere in lui un artista puro ed eletto, un educatore benemerito, un eccitatore del gusto nazionale verso le più alte e le più nobili forme dell'arte.

ARNALDO BONAVENTURA.

La scala contrappuntistica

L'importanza delle scale, per la formazione tecnica del pianista, è così evidente da rendere inutile qualsiasi introduzione all'argomento. A convalidare questo che può considerarsi un vero e proprio postulato nella risoluzione dei vari problemi che si presentano allo strumentista, basterà riportare le sobrie parole di Alfredo Casella: « ... possedere a fondo il meccanismo delle scale è condizioni indispensabile di una buona tecnica. » (1)

Molto interessante sarebbe il mostrare l'influenza che ha avuto nello sviluppo della musica la successione diatonica; ma questo ci porterebbe lontano dal nostro intento. Ci limiteremo ad osservare che in Beethoven la scala può considerarsi la spina dorsale di quasi tutti i temi più belli. E questa osservazione può rientrare nell'ordine di quelle che mostrano l'influenza della tecnica e delle caratteristiche di uno strumento sull'orchestrazione, sull'armonia e sulla composizione in genere.

I vari modi d'eseguire le scale rivelano a sufficienza la preoccupazione di sfruttare al massimo i vantaggi derivanti da questo studio. Così, negli esami di Conservatorio si richiedono le scale a moto retto e a moto contrario, poi quelle in terza e in sesta e, infine, quelle in doppia terza e in doppia sesta. Nessuno, però, ha finora pensato a un tipo di scala che ci piace chiamare contrappuntistica: una mano esegue la scala facendo coincidere le note con l'unità di tempo, l'altra esegue la stessa scala a moto contrario suddividendo, però, l'unità di tempo in duine, oppure in terzine, in quartine, o in quintine.

I vantaggi di una simile esecuzione sono così evidenti che a suo riguardo si potrebbe applicare la stessa osservazione fatta al principio, parlando della scala in generale. Ma forse è meglio illustrarli brevemente, almeno i maggiori.

Il principiante che esegue una scala, e molte volte non soltanto il principiante, incorre quasi sempre in due difetti: ineguaglianza di suoni e mancanza di ritmo. La prima deriva direttamente dalla differente forza e scioltezza delle varie dita,

(1) A. CASELLA: *Il Pianoforte* pag. 116

la seconda in parte dalla stessa causa e in parte dalla trascuratezza dell'insegnante. Alle volte questi crede d'eliminare l'inconveniente facendo accentuare con esagerazione la prima nota d'ogni quartina. Questo sistema provoca un difetto non meno grave dell'originario. E il fatto d'essere meno appariscente rende molto più difficile la correzione.

Lo sforzo per accentuare una nota provoca nel pianista maldestro una specie d'irrigidimento per cui il dito rimane per un attimo come anchilosato. Nello stesso tempo le altre dita sembrano diventare più deboli, quasi che tutta l'energia si sia esaurita nel primo sforzo; di conseguenza scivolano su i tasti senza più alcun controllo. Se poi coincide col passaggio del pollice, l'accento si trasforma addirittura in uno sforzato che, soffocando con la sua sonorità il suono debole delle altre note, rende il difetto difficilmente percepibile ad un orecchio poco esercitato. La scala che ne consegue, anche se apparentemente ritmica, è quanto di più antimusicale si possa immaginare e, per di più, dal punto di vista della formazione tecnica, risulta assolutamente inutile.

L'aritmia e l'ineguaglianza diventano quasi impossibili nella scala contrappuntistica. La scala le cui note hanno un valore maggiore servirà di base all'altra e automaticamente ne accentuerà la prima nota d'ogni figura. Le note dell'altra scala, invece, dovendo disporsi a due, a tre, a quattro, a cinque, a seconda della figura, entro lo spazio di tempo intercorrente tra i suoni della scala che possiamo chiamare d'appoggio, si succederanno con regolarità, naturalmente e senza alcuno sforzo, secondo un ritmo preciso.

Eliminata a questo modo senza conseguenze la necessità dell'accento, l'ineguaglianza delle dita apparirà così evidente e sarà così facile individuare il difetto, che l'allievo potrà correggerlo da sè stesso, solo con un po' d'attenzione.

Un'altra difficoltà che generalmente scoraggia il principiante è l'indipendenza delle mani. Abituato dalle scale normali ad eseguire le note nel più assoluto sincronismo tra le due mani, gli sembrerà quasi impossibile suonare contemporaneamente due figure o due ritmi diversi o, magari, staccare la sinistra e legare la destra. È vero che tutti i didatti raccomandano lo studio a mani separate, ma è altrettanto vero che nessun allievo mette in pratica sul serio il consiglio. E questo per una ragione psicologica. Studiando con una mano sola si ha l'impressione di perder tempo o, meglio, di non sfruttare il tempo completamente. Siamo d'accordo che è un'impressione sbagliata, ma è così radicata nell'animo d'ognuno che, le rare volte che l'allievo segue il consiglio delle mani separate, prova una vera sofferenza. La scala contrappuntistica elimina l'inconveniente. Abitua per ragioni evidenti alla compieta indipendenza delle mani; rende facile il regolarne le intensità sonore; rende familiari all'orecchio, con le varie figure accentuate dalla scala d'appoggio, le combinazioni ritmiche più frequenti e, infine, dai primi anni di studio dà la possibilità di esercitarsi a unire il legato di una mano con lo staccato dell'altra e viceversa. E questa ci sembra la migliore preparazione allo stile contrappuntistico.

Un altro vantaggio non trascurabile di questa scala è quello di evitare la stanchezza nello studio. Mentre una mano esegue le figure veloci, l'altra, suonando necessariamente con lentezza la scala d'appoggio, ha il tempo di riposarsi. E anche qui è inutile insistere: i crampi, gli indolenzimenti, l'irrigidimento dei muscoli sono la delizia di tutti quelli che cominciano a studiare il pianoforte.

La scala d'appoggio può anche essere eseguita in ottava e, in seguito, in doppia terza o in doppia sesta. Può essere staccata mentre l'altra mano suona nel più stretto legato o viceversa. Come si vede le applicazioni e gli sviluppi sono innumerevoli.

A questo modo s'acquisterà una padronanza assoluta e le scale normali potranno essere eseguite con una sicurezza tale da giustificare essa sola, se non ci fossero altri motivi, l'applicazione a questo studio.

L'abitudine di suonare adoperando tutta la tastiera, così che alle volte le due mani si trovano alle due opposte estremità, evita in seguito quei penosi contorcimenti di tanti pianisti che quando suonano certi passi danno l'impressione poco musicale di compiere una tremenda fatica.

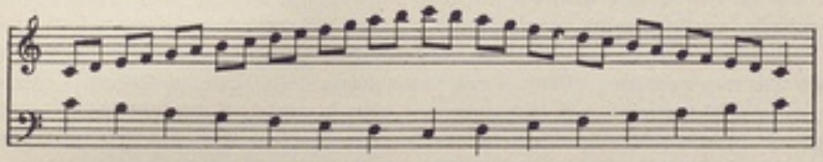
***

Finora abbiamo parlato di vantaggi nel campo strettamente tecnico; ce ne sono però anche degli altri, e non trascurabili.

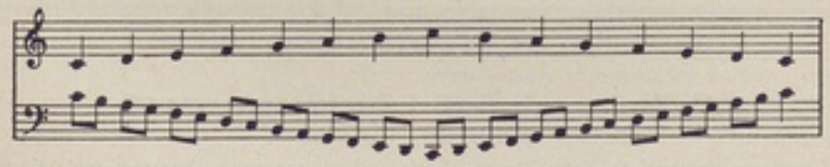
Il moto contrario e il contrappunto necessariamente diverso a ogni figura, rendono questa scala molto più interessante di tutte le altre, dal punto di vista musicale e ne fanno il miglior studio preparatorio a quelle scale bitonali di Moszkowski che Casella raccomanda per porsi in grado di affrontare i problemi della musica politonale contemporanea.

Naturalmente perchè questa scala risulti in pratica di qualche vantaggio, è necessario studiarla con metodo. Prima condizione logica e indispensabile è che si conoscano a perfezione le scale normali. Ciò premesso, indichiamo un eventuale sistema di studio pratico.

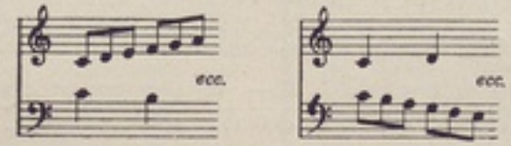
Partendo dall'unisono, e per moto contrario, la mano sinistra esegue una scala facendo coincidere le note con l'unità di tempo; la destra esegue la stessa scala (a moto contrario) suddividendo l'unità di tempo in duine. Esempio:



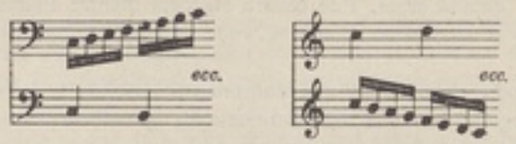
Non appena la destra avvertirà i primi sintomi di stanchezza, i valori s'invertiranno: la sinistra eseguirà le duine e la destra la scala d'appoggio. Esempio:



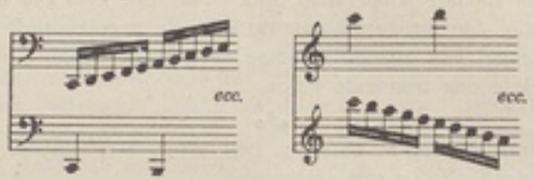
Lo stesso procedimento si seguirà per le terzine. Esempio:



Per le quartine. Esempio:



Per le quintine. Esempio:



A questo punto si potranno affrontare le combinazioni più difficili come l'unione della terzina con la duina o quella con la quartina. I risultati di un tale studio quotidiano compenseranno largamente la pazienza e la fatica dei primi tentativi.

Come criterio di massima sarà bene eseguire la prima scala il più lentamente possibile. Se nella scala d'appoggio si mantiene sempre lo stesso ritmo, la velocità dell'altra mano crescerà a poco a poco automaticamente, aumentando con le varie figure il numero delle note contenute nell'unità di tempo.

È da tener presente che, partendo dall'unisono, la scala a duine si svolgerà per l'estensione di tre ottave, quella a terzine di quattro, quella a quartine di cinque, quella a quintine di sei; bisognerà quindi regolarsi iniziandole più verso gli acuti o verso i bassi, a seconda che la scala d'appoggio viene eseguita dalla destra o dalla sinistra.

La scala a sestine, dato che richiede l'estensione di sette ottave, potrà essere eseguita in quelle tonalità permesse dal numero dei tasti dei vari pianoforti.

Per non creare inutili malintesi, concludiamo queste breve osservazioni chiarendo che non pensiamo affatto a una sostituzione delle scale tradizionali: sarebbe una vera dabbenaggine non riconoscere i grandi vantaggi che dà il loro studio. Vogliamo invece solo augurarci che tra le tante maniere d'eseguire le scale entri nella didattica corrente anche l'uso della scala contrappuntistica.

GIULIO MORELLI.

G. B. VIOTTI

Collezione di tutti i duetti concertanti per due Violini

Edizione riveduta da MARIO CORTI. (*Testo italiano, spagnuolo, francese, inglese*).

E. R. 844 a 856: *Fascicolo I.* Tre Duetti. Op. 29. — *Fascicolo II.* Sei Duetti. Op. 20. — *Fasc. III.* Tre Duetti. Op. 9. — *Fasc. IV.* Tre Duetti. Op. 19. N. 1. — *Fasc. V.* Tre Duetti. Op. 19. N. 2. — *Fasc. VI.* Tre Duetti. Op. 28. N. 1. — *Fasc. VII.* Tre Duetti. Op. 30. — *Fasc. VIII.* Tre Duetti. Op. 34. — *Fasc. IX.* Tre Duetti. Op. 25. — *Fasc. X.* Tre Duetti. Op. 35. — *Fasc. XI.* Tre Duetti. Op. 28. N. 2. — *Fasc. XII.* Tre Serenate Op. 23 a. — *Fasc. XIII.* Tre Serenate. Op. 23 b.

Ciascun fascicolo L. 6,— (oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

RIVISTA DELLE RIVISTE

Musica e poesia necessità della vita

Sotto questo titolo, Gaianus, l'autorevole critico de «Il Resto del Carlino», scrive un articolo di commento ai discorsi recentemente tenuti da Marino Lazzari, direttore generale delle Belle Arti.

Nel proposito — da questi espresso — di voler richiamare la vita musicale italiana ad una funzione etico-estetica che sia in rispondenza con l'etica ed estetica sociale, l'articolista scopre una nuova aurora per la musica italiana ed una delle più rivoluzionarie leggi della nuova realtà creativa che siano state offerte in questi ultimi anni alla coscienza risvegliata dell'artista italiano di Mussolini.

Portando di peso la teoria nella pratica e cioè l'imperativo della sua legge nell'ambito della scuola musicale, Lazzari ha affermato e dimostrato — osserva Gaianus — essere fondamentale che l'ispirazione, la condotta dell'opera d'arte in genere, di quella musicale in specie, debbano essere non contenute o trattenute, ossia impedite, nelle formule della dogmatica tecnica, bensì essere libere di poesia in poesia. Trova lodevolissimo, inoltre, il concetto che la musica ai nostri giorni non può essere più concepita come una espressione di lusso, nei bisogni quotidiani dello spirito, ma come una vera necessità di vita; ed assai interessante giudica anche la questione che il Lazzari ha posto a base della sua concezione: cioè la necessità di una cultura musicale non nel senso tradizionale, ma in quello di esercizio perennemente rinnovato e rinnovatore, mirando ad un continuo e diretto contatto con la vita dello spirito.

Di portata speciale, considera il critico, l'altro postulato esposto dal Direttore delle Belle Arti, che la scuola non deve preparare soltanto e sopratutto dei virtuosi, degli stupefattori, degli acrobati, ma degli artisti, dei giovani culturalmente preparati e aggiornati, sì, ma completamente liberi di abbandonarsi alle correnti dell'istinto, della fantasia, della poesia; suonare non per dimostrare di saper fare pagliaccescamente il «sempre più difficile», ma come sognando.

Nè meno nobile sembra all'articolista l'invito al popolo italiano, invito che, alla svolta della critica spirituale ed estetica, viene ad assumere un suo preciso e deciso significato: bisogna non aver paura delle esperienze nuove, non temere le battaglie per l'inevitabile fatale rivoluzione che è in tutte le espressioni dello spirito, specie nelle arti, ossia nella musica.

La calorosa raccomandazione del Lazzari per la coltivazione intensiva del canto corale fra la gioventù, è giudicata dal critico come una specie di istruzione obbligatoria, giacchè egli ritiene che per la gioventù il canto corale debba essere la più grande scuola di disciplina, di quell'unione che fa la forza, di quell'ordine e di quella proporzione di diritti e di doveri entro i quali ognuno deve contenersi per raggiungere l'equilibrio e la piena potenza della folla. Ecco una «materia» che la gioventù del nostro tempo deve essere chiamata a imparare e praticare. Con esso i nostri ragazzi faranno un formidabile allenamento per crearsi una coscienza di vita e una forza di carattere.

Dopo aver commentato gli altri postulati esposti dal Direttore delle Belle Arti, riguardanti la regificazione ed il pareggiamento di scuole, e la costituzione di un centro di studi sull'Opera comica italiana («una finestra aperta su quell'arte settecentesca e ottocentesca meravigliosa che ha inventato i più celebri e gloriosi sorrisi musicale del mondo») così Gaianus conclude il suo scritto:

Gli intendimenti di Lazzari che concepiscono la musica in funzione di poesia (e non di virtuosità), di necessità (e non di lusso); come una forza di cultura; come una conquista dello spirito in potenza ed in atto, vanno segnalati agli Italiani che hanno istinto e coscienza della loro storia perchè li meditino e perchè possano credere e sperare in destini sempre più grandi.

A. VIVALDI

Sonata a tre

per Violino, Violoncello e Pianoforte
(Revisione di A. CASELLA)

E. R. 2076 L. 10 *(oltre l'aum. del 20 %)*

EDIZIONE RICORDI

Musici italiani in Polonia

Fra i tanti musici italiani che recarono la nostra arte in Polonia, colà operarono, ebbero fortuna e risiedettero per più generazioni sono i Giglio, di cui Vincenzo, romano, compositore e liutista, che sulla fine del '500 si recò alla corte di Sigismondo III, e, latinizzato il cognome in Lilius, pubblicò nel 1604 *Melodiae sacrae 5, 6, 7, 12 vocum*. Matteo Glinski ricorda nell'*Osservatore romano* che quella raccolta contiene venti composizioni dei più insigni musicisti italiani e polacchi della Cappella di Sigismondo III con a capo Luca Marenzio ed Asprilio Pacelli. Seguono Vincenzo Bertolusi (da Napoli), Andreas Hakenberger (polacco, nonostante il nome tedesco), Giulio Osculati, Lorenzo Belotti, R. Veggio, A. Stabile (insigne compositore, ben noto in Italia, ecc.). La raccolta contiene, naturalmente, anche le composizioni dell'editore, Vincenzo Giglio, che egli mise modestamente alla fine della raccolta. La veste esteriore di quella raccolta è così bella che poche pubblicazioni stampate in quell'epoca potrebbero rivaleggiare con essa.

Una sola copia (e anche questa incompleta, le voci esistenti sono il Cantus, l'Altus e il Tenor) se ne conosce sino ad oggi, custodita a Ratisbona nella Biblioteca Proske. Per studiare tutto l'insieme mancano disgraziatamente parecchi libri di voci; è un danno per ora irreparabile, giacchè eccettuando le composizioni di Luca Marenzio, nessuna altra fu ristampata, nè conservata. Si può congetturare che se il Giglio godette notevole stima come compositore, una fama più grande acquistò suo figlio Francesco.

Questi nacque a Varsavia. La data non è stabilita con esattezza; si può accettare però con tutta sicurezza il periodo fra 1600-1602, cioè nei primi anni dell'attività di suo padre alla Corte Reale di quella città. Sembra possibile che, dopo il padre, suo primo maestro, Francesco abbia studiato collo stesso Pacelli. Nel 1630 lo troviamo nella Cappella Reale, la quale, morto il Pacelli, passò sotto la direzione di Marco Scacchi. In quell'epoca Francesco godeva già di grande rinomanza. Quando, in seguito alla morte di Annibale Orgaz, il posto del direttore della Cappella della Cattedrale di Cracovia divenne vacante, il Capitolo si rivolse appunto al Giglio, il quale nel gennaio del 1630 assunse il nuovo posto e vi rimase fino alla morte avvenuta nel 1657, acquistandovi la stima generale.

Benchè nè abbia raggiunto con il suo genio di compositore Penkiel, nè abbia potuto paragonarsi con Mario Scacchi, direttore della Cappella Reale a Varsavia, tuttavia a Cracovia, durante tutto il periodo della sua attività, emerse nell'ambiente musicale cittadino. Egli era completamente polonizzato, aveva contratto relazioni cordiali con il patriziato cracoviense ed una amicizia intrinseca lo univa all'insigne scrittore Simone Starowolski, l'uomo versatilissimo, autore di molti trattati fra cui parecchi dedicati alla musica.

È degno di nota il fatto che Starowolski, il quale nel suo classico *Hekatontas* edito nel 1627 si era limitato a menzionare brevemente Nicola Zielenski, il più celebre compositore polacco, non solo del XVII secolo ma di tutti i tempi fino a Chopin, ha trovato giusto sfoggiare un vero panegirico in onore di Francesco Giglio e dedicargli uno dei suoi più ampi trattati, *Musicas practicae erothemata*.

Si apprende da esso che, come compositore, Lilius si distinse per *egregia indole et concinentiae peritia, modulationis disciplina et ingenii perspicuitate*. Starowolski scrive che Lilius era celebre in tutta l'Europa (*in Europa universe clarus*), ciò che non pare impossibile, giacchè è provato che le sue opere facevano parte del repertorio della Cappella Reale, la quale, come è noto, si produceva spesso all'estero in occasione delle visite fatte dal Sovrano. Del resto Francesco, nella stessa Cappella, aveva un ardente protettore nella persona di suo padre.

ITALIA

Rivista musicale italiana - Milano, 1° fasc. 1941.

G. Roncaglia: *Le composizioni strumentali di A. Stradella*. (Continuando, l'A. studia: sei sinfonie per due violini e basso in quattro tempi, dunque diverse nello schema da quelle di Lully e da quelle di Scarlatti; otto sinfonie a violino e b. c., per lo più in quattro tempi, che son vere e proprie sonate in più tempi, e delle quali una in *fa magg.*, consta di sei tempi e non perciò ha il carattere della *suite*. L'A. nota che queste sonate e sinfonie, confrontate con quelle dei contemporanei, le superano per l'invenzione, per la geniale libertà costruttiva e per la bellezza e robustezza dell'ispirazione). — G. Bignami: *Uno scritto di Galileo sulle onde sonore*. (Dalle *Opere*, tomo III, 1744, dove è descritto un esperimento col quale il G. rese visibile la comunicazione del tremito alla superficie di un liquido del corpo sonoro o vibrante). — B. Disertori: *Un libro italiano su Carlo Gesualdo*. (Recensione del recente volume di F. Vatielli, con qualche rettifica). — E. Peluzzi: *Chi fu l'inventore del violino* (Nicolò Fontana detto Tartaglia, nato nel 1499 e morto a Venezia nel 1557). — G. Petrocchi: *L'opera di G. Puccini nel giudizio della critica*. — A. Pastore: *In memoria di R. Giani*.

Rivista italiana del dramma. - Roma, 15 marzo 1941.

K. Sauer: *Il teatro nazionale della nuova Germania*. (Dei 300 teatri, 20 sono controllati dallo Stato, 200 dai singoli comuni. Il teatro dà lavoro a 3000 cantatrici, 2500 cantanti, 5000 attori, 4000 attrici, 1800 ballerini, 500 danzatrici). — A. Zanco: *L'alfierismo del Byron*. — L. Montalto: *Fra virtuosi e musici nella corte del cardinale Ben. Pamphili*. (Continuando il saggio l'A. ricorda che nel 1678 il Pamphili, fatta restaurare la sede del Priorato di Roma, provvide all'esecuzione di cantate e oratorii. Nell'84 fu aperto il teatro nel palazzo del Corso. Alessandro Scarlatti era fra i compositori preferiti. A capo dell'orchestra era Giovanni del Violone, cioè Giov. Lorenzo Lulier. *La Rosmene* di A. Scarlatti fu rappresentata in casa Pamphili nell'86, dunque due anni prima che nel Palazzo Reale di Napoli. Arcangelo Corelli, che nell'85 aveva dedicato al Cardinale l'op. 2ª, fu tre anni dopo incluso nel ruolo straordinario con lo stipendio di 10 scudi mensili). — V. Tranquilli: *Il Teatro a Trieste e il suo Museo*.

Bollettino Ceciliano. - Roma.

Marzo - Contiene musiche di don Celestino Eccher.

Aprile - C. Respighi: *In honorem S. Gregorii*.

Rassegna Dorica. - Roma, marzo 1941.

M. Rinaldi: *Critici iconoclasti*. — F. Mantica: *Pietà, Signor* (Una delle ultime pagine di Verdi).

——— aprile 1941.

E. I. Luin: *Relazioni musicali fra l'Italia e Berlino nel 700; Heinz Tietgen e i suoi artisti*. — D. Poli: *Liutai e musici in Brescia nel secolo XVI*.

Il Musicista. - Roma, febbraio 1941.

M. Incagliati: *I cantanti nelle opere verdiane*.

S. Pietro a Maiella. - Napoli, marzo 1941.

U. Sesini: *Il riordino della Biblioteca*. — A. Morelli: *Cantanti della scuola napoletana, Luigi Colonnese*.

Segnalazioni da Giornali e Periodici:

L. Andregli: *Come nacque l'Inno a Roma*. (Giornale di Genova, 5.IV.'41).

P. Berri: *Medici, empirici e farmaci nella vita di N. Paganini*. (Giornale di Genova, 1.IV.'41).

P. Bozzi: *Wagner e il Lago di Como*. (Roma, Napoli 16.IV.'41).

G. Di Maria: *Il dramma musicale di Ildebrando Pizzetti*. (Il Popolo di Sicilia, Palermo 18.IV.'41).

F. Geraci: *Il debutto d'un grande musicista. Rossini a Venezia*. (Il Gazzettino, Venezia 10.IV.'41).

A. Labbonio: *Edoardo Mascheroni*. (La Nazione, Firenze 4.IV.'41).

Mi: *Ludovico Rocca*. (La Gazzetta del Popolo, Torino 28.IV.'41).

G. Silvestri: *Antonio Salieri, il musicista che inaugurò la Scala*. (L'Ambrosiano, Milano 17.IV.'41).

M. Sogliano: *Dove nacque "La Bohème"*. (Il Giornale di Genova, 5.IV.'41).

V. Z.: *Il paese delle fisarmoniche*. (Il Gazzettino, Venezia 19.IV.'41).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, marzo 1941.

E. Schliepe: *Gli artisti cercano consigli*.

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1941.

N. 12 - E. Wachten: *Arnold Schering* (morto il 7 marzo 1941. Nacque a Breslavia nel 1877, fu allievo di Kretschmar e di Riemann, insegnò storia della musica nelle università di Lipsia, Halle, Berlino. L'A. ricorda il grande valore della musicologia dello scomparso).

Die Musikpflege. - Lipsia, aprile 1941.

R. Limbach: *Nuovi compiti del coro misto*.

Signale für Die Musikalische Welt. - Berlino, 1941.

N. 11-12 - R. Ohlekopf: *Solisti tedeschi*.
N. 13-14 - W. Heinitz: *Vi è un criterio biologico nella valutazione della musica?*

Die Musik Woche - Berlino, 1941.

29 marzo - A. Schumann: *Il primo centenario della Sinfonia op. 38 di Schumann*.
5 aprile - R. Kotzian: *Il Genio e noi*.
12 aprile - F. Ritter: *Theo Macheben*.
19 aprile - W. Bley: *Soldati artisti, camerati*.

Volkische Musik-Erziehung. - Lipsia, marzo 1941.

K. G. Fellerer: *La musica in Europa.*

——— aprile 1941.

H. Hering: *M. Reger* (nel 25° della morte). — F. Stein: *La personalità di Reger.* — W. Friedrich: *Le opere didattiche di Reger.*

Neues Musikblatt. - Magonza, 1941.

Febbraio - H. Heyer: *Vita musicale.*
Marzo - H. J. Moser: *L'umorismo nella musica.*

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, dicembre 1940.

Numero dedicato a T. L. Vittoria.

——— gennaio 1941.

N. Otano: *L'apostolo del canto.* — I. Artero: *Musica spagnuola nella biblioteca di Coimbra.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 marzo 1941.

H. Couradin: *Ispirazione e realizzazione nella creazione musicale.* — L. Bronarski: *Sul larghetto della Sonata op. 4 di Chopin.*

——— 1 aprile 1941.

F. Brenn: *Per la conoscenza della musica.* — P. Grigorief: *La vita musicale in Russia.*

Dissonances. - Ginevra, aprile 1941.

Edit.: *B. Martinu e il suo Duplice concerto.*

AMERICHE

Modern music. - New York, febbraio 1941.

B. Britten: *L'Inghilterra e il problema del folclore.* — F. Jacobi: *Musica popolare americana* (La musica popolare americana è nell'invidiabile stato di non aver bisogno di apologisti. Parla da sè. Da Shangai alle Bermude, e oltre, e intorno al mondo, dove giovani hanno voglia di ballare e di cantare, essa è presente). — M. Alter: *Compositori americani* (H. Hanson). — H. Cowell: *Amadeo Roldan e Aless. Garcia Caturla.* (Compositori cubani, nati l'uno nel 1900, l'altro nel 1906, morti nel 1940).

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

TEATRO DELLE ARTI, ROMA

LA SACRA RAPPRESENTAZIONE DI ABRAM E D'ISAAC di **I. PIZZETTI**
Scene bibliche in 3 parti di F. Belcari — L. 30 - L. 2

UNA FAVOLA DI ANDERSEN di **A. VERETTI**
Un atto dello stesso autore — L. 12 - L. 1

DEUTSCHES OPERNHAUS DI BERLINO

GIULIETTA E ROMEO di **R. ZANDONAI**
Tre atti di A. Rossato — L. 50 - L. 4

TEATRO DI KARLSRUHE

DONATA di **G. SCUDERI**
Tre atti dello stesso autore — L. 50 - L. 3

ALTES THEATER DI LIPSIA

IL CARILLON MAGICO di **R. PICK-MANGIAGALLI**
Commedia mimo-sinfonica in 1 proemio e 1 atto dello stesso autore — L. 20 - L. 2

I prezzi, che vanno aumentati del 20 %, si riferiscono allo spartito per Canto e Piano - pel balletto al solo Piano - ed al libretto

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

Teatro delle Arti di Roma

Particolare interesse ha suscitato il 2° ciclo musicale, il cui programma era tutto di lavori d'eccezione e non del consueto repertorio.

Il 1° spettacolo, diretto dal m.° De Fabritiis, si è iniziato con *Le baruffe chiozzotte* di Malipiero, che si eseguivano a Roma per la prima volta. Il lavoro, che ha impresso un rilievo tutto personale al divertente intreccio goldoniano, ha avuto buona accoglienza, manifestatasi con numerose chiamate agli interpreti: la Cozzarolo, la Monti, la Delfiore, Biondi, la Sciuto, Delle Fornaci, ecc. Appropriata la regia di Pasinetti.

Ha seguito il balletto *Apollo Musagète*, che Strawinski compose nel 1927 inspirandosi ad alcune scene allegoriche di Apollo con le muse. Efficace la coreografia di Milloss e l'interpretazione di Marcello Fenchel, Lore Jentsch, la Di Legge, La Bertolli.

Di *Bastiano e Bastiana* di Mozart, per la quale aveva fornito i bozzetti delle scene Filippo De Pisis, sono stati eccellenti interpreti il tenore Parigi, Gianna Perea Labia e Tajo. Di buon effetto i costumi di Laura Rapallo.

Il 2° spettacolo, che ha avuto a direttore il m.° Previtali, comprendeva innanzi tutto *La regina di Maggio* di Gluck, tipica composizione settecentesca, in cui risaltano l'estro creativo e la vena melodica del maestro bavarese. Interpreti squisiti furono la Vitali Marini, la Giri, la Vidali, Borriello e Parigi; regia di Fulchironi, scena di Furiga, costumi di Emma Calderini.

Un cenno più ampio merita la *Sacra rappresentazione d'Abram e d'Isaac* di Pizzetti, sul testo cinquecentesco di Feo Belcari riveduto da Onorato Castellino, nuova per Roma e presentata nella prima versione, in cui il recitativo è al centro del lavoro e tutti i personaggi parlano, all'infuori dell'Angelo annunciatore e dell'Angelo del sacrifizio.

« In questo lavoro — nota il critico del « Messaggero » — vi è una musica che sovrasta la parola, la chiarisce, l'amplifica, quasi, si direbbe, la suscita... Il miglior Pizzetti vibra in quest'opera trepida e accorata, che ha veramente la castità e la semplicità, il pudore ed il candore dei racconti della storia sacra, l'aria degli antichi deserti, il profumo degli armenti e degli ulivi »

Eccellente è apparsa la direzione del m.° Previtali, e l'interpretazione di Margherita Bordoni e di Vania Cozzarolo; di bell'effetto la regia di Fulchironi; discussa la scena di Orfeo Tamburi. Il successo è stato vivissimo con numerose chiamate anche all'autore.

Si è quindi rappresentato *Un intermezzo ungherese*, balletto composto da Milloss su musiche di Z. Kodaly. Ricco di fantasia lo scenario di Pekary ed ammirati i ballerini Lore Jentsch e Marcel Fenchel.

La 3ª serata ha avuto inizio con *Una favola di Andersen* (ch'è poi la famosa Piccina dei fiammiferi) di Antonio Veretti, la cui partitura ne interpreta assai bene il linguaggio, esprimendone la semplicità ed il commovente contrasto. Particolarmente gustata la sinfonia di apertura. Ottima la direzione di Franco Capuana, ben coadiuvato sulla scena da Fulvia Casella, Margherita Bordoni e per la parte mimica dalle sorelle Bertolli, da Alba Vlegele, da Fenchel e Di Legge. Buono lo scenario di Pompei.

Hanno seguito *Quattro cori* di Tommasini, ispirati a composizioni poetiche di Petrarca, di Frescobaldi e di Dante. L'Alanova ha interpretato coreograficamente la calda, armoniosa, sentita polifonia di Tommasini, espressa in forma dialogica e tendente a riprodurre lo spirito dei testi lumeggiandone il sentimento e le passioni. Meritevole di lode il coro diretto dal m.° Francolini. Fenchel, la Bonagiunta, la Bertolli e la stessa Alanova hanno bene sostenuto i ruoli mimici. Equilibrata la scena di Prampolini.

Tra i lavori di Veretti e di Tommasini (ai quali ha arriso un ottimo successo, con chiamate anche agli autori) si è rappresentato *Il campanello*, libretto e musica di Donizetti (m.° Salfi, Cirino, la Bordoni, la Meloni, Cerati; regia di Fulchironi) che ha assai divertito il pubblico.

Si sono anche avuti due concerti diretti dal m.° Capuana, con musiche di Bach, Haydn, Kodaly e Respighi (*Gli uccelli*) e da Previtali. Quest'ultimo ha fatto conoscere il *Preludio Aria e Finale*, di Petrassi, per violoncello ed orchestra (solista Mazzacurati) e il *Piccolo concerto per Muriel Couvreaux*, di Dallapiccola.

per pianoforte (solista l'autore) e orchestra da camera. Fervidi consensi ottennero entrambi i lavori con molte chiamate ai rispettivi autori.

® MILANO (Puccini). — La stagione lirica organizzata dal D.L. si è iniziata con *Un ballo in maschera* (m.° Giampietro, Bellussi, Nascimbene, la Elini, la Falliani, la Vaccari). Hanno seguito *La Bohème* (m.° Boccaccini, la Minazzi, la Baldesi, Benatti, Zangheri); *Rigoletto* (m.° Moresco, Nascimbene, la Marinelli, Casavecchi), *Andrea Chénier* (Melandri, Viviani, la De Cristofoli).

® VICENZA (Verdi). — Il m.° Frattini ha diretto *La Traviata* (la Capsir, Fratesi, Colombo) e *Manon Lescaut* (la Carbone, R. Gigli, Cavallini).

® BOLZANO (Verdi). — Nuova per la città, ha avuto lietissima accoglienza, con molti applausi anche a scena aperta, *Anima allegra* di Vittadini (l'Adami Corradetti, Dora De Stefani, Traverso, prima ballerina la Legnani). Il m.° Parenti ha pure presentato *Il trovatore* (Marletta, la Castellani, la Nicolai, Borgonovo); e *La Bohème* (Malipiero, la Petrella, la De Stefani, Borgonovo).

® PAVIA (Fraschini). — Direttore G. Gavazzeni, principali interpreti la Perris, la Grani, Del Signore, Molinari, Di Lelio, è piaciuta *La finta ammalata* di Guido Farina, che ha visto confermato il successo di Bergamo dello scorso anno. Si sono anche rappresentate, dirette dal m.° Fabbroni, *La traviata* (la Favero, Fratesi Mascherini) e *La Bohème* (la Gazzera, Malipiero, Togliani, la De Stefani).

® BOLOGNA (Corso). — Durante le feste pasquali sono andate in scena *La Bohème* (la Gavazzi, Granda, Togliani, la Dori) e *Andrea Chénier* (Beval, la Gatti Porcinai, Inghilleri). Direttore il m.° Marini.

® A DOMODOSSOLA è piaciuta (a quel D. L.) l'opera in 2 atti *Enrica*, libretto di G. Tarabbia, musica essenzialmente melodica di Renato Grisoni, non ancora ventenne, che pure ha diretto.

® NOVI LIGURE (Politeama). — Per commemorare Verdi, di cui ha parlato l'avvocato Piaggio, è andata in scena *La traviata* (m.° Bottino, la Pagliughi, Aglio, Campolonghi).

® REGGIO EMILIA (Municipale). — Si sono rappresentate le opere *Aida*, *Otello* e *Francesca da Rimini*. Interpreti della prima la Cigna, Momo, la Giani e Nava; della seconda Pertile, la Tassinari e Poli; e della *Francesca*, la Pacetti, Voyer e Biasini; direttori i maestri Votto e Cantoni. Ad una replica della sua opera ha assistito, assai festeggiato, Riccardo Zandonai.

® FIRENZE (Verdi). — Hanno avuto buona accoglienza, direttore Giampietro, *Butterfly* (Toti Dal Monte, Dal Monaco, Perrone) e *Rigoletto* (Galeffi, la Muzzi, Barrosa).

® Al S. Carlo di NAPOLI, a cura del D. L. si è rappresentata, nuova per Napoli, *A Santa Lucia* di Pierantonio Tasca. Ha diretto il maestro Ugo Aiello; regia di Gemma Bellincioni.

® BARI (Petruzzelli). — Dopo l'*Aida* (maestro Fabbroni, la Cigna, la Nicolai, Beval, Pierotti, Righetti) si sono rappresentate *La Bohème* (m.° Pasquariello, la Gavazzi, Civil, la Dori, Togliani); *Mefistofele* (m.° Ziino, Mongelli, Gallo, la Poggioli, la Fioretti); *L'amore dei tre Re* di Montemezzi (m.° Ziino, Donaggio, Montesanto, Costa Lo Giudice, Fanelli, la Poggioli, la De Roberti); *Tosca* (maestro Pasquariello, la Barla, Ferrauto, Stabile).

L'opera di Montemezzi, che era nuova per la città, ha avuto calorosa accoglienza.

® SANSEVERO (Comunale). — Si sono avute rappresentazioni di *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *La Bohème* e *Amico Fritz*. Gli spettacoli si sono ripetuti in parecchi centri dell'ABRUZZO, del MOLISE e delle PUGLIE.

® SALERNO (Verdi). — Il m.° Marini ha presentato *Il trovatore* (Marletta, la Pedrini, la Falliani, Franci) e — nuova per la città — *Maristella* di Pietri (la Palazzini, la Dupuy, Traverso, Cavalli). Ottima accoglienza hanno avuto anche *Aida* e *La Bohème*.

® PALERMO (Biondo). — Dopo l'*Otello* (tenore Del Corso, Viviani, la Di Giulio), il m.° A. Ferrari ha diretto *Butterfly* (la Russo, Del Monaco, Conati), *Lo Bohème* (la Di Carlo, Cantelmo, Conati, la Romano), *Norma* (la Di Giulio la Colasanti, Del Corso e Neroni).

® BREVI STAGIONI LIRICHE si sono avute a CESENA con *La traviata* (m.° Costaguta, la Frediani, Pollini, Poli); a VARESE con *Rigoletto* (m.° Savini, Basiola, la Pagliughi, Aglio); a TORINO (Vittorio Emanuele) con *Il barbiere di Siviglia* (m.° Braggio, Basiola, la Pagliughi, Fort e Pasero); a ROVIGO con *Butterfly* (maestro Lucon, la Favero); a GENOVA con *Rigoletto* (m.° Costaguta, Bechi, la Melina, Aglio); a PRATO con *La Bohème* (m.° Marini, Granda, la Ottani, Togliani, Zambelli).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

R. FASANO

124852. - *Due Canti*: 1. Canto di nanna: Lamento della madre L. 5

O. FIUME

124641. - *Fantasia eroica*, per Violoncello e Orchestra. Riduzione (Renzi-Bonucci) L. 15

(*Aumento su tutti i prezzi del 20%*)

EDIZIONI RICORDI

La stagione italiana a Berlino

Per quanto siamo certi che degli spettacoli del Teatro Reale dell'Opera di Roma alla Deutsches Opernhaus di Berlino dirà nella prossima lettera il m.° Brüggemann, non vogliamo tardare a metterne in rilievo il successo vibrante e caloroso e l'atmosfera di vero entusiasmo in cui essi si sono svolti.

Si sono rappresentate le seguenti opere:

Un ballo in maschera (m.° Serafin, Gigli, la Caniglia, la Stignani, Bechi, la Grani, Tajo, Dominici, Zagonara; regia di G. Salvini, scene di Aldo Calvo, costumi di Parravicini).

Norma (m.° Serafin, la Gatti, la Stignani, Tasso, Pasero, la Limberti, Ferracuti; regia di Salvini, scene di Benois, costumi di Nastri).

L'Elisir d'amore (m.° Bellezza, Gigli, la Carosio, Biasini, Maugeri, la Huder; regia di Govoni, costumi e scene di Abhkasi), col balletto *La giara* di Casella (m.° Serafin, prima ballerina la Radice; coreografia di Milloss, scene e costumi di Colasanti).

La fanciulla del West (m.° De Fabritiis, la Somigli, Lugo, Franci, Zagonara, Dominici, Tajo, la Limberti; regia di Govoni, costumi di Nastri, scene di Benois), col balletto *La bottega fantastica* di Rossini-Respighi (m.° De Fabritiis, prima ballerina la Radice, coreografia di Milloss, scene e costumi di Pompei).

L'Italiana in Algeri (m.° De Fabritiis, la Pederzini, la Perea Labia, la Limberti, Ederle, Bettoni, Ghirardini e Taddei; regia di Govoni, scene di Parravicini, costumi di Pompei).

Giulietta e Romeo (m.° Bellezza, la Olivero, Ziliani, la Huder, Borgonovo, Zagonara, Albanese; regia di Salvini, scene e costumi su figurini di Oppo).

Falstaff (m.° Serafin, Stabile, la Somigli, la Elmo, la Oltrabella, la Palombini, Tagliavini, Gobbi, Zagonara, Neri, Masini-Sparti; regia di Salvini, scene e costumi su bozzetti di Oppo).

Ammirati in tutte le opere i cori diretti dal m.° Conca e l'allestimento scenico di Ansaldo.

La *Giulietta e Romeo* di Zandonai, che si dava per la prima volta a Berlino e che degnamente rappresentava l'arte dei nostri musicisti viventi, fu ascoltata con grande interesse ed ottenne calorosi consensi, specie dopo l'Interludio della Cavalcata.

Agli spettacoli assistettero cospicue personalità della Germania e della comunità italiana, con a capo il ministro Goebbels, l'ambasciatore Alfieri, il Governatore di Roma ed il Gr. Uff. De Pirro direttore generale del Teatro e della Musica al Ministero della C. P.

Ebbero luogo diversi ricevimenti offerti dalle autorità tedesche, ed alcuni concerti, per scopi benefici, ad uno dei quali parteciparono i principali artisti della stagione con il m.° Serafin, e ad altri Beniamino Gigli con la sua figliola, cantatrice anch'essa.

Altri successi italiani all'estero

A quello dell'*Orseolo* di Pizzetti (Opernhaus di COLONIA) abbiamo accennato nel fascicolo precedente. Aggiungeremo ora ch'esso è sottolineato da tutta la stampa che esamina diffusamente la forte opera d'arte e che ha parole di lode anche pel direttore m.° Dammer e per gli interpreti E. Treskow (protagonista), I. Roloff (Contarina) e J. Schocke (Rinieri).

Accenniamo ora alle lietissime accoglienze tributate a tre altri lavori italiani pur essi nuovi per la Germania.

L'opera *Donata* di Gaspare Scuderi, si è rappresentata a KARLSRUHE con un complesso artistico notevolissimo e con una magnifica messa in scena. Assistevano alla rappresentazione le più eminenti personalità della regione. Successo caldissimo: le chiamate furono una cinquantina, al direttore Matzerath, agli interpreti, all'intendente del teatro ed all'autore, in onore del quale il ministro prof. Schmithenner ha offerto anche un grande ricevimento.

La fortunata opera verrà ripetuta otto volte e ripresa in ottobre in occasione di una settimana italiana, durante la quale verranno pure rappresentate *La farsa amorosa* di Zandonai, *Amelia al ballo* di Menotti e *Antiche Arie e Danze* di Respighi.

Gli altri due lavori (si tratta di due balletti), pure accolti con vivissimo successo all'Altes Theater di LIPSIA, sono il *Carillon magico*, il ben noto ed estroso lavoro di Pick-Mangiagalli, così ricco di ispirazione e di fantasia, e *La sposa cambiata* (testo di Abendroth) che Lualdi ha composto su musiche di Paisiello. Ha diretto i due lavori, allestiti con ricchezza di mezzi, il m.° Gherard Keil; ne sono stati principali interpreti Anita Delwe e Otto Berlin.

Ricordiamo infine la calorosa accoglienza, di pubblico e di critica, che ha avuto *L'amore dei tre Re* di Montemezzi al Metropolitan di NUOVA YORK ed a BOSTON. Nella prima città si è dovuta dare una recita in più dello stabilito.

Ha diretto l'autore, principali interpreti Ezio Pinza, Bonelli, Kullman, De Paolis, Grace Moore, ecc.

Lo stesso Montemezzi è stato anche assai applaudito, sia come direttore che come autore, dirigendo alla Carnegie Halle, pure di Nuova York, il suo poema sinfonico *Paolo e Virginia*.

La consueta corrispondenza di A. Damerini — sul MAGGIO MUSICALE FIORENTINO — verrà pubblicata nel prossimo fascicolo di Giugno.

CONCERTI

MILANO

® Teatro della Scala. — De Sabata ha aperto la stagione primaverile con un concerto beethoveniano (che si è dovuto ripetere per accontentare il pubblico che non aveva potuto trovare posto), in cui ha offerto magnifiche interpretazioni della *Nona* (solisti la Cigna, la Barbieri, Gallo e Pasero) e della *Ottava*, il successo è stato veramente eccezionale.

Nella successiva udizione, Riccardo Zandonai — assai festeggiato — ha fatto conoscere ai milanesi il prologo della sua opera *Giuliano*, su libretto di Rossato, rappresentata per la 1ª volta a Napoli nel 1928. Il prologo, che costituisce l'antefatto della drammatica leggenda di S. Giuliano e comprende le scene della caccia e della perdizione, è un episodio piuttosto ampio, ricco di poetici pregi di musicalità, specialmente nella parte corale, e di felici momenti di accesa e pur castigata commozione. Molti applausi anche ai solisti Fratesi, la Carbone, la Nicolai e Nirone.

Completava il programma lo *Stabat Mater* di Rossini (che ha ormai 110 anni di vita), che è assai piaciuto e che ha avuto gli stessi interpreti vocali del precedente lavoro.

Nel concerto di Franco Ghione — anch'egli meritatamente applaudito — oltre pagine di Strauss e di Sibelius vennero presentati, favorevolmente accolti, *Rimpianto eroico* di Paribeni e il *Gloria* di Vivaldi-Casella, che costituivano due novità per Milano.

La prima composizione, per orchestra e coro, è ispirata a un rito guerriero ed ha un calore comunicativo che si espande con indovinati disegni melodici. Particolarmente gustato il grandioso finale, in cui il coro integra assai bene il gioco strumentale. Molti applausi anche all'autore presente ed al solista Luigi Marchiò.

Nel *Gloria* di Vivaldi, integrato da Casella nelle parti manchevoli del manoscritto, e già eseguito a Siena or sono due anni, si riscontrano tutte le caratteristiche dell'arte dell'autore: ed in quasi tutte le sue parti è ricco di espressioni di alto significato, specie in quella in cui il soprano dialoga col coro. A posto i solisti Maria Laurenti, la Ulisse e la Marcucci.

Ha seguito un concerto del m.° Schuricht che ha ritrovato le fervide accoglienze della passata stagione dirigendo il *VII Concerto grosso* per orchestra d'archi e organo di Corelli trascritto da Toni, il *Concerto in si bem. magg.* di Boccherini per violoncello e orchestra, la *Sinfonia delle Alpi* di Strauss e, nuovo per Milano, il *Concerto in do magg.* per violoncello e orchestra di Malipiero. Quest'ultimo lavoro, che ha suscitato discussioni, si compone di un brillante *Allegro*, seguito da un *Largo* che si sviluppa con sfumate effusioni di cantabilità, e di un altro *Allegro* che ha ricchi effetti coloristici. In questa e nella composizione boccheriniana ha avuto un caldissimo successo il violoncellista Mainardi.

Ha suscitato vivo interesse, e si è dovuta bissare, l'Introduzione dell'opera *Donna Diana* di E. N. von Reznicek.

Milano è stata lieta di poter far la conoscenza del giovane maestro Franco Ferrara e di constatare come la fama di cui già gode sia meritatissima. Egli, calorosamente applaudito alla fine di ogni numero, ha diretto con autorità, con stile ed eccellente preparazione tutto il programma. Il quale, oltre all'*Aria in sol min.*, di Respighi, per archi e organo, ed a pagine di Brahms, Mussorgski e Wagner, comprendeva una novità di Felice Lattuada, *Il mistero della Passione di Cristo* che consta di sei parti, è ben costruito ed ha parecchie pagine indovinate. Il lavoro, che si inspira alle « Sacre rappresentazioni » medioevali, è piaciuto; e l'autore è stato molto festeggiato.

Eccellenti, in tutte le composizioni alle quali hanno partecipato, i cori diretti dal maestro Consoli.

® Teatro del Popolo. — Il Trio di Colonia (clavicembalo, flauto e viola da gamba) ha bene interpretato musiche non del comune repertorio, di Bach, Händel, Haydn. Di quest'ultimo ha veramente deliziato il pubblico l'*Allegro per orologio a suoneria*, per cembalo.

Al successivo concerto, di composizioni di M. E. Bossi, Schumann e Dvorak, hanno partecipato il Quartetto Poltronieri, il violista Alessandri ed il pianista Vidusso; il quale ha poi concluso la stagione interpretando brillantemente un variato programma, in cui figurava un *Divertimento contrappuntistico*, assai apprezzato, del maestro Ghedini.

® Ufficio concerti. — Per la serie « Grandi maestri ed interpreti » si è avuta una interessante serata dei Polifonisti vocali italiani, diretti dal m.° L. Castellazzi (musiche di Ingegneri, Palestrina, Molinaro, Croce, Vecchi e Paribeni, di cui venne eseguita, con lieto esito, *L'acqua viva*, versione da un antico testo siciliano). — Hanno seguito le udizioni del pianista Gieseking (con la collaborazione in un *Concerto* di Mozart dell'orchestra da camera diretta dal m.° Corrado Benvenuti) e del violinista Zathureczky (al piano la Faini). Entrambi hanno richiamato folto pubblico. L'ultima udizione è stata dedicata al Duo vocale Valeria e Cecilia Marchesi, che si sono rivelate elettissime cantatrici.

® Sala Sammartini. — Lieta accoglienza hanno avuto la soprano Caridi (al piano A. Beltrami) e la pianista Rina Franco. La prima ha eseguito anche alcune liriche di Pietro Vallini. — Successivamente si è avuto uno spettacolo di euritmia, secondo la teoria creata da Rudolf Steiner, rielaborata da Lidia Baratto. Interpreti, oltre quest'ultima, Enrica Cavallo (recitazione e piano) e Mino Graziani Walter (violino).

ROMA

® Adriano. — Dopo un concerto esclusivamente violinistico di Zathureczki (al piano la Faini), si è avuto quello dei maestri Pedrotti e Markevitch. Il primo ha presentato le *Danze del Principe Igor* di Borodin e, con l'apprezzata collaborazione del violinista Ciompi, un *Concerto* di Brahms. Markevitch ha fatto conoscere la sua *Sinfonia*, già applaudita a Firenze, per soprano (Maria Fiorenza) e orchestra.

Ha seguito un concerto Molinari-Backhaus dedicato in gran parte a Beethoven. Completavano il programma, per la parte orchestrale, brani dell'opera *Urania* di Favara ed il notturno *Lampada spenta* di B. Somma, che ha procurato molte chiamate anche all'autore. Backhaus ha offerto successivamente un concerto tutto di musica pianistica.

Nella successiva udizione di Molinari ha avuto ottima accoglienza il *Magnificat* di Petrassi, per soprano (la Carosio), coro (diretto dal m.° Somma) e orchestra.

Il successo è stato vivissimo e condiviso da tutti i critici; uno di essi giudica il lavoro « illuminato e fremente di squisitezze e di trovate alcune delle quali non esitiamo a chiamare geniali, da far grande onore all'autore, confermando il posto di primo piano che egli si è conquistato nella gerarchia dei musicisti internazionali. »

Dopo un bel concerto, esclusivamente violoncellistico, di Mainardi (pianista Schoen), Molinari ha concluso la stagione con due lavori di Don Lorenzo Perosi, accolti con molto favore: *Il Transitus Animae* e *Il Giudizio universale*. Da ricordare i solisti Maria Carbone, la Elmo, Flamini ed il coro diretto dal maestro Somma. L'autore presente è stato assai festeggiato.

® R. Accademia d'Italia. — Alla presenza anche della Principessa di Piemonte si è avuta una degna commemorazione di Ottorino Respighi nel V annuale della morte. L'Orchestra di S. Cecilia, diretta da Molinari, ha eseguito *Fontane di Roma*, la suite *Gli uccelli* e le tre liriche *Notte*, *Nebbie* e *Pioggia*, squisitamente cantate da Alba Anzellotti.

® Santa Cecilia. — Ha chiuso la stagione il violoncellista Amfitheatrof (al piano Libero Berni), con un vario programma. Precedentemente aveva avuto lieta accoglienza il Quartetto Ferro, nel cui programma figurava, nuovo per Roma, il *Quartetto in sol* di Margola.

® Filarmonica. — La pianista Letea Cifarelli, oltre a musiche antiche ha eseguito, con successo, l'*Arioso* di Casella, il *Rondò* della Giuranna e *Due impressioni* di Davico. Lieta accoglienza ha successivamente avuto la cantatrice Leonarda Piombo.

Da ricordare anche la commemorazione di Vivaldi, con un programma di sue musiche, diretto da Roberto Lupi, con la partecipazione delle cantatrici Bagni e Urban, del flautista Tassinari e della violinista Ceradini Vacchelli. Mario Rinaldi, a sua volta, ha tracciato un indovinato profilo del maestro esaltando il significato della sua opera e mettendone in evidenza le principali caratteristiche.

Si sono presentati poi il Quintetto dell'Accademia Chigiana e l'orchestra da camera del Conservatorio di Napoli, diretta dal m.° Lualdi, con il programma già eseguito in altre città, tra cui la *Sonata* per clavicembalo di Scarlatti, trascritta dallo stesso Lualdi.

TORINO

® Il m.° Luigi Gallino ha diretto l'ultimo concerto al Conservatorio, con la cooperazione del violinista Giaccone e del soprano Lidia Valle. Di Verdi, al quale era riservata una parte del programma, ha parlato Edmondo De Rocco.

® Alla Pro Cultura si è tenuto un bel concerto di musiche di Gluck.

BOLOGNA

® Ha iniziato la stagione sinfonica al Comunale l'orchestra da camera del Conservatorio di Napoli diretta dal m.° Lualdi. Oltre all'*Introduzione* ed alla *Danza dalmata* della sua opera *La Grançeola*, egli presentò, con vivo successo, musiche di Scarlatti, di Bach, di Mozart, di Wagner ed il *Concerto* per cinque strumenti di De Falla. Tra i solisti, ricordiamo Pelliccia, Ruotolo, M. Amfitheatrof e Castagnone.

® Al Liceo si sono avute udizioni del violoncellista Mazzacurati col pianista Vidusso; e del violinista Zathureczki.

® In un concerto di musiche moderne, alla Filarmonica, piacquero la *Sonata in do* per violino e pianoforte di Franz Carella, la *Sonata* per violoncello e pianoforte di Sandro Fuga ed il *Trio*, op. 44 di G. Spezzaferri. Ne furono interpreti il violinista Capsoni, il violoncellista Beltrami, la pianista Cappelletto Vasquez. — In altra seduta il Duo Balestri-Armaroli ha eseguito musiche di Piccioli, Bormioli, Tedoldi (*Habanera*), ecc.

FIRENZE

® Lyceum. — È stato ricordato Martucci con un programma di sue musiche, preceduto da un chiaro discorso del m.° Guerrini, che pure ha diretto l'orchestra da camera.

® Conservatorio. — Hanno avuto buon successo, nel III Concerto di nuove musiche: la *Sonatina* per violino e piano di Maggioni; *Due*

studi da concerto di Scarlino; *Tre poesie con un vocalizzo* di Bucchi.

❀ Concerti vari. — In diverse sale hanno avuto buona accoglienza i giovani pianisti Leita Modigliani e Benedetto Ghiglia, che presentarono anche un *Minuetto* ed uno *Scherzo* di E. Scarlino.

NAPOLI

❀ Associazione Scarlatti. — Il pianista Backhaus ha mirabilmente eseguito in sei concerti le trentadue *Sonate* pianistiche di Beethoven. — Ildebrando Pizzetti, festeggiatissimo, ha diretto un programma di sue musiche, tra cui l'*Epithalamium* (solista la Carosio) che ha rinnovato il recente caloroso successo di Roma. — Il m.° Napolitano ha diretto il successivo concerto, con la cooperazione, in alcuni brani, del pianista Gieseking. — In seguito ha avuto lieta accoglienza il Duo pianistico Parisi-De Maria.

❀ Conservatorio. — Si sono avvicendati il clavicembalista Gerlin, la pianista De Concilis (col flautista Staiano), la pianista Pulitì-Santoliquido.

❀ Camerata. — Ottimi concerti dei pianisti Nino Rossi e Vincenzo Pertile, e del duo Cocchia (viola)-Spagnolo (piano).

❀ Concerti diversi. — Alla Sala Maddaloni si sono distinti la pianista Emma Contestabile con la cantatrice Di Domenico e la pianista Zito con la cantatrice Sensoli; ed agli Artisti è da segnalare un'eccellente interpretazione dei 24 *Lieder* di Schubert, da parte del baritono Grouen-Kubizki e di Casella.

VARIE DALL'ITALIA

❀ Altre commemorazioni verdiane. — A Genova, per il D. L., un concerto diretto da Antonino Votto (cantanti Rosita Salagarai, Sinnone, Momo e Nascimbene), preceduto da una rievocazione verdiana di Italo Sullotti. — Al Lyceum di Firenze, Andrea Della Corte ha delineato alcuni caratteri dell'arte verdiana: ha seguito un concerto della cantante Fornari con la pianista Biagi. — Un programma di musiche del bussetano ha diretto a Parma il m.° E. Gerelli con il concorso del soprano Castellani e del coro dell'E.I.A.R.; sedeva all'organo il m.° Ferrari Trecate. — Un bel concerto si è tenuto a Pesaro, direttore R. Zandonai; sono stati assai festeggiati anche i solisti l'Adami Corradetti, Momo, Mascherini e Zambelli.

Ricordiamo ancora: a Mantova (Quartetto della Scala e soprano Brancucci); a Ferrara (Quartetto di Ferrara, tenore Artioli, violinista Michelini); a Foggia (soprano Pazienza, pianista Rosati, discorso di Don Cesare Franco); ad Ascoli Piceno (alunni dell'Istituto Magistrale, clarinettista Urbani, direttore professore Clementoni); a Sassari (discorso della maestra De Carolis e concerto del Quartetto della città).

❀ Willy Ferrero ha tenuto una serie di concerti sinfonici in varie città d'Italia, con l'orchestra del Carlo Felice di Genova, solista di violino Teddi Ferrero. Il giro si è concluso a Genova. Nei programmi erano compresi anche l'Introduzione all'atto 3° dello *Stendardo di S. Giorgio* di Perragallo, la Cavalcata nell'opera *Giulietta e Romeo* di Zandonai, l'*Allegro da concerto* per violino e orchestra di Lavagnino, ecc.

❀ Durante la stagione concertistica ad Asti si sono avvicendati: il soprano Anzellotti (al piano Mario Quaglia); le pianiste Vallazza e Taddei; il Quartetto di Breslavia; i Madrigalisti «Città di Milano»; il duo Lippi-Tedoldi (di quest'ultimo fu eseguita la *Sonata in si min.*). Notevole inoltre una conversazione di E. de Rocco sul *Romanticismo musicale italo-tedesco dell'800* con esemplificazioni musicali del soprano Castellazzi e del pianista Quaglia.

❀ Il m.° G. G. Bernardi, presidente dell'Accademia di musica antica di Venezia ha ricordato, in occasione del centenario della nascita di Filip Pedrell, che nella stessa città ha avuto il battesimo del prologo della sua famosa trilogia *Los Pirineos*. Ha seguito un concerto di musiche del compositore spagnolo.

❀ Un bel programma di musica sinfonica ha diretto Nino Sanzogno nella sala dei Giganti di Padova.

❀ Interprete l'orchestra da camera di Aidelberga, sono piaciuti, a Livorno, due *Inventari* di Bettinelli.

❀ Il m.° Luigi Gorgni ha diretto a Piacenza, per scopi benefici, musiche sinfonico-corali di autori italo-germanici Nella stessa città si sono eseguiti, in 1ª esecuzione e favorevolmente accolti, il *Poema elegiaco* ed il *Poema gioioso* di G. Spezzaferri.

❀ A Reggio Emilia si è avuta la 1ª esecuzione della *Cantata* per solista (tenore), coro, organo e orchestra (su versi di R. Giorgio Santagostino) del m.° Aurelio Tronchi. Ottimo successo.

❀ Il Trio Quaranta-Sciuto-Zimei ha dato un riuscito concerto al Liceo di Foggia. Applaudita anche la pianista De Peppo.

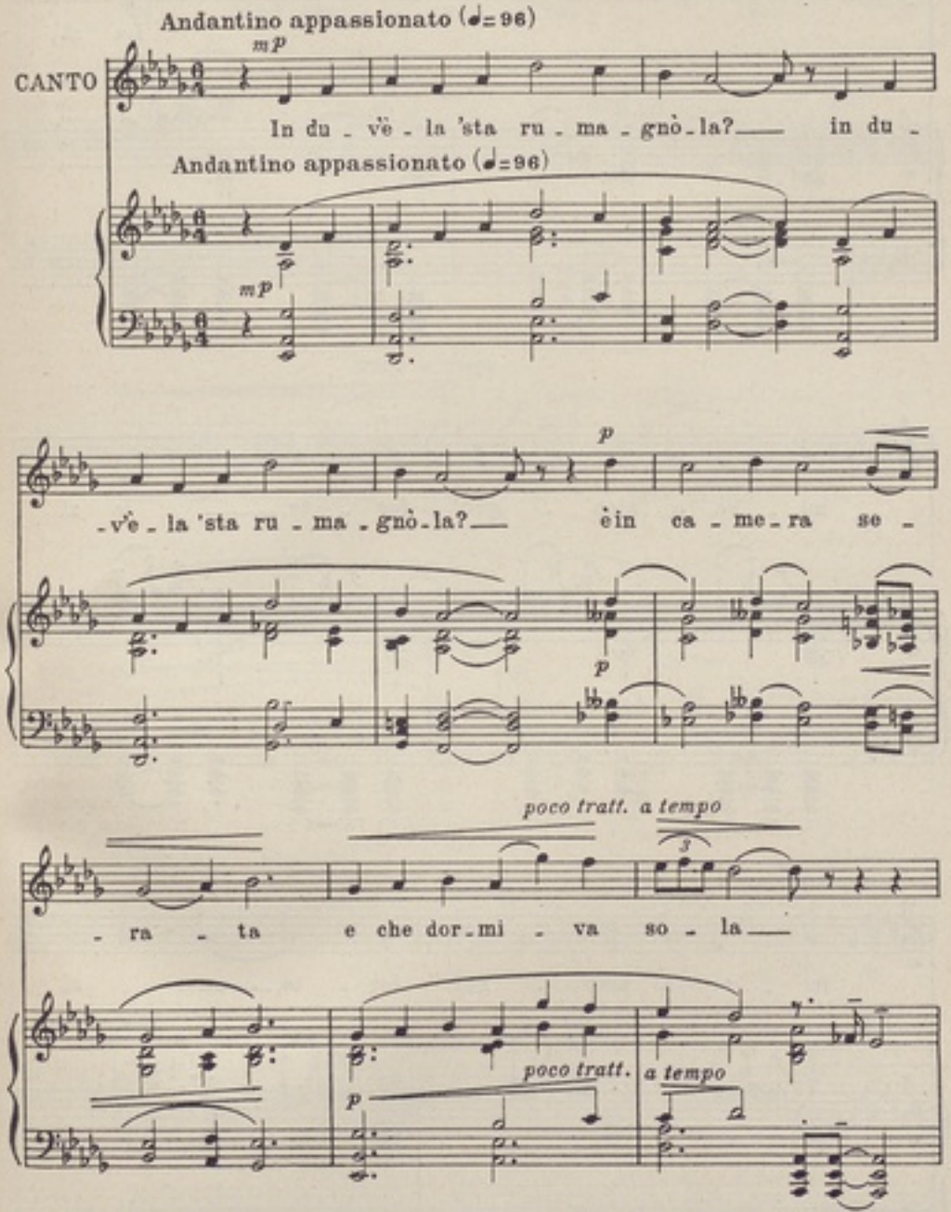
❀ La violinista Pina Carmirelli ha suonato a Parma, Pisa, Varese ed in alcune città della Germania, ove ha eseguito molte composizioni di autori italiani.

VARIE DALL'ESTERO

❀ Il Quartetto di Roma (Zuccarini, Montelli, Perini ed Oblach) ha compiuto un applaudito giro in diverse città della Svezia.

LA RUMAGNOLA

"Dai Canti popolari emiliani" — ENZO MASETTI



Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXIX, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, de diffusion, de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés. 120955

mf

La si

mf sempre

mi - se a pian - ger for - te, la si

mi - se a pian - ger for - te, si

mi - se a pian - ger for - te:

tratt. a tempo

p

«Oh! ma - ma son tra - di - ta!»

tratt. a tempo

p

mf dim:

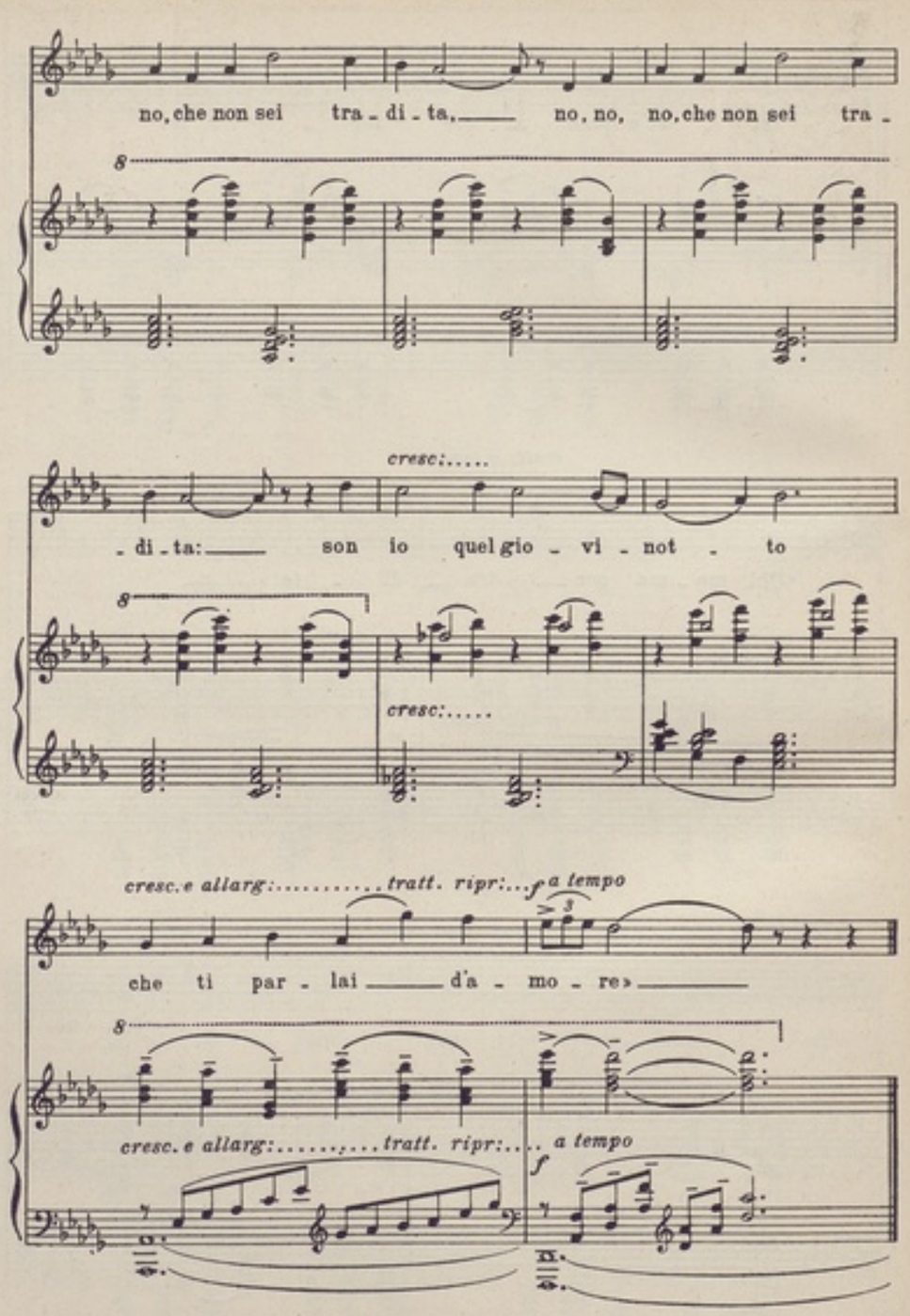
p dolciss.

«No, no,

m.d.

m.s.

P dolciss.



RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

VATIELLI (F.). *Il principe di Venosa e Leonora d'Este*. (Pag. 72). (F.lli Bocca, Milano).

Per narrare con discrezione la vita cattiva e triste e accennare all'arte bella d'un musico quale Carlo Gesualdo occorreva la dignità e la competenza d'uno studioso elettissimo quanto Francesco Vatielli. Bisogna controllare le cronache compiaciutamente scandalose e romanzesche, e soprattutto cercar documenti nuovi e attendibili; e mostrare non soltanto l'attività materiale, ma anche lo stato della cultura e del gusto di quel gran madrigalista. L'indagine larga e minuziosa ha recato al Vatielli ottimi frutti, cioè epistolari interessantissimi e dati ambientali ricchi di colori. Senza ch'egli lo volesse, il romanzo deriva dall'esposizione sobria ed equanime, e induce a pietà pel protagonista infelice.

I sei capitoli svolgono i seguenti argomenti: 1°, stato morale di Gesualdo dopo l'uxoricidio, sua nascosta attività musicale, compagnie musicali predilette, richiesta di nozze; 2°, curiose vicende del viaggio da Venosa a Ferrara, usi e costumi di Gesualdo, ambiente della corte ferrarese, i compositori, gli esecutori; 3°, le musiche in occasione delle nozze, stampe di madrigali; 4°, tappa a Venezia, nel ritorno a Venosa, udizione di musiche monodiche, primi dissensi con la consorte; 5°, ritorno a Ferrara, maggiori particolari della vita musicale, stampe di altri libri di madrigali, tendenza musicale contraria a quella del Luzzaschi, notizie di Alfonso Fontanelli, del Luzzaschi, di Scipione Pulla, di Fabrizio Filomarino, di G. L. Primavera, di Ettore Gesualdo; 6°, ritorno a Napoli, scorretta vita coniugale, malattia di Leonora, morte del figlio Alfonsino, morte di Carlo, 8 settembre 1613. Ai tanti facili scrittori di vite romanzate di musicisti, che non sanno nulla dell'arte e nulla cercano di sapere e di appurare, e continuano a diffondere nel pubblico pettegolezzi e aneddoti, serva di lezione il decoroso e istruttivo saggio del Vatielli.

a. d. c.

FARA (G.). *L'anima della Sardegna*. (Pagine 190). (Istituto delle edizioni accademiche. O.N.D. Comitato nazionale per le arti popolari, Udine).

Si sa da quanti anni e con quanto amore il prof. Fara va studiando, ricercando e sistemando il folclore italiano. Più caro gli è il canto della Sardegna nativa. E questo volume assomma tanto lavoro e tanto acume insieme con l'amore per le espressioni musicali della sua terra. La prima parte è un minuzioso lessico degli strumenti, opportunamente illustrato, con accenni comparativi e strumenti d'altre genti e d'altri tempi. La seconda parte, dedicata alle manifestazioni musicali, risale alla paleo-etnofonia, esamina le vociate, scende ai canti dei pastori, e via via dà notizie curiose, fa interessanti osservazioni. Le ninnenanne, i giuochi infantili, i suoni e i ritmi delle campane, i canti del carnevale, quelli laudatorii, quelli funebri, le forme monodiche delle varie regioni, quelle polivoche, quelle a ballo, sono altrettanti argomenti di disquisizioni sulle poesie, sulle melodie, sull'esecuzione. L'ultimo capitolo sostiene il concetto del carattere unitario dell'etnofonia sarda e quello che la Sardegna sia il punto geofonico intermedio fra l'Europa e l'Africa.

BRUERS (A.). — *Beethoven*. (Pag. 430). (Dott. Giovanni Bardi, Roma).

Volume utile alla primissima conoscenza di Beethoven. Non se ne aveva ancora in Italia. È bene che il Bruers, un appassionato di musica e specialmente di Beethoven, abbia provveduto a soddisfare le più elementari curiosità e necessità. Questo catalogo cronologico di tutte le opere informa sufficientemente di ciascuna di esse. Il titolo, il numero dell'opera, i varî tempi, l'anno della composizione e quello della pubblicazione, notizie cronistiche, citazione di pareri espressi da antichi e recenti critici; dei *Lieder* è riferito il testo con la traduzione. L'indice finale rende agevole la consultazione.

HOECKER (K.). — *Wege zu Schubert*. (Pagine 200). (Gustav Bosse, Regensburg).

La collezione della *Deutsche Musikbücherei*

s'accresce d'un agile libro che nella copiosa letteratura biografica di Schubert terrà un posto degno, per la sobrietà e la buona scelta delle informazioni. Queste, desunte specialmente da lettere, da diarii, da giornali, danno vivacità e interesse e sapore alla narrazione.

MAHLING (F.). *Ideal und Wirklichkeit.* (Pagine 152). (Konrad Triltsch Verlag, Würzburg).

Premesso che la musica è la più tedesca fra tutte le arti e che essa non è sistematicamente intesa neppur da coloro che più frequentano teatri e sale da concerto, l'A. si propone di chiarire quale sia, per l'uomo, e specialmente per l'uomo tedesco, l'utilità della conoscenza della storia della musica. E questo proposito egli realizza sia con discorsi di carattere filosofico, sia con diagrammi e tabelle classificanti la genesi e l'evoluzione dei fatti musicali presso l'umanità. Conclude che lo studio della storia della musica è un mezzo potentissimo per l'elevazione della dignità dell'uomo.

GRAZIANI (C.) — *G. Verdi, autobiografia dalle lettere.* (Pag. 186) (Mondadori, Milano).

Antologia degli epistolari finora pubblicati e di qualche lettera inedita sugli argomenti: « Fino al *Nabucco*, le amiche, gli amici, Sant'Agata, patriottismo, politica e censura, i librettisti, gli affari, *Torniamo all'antico*, inventare il vero ». Le lettere o i frammenti son collegati da notizie illustrative e precedute da « Appunti per la biografia ». Seguono parecchie fotografie, facsimili, fuori testo.

PAREDI (A. S.) — *Ambrogio e la sua età.* (Pag. 470). (Casa Ed.ce Hoepli, Milano).

In quest'ampia trattazione del tempo e della vita di S. Ambrogio, l'argomento dell'attività poetica di lui non poteva essere trascurato. Il XVII capitolo è appunto dedicato alle « innovazioni ambrosiane nel canto di chiesa » e « alla poesia religiosa degli inni ». Ricordato un noto passo delle *Confessioni* di S. Agostino, e, nelle note, qualche altro frammento, il Paredi dice che l'innovazione Ambrosiana « fu probabilmente l'introduzione del canto antifonato » e non va oltre nella specificazione della parte poetica e di quella musicale, spinosa questione, del resto, anche per i competenti del medioevo e liturgia vocale. Lo stesso Fellerer, per citare un dotto, accenna soltanto alla diversità del *cantus in directum*, (che è espressamente citato dal breviario ambrosiano, oltre che nella Regola benedettina), dalla forma risultante dal collegamento dell'antifona col salmo.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

MUSICA SACRA

CERCIGNANI (M.) — *Assunta est Maria.* Mottetto per Coro a 3 voci (S. T. e B.). (A. e G. Carisch, Milano).

L'Autore si rivela non solo uno studioso delle nostre grandi opere polifoniche antiche ma anche un geniale maestro. Egli non è infatti un pedissequo imitatore di formule ormai sorpassate, ma un compositore che si serve della materia sonora per abbandonarsi all'ispirazione, che in questo pezzo non viene mai meno. Ne fa fede lo splendido « Alleluja » finale in cui la sonorità smagliante è al servizio di reali qualità inventive. Originalissima l'ultima cadenza.

MOZART (W. A.) — *Requiem.* Riduzione per Canto e Pianoforte riveduta da Franz Rühlmann. (H. Litolff, Braunschweig).

Nuova edizione in bella e chiara veste dell'opera incompiuta di Mozart. Il dott. Rühlmann ne ha attentamente curata la revisione, v'ha aggiunto alcune interessanti note critiche storiche e biografiche intorno alle principali edizioni, all'Autore e alle vicende del lavoro.

R.

VITTADINI (F.) — *Missa Jucunda*, per Coro a Voci miste con accompagnamento d'organo. (Ediz. Carrara, Bergamo).

È una trascrizione dell'ormai tanto conosciuta edizione a voci virili. Tematica interessante, sapore lirico, speditezza, sono i caratteri di questa Messa; simpatico l'atteggiamento emergente dell'organo, parte spesso concertante, anzichè soltanto accompagnativa. Difficoltà non superiore alla media.

VITTADINI (F.) — *Quadretti francescani.* (Ediz. Carrara, Bergamo).

6 Pezzi non oltrepassanti le due paginette ciascuno, e che per la limitata scelta di mezzi ed il candore degli svolgimenti rendono efficacemente l'ambiente cercato dall'autore.

FRANCO (C.) — *Missa « Regina Pacis »*, per Coro a tre voci uguali o dispari, con accompagnamento d'Organo o d'Armonio. (Ed. « Canto e gioia », Montemilone).

Un nuovo grato esemplare di musica liturgica che, senza andar in cerca di esperimenti armonistici o contrappuntistici (sempre pericolosi per le opere destinate alla pratica del culto) abbandona l'arida abitudine del convenzionale diatonico e consonante, per fluire con grazia e calore. Piuttosto complessa di scrittura, ma non propriamente difficile all'esecuzione.

cent.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

CAIMMI (I). — *Due Pezzi* per Contrabbasso e Pianoforte: a) Barcarola - b) Gavotta. (G. Ricordi & C., Milano).

Lasciando agli studiosi più agguerriti il compito di cimentarsi con le difficoltà trascendentali dei *Venti Studi di tecnica superiore*, il nostro emerito contrabbassista ha tratto da questa raccolta le due brevi composizioni segnate col numero 6, le ha armonizzate secondo l'andamento tonale della melodia, ed ora le offre ai colleghi, che desiderano trarre dal mastodontico strumento suoni lievi e garbati. Da notare che, per ottenere maggior risalto, l'autore ricorre alla cosiddetta « scordatura », facendo accordare tutte e quattro le corde un tono sopra il normale.

DE GUARNIERI (F.). — *Il Quartetto* (*in sol*) per due Violini, Viola e Violoncello. (G. Ricordi & C., Milano).

A quasi tre lustri dalla morte dell'autore vede la luce questa elegante partitura. Scritta da un quartettista, ne rivela le tendenze, i gusti, gli ideali anche quale esecutore: sonorità tenui vellutate, che sortono da un tessuto trapunto senza che se ne scorga mai la trama. I quattro archi tenuti insieme in bella compattezza fonica, con rare distensioni verso gli estremi limiti della gamma quartettistica; e ciascuno interloquisce secondo le proprie prerogative.

Non fa mistero il compositore delle proprie predilezioni istintive e culturali. Suo idolo Ravel. Di conseguenza (si tratta di quartetto) anche l'influenza debussiana è quanto mai palese: sono sommessi mormorii, ritmi vaghi, accordi in contrattempi, avvolti nella inconfondibile atmosfera armonica che il movimento delle parti sempre ricrea. Ma tutto bene assimilato, con mirabile senso di euritmia, sapiente dosaggio di chiaroscuri e varietà di atteggiamenti. E quando l'autore indugia più a lungo su specie di bassi ostinati, mentre il germe tematico si sviluppa con piena indipendenza, nascono impreviste sovrapposizioni tonali di gustoso effetto. Nel complesso un lavoro che merita il massimo favore da parte dei nostri interpreti.

FASANO (R.). — *Due Canti* per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Dal canzoniere del Logudoro e della Gallura il Fasano, che da lunghi anni dirige il maggior istituto musicale sardo, ha tratto questi due Canti, ove l'amore materno si manifesta in contingenze antitetiche: al quieto *Canto di nanna* dinanzi alla culla del bimbo si contrappone il cupo *Lamento della madre* all'annuncio della tragica fine del figlio. Entrambi commentati con lente armonie, che dissolvendosi in estatici accordi elementari creano l'atmosfera più adatta al fluire del primitivo *melos*.

FRANCK (C.). — *Sonata in la* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Cinquantacinque anni sono ormai trascorsi dalla creazione di questa pietra miliare nella storia della Sonata senza intaccarne minimamente la splendida vitalità. Concepita nel periodo della maturità franckiana, essa serba intatti i propri valori poetici. Citata ad esempio come modello insuperabile di architettura ciclica, essa vive più che mai fresca soprattutto per l'empito del suo slancio lirico, che non viene mai meno, anche quando l'autore ricorre a procedimenti tradizionalmente meno adatti all'espansione lirica, quale l'imitazione canonica.

Ora, finalmente, una edizione italiana ci permette di ammirarla in una chiara incisione, con tutti i segni d'esecuzione necessari per addentrarsi più agevolmente nei suoi segreti. La prima esecuzione di questa *Sonata* in Italia avvenne, salvo errore, nell'ultimo quinquennio del secolo scorso per merito di Enrico Polo e di Alfredo Casella, allora giovinetto. Facendo tesoro della lunga esperienza, il nostro illustre violinista ci ha dato una revisione che convince pienamente, sia per l'accuratezza delle indicazioni sulla dinamica, sia per la scelta delle arcate e della diteggiatura, che nell'edizione francese manca completamente. Anche la parte pianistica è stata curata con competenza nei riguardi del pedale, della fraseggiatura e, ove occorreva, della distribuzione degli arpeggi fra le due mani.

mi. ab.

ALTRE EDIZIONI

MARGOLA (F.). — *Arioso* per Orchestra d'archi. (F. Bongiovanni, Bologna).

È una melodia felicemente ispirata, sviluppata con calore ed elaborata con mano da esperto orchestratore.

REZNICEK (E. N. v.). — *Ouverture* aus der Oper « Donna Diana ». (Wiener Philarmonischer, Verlag).

Fra la produzione di Reznicek, questa *Ouverture* è la più eseguita. Il pezzo scorre rapido, scintillante di luci vive, ed è strumentato con la perizia consumata dell'esperto direttore d'orchestra; ciò spiega il largo successo che ha sempre ottenuto dovunque è stato eseguito.

CALTABIANO (S.). — *Quartetto* per archi in Re. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il lavoro, in tre tempi, è impostato su temi

incisivi e condotto con mano sicura che rivela un musicista robusto di fine sentimento ed un esperto costruttore di architetture sonore.

GALLARI (A.). — *Quartetto* per archi in La. (F. Bongiovanni, Bologna).

L'A. predilige piuttosto le linee semplici ai procedimenti polifonici, però conduce abbastanza bene in porto ogni singolo tempo. L'ultimo, la Fuga, ha una maggiore elaborazione e il quartetto si conchiude assai efficacemente.

SONATINE UND STUECKE für Violine und Klavier herausgegeben von Gustav Lenzewski. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Le musiche di questa raccolta sono scelte con buon gusto fra musiche antiche, classiche e moderne e disposte in ordine progressivo di difficoltà dalla prima alla terza e qualcuna fino alla quarta posizione.

I primi pezzi sono omofoni; i seguenti presentano delle imitazioni, delle sincopi; infine la materia tematica e ritmica si rende più ardua. È una raccolta interessante che sa accoppiare l'utile al dilettevole.

MONTICO (M.) *Due Pezzi* per Corno ed Orchestra da camera. Riduzione per Corno e Pianoforte. (Carisch S. A., Milano).

Sono due recenti, interessanti composizioni, che arricchiscono lo scarso repertorio delle musiche per corno: un'accorata *Elegia*, svolta e modulata con buon gusto ed una squillante, gioiosa *Caccia*, che dimostrano nell'A., oltre che una fine sensibilità musicale, una profonda conoscenza delle caratteristiche e delle risorse dell'istrumento.

G. F.

LUDOVICO ROCCA

Premio per la Musica (1941) della R. Accademia d'Italia

OPERE TEATRALI

IL DIBUK. Leggenda drammatica di Scialom Anski in 1 prologo e 3 atti. Riduzione di R. Simoni.
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50
Libretto » 4
2 Quadri sinfonici. Partiture in-16°:
123729 - 1° Quadro (La piazza - Danza dei mendicanti - Danza della cieca) L. 15
123730 - 2° Quadro (Finale dell'Opera) » 10
123429 - Danze per Pianoforte » 8
Riduz. per piccola Orchestra (Culotta):
123386 - Scherzo. Danza atto II L. 10
123415 - Fantasia sul III atto » 10

IN TERRA DI LEGGENDA. 3 atti di C. Meano.
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50
Libretto » 4
Due frammenti sinfonici. Partit. in-16°:
123979 - 1. Corteo funebre; 2. Corsa alla preda L. 15

LA MORTE DI FRINE. Leggenda tragica in 1 atto di E. M. Senea.
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20
Libretto » 2
123980 - Fantasia. Riduzione per Piccola Orchestra (Culotta) L. 12
124062 - Idem, per Orchestra da sala (Culotta) L. 10

MONTE IVNOR. Tre atti di C. Meano.
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50
Libretto » 4
124826 - Atto II. Ninna-nanna a Dànilo (Son discesi gli angeli) (Kirlatòs) (Br) L. 5
124827 - Idem (S-T) » 5
124828 - Atto III. Arioso. Taci Edalì (Kirlatòs) (Br) L. 5
124829 - Idem. Non so... non so... (Edalì) (S) L. 5

MUSICA SACRA

123847 - PROVERBI DI SALOMONE. Sequenza per Tenore. Coretto femminile e piccolo insieme strum. (in-16°) L. 12
123496 - Riduz. dell'A. con P.forte L. 10
123978 - SALMODIA per Baritono, Coretto misto e piccolo insieme strum. L. 12
123225 - Riduz. dell'A. con P.forte L. 8

CANTO E PIANOFORTE

120008 - IL BRIVIDO. Versi di G. Pascoli MS-C-Br) L. 5

MUSICA SINFONICA

121353 - INTERLUDIO EPICO (Percussus elevor) per Orchestra (in-16°) L. 12
123848 - STORIELLA per Fagotto, 2 Trombe, Arpa e Pianoforte (in-16°) L. 12

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

Sindacato naz. musicisti. — Ha istituito, a decorrere dal 1941, una borsa di studio di 10 mila lire annue a favore dei cantanti primi o secondi classificati nelle rassegne nazionali dei giovani concertisti.

Il relativo concorso avrà luogo a Firenze alla fine del corrente mese, unitamente a quello per l'aggiudicazione delle altre tre borse annuali di studio per concertisti di pianoforte, violino e violoncello, già in vigore dal 1939.

Teatro della Scala. — Il concorso per *Opere liriche* ha avuto esito negativo. La Commissione (maestri Giordano, Marinuzzi, Pick-Mangiagalli, C. Gatti e Scuderi) ha ritenuto che musicalmente nessuno dei lavori rispondeva ai concetti informatori del Concorso.

Tuttavia ha creduto di dover menzionare, in ordine alfabetico di autori, le seguenti opere che hanno pregi di ideazione musicale e di fattura: *Una notte di Cleopatra* di Casari Celeste; *Malafonte* di Lavagnino Angelo; *Il talismano* di Riccioli Orecchia Eva. A titolo di incoraggiamento è stato assegnato un premio di L. 3.000 a ciascuno dei tre autori menzionati.

VI Rassegna nazionale dei giovani concertisti. — Si è tenuta recentemente a Roma e la Commissione ha così giudicato:

Sezione pianisti: 1. Lia De Barberis di Roma; 2. *ex aequo*: Maria Collina di Roma, Wanda Leskovic di Trieste ed Annarosa Taddei di Firenze; 3. *ex aequo*: Lea Cartaino di Roma, Laura Ferlan di Trieste ed Orazio Frugoni di Milano.

Sezione violinisti: 1. Ferruccio Scaglia di Torino, Littore Anno XVIII; 2. *ex aequo*: Cesare Ferraresi di Milano, Edmondo Malanotte di Perugia e Guido Mozzato di Venezia; 3. Renato De Barberi di Genova.

Sezione violoncellisti: nessun concorrente classificato.

Sezione complessi: 1. Quartetto femminile di Milano; 2. Quartetto femminile genovese.

Sezione cantanti: 1. Lelia Bianchi di Genova; 2. *ex aequo*: Luciana Bernardi di Venezia e Wanda Mari di Genova; 3. Giovanna Leuzzi di Bari.

Littoriali femminili. — Per quanto riguarda le manifestazioni dell'arte, svoltesi recentemente a S. Remo, si è avuta la seguente classifica:

Concorso di pianoforte: 1. Bottai Rossana, Guf Pisa (Littrice); 2. Imperato Renata, Guf Napoli; 3. Biagi Maria Italia, Guf Firenze; 4. Ferlan Laura, Guf Venezia; 5. Cartaino Lea Rita, Guf Roma; 6. Viola Lidia, Guf Milano; 7. Brugnolini Adriana, Guf Roma.

Concorso di violino: 1. Desena Wanda, Guf Napoli (Littrice); 2. Castellano Luigia, Guf Roma; 3. Cesarano Lidia, Guf Napoli; 4. Albinato Carla, Guf Firenze; 5. Buttaro Fiorenza, Guf Genova.

NOTIZIE

La Reale Accademia d'Italia, nella seduta plenaria, per la ricorrenza del Natale di Roma, oltre il premio Mussolini del « Corriere della Sera » ha conferito quello per la musica di L. 10 mila, su relazione di I. Pizzetti, al m.° Lodovico Rocca (di cui abbiamo visto un interessante profilo nella « Gazzetta del Popolo ») col quale vivamente ci rallegriamo. Ha tributato anche un encomio solenne al Conte Guido Chigi Saracini, fondatore benemerito dell'Accademia musicale chigiana di Siena.

Il Duce ha ricevuto il Governatore di Roma ed il maestro Serafin, consulente artistico del Teatro Reale dell'Opera, coi quali si è compiaciuto per il successo riportato dalla stagione recentemente svoltasi a Berlino.

Una mostra di cimeli verdiani si è tenuta a Torino nel salone della « Stampa ». Tra essi ne figuravano alcuni che per la prima volta sono stati portati fuori della Scuola di musica di Busseto e quelli che provenivano dalla intimità della casa di Antonio Barezzi. In altri settori erano documentate l'attività politica e benefica del compositore, nonchè quella di avveduto agricoltore. Oltre trecento gli autografi.

L'ing. Gino Scaglia ha proposto, nel « Retroscena » di Palermo, che in occasione del 90° anniversario della Traviata (1943), la celebre opera sia « presentata al pubblico di tutta Italia in una grande, perfetta esecuzione,

in una memorabile edizione nazionale sotto il patrocinio dello Stato ».

® L'ACCADEMIA DI MUSICA ANTICA DI VENEZIA, ha avuto dalla Maestà il Re e Imperatore la facoltà di fregiarsi del titolo di Reale.

® Il M.° GIUSEPPE CORSETTI è stato nominato maestro di Cappella e Organista della Cattedrale di Viterbo.

® Il maestro polacco MATTEO GLINSKI, che recentemente ha pure diretto in diverse città d'Italia, ha scritto un interessante studio, *La Bogioradzica*, sulle antiche melodie sacre slave.

® Nel cimitero di Timisoara si è scoperta, per puro caso, la tomba di Jeannette Honrath, che fu IL PRIMO AMORE DI BEETHOVEN, amore che, come tutti sanno, non fu corrisposto.

® ALFREDO CORTOT è stato incaricato dal Governo francese di studiare il problema dell'organizzazione dell'insegnamento musicale, nonchè quello che si riferisce all'attività delle orchestre sinfoniche e delle società musicali di tutta la Francia.

® In seguito al ritiro di Henri Rabaud da Direttore del CONSERVATORIO DI PARIGI, l'importante carica è stata affidata a Claude Delvincourt, nato nel 1888, « prix » di Roma, alunno di Widor e mutilato di guerra.

® Non potendo quest'anno svolgersi in Francia le FESTE IN ONORE DI GIOVANNA D'ARCO, con le consuete sfilate di musiche e di cori, si è pensato di ricordare la data a mezzo della radio con un affresco letterario-musicale (composto da sette letterati e altrettanti musicisti) riguardante la vita della Santa. I compositori prescelti sono Dandelot, Loucheur, Aubin, Chailley, Capdeville, Jolivet.

® Desiderando TOGLIERE DALL'OBLIO ALCUNE OPERE LIRICHE, di incontestabile valore musicale, il Ministro tedesco della propaganda ha incaricato un certo numero di scrittori e compositori di ritoccarle, cercando sopratutto di modificarne gli assai mediocri libretti. Tra esse figurano: l'*Euriante* di Weber, *Jessonda* di Spohr, *Casanova* di Lortzing, *Der Waldmeister*, *Indigo*, *Jacuba* di J. Strauss, *Fatinitza* di Suppé, ecc.

® L'ISTITUTO TEDESCO DI MUSICA PER GLI STRANIERI organizza anche quest'anno, per la prossima estate, speciali corsi, che si svolgeranno a Potsdam, Lipsia e Salisburgo. Essi saranno tenuti da J. Marx (composizione); E. Ney, W. Kempff e W. Gieseking (piano); V. Prihoda e G. Kulenkampff (violino); E. Leisner e F. Hüni-Mihacsek (canto); C. Krauss (direzione d'orchestra); G. Ramin (cori e organo); Anna Bahr-Mildenburg (lavori drammatici); R. Hertmann (regia). Per informazioni, rivolgersi allo stesso Istituto: Grollmannstr. 26, Berlin - Charlottenburg 2.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Fisarmonica

GOUNOD (C.) (125006). *Ave Maria*. Melodia religiosa. (Anzaghi) L. 3,—
— (125007). *La stessa*. Trascrizione facile (Anzaghi) L. 2,50
GRIMALDI (F.) (125008). *Dubbio*. Capriccio, Op. 128 (Anzaghi) L. 3,—
JVANOVICI (J.) (125172). *Onde del Danubio*. Valzer (Anzaghi) L. 4,—
MARTUCCI (G.) (125009). *Notturno*, Op. 70 N. 1 (Anzaghi) L. 3,—
MENDELSSOHN (F.) (125177). *Barcarola veneziana*, Op. 19 N. 6 (Colombo) L. 2,50
MONTI (V.) (125010). *Natale di Pierrot*. Serenata (Anzaghi) L. 2,50
MOSZKOWSKI (M.) (125011). *Bolero*, Op. 12 N. 5 (Anzaghi) L. 3,—
RAVINA (E.) (125012). *Piccolo Bolero* (Anzaghi) L. 4,—
RINALDI (G.) (125013). *Entrata d'Arlecchino*, Op. 68 N. 10 (Anzaghi) L. 2,50
ROSELLEN (E.) (125014). *Notturno*, Op. 31 N. 3 (Anzaghi) L. 5,—
RUTZMAN (J.) (125015). *Scherzi di pagliacci*, Op. 267 (Anzaghi) L. 3,—
SIMONETTI (A.) (125016). *Madrigale*. (Anzaghi) L. 2,50
TAPDITI (G.) (125017). *L'andalusa incantatrice*. Danza spagnola (Anzaghi) L. 3,—
TOSTI (F. P.) (125018). *Ideale*. Melodia (Anzaghi) L. 2,50
WACHS (P.) (125019). *Sotto i meli* (Anzaghi) L. 3,—

Musica da camera

MARGOLA (F.). *Quartetto* N. 5, per Archi:
— (124872) Partitura in-16° (A) L. 15,—
— (124873) Parti staccate in-4° » » 30,—

Orchestra

BELLINI (V.) (124904). *Sinfonia in Re*. Partitura in-8° (Zanon) (A) L. 40,—
— (124906). *Sinfonia in Mi b*. Partitura in-8° (Zanon) (A) L. 40,—
— (124908). *Sinfonia in Do minore*. Partitura in-8° (Zanon) (A) L. 40,—
JACHINO (C.) (125369). *Pagine di Ramòn* (Senos). Variazioni per Orchestra. Partitura in-8° (A) L. 40,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

ALTRE EDIZIONI

Libri d'interesse musicale

AMOROSO (F.). *L'ideale di Bayreuth* (1864-1883). Prose di Wagner (V. Bompiani, Milano).
DAMERINI (A.). *Ponchielli*. (Ediz. Arione, Torino).
GRAZIOSI (G.). *Wagner*. (Ediz. Arione, Torino).
HINDEMITH (P.). *Uebungsbuch für den Zweistimmigen Satz*. (B. Schott's Söhne, Mainz).
MARZOLLA (U.). *Sommario di storia della musica*. (La Nuova Italia, Firenze).
PASQUALINI (G.). *L'elettroacustica applicata alla liuteria*. (Ineac, Roma).
PFITZNER (H.). *Ueber musikalische Inspiration*. (A. Fürstner, Berlin).
PIZZETTI (I.). *Paganini*. (Ediz. Arione, Torino).
QUADRI (E. M.). *Beethoven il Dante della musica*. (Libr. Salesiana, Firenze).
SPAZIANI (C.). *Canto sacro*. (Soc. Ed. Oderisi, Gubbio).

Organo

BACH (J. S.). *Orgelwerke*. Band IX (H. Keller). (C. F. Peters, Leipzig).
BARBLAN (O.). *Hymne N. 3 C. Dur*. (Hug & C., Zürich).
CALAMOSCA (R.). *Quattro Pezzi facili*. (A. & C. F.lli delle Scuole Cristiane, Torino).
HALLER (H.). *Toccata in C*. (Hug & C., Zürich).
VITTADINI (F.). *Quartetti francescani*. (Ed. Carrara, Bergamo).

Musica sinfonica

FORTNER (W.). *Instrumentales Spielbuch*, 16.-18. Jahrundert. (B. Schott's Söhne, Mainz).
GUBITOSI (E.). *Sonata in bianco minore*. Poemetto per Voci femminili e piccola Orchestra. (S. A. Carisch e C., Milano).
HAYDN (J.). *Symphonie concertante* für Oboe, Fagott, Violine, Violoncell und Orchester. (E. Eulenburg, Leipzig).
LANG (W.). *Scherzo fugato* für Streichorchester. (Hug e C., Zurich).
MARGOLA (F.). *Arioso* per Orchestra d'Archi. (F. Bongiovanni, Bologna).
REZNICEK (E. N.). *Ouverture aus der Oper « Donna Diana »* (Wiener Philharmonischer Verlag).
VIVALDI (A.). *Concerto I. - Concerto II. - Concerto IV. - Concerto V.* (Flöte und Streichorch. (B. Schott's Söhne, Mainz).

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.
Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

LONDRA.
G. Ricordi e C. - 271, Regent Street, W. 1.

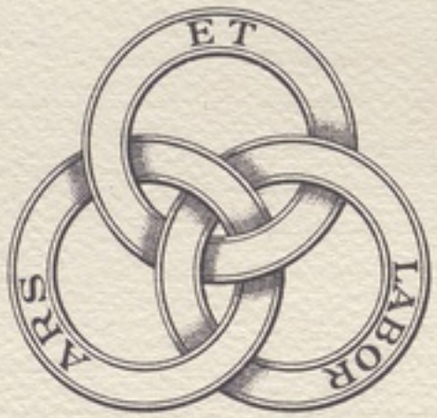
PARIGI.
Soc. An. des Editions Ricordi. - 18, Rue de la Pépinière.

NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str.

S. PAULO.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.
Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicur. Milano. - Via Lauro, 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
S. A. Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone. - Via Domenichino, 14.



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·VI·GIUGNO·MCMXLI·XIX



Chiamate la salute!

TONERGIL

TONICO
EMOPOIETICO
MINERALIZZANTE

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
ASTENIA NERVOSA
ESAURIMENTO ORGANICO
CONVALESCENZE

CARLO ERBA - S.A. - MILANO

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE

GIUSEPPE VERDI

MESSA DA REQUIEM

IN FACSIMILE DELLA PARTITURA AUTOGRAFA

CON UNO STUDIO INTRODUTTIVO DI
ILDEBRANDO PIZZETTI
ACCADEMICO D'ITALIA

Volume di 420 pagine in 4° grande, rilegato in carta e pelle blu con impressioni d'oro fino a costa

PER INIZIATIVA DEL MUSEO TEATRALE DELLA SCALA - DELLA CASA DI RIPOSO PER MUSICISTI (FONDAZIONE VERDI) E DELLA CASA RICORDI, NEL 40° ANNIVERSARIO DELLA MORTE DEL MAESTRO

Lire 750

EDIZIONE RICORDI

CARTIERE BURGO

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 126.000.000

Sede in **VERZUOLO (Cuneo)**

Direzione in **TORINO** - Piazza Solferino, 11

Tutti i tipi di carta da stampa, da scrivere e da impacco

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 Monica, 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).

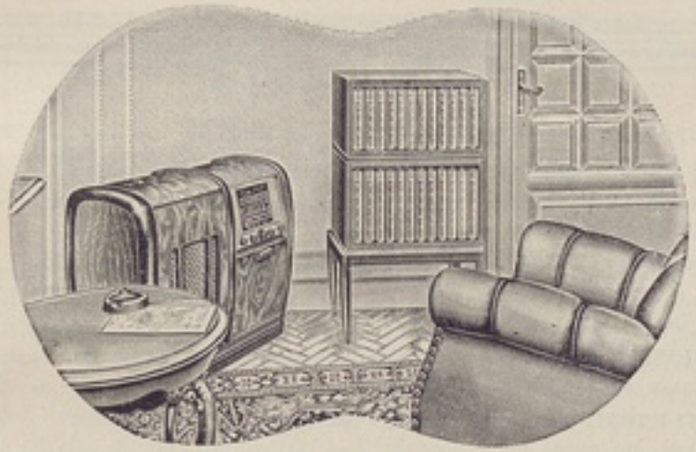
VOLUME VIII. — **Musica del passato** (da intavolature antiche) trascritta per Pianoforte. (115305).

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. **(Oltre l'aumento del 20 %)**

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

Per la gioia della vostra casa



La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone ha creato tre tipi di discoteche, la cui composizione è stata curata da vari specialisti. Insieme al fior fiore della produzione discografica di tutto il mondo potrete avere un elegante mobile gratuito o semigratuito.

Raccolte da L. 2680 in più. Album di gran lusso.

Chiedete l'apposito listino con l'elenco delle raccolte di dischi alla nostra Sede, alle Filiali, a tutti i negozi dischi

DISCOTECHE

LA VOCE DEL PADRONE - COLUMBIA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,80 ESTERO . . . . L. 2,50

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10 ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

I. Pizzetti. — La « Messa da Requiem » di Verdi . . . . . Pag. 165

E. Gaipa. — Ferruccio Busoni e il teatro lirico . . . . . » 170

RIVISTA DELLE RIVISTE: Umanesimo musicale. - Edoardo Mascheroni ed il « Falstaff ». - Italia - Estero . . . . . » 174

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni, *Don Juan de Manara* di F. Alfano (A. Damerini). - Teatri - Concerti - Il VII Maggio musicale fiorentino (A. Damerini). . . . . » 178

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica strumentale da camera - Musica varia - Musica sinfonica. . . . . » 186

IN TUTTI I TONI: Concorsi - Notizie - Necrologio . . . . . » 190

DITTA

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4

MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI ED ACCESSORI PER FOTOGRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE DELLE MIGLIORI MARCHE

Anno XXIII Giugno 1941-XIX N. 6

MVSICA D'OGGI

La "Messa da Requiem„ di Verdi [1]

Quel senso di arcano sgomento che Verdi provò quando ebbe notizia della morte del Manzoni, non era al suo animo nuovo. Non dissimile, benchè meno grave e meno profondamente ammonitore, anche perchè suscitato la prima volta dalla morte di un uomo che egli ammirava, sì, come artista grandissimo, ma che non aveva amato e venerato, lui vivo, quanto il Manzoni, Verdi l'aveva già sentito cinque anni avanti, quando era morto, nel novembre del '68, Gioacchino Rossini.

Non già che dinanzi alla morte, e di persone a lui anche più vicine e più care, non si fosse trovato altre volte. Fra il 1838 e il '40 aveva infatti visto morire sotto i suoi occhi, uno dopo l'altro, prima i suoi due bambini, e poi la giovane sposa amatissima: e nel '51 gli era morta la madre, e nel '67 aveva perduto il padre. Gravi perdite, queste ultime due, delle quali aveva sentito profondissima pena, ma in un senso, direi, meramente affettivo, cioè in quanto quelli erano stati i suoi genitori ed egli era il loro figlio. Come più crudele e spietata e ingiusta certo aveva sentito, quand'era giovane, la morte dei suoi bambini e della sposa, tanto che taluno, fra le persone che allora lo frequentavano, potè temere avesse per ciò a perdere la ragione. Ma se quella sventura atrocissima, la più crudele, credo, fra quante nella sua lunga vita dovette sopportare, fu la più tremenda prova imposta alla sua forza d'animo, quella che segnandogli la fronte col crisma del dolore lo consacrò degno del suo altissimo destino: se quella sventura atroce potè per poco rendere la sua ragione vacillante, e gli lasciò poi nel cuore una rossa piaga che non si sarebbe mai più rimarginata, non ancora lo trasse sulla soglia di quel mistero dell'eterno oltre la quale nessun mortale può nulla vedere, ma dalla quale anche l'uomo mortale, se di cuor puro e degno, può sentire di quel mistero l'immensità, e la sua propria effimera pochezza confortare almeno con una speranza.

Sulla fatale soglia di quel mistero, Verdi si trovò forse per la prima volta tratto dalla morte di Rossini, se proprio allora, egli che passava per irreligioso e che non aveva scritto mai, se non nei tempi ormai lontanissimi della sua prima giovinezza, e più per dovere professionale che per elezione, musica sacra, pubbli-

(1) Questo acuto « Studio introduttivo » di Ildebrando Pizzetti è premesso all'edizione in fac-simile della partitura della *Messa da Requiem*, pubblicata in occasione del quarantesimo anniversario della morte di Verdi per iniziativa del Museo teatrale della Scala, della Casa di riposo per musicisti (fondazione Verdi) e della Casa Ricordi.

camente propose di scrivere, insieme ad altri musicisti italiani, una Messa da Requiem dedicata alla memoria del grande Maestro appena scomparso.

Non facciamo alla memoria di Verdi il torto, anzi l'ingiuria, di pensare che quella sua proposta fosse dettata da motivi mondani. Non poteva esserlo da desiderio di onore o di gloria, di cui egli era già tanto ricco da potersene sentire sazio: e meno che meno dalla vanità di volere anche nel campo della musica sacra imprimere la profondissima inconfondibile orma del suo genio, se la sua proposta imponeva, primamente, che la Messa dovesse non solo rimanere inedita, ma, eseguita che fosse, dovesse essere suggellata, e i suggelli, se mai, non potessero più rompersi se non si fosse trattato di rieseguire l'opera, in solenni ricorrenze, ancora e soltanto per onorare la memoria di Rossini.

Fu perchè con Rossini era morto un artista sommo che aveva arricchito il mondo, e l'Italia specialmente, dei tesori dal suo genio creati, e sul mondo aveva irradiato la luce della sua gloria, e perciò la mente si rifiutava di considerare quella morte come avvenimento ordinario, e non poteva non essere da essa tratta a meditare sul perchè del nascere e del morire e sul mistero del poi? O fu la morte di Rossini come un lampo che balenò a rischiarare la più segreta ombrosa profondità dell'anima di Verdi, nella quale, attraverso esperienze innumerevoli e illusioni e disinganni, e intuizioni subitanee e travagliose meditazioni, s'erano andati via via maturando pensieri augusti e solenni? Chi potrebbe dire? Certo è che quel pensiero e quel proposito di Verdi, di dedicare alla memoria di Rossini una Messa da Requiem, furono l'espressione di un sentimento profondissimo del quale prima d'allora Verdi stesso non aveva avuto mai la precisa coscienza o non aveva sentito la forza ispiratrice.

Come ognuno sa, il proposito di Verdi non potè essere attuato. Che di ciò sia stato causa principale l'asprissimo dissidio sorto fra Verdi e Angelo Mariani, che della Messa avrebbe dovuto dirigere l'esecuzione, ma della quale avrebbe pur voluto gli fosse stato dato di comporre uno dei pezzi, che a ciò abbiano contribuito meschine pretensioni e gelosie di altri musicisti, poco importa; la Messa non fu composta. Verdi però, mentre correvano quelle discussioni e polemiche che dovevano far naufragare il suo progetto, aveva scritto il *Libera*, quel pezzo del quale gli era stata assegnata la composizione.

Più di quattro anni eran passati dalla morte di Rossini, quando, il 22 maggio del '73, il Manzoni morì; durante i quali Verdi aveva riveduto e in parte rifatto la *Forza del destino*, aveva scritto l'*Aida*, e aveva composto il *Quartetto* per archi. Ma negli intervalli fra la composizione di codeste opere aveva anche continuato a lavorare alla *Messa da Requiem*. E poichè non esiste una sola dichiarazione di lui, nè una sola testimonianza di coloro che avevano con lui consuetudine di vita e di corrispondenza epistolare, che ci dica fosse sua intenzione di compirla e farla eseguire e pubblicarla, che mai può significare quel suo continuare a lavorarci se non che egli obbediva, così, alla voce potente di suoi intimissimi sentimenti religiosi che volevano essere espressi?

« Io me gli sarei posto in ginocchio davanti, se si potessero adorare gli uomini », aveva scritto Verdi a Clarina Maffei nel luglio del '68, subito dopo aver conosciuto di persona il Manzoni. E a dire quale dovette essere l'arcano e tremendo sgomento che egli provò alla notizia della morte di lui, posson bastare quelle poche parole — che potranno magari parere blasfematorie ai bigotti, ma

che sono piene di tragica angoscia — scritte pochi giorni prima che il Manzoni morisse, quando la mente di lui, troppo duramente colpito dalla morte del primogenito, andava spegnendosi: « quell'altissima mente che si spegne!... Ciò è tremendo! La mente di Manzoni spenta! E la Provvidenza? Oh se vi fosse una Provvidenza credete voi che scatenerebbe tante sventure sulla testa di un Santo? »

Ma la dedica della *Messa da Requiem* alla memoria del Manzoni, fu soltanto un altissimo tributo di devozione e venerazione di un grande artista di genio al genio e all'altezza morale di un altro artista sovrano? No: fu anche altro. Offerta alla memoria di Alessandro Manzoni poeta cristianissimo, alla memoria di colui del quale Verdi non solo sentiva « l'altissima mente », ma sentiva pur tanto la purezza dell'animo da chiamarlo « un Santo », la *Messa da Requiem* fu un atto di sincera religiosità, e di quella religiosa umiltà che soltanto dei grandi artisti di genio è virtù propria e sublime. Il Manzoni era, per Verdi, un Santo, il solo Santo che egli sentiva di avere nella sua vita conosciuto. A chi se non a lui poteva confidare le aspirazioni religiose e i dubbi e i tormenti del suo animo? E direi che dedicando e offrendo allo spirito di lui la sua Messa, a lui si confessò. Per sommo gelosissimo pudore di sè medesimo, gli si confessò in musica e in latino.

Quando Verdi aveva composto il *Libera* era in età di cinquantacinque anni: sessantuno ne aveva quando compì la Messa: opera, dunque, della piena maturità del suo genio (2). E infatti, non mai, in nessuna delle sue opere precedenti, egli aveva dimostrato una sì alta e stupenda maestria di artefice, di armonista e contrappuntista e costruttore. Costruzioni polifoniche, e più precisamente, per dirlo nel linguaggio scolastico, pezzi imitati e fugati come il *Kyrie* e il *Sanctus* e la parte centrale del *Libera*, non ne aveva composto mai. Nondimeno, credo possa dirsi che non son proprio essi che danno all'opera il suo grande valore e significato: anzi, credo si possa dire che dell'opera essi sono parte magnifica ed eloquente, sì, ma di secondaria importanza. E dir questo non è affatto irriverente: come non sarebbe far torto a Beethoven dire che la sua musica vocale vale molto meno di quella strumentale: nè sarebbe voler diminuire la grandezza di Palestrina dire, come proprio Verdi stesso un giorno giustamente disse, che Palestrina non era « melodista ».

Neppure credo possa dirsi che i temi melodici dei quali la *Messa* verdiana abbonda, benchè tutti di una medesima alta dignità stilistica, e di un candore d'umanità sempre sensibile, anche nelle espressioni più fosche e tragiche, siano da porre fra i più originali, più felici, più belli, che Verdi creò. Ve ne sono di soavissimi, come quello del « Qui Mariam absolvisti » del *Dies Irae* e quello dell'*Agnus Dei*: e di teneramente affettuosi, come quello del « Recordare Jesu pie », e di profondamente patetici, come quello del « Quid sum miser » e quello del « Lacrymosa »; ma anche di questi, qui citati come di più saliente rilievo o più nitido disegno, non credo possa dirsi che abbiano quei caratteri, appunto, di prepotente originalità, di splendente chiarezza lineare, di assoluta naturalezza, per cui ci colpiscono e ci commuovono e penetrano, tanto da non poterli mai più scordare, i più bei temi melodici delle opere teatrali di Verdi. I quali, quando non furono meditati furon dunque creati in momenti di perfetta rarissima grazia;

(2) Per notizie sulla prima esecuzione della Messa, che, diretta da Verdi, ebbe luogo nella chiesa di San Marco a Milano il 22 maggio del '74, si veda il secondo volume della grande opera biografica di Carlo Gatti: *Verdi*, Ed. Alpes, Milano, 1931.

ma quando furono anch'essi meditatissimi, come senza dubbio quelli della *Messa*, bruciarono in sè stessi, nel nascere compiutamente formati alla luce, tutte le precedenti meditazioni e i precedenti travagli del loro creatore.

Ma la maggiore grandezza, la vera grandezza, della *Messa da Requiem* verdiana sta in quella parte di essa — e si tratta, si badi, dei tre quarti dell'intera opera — che potrebbe dirsi rappresentativa. Rappresentativa, sì: perchè se pur essa non rappresenti nè voglia rappresentare nessuna realtà determinata, di luoghi o persone o avvenimenti, pure, per via di suggerimenti arcani e di fugaci balenanti illuminazioni, e per virtù di accenti di umana commozione, riesce a rappresentare al nostro spirito quell'inconoscibile del quale non possiamo avere il senso o l'intuizione se non per similitudini e riferimenti al mondo sensibile. Direi, se non potesse parere troppo azzardato, che nella *Messa da Requiem* — là dov'essa è grande — Verdi riesce a rappresentare quella tremenda commozione che suscita in noi il Giudizio Universale di Michelangelo. Un rappresentare, quello di Verdi, che è piuttosto un esprimere, lo so: ma un esprimere che è, anche, un rappresentare.

Leggete o ripensate, per esempio, l'inizio del *Requiem*, sino al « Te decet hymnus ». Nel senso di « far vedere », no, non rappresenta nulla di preciso, di riconoscibile. Eppure, in quanto quelle prime sedici battute in la minore, con quel « requiem » sussurrato da una invisibile folla sul lento ondeggiare di pochi accordi elementari, vi fanno subito sentire il timore e la tristezza di quella folla dinanzi al mistero della morte: e in quanto quella successiva modulazione, al « lux perpetua », in la maggiore, con quel librarsi del canto sul fa diesis prima di ripiegarsi su sè stesso sino a posare poi sul mi dell'ottava inferiore, vi fa sentire di quella folla l'anelito a una consolazione e all'eterna pace, esso, l'inizio del *Requiem*, ha una potenza di espressione che è anche, anzi soprattutto, potenza di rappresentazione: onde non dico voi dobbiate vedere un determinato paesaggio e una speciale folla, ma *vedete* prima densissima ombra e poi una chiara dolce luce: e in quell'ombra esseri umani piegati da dolore o timore, e in quella luce un tendersi delle loro braccia verso il cielo, a invocare clemenza e perdono: sì che la musica, insomma, più che espressione meramente lirica, è della tristezza e della speranza rappresentazione, che ognuno può benissimo raffigurarsi secondo la natura e la potenza della sua immaginazione.

E guardate o ripensate il « Pleni sunt cœli et terra » del *Sanctus*: dove il largo disteso canto delle voci, e la pura diatonicità del tessuto armonistico, e la aerea levità del tessuto orchestrale, creano la rappresentazione di una celeste immensità irradiata da una luce d'aurora. E rileggete il *Lux aeterna*: dove l'alternarsi delle tonalità e dei modi maggiore e minore, e la varietà dei disegni melodici, e più ancora la prodigiosa potenza del tessuto orchestrale (quegli accordi di fagotti e tromboni e quel tremolo di timpani sotto il primo « requiem », e più ancora quel tremendo si bemolle degli stessi fagotti e tromboni sotto il secondo « requiem », sono *parole* che soltanto altri geni come Dante e Michelangelo avrebbero potuto, come Verdi, pronunciare), veramente *rappresentano* il giorno e la notte, la luce e le tenebre, la speranza e il timore: così che il nostro spirito comprende in quanto non solo il nostro cuore sente ma anche i nostri occhi vedono.

E infine, e soprattutto, rileggete o ripensate il *Dies Irae*, tutto: uno dei più grandi più vasti più potenti quadri o affreschi musicali che siano mai stati concepiti e creati. Dal folgorante scoppiare dell'orchestra e delle voci sulle prime parole della Sequenza al tremendo squillare delle trombe annunziatrici del giudizio: dal « Mors stupebit » (misuratelo e sentitelo, il valore di quelle pause intermesse alle battute di musica, che di più piene di stupefazione e di sbigottimento e di angoscia nessun musicista mai ne creò) al « Rex tremendae majestatis », dove alternamente vedete lo splendore abbagliante della Maestà sovrana e l'ondeggiare della folla degli umani timorosi e trepidanti: dall'« Inter oves locum presta », fugace visione (bianco e azzurro, argento e oro) della invocata pace, al « Pie Jesu Domine » e all'« Amen », tutto è espressione di vari e contrastanti sentimenti profondissimi, ma tutto anche è, pur se non susciti immagini determinate e precise, musica rappresentativa: musica, insomma, quale Verdi, drammaturgo per natura e per elezione, non poteva non sentire e non creare anche se si trattasse di musicare un testo religioso, sacro.

Che per il suo carattere rappresentativo, e dunque drammatico, la *Messa* di Verdi possa essere detta opera di arte umanissima, è dunque ovvio. Ma qual'è il suo speciale carattere religioso? Io direi che è un'elevazione dell'umano sino a quella massima altezza oltre la quale l'uomo, perdendo di sè coscienza e dominio, non avrebbe neppur più il potere di parlare ad altri uomini e di farsi da essi intendere e di commuoverli ed esaltarli. Invano si cercherebbe nella musica sacra di Verdi — e non solo nella *Messa*, ma anche nei *Pezzi sacri* composti molti anni dopo — una espressione di quel misticismo che fu proprio, per esempio, di Franck e, prima, di Wagner: che è una specie di abbandono, tra nubi d'incenso, a un'estasi voluttuosa, ed è dunque, insieme, una rinuncia alla coscienza di sè medesimi. E neppure potrebbe dirsi che la musica sacra di Verdi esprima, come quella di Palestrina e fors'anche quella di Bach, una specie di suprema felicità dello spirito raggiunta nella contemplazione e adorazione della grandezza umanamente appena pensabile della Divinità. Ma neppure c'è in essa una pagina, neanche nel *Dies Irae*, che esprima quel senso di terrore apocalittico che fu proprio di molti mistici del Medio Evo, e che si direbbe fosse suscitato da un concetto di Dio non già come Padre e Sommo Amore, ma come crudele implacabile castigatore d'ogni colpa e peccato ed errore.

La *Messa da Requiem* di Verdi esprime, sì, il timore dell'uomo di fronte al mistero della Morte e dell'Eterno: ma timore, appunto, non paura: ha pagine che potremo dire tremende, ma non mai terribili: ha accenti di tristezza e di angoscia, e magari gridi di dolore, ma non mai urli di spavento o di raccapriccio. Anche quando Verdi pensava a Dio e all'eternità, e pure alla morte, non credo vedesse mai vicino a sè un abisso, come gli ossessi del peccato, o come dicesi lo vedesse perfino Pascal, tanto da voler sempre posta alla sua sinistra una seggiola per non dovere, guardando quell'abisso, inorridire.

Da uomo che sa la grandezza incommensurabile della Maestà di Dio, ma anche crede non poter essere Dio se non infinitamente buono e misericordioso, Verdi, anche quando dice a Lui, per sè e per l'umanità alla quale egli appartiene, i suoi timori e le sue angoscie, anche quando prega e chiede misericordia, guarda in alto. Dio, egli certo pensa, non può volere che, pur per adorarlo, l'uomo disprezzi e avvilisca quella sua dignità morale che Egli gli ha dato. E uomo Verdi rimane, sempre. Perciò lo sentiamo, tutti, fraterno: perciò lo amiamo.

ILDEBRANDO PIZZETTI.

Ferruccio Busoni e il teatro lirico

Nonostante il processo divulgativo che da qualche tempo si va attuando nei riguardi della figura e dell'opera di Ferruccio Busoni, del quale si può considerare come il più recente e significativo atto la pubblicazione dei suoi scritti principali a cura di Luigi Dallapiccola, la sua figura e la sua opera non hanno avuto, fino ad ora, in Italia, che una scarsa valorizzazione: specialmente il suo teatro lirico non è conosciuto come dovrebbe essere, e di ciò non ci si può che rammaricare, perchè nel teatro lirico busoniano troviamo, sia pure in abbozzo ed allo stato di intuizione non rivelata e definita, le caratteristiche del suo pensiero, teso verso la ricerca di nuovi orientamenti e di nuovi ideali, che potrebbe essere definita con una frase del suo « Machtige Zauberer »: « Ciò che io conosco è illimitato, ed io voglio sapere sempre di più: io cerco l'ultima parola... ». Si comprende come tale espressione, riportata alle sue esperienze non soltanto creative, ma anche teoriche, come il progetto ed il tentativo di nuove divisioni dello spazio sonoro, che rimangono allo stadio di pensosa speculazione scientifica, anche se rivoluzionaria e quasi alogica, perchè racchiude in sè un sovvertimento di immutabili principi fisici, illumini non tanto la sua creazione artistica quanto il substrato ideologico a cui la creazione artistica è stata or più or meno aderente; ma, a prescindere dalle realizzazioni pratiche, necessariamente inferiori alle concezioni talvolta fantastiche ed irreali, il suo credo estetico è tutto racchiuso in tali parole, a cui la realtà dei fatti non dà tutto il rilievo che lo stesso autore non potè dare ad esse, perchè necessariamente legato a tutta una catena di principi e di concezioni che hanno limitato la libera realizzazione del suo principio teorico.

Pochi musicisti hanno avuto come lui la passione per la musica portata quasi al livello di un fanatismo religioso. Egli scrive, ad esempio, a proposito del teatro lirico: « L'inaugurazione della stagione d'opera dovrebbe essere l'avvenimento dell'annata; la prima rappresentazione di un lavoro teatrale dovrebbe far scorrere per il pubblico quei brividi che io, e molti con me, conosciamo fin dall'infanzia, il brivido di quel momento che passa prima che veda alzarsi il sipario sul primo atto ».

La sua produzione lirica presenta uno strano fenomeno: al fermento spirituale che rivela nei suoi scritti, si sostituisce una forma serena, spesso piana e semplice, schematizzata, in nuclei musicali o drammatici che non alterano la serena ed abile costruzione musicale, spesso concepita in astratto, materia estremamente difficile a cogliersi nella sua vera essenza, talvolta realmente ed abilmente mascherata dietro un travestimento sereno e quasi banale, come molte situazioni di *Arlecchino*, in cui è il tormento e il dramma, che la musica maschera ed attenua, aerea ed astratta, priva di emozione realmente umana e dolorosamente profonda, quasi stilizzata, delineando figure dal rilievo enigmatico di alcune figure di mosaico bizantino o di alcune espressioni pittoriche di antiche civiltà a noi sconosciute: la musica di Busoni, talvolta, esula dai confini di spazio e di tempo, la realtà della vita di tutti i giorni non altera la sua compostezza, sotto cui, però, vibra l'anima di un artista tormentato dal problema di espressioni e di realizzazioni prive di un

qualsiasi accostamento a forme abituali e tradizionali. Naturalmente, tale desiderio di astrazione e di elevazione trova il suo riscontro nella perfetta conoscenza teorica, nell'alto magistero contrappuntistico, nella perfezione di ciò che comunemente è chiamato « mestiere »: per tale ragione egli reagisce contro sè stesso, contro tale elemento contrario alla sua stessa personalità, non riuscendovi che in parte, e dando la sensazione che tale conoscenza e tale magistero rappresentino un vero peso ed un vero incubo per la libera espansione della sua individualità artistica.

Nella sua opera principale, il *Dottor Faust*, egli rivela tale intimo tormento, almeno per quanto riguarda le concezioni informatrici. Dice il Pannain a proposito di quest'opera: « ... la musica è per lui conoscenza; il pensiero si trasfonde in emozione, si traduce in vita contemplativa, il mondo dello spirito, il suo mondo, gli si presenta come forma e rappresentazione »; ma tale affermazione a posteriori dovette contrastare con il tormento creativo dell'artista, che, pur non essendo, come afferma il medesimo autore, un musicista di mestiere inteso nel senso comune, dovette lottare con se stesso al fine di dimenticare e porre in secondo piano le sue caratteristiche di profonda conoscenza teorica e scientifica. Il soggetto del dramma immortalato da Goethe dovette affascinarlo per l'analogia spirituale tra la concezione del leggendario personaggio e il suo anelito a nuove vie; entrambi si pongono contro leggi e concezioni radicate nella natura degli esseri e delle cose, ed i risultati lasciano perplessi ed attoniti per quelli che avrebbero potuto essere, e in gran parte non sono stati, i reali sviluppi di tali concezioni. Tale analogia spirituale rende l'opera, nel suo interesse puramente letterario e psicologico, una fantastica autobiografia spirituale, che conferisce ad essa una eccezionale importanza nell'ambito della sua creazione artistica, a prescindere dalle caratteristiche musicali, nobili e degne di considerazione.

Diverso significato ma analoghe concezioni rivela *Arlecchino*, che cela pessimismo ed amarezza, che dipinge con sarcasmo e voluta banalità un dramma umano e doloroso che la musica assonna ed astrae con levità che richiama l'amarezza ed il pessimismo velato di serena veste musicale di alcuni momenti espressivi di un Mahler e dello stesso Mozart, a cui il musicista consacrò la sua sentita ammirazione: attraverso la banale vicenda del reciproco tradimento di due sposi e della beffa giocata ai danni dell'ignaro e sognante ser Matteo, lo spirito dell'artista satireggia l'umanità, in maniera narrativa, senza intervenire nell'esposizione dei fatti, senza partecipare al dolore o alla gioia, allo stesso modo con cui gli antichi cantastorie narravano le più tormentose vicende sul medesimo ritmo poetico e sul medesimo commento del loro inseparabile liuto. La musica è vivace e spigliata, spira da tutto il complesso un'aria di ironica levità che attenua colori e sfumature; ma il dramma esiste, alla base di tutto, inesorabile nella sua pietrificazione spirituale e nella sua astratta realtà. Musicalmente, per la forma personale ed interessante è da notarsi il quartetto « asinus providentialis », in cui egli raggiunge un'espressione puramente astratta e personale pur nella sua forma tradizionale; d'altra parte è da notare come in tutta l'opera, come in tutta la sua produzione teatrale, le antiche forme tradizionali sono usate in massima parte, anche se il suo spirito infonde un indirizzo personale a tali forme, che tenta di liberare da ciò che è comune e convenzionale.

Turandot differisce profondamente, come realizzazione e come concezione, da quella a cui Puccini diede, nel personaggio di Liù, tanta umanità. Busoni spoglia

la fiaba del Gozzi di ogni consistenza umana, di ogni accostamento a formule spirituali romantiche, come è nel suo temperamento. Soltanto la musica è fonte di emozioni, i personaggi hanno la stessa caratteristica di quelli dell'opera precedente, vivono in quanto persone fisiche più che non in quanto delineazione psicologica. La musica è spesso, come alla fine del primo atto, nella scena dell'enigma proposto da Calaf e nel duetto tra Turandot e Adelma, concepita quasi astrattamente, come un'antica iscrizione o un motivo pittorico che non si può decifrare o fissare nelle ragioni che hanno suscitato tale espressione, ma che, ciononostante, attrae per un suo strano e magico fascino. Tale astrazione quasi magica si ritrova nell'espressione artistica di un altro musicista che, pur non avendo molti punti di contatto con Busoni, giunge a realizzazioni analoghe in alcuni momenti della sua produzione teatrale, Gian Francesco Malipiero, come si può notare, ad esempio, nel finale delle *Baruffe chiozzotte*, nella scena tra la Madre e Vanna Scoma nella *Favola del figlio cambiato* ed anche, ultimamente, nella scena finale del suo più recente lavoro, *Ecuba*. In *Turandot*, che è, forse, l'opera meno tormentata del musicista empolese, la musica ha il più netto sopravvento, ricorrendo anche a procedimenti e mezzi dissueti, come l'introduzione di motivi indiani e cinesi quale quello del prologo, affidato all'aspra e dura voce dei timpani, a scandire la disperazione cupa e lugubre della principessa di Samarcanda ed a presagire il pericolo della prova che osa affrontare Calaf. Tutti i personaggi hanno, nel canto e nell'orchestra, una caratteristica dominante: così il motivo di Calaf, arioso, libero, quello di Turandot, imperioso e quasi cupo, quello di Altoum, grave e severo, laddove la caratteristica di Truffaldino è, invero, nel canto fatuo e banale che, in parte, è ripreso dall'orchestra. Si può osservare come talvolta la consuetudine prenda la mano al musicista, che non riesce sempre a rendere personali alcune forme del passato, come, ad esempio, il finale, in forma di marcia turca e quasi tutta la rappresentazione musicale del personaggio di Truffaldino, che ricorda certe movenze scenico-musicali del Pedrillo del *Ratto dal serraglio* e riecheggia alcune caratteristiche fantasiose del *Flauto magico*; ma sono accostamenti che, lungi dall'infirmare l'individualità busoniana, ne lumeggiano l'indirizzo estetico, volto a chiarificare la propria espressione artistica anche mediante l'assimilazione e lo sviluppo di atteggiamenti che hanno qualche analogia con la propria concezione artistica.

Della quarta opera del musicista empolese, *La sposa sorteggiata*, tratta da uno dei fantasiosi racconti di Hoffmann, non si può dire nulla di definito, in quanto essa non è mai stata rappresentata in Italia, e nulla ci è giunto che possa realmente lumeggiare la sua importanza rispetto alla produzione precedente; ma è certo, o per lo meno molto probabile, che anche in essa si dovrebbero ritrovare le caratteristiche principali dell'espressione artistica ormai definita dai lavori anteriori ad essa.

Parlare di Ferruccio Busoni in maniera completa significa parlare anche e principalmente della sua fattiva opera di trascrittore e di animatore del ritorno alle tradizioni sinfoniche e concertistiche italiane; ma troppo lontano ci porterebbe il parlare anche per sommi capi di tale argomento, come troppo lontano ci porterebbe il parlare diffusamente dei suoi scritti e delle sue concezioni, sopratutto in rapporto a quanto di positivo è stato compiuto dal musicista sulla base delle sue enunciazioni teoriche: spesso si hanno, nei suoi scritti, dei barlumi di genialità

che fanno pensare ad una costruzione e ad una mente addirittura unica; ma il più delle volte tali barlumi sono come la fiamma di una torcia che il vento spegne, rendendo ancora più oscuro ciò che per un istante era stato illuminato di una luce irreale e fantasmagorica. Hanno, però, un significato ed un valore positivo quegli scritti talvolta intimi, contenuti il più delle volte in relazioni epistolari, in cui sono definite alcune concezioni ferme e sincere, che tornano ad onore del suo spirito e della sua figura di uomo e di artista: una tra tutte ha un grandissimo valore, perchè riflette e lumeggia la sua figura di artista sopratutto italiano. In una lettera a Mario Corti egli scrive: « Per quanto ammiratore dei maestri della musica tedesca, nell'anima sono rimasto latino, e un istinto di coscienza e di parentela, durante la mia vita, a più riprese mi ha costantemente sospinto verso l'Italia, dove credetti dovere scorgere il compito supremo dei miei tentativi artistici. » e a tali espressioni fanno degno corollario quelle che usa in una lettera a Guido Gatti, in cui deplora le influenze straniere nella musica italiana, con parole severe, che racchiudono, però, la segreta speranza di un risveglio della coscienza e dell'ispirazione nativa nei musicisti suoi contemporanei. Egli conclude: « Io mi sento più italiano di loro, e non mi stanco di combattere per la nostra causa. Se accuso i miei compatrioti lo è perchè soffro del loro atteggiamento ». Nonostante la sua perizia contrappuntistica, quasi per un sentimento di reazione a se stesso ed a ciò che più lo spingeva verso il « mestiere », egli scrive, in uno scritto dedicato ai giovani: « Evitate il mestiere: fate che tutto sia un principio », espressione che chiarifica la sua personalità più di quanto forse non possano le stesse sue opere, in cui la fusione tra intuizione e base scientifica è quanto mai tormentata; ma, al di fuori e al di sopra degli inevitabili squilibri tra concezione ed attuazione, tra intuizione e realtà, è il suo spirito, la sua eletta personalità artistica, che non si cristallizza in arido e freddo sistema, che sogna e costruisce, nell'anelito all'espressione d'arte più vicina al suo spirito, all'espressione del suo amore per l'attuazione artistica come soddisfazione e realizzazione di sentimenti e concezioni proprie, all'intima gioia di raggiungere, o di tentare con ogni energia di raggiungere la più felice aderenza a se stesso, ai propri ideali artistici, raggiungendo quell'ideale di affermazione e di elevazione della propria individualità pensante e fattiva in cui è condensato e racchiuso il valore ed il significato della vita che ogni uomo vive, della lotta che ogni uomo combatte.

ETTORE GAIPA.

ANDREA DELLA CORTE

SCELTA DI MUSICHE PER LO STUDIO DELLA STORIA

Nuova edizione riveduta e ampliata, di circa 300 pagine, con 107 musiche, chiarimenti e numerose note

(120700) - L. 30 (oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Umanesimo musicale

Una delle più illustri e interessanti figure dell'Umanesimo è Ercole Bottrigari, 1531-1612, patrizio bolognese. A lui, che fu superficialmente descritto dal Gaspari, comincia a dedicare un particolare studio nel *Convivium* il prof. Ugo Sesini. Egli traccia il seguente profilo cronologico dell'attività del Bottrigari: 1) 1531-1564: Educazione, studi storici (1553: traduzioni da Procopio, studi e composizioni musicali (1556: madrigali); — 2) 1565-1576: Studi matematici e fisici, intesi ad approfondire le teoriche musicali; — 3) 1576-1587: Esilio a Ferrara, in conseguenza di violenti alterchi familiari. Questo soggiorno ferrarese ebbe notevole importanza giacchè pose il Bottrigari a contatto coi più brillanti e celebri ingegni della Corte Estense; — 4) 1590-1598: Composizione di opere teoriche musicali, traduzioni da musicografi greci e latini; — 5) 1598-1604: Diatribe coll'Artusi e scritti polemici; — 6) 1605-1610: Opere erudite varie (su Aristotele, Eratostene, Pitagora, Macrobio, ecc.).

Gli anni sul tramonto del XVI secolo furono i più laboriosi e fecondi nella lunga esistenza del Bottrigari; in essi videro la luce, fra le molte opere manoscritte, anche quegli opuscoli che soli ci furono tramandati dalla stampa, ossia: *Il Melone, Il Melone secondo, Il Patricio, Il Desiderio*. Si può concludere come limite di questo periodo la data 1598, per la morte in quell'anno avvenuta di Annibale Meloni. L'amicizia del Bottrigari per costui, modesto musicista e decano dei musicisti della Signoria di Bologna, il generoso proposito di giovare all'amico e protetto nell'esercizio della professione, colmando le sue molte lacune culturali, furono motivi non ultimi per cui il patrizio bolognese affidò alle carte, prima, e poi in parte alle stampe, la sua copiosa e fonda erudizione musicale. Da perfetto umanista, il Bottrigari è tratto a scrivere quasi sempre da uno spunto polemico; seguendo il costume classico, che da Platone ripete l'origine, egli intitola col nome o dell'amico o dell'avversario l'opuscolo che quello medesimo ha motivato, redigendolo sia in forma di dialogo, sia in forma di epistola.

Primo in ordine di relazione, si presenta l'opuscolo intitolato *Il Melone*. Composto nel 1591, esso rimane inedito sino al 1602. Il titolo, riprodotto nella intestazione a stampa, riassunse chiaramente il motivo ed il contenuto dell'opera:

« Il Melone, discorso armonico del M. I. Cav. Hercole Bottrigaro. Se le canzoni moderne, universalmente dette madrigali o mottetti, si possano con ragione nominare di uno de' tre puri e semplici Generi armonici et quali debbano essere veramente tali. Fatto in risposta ad una lettera sopra ciò scrittali dal M. M. Annibale Melone. Decano de' Musici ordinari dell'Ill. Signoria di Bologna. »

L'argomento è di particolare interesse, rientra nel dibattito sulla applicabilità dei generi greci alla musica polifonica, riallacciandosi alla celebre polemica che, sotto le insegne dello Zarlino e del Vicentino, tenne divisi in due campi l'un contro l'altro armati i teorici del secolo XVI. L'edizione del 1602 è preceduta da dieci pagine proemiali, in cui, fra lettere e dedicatorie, si viene a conoscere il motivo della pubblicazione. Con questa si volle parare un altro colpo mancino del famigerato Artusi, il quale, non contento d'aver denigrato il Bottrigari con la schernevole pubblicazione del *Desiderio* (1601) come opera del Meloni, prometteva la stampa di altri manoscritti, chiamati *gli Meloni*, che, mentre erano fatica del Bottrigari, egli voleva dare alla luce ancora sotto il nome del defunto Meloni, in odio al vero Autore.

Tale proemio contiene dunque una lettera dedicatoria del Righetti al conte Gambara; una dedica in versi di Melchiorre Zoppio al medesimo; un altro indirizzo poetico dello Zoppio al lettore, la cui singolarità consiste nel recare intessute le lodi del Bottrigari, usando il famoso verso novenario da quest'ultimo inventato; segue una bellissima xilografia col ritratto del cavaliere; successivamente è riportata una lettera di Paolo Barni in cui questi afferma che il *Discorso* del Bottrigari serve come precursore ad una *Difesa*, difesa senza dubbio in favore del Vicentino, ma della quale non si hanno notizie. Da ciò risulta che la polemica sui generi si manteneva ancora del tutto viva e di attualità, dal momento che i veri protagonisti di essa erano scesi da parecchi anni nella tomba: il Vicentino nel 1572, lo Zarlino nel 1590; così pure il titolare del *Discorso*, ossia Annibale Meloni, morto nel 1598. Un magniloquente distico del Marni, che fa seguito, dà, sia pure nella sua retorica, una misura dell'alto concetto in cui era tenuto il cavaliere bolognese dai suoi dotti contemporanei. Infine c'è la lettera di Annibale Meloni al Bottrigari, in data 28 maggio 1591, il cui autografo è conservato al Liceo Musicale di Bologna.

Tutti questi problemi e queste difficoltà sorgono in conseguenza di un grande miraggio verso cui s'affisano tanto la filosofia medievale, quando l'estetica del Rinascimento: la prima aveva voluto conciliare Aristotele col pensiero cristiano, l'altra voleva applicare i canoni dell'arte classica all'arte contemporanea. Certamente gli ostacoli si elevano ben gravi anzi insuperabili: quelli appunto che nascono dal voler misurare e determinare un oggetto mediante una norma a lui estranea. Forse a noi può sembrare inconcepibile questo laborioso sforzo di applicare al contrappunto i generi greci, sistemi esclusivamente melodici, che avevano consistenza in quanto impegnavano, così come gli antichi modi, soltanto la parte discorsiva, lineare della musica. È opportuno rammentare che fenomeni simili avvengono in ogni tempo, e ne siamo forse spettatori o attori, ora che le faticose tappe intorno a questioni teoriche e tecniche sembrano un destino segnato sulla via dell'arte.

Dopo aver svolto i concetti del Bottrigari sulla teoria musicale dell'antica Grecia, il Sesini aggiunge che più interessanti sono le prove dimostrative che il Bottrigari assume direttamente dalla pratica musicale antica; deducendole da tre famosi frammenti. Furono questi pubblicati per la prima volta da Vincenzo Galilei nel 1581, citati dal Patrizi nel 1586 ed oggi identificati come inni di Mesomede (II secolo d. C.).

A quanto racconta il Galilei, tali cantilene furono trovate in Roma da un gentiluomo fiorentino nella libreria del Cardinale Sant'Angiolo, fra alcune carte che « erano dopo a un libro antichissimo in penna della Musica di Aristide Quintiliano et di Briennio; et da esso fedelissimamente tratte et per sua amorevolezza mandatemi ». Il Galilei non ne fece traduzione musicale: il Patrizi, a sua volta, citò soltanto il primo verso di ciascun inno; il Bottrigari invece trascrisse e tradusse poi in note moderne cinque versi della prima cantilena, due della seconda, due della terza.

Il Bottrigari fu dunque il primo interprete e traduttore di antiche musiche greche, praticò ed aprì la serie dei valorosi dotti che di essa si occuparono: dai primi, quali il Puteano, l'Alstedio, il Kircher, il Martini, il Burney, agli ultimi e maggiori, quali il Bellermann, il Westphal, il Gevaert ed altri.

Edoardo Mascheroni ed il « Falstaff »

Dell'illustre direttore d'orchestra, da poco scomparso, abbiamo pubblicato un ampio necrologio nel nostro fascicolo di marzo, ricordando come Verdi fu talmente soddisfatto della sua direzione del *Falstaff* — quando l'opera fu per la prima volta data alla Scala — da chiamarlo scherzosamente « terzo autore del *Falstaff* », intendendo naturalmente che gli altri due erano Boito e... lo stesso Verdi.

In un lungo articolo apparso sull'« Arena » di Verona, Gino Bertolaso ricorda che con quella espressione si conclude una lettera di Verdi al maestro, scritta da S. Agata nel maggio 1893: « ... auguri, auguri ed ancora auguri a Voi, *terzo autore del Falstaff* ».

Lo stesso Bertolaso, nel suo interessante articolo, offre un'altra curiosa notizia, riguardo alla prima del *Falstaff* e riferentesi sempre al Mascheroni.

Questi alle 8,45 (lo spettacolo s'iniziava alle 9) non era ancora giunto in teatro.

« Che cosa sarà successo a Mascheroni! », gridava Verdi fuori di sè, camminando su e giù per il palcoscenico e vedendo già la sospensione della rappresentazione, la rovina di tutto. Ma ecco che pochi minuti prima delle nove arriva senza fiato il direttore che dice: « Maestro, Le spiegherò... » a cui Verdi incalzando: « Andate a dirigere, i conti li faremo dopo... ».

L'entusiasmo e le acclamazioni del pubblico non diedero il tempo di fare i conti con quel tesoro di direttore, che elegante e commosso, sembrava ancor più piccolo, ma che aveva fatto il suo dovere per riprodurre il nuovo capolavoro dell'arte italiana come voleva l'autore. Dopo l'apoteosi, Verdi sentì però il bisogno di sapere che diavolo era successo per l'inspiegabile ritardo. E Mascheroni, chiedendo perdono al glorioso vegliardo, raccontò:

« Un terribile incidente, Maestro caro... Io sono superstizioso, Maestro, e quando ho qualche serata importante credo mi porti fortuna andare a fare una passeggiata in campagna con un'amica che mi è carissima. Così ho fatto anche oggi e per assicurare il più possibile grande trionfo a *Falstaff*, ho girato in campagna per ore ed ore con lei. Tornato a casa ero stanco morto. Mi sono disteso sul letto e mi sono addormentato; mi sono svegliato alle otto e un quarto. Ho infilato la marsina di volo, sono salito in una carrozza, il ronzino non si muoveva oltre del suo trottino per quante eccitazioni venissero da me e dal brumista. Tuttavia sono arrivato, Dio sa come, alla Scala e sa che cosa ho trovato alla Scala? I cordoni dei carabinieri. Ho fatto per tagliarli, macchè! *Non si passa. — Ma io sono il maestro, il direttore d'orchestra. — Faccia vedere*

il biglietto d'entrata. — Ma io non posso avere il biglietto, non sono uno spettatore; io sono il direttore e mi lascino passare. Senza di me non si comincia. Il Falstaff *lo devo dirigere io....* — Niente, parlo al muro. Non cedono, ligi alla consegna. Ho un bell'esser Mascheroni; io, per loro sono un cittadino che vuole entrare senza biglietto per forza... E stavo, Maestro, per impazzire, con l'orologio alla mano che segnava le nove meno otto minuti, quando finalmente, per miracolo, passa un commissario che conosco. E non mi castighi, Maestro!, avrà mille e mille ragioni... ».

Ma Giuseppe Verdi, quello che molti chiamavano lo scontroso, l'orso, se lo abbraccia esultante, stringendosi al cuore commosso il « valoroso capitano » dell'ultima battaglia del genio. Dopo pochi giorni regalava ai Mascheroni un orologio d'oro con un biglietto che diceva: « *Perchè impariate ad esser maestro nel misurare il tempo, come lo siete nel batterlo* ».

ITALIA

Bollettino di vita e cultura musicale. - Milano 2-3-1941 (uscito fine maggio).

M. Tibaldi Chiesa: *Scritti dell'ultimo Wagner.* — A. Capri: *Commemorazione di Verdi.*

La Rassegna Musicale. - Roma, maggio 1941.

B. Lupo: *Romanze, notturni, ariette nel primo Ottocento.* (Prima puntata di un saggio sugli inizi della musica vocale da camera nel secolo XIX. L'autrice si rifà alle forme salottistiche italiane e francesi alla fine del '700, ricorda i compositori, i pezzi e le raccolte più in voga, osserva le relazioni della cultura e del Romanticismo della Francia con l'Italia settentrionale, ravvicina i nomi dei poeti che in Italia scrivevano ballate e romanze con quelli dei compositori che le intonavano, raffronta la romanza italiana con la *romance* e col *Lied* contemporanei). — G. Petrocchi: *Ricchezze di D. Cimarosa.* — U. Sesini: *Musicologia da strapazzo.*

Note d'Archivio. - Roma, febbraio 1941.

R Casimiri: *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI.* — G. Bustico: *C. Pallavicini.* — G. Sartori: *Dori e Arione, due opere ignorate di A. Scarlatti.* (Entrambe rimaste ignote al Lorenz, l'una del 1689, l'altra del 1694; l'A. narra l'azione e precisa che tre arie della *Dori* sono state da lui trovate a Modena e a Napoli, mentre dell'*Arione* una sola aria fu composta dallo Scarlatti).

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, marzo, aprile 1941.

M. Rinaldi: « *La Sinfonia* » *op. 63 di A. Casella.* — A. M. Flamini: *L'opera italiana settecentesca.*

Il Musicista. - Roma, marzo 1941.

A. Pavolini: *Scambi musicali fra Italia e Germania.* — O. Mancini: *Gluck e Mozart.*

Bollettino Ceciliano. - Roma, maggio 1941.

C. Respighi: *La « Magna Charta » della restaurazione del canto gregoriano.* — R. Casimiri: *Organum comitans.*

Segnalazioni da Giornali e Periodici:

F. Alfano: *Don Juan de Manara.* (L'A. parla della sua opera). (Il Resto del Carlino, Bologna, 6.V.'41).

G. C.: *Un musicista cagliaritano.* (Ricordo di G. B. Dessy). (Unione Sarda, Cagliari, 3.V.'41).

L. De Angelis: *Canti popolari della terra picena.* (Lares, Roma, 10.V.'41).

F. De Bellis: *Luigi Boccherini.* (La Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, 4.V.'41).

C. Di Marzio: *Verdi come esempio.* (Roma, Napoli, 5.V.'41).

A. Luzio: *L'epistolario di Verdi.* (Corriere della Sera, Milano, 17.V.'41).

G. Omero Gallo: *Verdi e la "Fenice".* (Roma, Napoli, 8.V.'41).

G. Terranova: *Vita travagliata di Donizetti.* (La Vedetta d'Italia, Fiume, 16.V.'41).

Vertes-Misdarya: *Francesco Liszt.* (Il Popolo del Friuli, 20.V.'41).

E. Zanetti: *L'ultimo Casella.* (A proposito di guardare le novità). (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 9.V.'41).

C. Zoccli: *Quattro parole sul melodramma.* (Giornale dello Spettacolo, Roma, 15. V.'41).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, aprile 1941.

S. Scheffler: *Musica tedesca da trattenimento.* — W. Hess: *24 canti a cappella di Beethoven.* (Già noti al Thayer e al Nottebohm, ma non ancora cercati negli archivi e pubblicati con studi relativi al testo e alla vocalità italiani).

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino 1941.

N. 13-14 - F. Stichtenoth: *Il fortissimo ossia la chiusa dell'opera.* — F. Graflinger: *Il 175° anniversario della nascita di J. Weigl.*

N. 15 - H. Ch. Wolff: *Opera italiana del tempo barocco in Amburgo.* (L'A., che in un importante saggio sull'opera veneziana della seconda metà del Seicento ha già toccato l'argomento, dedica ora una particolare attenzione alle vicende dei musici italiani nella città tedesca che mirò a istituire un teatro nazionale).

N. 16 - F. Herzfeld: *Il temporale nell'opera.*

Die Musik Woche - Berlino, 1941.

26 aprile - O. Wetehy: *Come ascoltiamo la musica moderna.*

3 maggio - E. Krienitz: *Le ultime opere di M. Reger.*

10 maggio - E. Krienitz: *Due metà fanno l'intiero.*

17 maggio - E. Krienitz: *Difficile, più difficile, sempre più difficile.*

Neues Musikblatt. - Magonza, 1941.

Aprile - G. Kuhlmann: *Regola e libertà nell'interpretazione di Beethoven.*

Maggio - W. Heinitz: *Musicologia comparata a servigio della teoria della razza.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, marzo

P Ehlers: *L. Thuille.* — W. Zentner: *A. Beer Walbruner.* — H. Stephani: *F. Draeseke.* — G. Armin: *R. Wetz.*

——— aprile 1941.

R. Steglich: *In memoria di A. Schering.* — E. Valentin: *Un violoncellista tedesco* (L. Holscher, nato a Solingen nel 1907). — Peters Marquardt: *Violoncellisti tedeschi* (B. Rombergs, morto nel 1841; F. Dotzauer, 1783-1860; K. Drechsler, 1800-1873, e fra i contemporanei H. Schafer, A. Eichhorn, ecc.). — M. Unger: *I meriti del padre di Beethoven nella fondazione d'un teatro nazionale a Roma.*

——— maggio 1941.

B. Rehmann: *Musica dei Paesi Bassi.* (Sommario ricordo dell'antica arte musicale nei paesi borgognoni e fiamminghi, con elenco dei musicisti viventi). — J. Schmidt Gorg: *Gli antenati fiamminghi di Beethoven.* — C. Vepschaeve: *Sull'oratorio "La Schelda" di P. Benoit.*

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, marzo 1941.

N. Otano: *Felipe Pedrell.* — B. Iturriaga: *La cappella musicale di Aranzazu in Saragozza.*

AMERICHE

Modern music. - New York, aprile 1941.

E. Krenek: *La sopravvivenza della tradizione.* (L'A., che ora vive in America, si propone il quesito: Che avverrà della tradizione musicale europea, dopo l'allontanamento di tanti musicisti e col trapiantarsi di costoro in altre nazioni? La continuità sembra la caratteristica della cultura europea. Accadranno invece fenomeni di adattamento, di assimilazione). — P. Rosenfeld: *Linguaggio e musica moderna.* — N. Slominsky: *Compositori del Perù.* (Il canto popolare peruviano si distingue da quello del sud America. La scala è pentatonica, ma i ritmi sono peculiari, taglienti e improvvisi, diversi dai 3/4 e 6/8 della musica coloniale spagnuola. Fra i compositori odierni: T. Valcarcel, A. Sas, R. de Verneuil). — E. Cone: *Il "Quartetto d'archi" di R. Session.*

RECENTE SUCCESSO AL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

FRANCO ALFANO

DON JUAN DE MANARA

AZIONE DRAMMATICA IN 3 ATTI (4 QUADRI)

DI ETTORE MOSCHINO

Opera completa per Canto e Pianoforte **L. 50,—** - Libretto **L. 2,50**

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi) *EDIZIONE RICORDI*

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

« Don Juan de Manara », azione drammatica in 3 atti (4 quadri) e un proemio di E. Moschino, musica di Franco Alfano.

(Maggio Musicale Fiorentino 28-V-1941-XIX)

Don Giovanni, come Don Chisciotte, come Faust, come Ulisse, è un « mito » che attraverso i tempi assume aspetti vari e si incarna nella immaginazione di innumerevoli fantasie. Il mito è infine la stessa storia dell'umanità, trasformata e vissuta liricamente dalla fantasia popolare e circonfusa di poesia mercè l'opera artistica.

Legittima è ogni visione del mito, quando essa risponde ad una verità umana. Il dualismo cristiano dell'anima popolare ha or confuso or distinto il Don Giovanni Tenorio, l'amante di ogni avventura erotica, con il Don Juan de Manara che vuol redimersi a traverso il puro amore nella luce della Provvidenza divina. A questa ultima figura s'è rivolto Franco Alfano, spirito ardente, passionale, ma insieme anima profondamente religiosa.

Il rifacimento della sua *Ombra di Don Giovanni* del 1913 tende ad illuminare con più chiaro riflesso questo aspetto del mito per render più vivo il perenne contrasto drammatico del dualismo cristiano con l'evidente scopo di presentare la sua personale elezione per il termine più alto e più nobile del doppio aspetto dell'anima redenta da Cristo: Male - Bene, Satana - Dio, materia - spirito.

Queste le ragioni ideali che hanno condotto Alfano a riprendere la vecchia sua opera, per modificarla in parte e per vestirla di una espressione attuale. Ed il compianto Ettore Moschino ha fatto del suo meglio per aderire al bisogno di Alfano, quantunque non sempre sia riuscito a rendere chiaro il trapasso psicologico dello spirito di Don Juan e a collegare logicamente certe scene che sembrano giustapposte piuttosto che svolgentisi in conseguente successione drammatica.

Ma anche ragioni artistiche hanno consigliato Alfano a rimetter le mani in quella materia musicale, alla quale egli doveva essere affezionato per molti riguardi. L'*Ombra di Don Giovanni* bisogna ricordare che è del 1913, quando appena si era usciti, nel teatro musicale, dal melodramma verista e sol poche voci di una nuova musicalità italiana si facevano udire timidamente.

Alfano ha il merito di essere stato una di queste voci isolate: la sua *Sinfonia in mi* è del 1912. La sua opera suscitò infatti molte critiche, perchè rappresentò una svolta del nostro teatro lirico, sia come concezione sia come linguaggio. Alfano fece poi grandi passi con *Sakuntala* e col *Cyrano*. Ed ecco che nacque questo *Don Juan de Manara* che ebbe grande successo al Comunale in questo *Settimo Maggio musicale*. Ed è stato veramente raggiunto un contemperamento fra vocalità e strumentalità, una più lucida chiarezza nella costruzione polifonica — base della sua natura musicale — e una più sicura teatralità.

Così, i personaggi, caratterizzati dal loro particolare *melos*, cantano sempre in un linguaggio che non è melodia chiusa — salvo rari casi come: « *Io vedo in un bel cielo...* » del secondo atto — e neanche recitativo nè verso declamato, ma una specie di « melodia continua » personalissima. Il racconto del primo atto, cominciando da: « *Ah! la Spagna!* », così aderente ai momenti evocati, è formato di piccole frasi melodiche, che non si svolgono ma si adattano ad ogni piega svariante della narrazione appassionata, con inflessioni nervose, con improvvisi scatti, senza peraltro stagnare in sillabazioni neutre o recitazioni canore. E, parimente, un accento di profonda calma religiosa, turbata a quando a quando dal sentimento del rimorso e dalla paura di dannazione, si esprime dal declamato del principio del secondo atto, quando Don Juan medita sulle verità evangeliche. E ciò avviene senza ricorrere a melopee gregorianeggianti ed all'uso di mezzi liturgici comuni.

Per potenza tragica, poi, la figura di Dariola, la madre, balza superba a mezzo di quella declamazione bellissima — specialmente al terzo atto « *Ah! figlio, figlio mio!* » — che si svolge libera e sola in una monodia assoluta o col sostegno di pochi accordi orchestrali. Essa esprime un dolore che supera la sua contingenza particolare per assurgere al significato universale. E l'orchestra, tipicamente sinfonica, pur vivendo di una sua vita autonoma, non astrae mai dal momento drammatico per disegnar quadri di musica pura. Non vi sono infatti brani di pura strumentalità fine a se stessa, ma è tutta una materia sonora, unificata solo da un modo stilistico caratteristicamente polifono, che si piega a colorare il divenire continuo del dramma. Gli stessi preludi ed interludi hanno più una ragione scenica che una intenzione essenzialmente musicale.

Altro elemento di potente significazione drammatica è il coro, che vale ad ambientare la vicenda e a collocarla nella atmosfera voluta. Nel proemio, nel secondo atto, nella prima parte del terzo, esso forma delle situazioni di sì alta espressione tragica da costituire forse le più belle pagine dell'opera, dal punto di vista musicale. Qui veramente è la musica che si è impadronita del dramma: non si limita a illustrarlo o seguirne lo svolgimento: si sostituisce a quello, per riviverne al più alto potenziale l'intima sostanza poetica: supplisce perfino a certe manchevolezze del testo, trasfigurando ed inverando le lacune più sopra accennate.

Se per un verso l'opera di Alfano è stesa sul piano di una tecnica moderna e di una moderna concezione del teatro lirico, d'altro canto, per l'abbondanza a suo modo melodica e canora, per le stasi liriche — come nel duetto del secondo atto in cui un'oasi sognante è vero arresto drammatico, pur di squisita fattura e ispirazione, e in quello finale, in cui la tensione esaltante e la sonorità sono condotte ad un limite estremo — l'opera, dico, è un coraggioso ritorno al sincero abbandono vocale del melodramma ottocentesco, una presa di posizione, che può fruttare chi sa quali nuove conseguenze in mano di musicisti agguerriti e di genio come Alfano.

Il *Don Juan de Manara* dunque si è rivelato opera di potente teatralità e di smagliante musicalità, capace di vivere lungamente sulle scene del nostro teatro lirico.

L'esecuzione al Comunale è stata eccellente. Il m.° Tullio Serafin, che crede alla vitalità di quest'opera, l'ha concertata con una passione e una intelligenza degne della sua esperienza lunga e della sua riconosciuta bravura. Interprete superbo è stato Beniamino Gigli, il quale vi si è dedicato con fede ed ha prodigato la sua bella voce e la sua arte di canto con liberalità pari a quelle offerte in opere di sicuro repertorio. Anche Iva Pacetti ha cantato con forte accento e con verità drammatica. Bene altresì la Barbieri nella parte di Dariola, e Gino Bechi in quella di Rinuccio, e Zagonara e Cassinelli nelle altre parti minori. Disciplinato e sicuro, come sempre, il coro di Morosini. Ha completato la degna rappresentazione la scenografia di C. E. Oppo, efficace, di buon gusto.

Il successo — pienamente condiviso da tutta la critica italiana — è stato, nelle due serate, schietto, sincero, con numerosissime chiamate all'autore, al direttore ed agli interpreti: tale da assicurare all'opera vita duratura.

ADELMO DAMERINI

ORCHESTRA

VINCENZO BELLINI

Tre sinfonie inedite

Recente esecuzione all'Adriano di Roma

124904. - Sinfonia in re	L. 40
124906. - Sinfonia in mi bem.	» 40
124908. - Sinfonia in do min.	» 40

REVISIONE DI M. ZANON

PARTITURE IN-8°

(aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

® MILANO (Puccini e Nazionale). — La stagione indetta dal D. L. si è conclusa nel primo teatro con *Il barbiere di Siviglia* (m.° Gennai, Togliani, la Bernelli, Spigolon, Gelli) e *Norma* (m.° Benintende, la Surani, Breviario, la Falliani, Maniero). Ad una recita speciale di *Rigoletto* hanno partecipato Galeffi e la Pagliughi. — Poi gli spettacoli sono passati al teatro Nazionale, ove all'*Ernani* (m.° Frattini, Melandri, De Franceschi, la Surani, Zuccarini) hanno seguito l'*Amico Fritz* (m.° Narducci, Sinnone, la Sandri, Paci), *Lucia di Lammermoor* (m.° Pessina, Maria Gentile, Montanari, Perrone), *Madama Butterfly* (maestro Rotondo, la Perris, Casadio, Conati), *Cavalleria* e *I pagliacci* (m.° Pinzaccone, la Galli, Lais; e Breviario, De Franceschi, la Baratta).

® TORINO (Vittorio Emanuele). — Si sono rappresentate *Tosca* (Lugo, la Visciola, Granforte), *La traviata* (la Pagliughi, Rubino, Salsedo), *Lucia* (la Pagliughi, Malipiero, Colombo), *Rigoletto* (Basiola, Sinnone, la Marinelli), *La Bohème* (Lugo, la Falconieri, la Montanari, Tavanti, Mevi).

Ha diretto le prime tre opere il m.° Braggio, le altre il m.° Polzinetti.

® PARMA (Regio). — Breve stagione con *La traviata* (la Olivero, Casavecchi, Poli), l'*Amico Fritz* (Tagliavini, la Tassinari, la Montali) ed *Il barbiere di Siviglia* (Reali, la

Rovighi, Pullini, Lusardi, Morigi). Direttore il m.° Martini.

® GENOVA. — Il m.° Arrigo Guarnieri ha diretto al Margherita: *I pagliacci* (con Galeffi), *Cavalleria* (Bova, Lombardo, la Cei), e *Madama Butterfly* (l'Atzuko, Aglio, Lombardo). — Al Politeama genovese si sono poi date tre recite di *Aida* (m.° Costaguta, la Dalbo, la Falliani, Beval, Pierotti, Guidi) e tre di *Traviata* ancora al Margherita (maestro De Tura, l'Aimaro, tenore Malipiero e Poli).

® TREVISO. — Il m.° Cantoni, oltre *La traviata* (la Perris, Fratesi, Poli), ha diretto *Il barbiere di Siviglia* (Reali, la Bernelli, Lotti, Sciacqui), *Cavalleria* e, nuovo per la città, *Notturno romantico* di Pick-Mangiagalli (la Dori, la Lotti, la Zinetti, ecc.) ch'è assai piaciuto.

® PISA (Verdi). — Una importante stagione lirica ha avuto luogo con *Otello* (m.° Votto, Merli, la Magnoni, Bechi); *Il Campiello* (m.° Marini, la Dragoni, la Laurenti, Badiali, Nessi, Baracchi, la Menotti, la Ticozzi); *Aida* (m.° Votto, la Cigna, la Nicolai, Momo, Pierotti), *Adriana Lecouvreur* (m.° Gavazzeni, la Favero, Masini, Poli).

Il Campiello di Wolf-Ferrari, nuovo per Pisa, ha avuto calorosa accoglienza.

® Un giro di spettacoli lirici (*Otello, Rigoletto, Tosca, La Bohème, Il barbiere di Siviglia, Adriana Lecouvreur*) si è svolto ad iniziativa dell'O. N. D., tra le città di RIETI, L'AQUILA, ASCOLI, PESCARA, CATANZARO, REGGIO CALABRIA. Hanno diretto i maestri Paoletti e Arduini. Fra gli interpreti ricordiamo Merli, Franci, Sinnone, Borgonovo, Pigni la Scuderi, la Piccarolo, la Marinelli.

® BARI (Petruzzelli) — Ultime opere rappresentate: *La forza del destino* (m.° Fabbroni, Beval, Pierotti, la Ferriani, la Vitali Marini, Mongelli); *La Gioconda* (m.° Gavazzeni, la Cigna, la Nicolai, la Tumiati, Ferrauto, Montesanto); *Il barbiere di Siviglia* (m.° Fabbroni, Stabile, Fort, la Cortini, Righetti, Siravo).

® COSENZA (Rendano). — Il m.° Ziino ha diretto *La Bohème* (la Caniglia, la Menotti, Salvarezza). Hanno seguito *Otello* (m.° Santarelli, Merli, la Scuderi Borgonovo) e *Adriana Lecouvreur* (m.° Ziino, la Oltrabella, Civil, la Ulisse, Vanelli). Il m.° Cilea, presente, è stato ripetutamente acclamato.

® FOGGIA (Flagello) — Dopo *La forza del destino* (m.° De Angelis, la Pedrini, Beval, la Pini, Marini, Neri) sono andate in scena *La Gioconda* (m.° Del Cupolo, la Cigna, Carrino, la Colasanti, la Orsi, Inghilleri) e *Adriana Lecouvreur* (m.° Del Cupolo, la Cobelli, Ferrauto, Carmassi, Vanelli). Cilea, che ha assistito alla sua opera, ha partecipato alle numerose chiamate.

® PALERMO (Biondo). — Ha proseguito la riuscita stagione primaverile con *Rigoletto* (Venturini, Cantelmo, la Muzzi); *Tosca* (la Di Giulio, Del Monaco, Noto); *Il barbiere di Siviglia* (la Muzzi, Venturini, Neroni, Cantelmo, Noto); *Cavalleria rusticana* (Del Monaco, Noto, la Di Giulio, la Todaro); *I pagliacci* (Del Corso, Venturini, la Fabrini, Noto); *Don Pasquale* (Toti Dal Monte, Beuf, Venturini, Cantelmo). Direttore il m.° Ferrari.

® BREVI STAGIONI LIRICHE si sono avute a FIUME (Fenice) con *Butterfly* (Atzuko Ito e Carrino) e *Rigoletto* (Dimitri e la Dufak) direttore Moresco; a UDINE con *Fedora* (m.° Zeetti, la Pederzini e Pigni); a VICENZA con *I quattro rusteghi* (m.° Zeetti, Molinari, Spigolon, Gubiani, la Masetti-Bassi, la Soracco, la Brunazzi, la Sassone Soster); ad ALESSANDRIA con *Otello* (m.° Cordone, Pertile, la Magnoni, De Franceschi) e *Lucia* (m.° Marzollo, la Piccarolo, Traverso e Viviani); ad ASTI con *Don Pasquale* (Toti Dal Monte); a VENEZIA (Malibran) con *La traviata* (m.° Castelmonte, la Perris, Alfieri); a VIGEVANO con *Tosca* (m.° Berrettoni, la Cigna, Lugo, Basiola); ad ADRIA, direttore Savini, con *La traviata* (la Favero) e *Il barbiere di Siviglia* (Basiola).

MUSICA PER FISARMONICA

AUTORI DIVERSI

124920. - *L'Eco di Napoli*. Raccolta di celebri canzoni napoletane (Anzaghi-Lupo) L. 10,—

124925. - *Otto Danze spagnole* (Lupo) L. 10,—

C. GOUNOD

124934. - *Faust*, Atto 2°. Valzer (Lupo) L. 6,—

125003. - *Ave Maria*. Melodia religiosa (Anzaghi) L. 3,—

125007. - *La stessa*. Trascrizione facile (Anzaghi) L. 2,50

F. GRIMALDI

125008. - *Dubbio*. Capriccio, Op. 128 (Anzaghi) L. 3,—

J. IVANOVICI

125172. - *Onde di Danubio*. Valzer (Anzaghi) L. 4,—

G. MARTUCCI

125009. - *Notturno*. Op. 70, N. 1 (Anzaghi) L. 4,—

F. MENDELSSOHN

125177. - *Barcarola veneziana*. Op. 19, N. 6 (Colombo) L. 2,50

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

Successi italiani all'estero

Quello così caloroso ottenuto da *Donata* di Scuderi a KARLSRUHE (vedi nostro ultimo fascicolo) è stato pienamente condiviso da tutta la stampa tedesca che sull'interessante opera pubblica diffuse critiche. Ricordiamo quelle della *Badische Presse* (Karl John), del *Der Führer* (Richard Sievegd), dello *Strasburger neuste Nachrichten* (Hans Reich), della *Börsen Zeitung* e dell'Agenzia italiana d'informazioni della Germania (*Europa nuova*).

® Al Reale di BUDAPEST sono state rappresentate, con vivissimo successo, rilevato da tutta la critica, *Lucrezia* di Respighi (nuova per la città e messa in scena con grande buon gusto da Olah), *Il tabarro* e *Suor Angelica* di Puccini ed il balletto *La Giara* di Casella. Direttore accuratissimo delle opere è stato il m.° Failoni, e del balletto il m.° Kenessey.

Dello stesso Respighi è sempre in repertorio al Reale, acclamatissima, la *Fiamma*, nella superba edizione ammirata anche a Firenze e alla Scala.

® Mentre la rivista va in macchina ci giunge anche notizia del grandissimo successo a FRIBURGO della *Bisbetica domata* di Mario Persico con una quarantina di chiamate, a molte delle quali ha partecipato l'autore.

® I balletti della Scala, invitati dall'Intendente generale dei teatri tedeschi, hanno avuto calorosa accoglienza al Deutsche Theater di PRAGA. Oltre la *Bottega fantastica* di Rossini - Respighi vennero eseguiti altri balletti su musiche di Pick-Mangiagalli, Catalani, Martucci, Weber, Mussorgski ecc. Direttore Nino Sanzogno, prima ballerina, regista, coreografa la Poli, allestimento scenico di Benois.

Completava il programma *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, nella trascrizione di Toni.

ORCHESTRA

A. PALOMBI

Pagine di guerra (A.O.I.)

Miniature sinfoniche

PARTITURA IN-8°

(124639) L. 20 *(oltre l'aumento del 20 %)*

EDIZIONE RICORDI

CONCERTI

MILANO

® TEATRO DELLA SCALA. — Anche gli ultimi tre concerti della stagione hanno avuto ottimo successo e richiamato molto pubblico. Il giovane maestro Francesco Molinari Pradelli ha diretto l'*8° Preludio* di Bach, trascritto da Zandonai, *Eros* e *Psyche* di Franck, brani della *Pisanella* di Pizzetti, due frammenti dell'opera *In terra di leggenda* di L. Rocca ed il *4° Concerto* di Beethoven, interpretato mirabilmente, per la parte pianistica, da Backhaus, che ha pure eseguito alcuni numeri fuori programma.

Nuovo per Milano era Herbert Albert, che si è dimostrato direttore agguerrito presentando pagine di Beethoven (la *Settima*), di Mozart, di Brahms, di Rossini ed il preludio dei *Maestri Cantori*.

Bernardino Molinari, infine, ha offerto una nobile ed espressiva interpretazione de *La resurrezione di Cristo* di Perosi; ed è stato assai applaudito coi solisti Maria Carbone, Gina Alfano, Malipiero, Gobbi e Marchiò. Eccellente il coro addestrato dal m.° Consoli.

L'oratorio perosiano, che ha ormai più di quarant'anni di vita e che costituiva una novità per gran parte del pubblico, ha prodotto, specie nella 2ª parte, viva impressione ed intense emozioni.

® CONSERVATORIO. — L'Accademia di musiche contemporanee ha ricordato il suo quarantennio con un concerto di cui furono interpreti il violinista Pierangeli, il pianista Sandro Fuga, il trio Colombo-Ferrari-Cassone, le cantatrici Alcione e Tegani, in musiche di Alfano, Guarino, Tronchi ecc. Dino Bonardi, con acconce parole, ha ricordato le origini e lo sviluppo dell'Accademia, che per l'occasione ha pubblicato un opuscolo illustrativo.

Lieta accoglienza ha avuto la pianista Enrica Cavallo, interpretando assai bene pagine di Bach, Strawinski, Honegger ecc.

Un programma intonato a criteri elevati ha eseguito il Gruppo sperimentale del G.U.F. Oltre a *Canzoni* ed *Arie* del 6 e 700, vi figuravano un *Trio* di Schubert, alcune liriche moderne, due graziosi *Momenti musicali* per violoncello del giovane Bettinelli ed una *Sonata* per violino di P. Casale. Attenti interpreti: la cantatrice Sigalla, il pianista Rossi, il violinista Ferraresi ed il violoncellista L. Casale.

® CONCERTI DIVERSI. — Al Filologico si è commemorato Puccini, con un programma di sue musiche (preceduto da un breve discorso di Alceo Toni), dirette dal m.° Boccaccini con la cooperazione degli artisti Fernanda Ciani e A. Sinnone.

L'Associazione Artiste e laureate ha dato un concerto di musiche moderne italiane (Bossi, Persico, Censi, Guarino, Montanaro, Lanaro, Oddone) eseguite dal coro Voci amiche, diretto da Elisabetta Oddone, e dal soprano Francesca De Angelis.

ROMA

® Adriano. — Il m.° Molinari ha diretto un concerto belliniano, indetto dalla R. Accademia d'Italia, col patrocinio del Ministero della C. P. Oltre a brani di opere del Catanese (solisti la Galli, la Pagliughi, la Nardi, la Mancini, Marcato, Flamini, Fantozzi, Mancini e coro diretto dal m.° Somma), vennero eseguite tre *Sinfonie*, inedite, in *re*, in *mi bem.*, e in *do min.* Esse — recentemente pubblicate dalla Casa Ricordi — appartengono a quel gruppo di composizioni giovanili ricercate e scelte da Francesco Cilea, di molte delle quali l'Accademia stessa ha curato l'edizione.

Il pubblico le ha udite con interesse e curiosità e vivamente applaudite.

® Filarmonica. — La stagione si è conclusa con un concerto vocale-strumentale al quale ha partecipato il flautista Paci, il duo vocale Lamanuzzi-Mugnaini ed il Quartetto italiano. Quest'ultimo ha fatto conoscere un *Quartetto in sol min.* di G. C. Cambini.

® Teatro delle Arti. — Nel programma eseguito dai pianisti De Barberis, Guarino, Vlad, dalla cantatrice Danco, dal violinista Ferraguzzi, erano comprese *Tre liriche* di Berg, la *Sonata* op. 11 di Hindemith (viola e piano), la *Serenata*, per piano, di Nielsen, *Due Sonetti* del Petrarca di Luis Cortese, *Tre invenzioni* a due voci, per piano, di Alfred Vlad e *Due liriche* del belga J. Absil.

Nel concerto di chiusura vennero eseguite la *Sonata a cinque* di Malipiero (diretta dal m.° D'Ayala), due *Sonate* di Berg e Strawinski (pianista Vlad), *Pupazzetti* di Casella (l'autore al piano), ecc.

BOLOGNA

® Teatro Comunale. — Antonio Guarnieri, oltre pagine di Beethoven e di Wagner, ha fatto conoscere ai bolognesi, che l'hanno accolto con favore, l'*Allegro da concerto* per violino e orchestra, di Lavagnino, apprezzato solista Riccardo Brengola.

Nel successivo concerto il m.° Dressel ha diretto musiche di Rossini, Strauss, Casella (due tempi della *Serenata*) ed il *Concerto in do min.* di Beethoven in cui ha avuto molti applausi il pianista Backhaus.

Il programma di H. Albert — anch'egli assai festeggiato — comprendeva il poema *Don Giovanni* di Strauss, la *Sinfonia in fa min.* di Ciaicowski, la Sinfonia dell'*Italiana in Algeri* di Rossini e la *Serenata in sol magg.* di Mozart.

Nell'ultima udizione il giovane m.° Franco Ferrara, calorosamente applaudito, oltre brani di Brahms, Mussorgski, Kodaly e l'*Aprilia* di Carabella, ch'è piaciuta, ha diretto il *Concerto in mi bem.* di Beethoven, per piano e orchestra, che ha costituito un grande successo anche per Backhaus.

® Merita segnalazione l'iniziativa musicale, avuta quest'anno dal sottocomitato studentesco della Dante Alighieri, consistente in « sei ore di musica » caratterizzate ciascuna da un tema (moderna - del cinque o seicento - di valzer - di folclore internazionale - del 700) presentato da una breve didascalia orale che per l'ultima « ora » dedicata alla « musica contemporanea italiana » (Malipiero: *De Profundis*; Petrassi: *Preludio, Aria e Finale*; Dallapiccola: *Musica per 3 pianoforti*; Casella: *Serenata*) fu affidata ad Alfredo Casella e per le precedenti a Dallapiccola, Sartori, De Paoli Vatielli, ecc. Il criterio che ha mosso i giovani organizzatori è stato quello di avvicinare al pubblico musiche di valore, poco o affatto note. La parte esecutiva fu sostenuta da elementi locali scelti fra concertisti già affermati o fra giovanissimi. Il successo che ha salutato le manifestazioni è stato ottimo.

Fra le varie composizioni eseguite è da sottolineare la *Suite* per due flauti, archi e cembalo estratta dalla *Tafelmüsik* di Telemann nella revisione di Riccardo Nielsen.

® Alla Filarmonica si è ricordato il m.° Adolfo Crescentini, nel 20° anniversario della morte, con un programma di sue musiche preceduto da un discorso di Carlo Zangarini.

VERONA

® Per conto dell'Associazione italo-germanica, il Sindacato dei musicisti ha tenuto un interessante ciclo di 5 concerti. Il primo era dedicato ai prebachiani, a G. S. Bach e ad Händel; gli altri riguardavano: la musica in Germania nella 2ª metà del sec. XVIII; nella prima e seconda metà del sec. XIX; i contemporanei.

Ai diversi concerti, preceduti da acconce parole del m.° Piero Bottagisio, hanno partecipato i violinisti Cattini, Mendini, Borghini, Franceschi; i pianisti Sartori, Trucchi, Moroni, Bottagisio; il violista Papi; la cantatrice Longobardi e la corale del D. L. diretta dal m.° Lucchi.

NAPOLI

® Scarlatti. — L'ultima udizione comprendeva musiche di Emilia Gubitosi e di Renato Parodi, accolte con favore, tra cui il *Concerto* per piano ed orchestra della prima, e *Villanella* del Parodi. Ottimo direttore F. M. Napolitano. Solista di piano Adriana Mari.

Da ricordare anche l'udizione della cantatrice Sammartini col pianista Terracciano, e un'altra dedicata alle compositrici italiane Recli, Giacchino Cusenza, Giuranna, Olivieri San Giacomo, Oddone.

PALERMO

® Nella 2ª Mostra di Musica contemporanea, tenuta alla Sala Scarlatti, sono state presentate due *Sonate* per violino e pianoforte di Liviabella e di Selvaggi, *Liriche* per canto e pianoforte di Caminiti, di Lizzi, di Celso, di F. E. Raccuglia, di Gibilaro, *Corale con variazione* per pianoforte di M. Giacchino Cusenza, *Tema con variazioni*, per quartetto a fiato, di Brandaleone, una *Sonata* per violoncello e piano di Cece, e *Serenata* per sette strumenti di Zara, che l'ha diretta.

Tutte le composizioni hanno avuto vivo successo. Applauditi anche gli interpreti: le cantatrici Canizzaro, Polito, Fabrini; i violoncellisti Paladini e Scordato; i violinisti Arcidiacono e Ferrari; il violista Di Cristina; i pianisti Liviabella, Maria Giacchino Cusenza, Liberia Ingegnerios, Marisa Bentivegna e V. Vitale; nonché i signori Consolo, Petroneri, Caramia, Castagna, Carpinteri e Diamante, strumentisti a fiato.

CAGLIARI

® Una lodevole e interessante attività artistica ha esplicato in questi ultimi mesi il R. Conservatorio di musica. Si sono avute diverse commemorazioni di Verdi con concerti di sue musiche e discorsi di Alberto Ghislanzoni, di Raffaello De Rensis, di Lorenzo Giusso, della prof. Cao Fasano, di Fausto Torrefranca, di Ernesto Paolone, di Gaspare Scuderi. Nella commemorazione indetta dal Sindacato dei Musicisti è stato oratore Renato Fasano.

Si è svolto anche, d'intesa con la R. Università, un corso libero di storia ed estetica della musica, le cui lezioni sono state tenute dai già citati De Rensis, Paolone e Torrefranca.

VARIE DALL'ITALIA

® All'Accademia Reale di musica antica di Venezia ha avuto ottima accoglienza un nuovissimo oratorio *Martirio d'amore* di G. C. Bernardi, su parole di suor Tarcisia Villa.

® Giovanni Cenzato ha commemorato a Trento Giuseppe Verdi. E' seguito un concerto verdiano diretto dal m.° N. Annovazzi.

® Il Duo Dallapiccola-Materassi ha eseguito a Parma la *Sonata* per violino e piano di Nino Rota, con ottimo successo.

® L'organista Guido Maffiotti, con la collaborazione della cantatrice Clementina Gobbo, ha dato un bel concerto nella Chiesa della Trinità di Torino.

® In un concerto d'organo a Trieste, il maestro De Zuccoli ha eseguito anche la sua Toccata *Te Deum laudamus*.

® Il Liceo musicale di Piacenza ha ricordato P. Giovanni Bolzoni nel centenario della sua nascista. Di lui ha parlato degnamente Carlo Censi, mentre il m.° Spezzaferri ha diretto un programma di musiche bolzoniane, assai applaudite.

® Sassari ha avuto una breve e riuscita stagione di concerti. Si sono avvicendati la pianista Proietti con l'arpista Frontali; il Trio triestino; le cantatrici Bagni e Urbani; la pianista Narduzzi; il violoncellista Ranzato; il violinista Abussi (al piano la m.ª Marisa De Carolis).

VARIE DALL'ESTERO

Il Duo Fasano-Mazzacurati, che si è pure distinto in diverse città d'Italia, ha compiuto un giro anche all'estero suonando, con vivo successo, a Vienna, Francoforte, Bratislava, Graz ed in Slovacchia. Il Fasano è stato applaudito anche come autore.

® Il prof. Alfredo Cairati ed il figlio Cornelio hanno dato nel Künstlerhaus di Monaco (Baviera) un applaudito concerto per cembalo e viola d'amore.

Lo stesso prof. Cairati tenne un'assai apprezzata conferenza a Stoccarda — che poi ripetè a Monaco — al Congresso internazionale per la cultura della voce parlata e cantata.

RECENTI SUCCESSI ALL'ESTERO

AL REALE DI BUDAPEST

O. RESPIGHI

LUCREZIA

ISTORIA IN 1 ATTO E 3 MOMENTI DI C. GUASTALLA

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20
Libretto L. 3

A FRIBURGO

M. PERSICO

LA BISBETICA DOMATA

4 ATTI DI A. ROSSATO

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

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

IL SETTIMO «MAGGIO MUSICALE» FIORENTINO

Anche in tempo di guerra le Muse non tacciono; ed è segno di un popolo forte quello di ascoltarle in calma e religiosa attenzione. Così anche in quest'anno, tra il fragore delle battaglie e nel fervore fiducioso di una volontà ricostruttrice di tutto un nuovo assetto sociale e politico dell'Europa perseguito dalle due grandi Nazioni dell'Asse, il Maggio musicale fiorentino ha avuto il suo regolare svolgimento, pur con le limitazioni imposte dalle necessità del momento, e con un'affluenza di pubblico straordinariamente entusiasta.

In ogni esecuzione quello che dava l'impronta del tempo di guerra e faceva assurgere le manifestazioni al significato alto di una celebrazione civile era la presenza di soldati ed ufficiali in grigio-verde, e di moltissimi feriti, fatti segno costantemente a calorose e schiette acclamazioni, che volevano esprimere la gratitudine pel valore di tanti nostri fratelli e la certezza di una vittoria finale.

La perfetta organizzazione di ogni spettacolo, l'esito felicissimo di ogni esecuzione tornano, in primo luogo, ad onore di chi l'ha concepito e diretto, e specialmente del sopraintendente m.° Mario Labroca, col quale dobbiamo rallegrarci in modo speciale.

LE OPERE

La prima opera inscenata con grande ricchezza di mezzi è stata l'*Amico Fritz* di Mascagni, con cui si celebrava il cinquantesimo anno dalla sua prima apparizione. La presenza dell'Autore, che dirigeva, ha contribuito ad attrarre gran folla di popolo acclamante, che ha dimostrato la sua devota ammirazione per il musicista livornese ed il suo amore per lo squisito *Fritz*.

L'esecuzione è stata ottima: gli artisti dei migliori (Iolanda Magnoni, Ferruccio Tagliavini, Palmira Vitali Marini, Camillo Nannini, Afro Poli, Luigi Cilla), i cori e l'orchestra del Maggio musicale.

Una superba esecuzione ha poi avuto il *Tristano e Isotta* di Wagner sotto la direzione di Gino Marinuzzi, che l'ha interpretata con profondo senso e con ardente foga avendo ad interpreti Max Lorenz (Tristano), Erna Schluter (Isotta), Elisabetta Hongen (Branganis), Ludwig Weber (Re Marke), Joseph Hermann (Kurvenaldo), Fritz Wolf (Melò), Ernest Renzhammer (Pastore e Marinaio), un complesso di artisti tedeschi specializzati nelle opere wagneriane e di uno stile perfetto di canto e di scena. Il coro era quello, affiatatissimo, del Morosini e l'orchestra del Maggio musicale; le scene dipinte su bozzetti di Emil Praetorius, l'allestimento scenico di Pietro Caliterna.

Altro memorabile avvenimento è stato costituito dalla riproduzione ex-novo di *Un ballo in maschera* di Verdi, in cui si è affermato interprete tipicamente verdiano, per il sicuro e immediato accento drammatico, per unità di stile vigoroso e vario di contrasti, il m.° Mario Rossi. Per gli artisti esecutori, a lumeggiarne la eccezionalità, basta accennare i nomi che sono quanto di più eccelso abbia oggi la scena lirica italiana: e cioè Beniamino Gigli, Ebe Stignani, Maria Caniglia, Gino Bechi, Liana Grani, il coro del Morosini, l'orchestra stabile. Le scene nuovissime di Aldo Calvo, la regia di Guido Salvini, l'allestimento scenico del Caliterna hanno contribuito al successo entusiastico e popolare.

Ad un Maggio musicale non poteva mancare la ripresa di uno di quei capolavori che stanno come pietre miliari nella storia della musica, e la cui conoscenza è indispensabile a ricongiungere gli anelli di una lunga evoluzione del teatro musicale. Dopo l'*Alceste*, presentata in precedente Maggio musicale, è venuta infatti l'*Armida* di Gluck, che ha rivelato un aspetto dell'arte gluckiana, e cioè l'espressione del mondo fantastico e favoloso. In mano di Vittorio Gui l'opera si è presentata unita nei suoi disparati elementi vocali, orchestrali, coreografici, ed ha affermato i suoi motivi storici di vitalità perenne. Gli sono stati validi cooperatori Gabriella Gatti, Pierisa Giri, Feodora Barbieri, Ferruccio Tagliavini, Tancredi Pasero, Ettore Parmeggiani, Tito Gobbi, il coro del Morosini, il coreografo Millos e la prima danzatrice Attilia Radice, nonchè il regista-poeta C. Pavolini.

Altro successo popolare ha suscitato una edizione, veramente fuori del comune, della *Bohème* di Puccini, interpretata da Victor De Sabata, il quale ha riportato alla superficie ciò che, nel fondo, si era posato nelle consuete edizioni di teatri di provincia. Una esecuzione dunque che ha attinto l'autenticità del pensiero pucciniano, creando un quadro di poesia, di cui lo stesso Puccini si sarebbe sicuramente compiaciuto. Ad avvalorare l'intento di De Sabata sono valsi artisti come il Gigli, la Favero, la Menotti, il Pasero, il Biasini, il Di Taranto, il Cavallini, nonchè il coro del Morosini, l'orchestra stabile, le scene di Calvo, la regia di Salvini.

In unica e applaudita esecuzione è stata data l'*Italiana in Algeri* di Rossini, che aveva poco innanzi guadagnato al complesso del Reale di Roma pieni consensi nel giro artistico in Germania. Diretta con sicurezza da Oliviero De Fabritiis, interpretata da Gianna Pederzini, da Nino Ederle, da Vincenzo Bettoni, da Liana Grani, Edmea Limberti, Giulio Ghirardini, Giuseppe Taddei, dai cori del Reale e dall'orchestra stabile, lo spartito ha ottenuto anche in questa riproduzione caloroso successo.

Ultima opera, che ha riportato piena vittoria, è stata la quasi novità del *Don Juan de Manara* di Franco Alfano, di cui abbiamo già detto diffusamente.

I CONCERTI

Il Maggio si è inaugurato con una nuova edizione della gran *Messa solenne* di Beethoven, nella vigorosa e unitaria interpretazione di Victor De Sabata, che ha avuto a sua disposizione un coro perfettamente agguerrito nel complesso di Andrea Morosini, una orchestra ben disciplinata in quella della Stabile e artisti come Mafalda Favero, Ebe Stignani, Gustavo Gallo, Tancredi Pasero.

Vittorio Gui, dal canto suo, ha portato alla conoscenza del gran pubblico quel gioiello romantico che è l'oratorio profano *Il Paradiso e la Peri* di Schumann, in cui il carattere liederistico e lo spirito poetico del grande tedesco trovano una veste musicale di elegantissima forma. Bisogna lodare l'impegno con cui si è prodigato il coro del Morosini, che vi ha la massima parte, e gli artisti solisti Gabriella Gatti, Elda Zupo, Aurelio Marcato, Alessandro Dolci e Bruno Sbalchiero.

Alla Sala Bianca di Palazzo Pitti è comparsa di nuovo, ed ha suscitato schietto consenso, l'Orchestra da Camera del Conservatorio di Napoli, creata e diretta da Adriano Lualdi, il quale, in musiche di Pilati, Bach (*Concerto in re minore* per due violini e archi: solisti Arrigo Pelliccia e Renato Ruotolo), di Prokofieff (*Sinfonia classica*), di Lualdi (*Divertimento in re maggiore*, nuovissima composizione), di Wolf-Ferrari (*Suite veneziana*), di Bartók (*Danza rumena*), di Scarlatti (*Cinque sonate* orchestrate dal Lualdi stesso), ha dimostrato la perfetta disciplina del complesso e la intelligente cura dello stile di ogni autore.

Gran folla poi hanno richiamato al Teatro Verdi due grandi pianisti, Edwin Fischer e Wilhelm Backhaus, che hanno svolto magistralmente un ciclo di *Sonate* beethoveniane, suscitando il più alto interesse e guadagnandosi i più clamorosi consensi.

Una viva curiosità è stata quindi provocata dalla presentazione, allo stesso teatro, di uno strumento nuovissimo, il *Trautonium*, così detto dal primo inventore Trautwein. Lo ha illustrato Oscar Sala, che vi ha apportato modificazioni sostanziali, e, con esecuzioni di musiche di Paganini e di una *Sonata fantasia* di Harold Genzmer, accompagnatore al pianoforte, ne ha dimostrato le caratteristiche varie e le varie risorse, utili forse alle future orchestre.

Finalmente ha chiuso le manifestazioni del Maggio un concerto diretto da quel giovanissimo direttore tedesco, Hebert von Karajan, che si celebra ovunque come un nuovo astro della bacchetta direttoriale. Infatti, la musicalità viva di questo giovane, la sua tecnica perfetta, la sua personale forza di convinzione hanno potuto dare una impronta inconfondibile a musiche notissime come l'ouverture dell'*Anacreonte* di Cherubini, la *Sinfonia con minuetto* di Mozart, il *Till* straussiano, e la *Settima* di Beethoven.

Inserita nelle manifestazioni del Maggio, ha avuto luogo al R. Conservatorio di musica «L. Cherubini» l'inaugurazione del grande organo da concerto, opera della Ditta Mascioni di Cuvio (Varese). Vi ha preso parte la Scuola di Danze di Jia Ruskaja, che accompagnata all'organo dal m.° Pietro Scarpini, ha eseguito squisite danze, tra cui alcune di nuova composizione come *Trittico* sull'8° Preludio di Bach, la *Morte di Aase* su musica di Grieg, *Le gaie villanelle* su di un valzer di Schubert, e *Vivaldiana* su musica di Vivaldi-Bach.

All'organo poi, il m.° Luigi Amodio ha eseguito, con perfetta padronanza dello strumento e con severo stile, la *Toccata in do maggiore* di Bach e il *Concerto in la minore* di M. E. Bossi, accompagnato dall'orchestra del Conservatorio sotto la precisa direzione del maestro Guerrini. Alla manifestazione hanno assistito molte autorità cittadine, un bello stuolo di musicisti e di critici di quotidiani e una folla strabocchevole di eletto pubblico.

ADELMO DAMERINI.

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE

per Pianoforte a due mani

F. B. BUSONI

E. R. 652. - *4 Danze antiche*. Op. 11 (Minuetto; Gavotta; Giga; Bourrée) L. 8,—

E. R. 650. - *Una festa al villaggio*. 6 Pezzi caratteristici. Op. 9. (Preparazione alla festa; Marcia trionfale; In chiesa; La fiera; Danza; Notte) L. 15,—

E. R. 655. - *Marcia funebre* del «Crepuscolo degli Dei» di Wagner L. 6,—

E. R. 653. - *2 Pezzi*. (Minuetto, Op. 14; Gavotta, Op. 25) L. 6,—

E. R. 651. - *3 Pezzi* nello stile antico. Op. 10. (Minuetto; Sonatina; Giga) L. 6,—

E. R. 654. - *2 Preludi e Fughe*. Op. 21 e 36. L. 10,—

E. R. 694. - *24 Preludi*. Op. 37. Vol. I. L. 8,—

E. R. 695. - *Idem*. Vol. II. » 8,—

Revisioni di G. TAGLIAPIETRA

(*aumento del 20% su tutti i prezzi*)

G. RICORDI & C. - MILANO

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BUSONI (F.) — *Scritti e pensieri sulla musica.* (Pag. 144) (Le Monnier, Firenze).

Luigi Dallapiccola e Guido M. Gatti han raccolto venticinque tra articoli, saggi, lettere aperte, risposte a referendum, che Busoni pubblicò in lingua tedesca fra il 1905 e il 1922 su vari argomenti musicali, da quelli estetici ai pratici. Benchè ne sia rimasto escluso qualche scritto, che anche si rileggerebbe con piacere — vi accenna Massimo Bontempelli nell'Introduzione — l'antologia è tale da chiarire alcuni aspetti della mentalità di Busoni, il suo vivace interessamento alle cose dello spirito, l'aspirazione all'elevazione dell'arte, il gusto dell'osservazione, della riflessione. Bisogna tuttavia avvertire che, non filosofo, non esperto di scienza estetica e di metodologia, egli, al pari di altri artisti pensosi e pronti a fissare sulla carta le loro idee, usa sovente locuzioni imprecise, che appartengono a vari sistemi del pensiero scientifico (così accadde tante volte a Riccardo Wagner, per esempio) o metafore o parole ambigue per significare sfumature di idee e sensazioni, e perciò cagiona dubbii e talvolta interpretazioni esasperate. Ciò può avvenire, citiamo un caso, se si prenda alla lettera l'affermazione della possibilità della « strumentazione d'una frase in origine solo astrattamente musicale » e non si badi alle parole che seguono, « o pensata per un altro istrumento », il che « fa parte degli arrangiamenti », e alle parole conclusive con le quali si distinguono i « compositori che trascrivono per orchestra » da quelli che « inventano o sentono puramente per orchestra ». Sentir per orchestra è ben un sentire in suoni; dunque l'« astrattamente » non vuol dire « senza suono ». E che è un suono astratto? Una formula matematica, una frazione della gamma; ma ciò riguarda l'acustica e non l'arte. Di fatto l'*Arte della fuga*, che Bach pensò senza suoni, se resta sulla carta ha gran pregi teorici, ma se vien arbitrariamente trasferita in suoni si mostra sprovvista di vita d'arte. Altra imprecisione è quella che nei momenti della composizione distingue l'idea, la trovata e la realizzazione, e che della trovata reca un singolare esempio: la scelta della tonalità e degli strumenti convenienti a un'antica melodia ebraica per tratteggiare la figura d'un ebreo. Ma non è sul linguaggio per così dire scientifico di Busoni che indugerà il lettore, bensì sulla grande dignità della sua concezione dell'arte, sulla vivacità di tante idee ed espressioni, sul desiderio di penetrare nel più intimo del segreto della musica, sulla saggezza d'una così vasta esperienza tecnica.

HOFFMANN (H.) E RUHLMANN (F.) — *Festschrift Fritz Stein.* (Pag. 212) (Henry Litolff's Verlag, Braunschweig).

Con una interessante miscellanea di saggi di musicologia discepoli e amici han festeggiato il sessantesimo genetliaco di Fritz Stein. Apre il volume un sapiente articolo di Friedrich Blume sulla musicologia e la pratica musicale. L'illustre maestro delimita i campi delle due attività e ne rileva le affinità. Ricorda fra l'altro due sentenze medievali sulla distinzione delle capacità e finalità del creatore e dell'esecutore, sentenze gustose quanto quella di Sant'Agostino sull'insipienza dei cantanti. Una è di Tinctoris: « Musico è colui che prende a cantare a scopo di studio e non per pratico servizio ». Un'altra: « Grande è la differenza dei musici e dei cantori; quelli sanno, questi dicono ciò che è nella musica; e chi dice quel che non sa è una bestia ». H. L. Denecke e H. J. Therstappen trattano della forma in Reger. F. Mahling riferisce di alcuni disegni del pittore Vetter ispirati dalla *Missa solemnis* di Beethoven. H. J. Moser e M. Seiffert danno notizia di vari *Lieder*. A. Schering pubblica per la prima volta cinque lettere di Carlo Stamitz. Fra gli altri scritti è notevole quello di F. Rühlmann sull'esecuzione delle ultime opere di Gluck. L'elenco delle opere dello Stein conclude il volume.

PRAMPOLINI (E.). — *Scenotecnica.* (Pagine 180). (Hoepli, Milano).

È uno dei quaderni della Triennale. All'Introduzione del Prampolini, che accenna all'influenza del Futurismo italiano e all'attività di Ricciardi, dell'Antoine, del Copeau, del Craig, del Reinhardt e di altri nel rinnovamento della « agonizzante scenografia » nella « scenotecnica », seguono notizie di parecchi scenotecnici e nitide riproduzioni di bozzetti, di scene, di costumi, sia pel teatro di prosa, sia per quello musicale, operistico e coreografico. Sono dunque riprodotte le scene per *Re Hassan* di Ghedini, *Orfeo* di Monteverdi, *Il ballo* di Rieti, *La Giara* di Casella, *Sansone e Dalila, Giulietta e Romeo* di Gounod, *Pelléas et Mélisande, Manon* di Massenet, *Tannhäuser, La Straniera, Aida, I cavalieri di Ekebù, La Walkiria, La creazione del mondo* di Milhaud, *Arlecchino* di Busoni, *Le cerve* di Poulenc, *Bolero* di Ravel, *Il gallo d'oro, Don Juan* di Gluck, *Carmen, Le donne curiose, La vedova allegra, Il cavaliere della rosa, Cenerentola* di Rossini, *Il vascello fantasma, La favola*, ecc. di Malipiero, *I maestri cantori, L'oro del Reno, Un ballo in maschera, Sigfrido, Otello* di Verdi, *Giulio Cesare* di Händel, *Madama Butterfly, Il figliuol prodigo* di Prokofief, *Il volo di Icaro* di Markevic.

GIAZOTTO (R.). — *Il melodramma a Genova nei secoli XVII e XVIII* (Pag. 80). (A cura del Teatro Carlo Felice, Genova).

Sempre son da lodare le pubblicazioni che, come questa, rammemorano la vita musicale delle città italiane. Di tali cronache provinciali c'è bisogno per documentare, più tardi, una storia della cultura italiana. Dell'attività dei teatri d'opera a Genova nei secoli XVII e XVIII si sapeva poco finora. Il Giazotto ha ora ripubblicato un raro opuscolo anonimo, 1771, serbato nella Biblioteca Universitaria di Genova, *Tavola cronologica di tutti li drammi o sia opere in musica recitati alli teatri detti del Falcone e di S. Agostino dal 1670 al 1771 con li nomi de' più celebri e famosi musici*, eccetera. L'opuscolo è purtroppo lacunoso sia nell'elenco degli spettacoli, sia nell'indicazione dei compositori e dei librettisti, e troppo spesso non ricorda i nomi degli esecutori. Il Giazotto, formulata qualche ipotesi sulle notizie mancanti, s'è adoprato a rettificare o completare i dati. Sono in tal caso utili i riscontri con le cronologie d'altri teatri italiani. Come s'è recentemente veduto anche nelle cronologie dell'Apollo di Roma pubblicate dal Cametti, e come del resto si sa dallo svolgimento storico del melodramma, Venezia nel Seicento e specialmente Napoli nel Settecento fornirono opere a tutte le altre città italiane. Anche i genovesi conobbero dunque l'abbondante produzione operistica di quei secoli e assai godettero dei pregi dei virtuosi e delle virtuose, come testimoniano fra l'altro alcune poesiole in italiano, in francese, in genovese, encomiastiche della Aguiari.

a. d. c.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

MONTANI (P.) — *Concertino in Mi* per Pianoforte e Orchestra d'archi. (riduzione per due Pianoforti dell'Autore). (G. Ricordi e C., Milano).

Il *Concertino* di Pietro Montani, appare subito ad una prima lettura una di quelle composizioni che fanno piacere oltre che all'esecutore anche al pubblico. In esso non sono posti (finalmente!) gravi problemi di estetica, di armonica e contrappuntistica costruttiva: la melodia segue un naturale sereno andamento un po' facile, se si vuole, ma non certo banale. Tutto è chiaro, semplice, lindo. Ci si accorge che le idee prime devono essere nate spontaneamente secondo un ordine estetico sia pur acquisito, ma intimamente sentito, e attorno a loro è fiorito con facilità il lavoro dell'artigiano, maestro della tecnica della propria arte.

Pur non potendo dare un giudizio esatto sull'istrumentale, avendo di esso sott'occhio la riduzione per due pianoforti, appare chiaro che l'Autore ha voluto renderlo più trasparente possibile onde sottolineare e collegare con efficacia, ma senza sopraffare, la parte del solista che viene così a risultare sempre molto ben rilevata. Per questa ultima, il Montani « pianista » ha steso una parte nella quale vengono sfruttate con conoscenza sicura dell'effetto le caratteristiche dello strumento.

Le svariatissime formule tecniche della pianistica moderna si seguono e si alternano in varie combinazioni adattandosi a meraviglia al senso dei periodi e pure essendo talvolta di una certa difficoltà, questa è sempre superabile facilmente, appunto per la loro disposizione interna.

Il *Concertino* consta di tre tempi collegati tra loro. Il 1° è basato su due temi che, data la forma del « Concertino », non subiscono una elaborazione secondo gli schemi sonatistici, ma vengono esposti semplicemente in due parti che si seguono collegate da un caratteristico ponte di semicrome affidate al pianoforte. Al carattere festoso e primaverile del primo tema, viene contrapposto, per così dire come quadro, il secondo, più cantabile sebbene un po' contorto.

Le ultime battute del primo tempo servono d'introduzione al « Lento » (2° tempo), bella pagina di nobile invenzione in cui il pianoforte e l'orchestra rappresentano due cori che si rimandano la « Melopea » (che non ha però caratteristiche liturgiche-cattoliche), a modo di antifona. Attacca subito il 3° tempo « Vivo e felice », in forma di semplice Rondò di schema A-B-A^1-B^1, in cui A^1 e B^1 non sono altro che variazioni dei primi due temi.

Dopo la cadenza, il tempo termina con la riesposizione del primo tempo elaborato per effetto di finale: che è sicuro.

SILVESTRI (R.) — *Faville*. Capriccio per Pianoforte (G. Ricordi e C., Milano).

È una composizione, nella forma e nel carattere di scherzo in tre parti, A-B-A, in cui la parte centrale gioca sull'effetto di due frasi contrastanti: saltellante la prima, cantabile la seconda. Questo pezzo è condotto con mano sicura anche per quel che riguarda la stesura pianistica, riesce simpatico e si ascolta volentieri.

GINO ENRICO MOSCONI.

ALTRE EDIZIONI

JANACEK (K.). — *Suita* pro Klavir. (Hudebni Matice, Praga).

La composizione di questi pezzi di pianoforte è immediatamente precedente al *Duo* sopra recensito. Dei cinque brani i migliori ci sembrano l'*Elegia*: un contrappunto schematico e secco a due parti, appoggiato da qualche *pedale*; e la *Fuga* che costituisce il finale, dove si denota anche un notevole virtuosismo di fattura. Gli altri tre pezzi sono *Preludio*, *Capriccio* e *Corale*.

HOELLER (K.). — *Quartetto* per due Violini, Viola e Violoncello. (F. E. C. Leockart, Lipsia).

Regolare Quartetto in quattro tempi di ispirazione piuttosto tradizionale, informata cioè a quello stile neoromantico che gode oggi tanta fortuna in Germania. Porta il numero d'opera 24 ed è formato dai seguenti tempi: Allegro moderato ed amabile, Un poco vivace, Larghetto molto espressivo e Allegro con spirito. Composizione di sicuro effetto virtuosistico per la capacità ad intrecciare, in un contrappunto denso, linee complesse e ricercate. È dedicato al Quartetto Strub.

SANTA CRUZ (Domingo). — *Three pieces* for Violin and Piano. (New Music, Los Angeles).

Si tratta di uno dei quaderni trimestrali editi dalla « The New Music Society of California » di Los Angeles con lo scopo di far conoscere al pubblico le migliori composizioni dei giovani. I tre pezzi per pianoforte e violino di Domingo Santa Cruz sono: *Canción, Recitativo e Arabesco*, fatica, evidentemente, di un giovane musicista. Per quanto ancora impreciso nel costruire e piuttosto legato ad un genere di armonie adusate, non mancano in queste composizioni tratti che denotano nell'A. una natura musicale istintiva e spontanea.

i. i.

MUSICA VARIA

BANCHIERI (A.). *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena.*

VECCHI (O.). — *Le veglie di Siena*. (A. De Santis, Roma).

Grazie al maestro Bonaventura Somma, trascrittore e annotatore, e all'editore De Santis, la collezione intitolata *Capolavori polifonici del secolo XVI* comincia a dare ai musicisti e alle società corali il modo di conoscere facilmente, di studiare e di far conoscere testi finora rari o parziali. Le analisi di queste amene e importanti opere, condotte da eruditi e rimaste nella breve cerchia dei lettori dei libri e delle riviste di musicologia, riusciranno più chiare, ora che le musiche stesse sono alla portata di tutti. Precedono il *Festino*, in fotografia, il frontespizio del Canto, edizione dell'Amadino, 1608, e il « ragionamento » del « Diletto moderno agli convitati del Festino ». Nel qual ragionamento l'autore immagina d'aver incontrato il Rigore, il quale, accusandolo di troppe innovazioni ed eccezioni nel trattamento dell'armonia, gli ostacolava il passo. E il Diletto, cioè l'autore stesso, gli risponde che tutto si rinnova e che i modi antiquati non han più efficacia. Venda perciò il Rigore Antico i suoi scartafacci al pizzicagnolo, che li userà per avvolgere sardelle e caviale. Vorrebbe il Rigore replicare, ma l'autore lo lascia con tanto di naso, e senza badare alle beghe del Cuoco e della Fantesca, anch'essi disputanti sulle consonanze, s'affretta al musicale festino.

Parimenti precedono i madrigali e le canzonette delle *Veglie di Siena* del Vecchi, il facsimile del frontespizio del Gardano, 1604, parte del tenore, la dedica « al serenissimo », eccetera, l'epistola « ai lettori ». Nella dedica è da notar questa frase: « ... *Le veglie di Siena*, invenzione, ch'ho volentieri interpresa per aver tuttavia occasione di variare e ischerzare in tutti i generi della musica »... Ai lettori poi il Vecchi ricorda l'ostilità sorta contro l'*Amphiparnaso*, per aver egli osato « frammettere la musica ridicola con la grave » e così trascurato « il decoro » e la « stima » della « professione ». I suoi avversari non sapevano illustrare tali accuse, mentr'egli invoca e Aristotele e il Castiglione e il Tasso, e in essi trova prescrizioni e incoraggiamenti ad alternare gravità e diletto, nella musica, come avviene nella poesia. E aggiunge: « Questo so per vera e indubitata prova, che chi vuole continuar sempre nella gravità, la musica perde molto e di vaghezza e di varietà, come ch'altri venga sempre a ripetere le consonanze istesse per cose diverse, onde la musica per bene che muti parole o poesie nove, la forma e la sembianza del modulare è come l'istessa. E però non ad altro effetto rappresento personaggi con poesia drammatica che per poter meglio imitar le cose al vivo... ». Tali prefazioni e dichiarazioni, interessantissime, devono esser considerate sia dallo studioso di storia, sia dal concertatore del coro, poichè illuminano varie questioni: il nuovo e l'antico nel primo decennio del Seicento, l'incipiente barocchismo nel contrasto del serio e del faceto, la resistenza dei polifonisti contro i monodisti sulla base del madrigale dialogico, il desiderio di rappresentare le cose con vivezza, verità. L'agilità fantastica e arguta di questi « classici del ridere » è sempre sorprendente.

TELEMANN (G. Ph.). *Die Tageszeiten*. (Verlag für mus. Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel).

Fra le opere che più immediatamente precedono, non per affinità musicale, ma per relazioni spirituali e intellettuali, *Le Stagioni* di Haydn, sono questi quattro episodi del Telemann (1681-1767) su testo dello Zachariae. Si sa quale parte ebbe il Telemann nella Germania settecentesca. I diciassette pezzi di questo oratorio per solisti e coro misto, sono così distinti: nel *Morgen*, per soprano, 5; nel *Mittag*, per contralto, 4; nell'*Abend* per tenore, 4; nella *Nacht*, per basso, 4. Più belli, ispirati e commossi, con sentimento della natura, sono il primo e l'ultimo gruppo. La partitura, riveduta da Anton Heilmann, comprende 2 flauti, 2 oboi, fagotti, archi, cembalo.

PEPUSCH (J. C.) e BONONCINI (G.). — *Sonate e Suites*. - (Schott's Söhne, Magonza).

La ricerca e la pubblicazione di musiche per istrumenti antichi sono divenute assidue e frequenti nella musicologia e nell'editoria tedesche. Vengono fuori pezzi e pagine del '700, molto interessanti. F. J. Giesbert pubblica sei *Sonate* del Pepusch e sette *Suiten* di G. Bononcini (ch'egli nomina ancora G. B., come usava prima degli accertamenti del nostro Roncaglia), originali per *Altblöckflöten*, cembalo e gamba *ad libitum*, trascritte per equivalenti strumenti moderni (flauti, oboi, violini, pianoforte, cello). La collezione è dedicata soprattutto alla musica originale per *Blockflöte* (la *flûte douce* dei francesi, il *recorder* degli inglesi, il flauto, non traverso). Le *Sonate* del Pepusch, noto soprattutto per la *Beggar's Opera*, sono per lo più in quattro tempi, da chiesa: le *Suites* del Bononcini hanno tempi di danza e arie. Entrambe meritano d'essere eseguite.

a. d. c.

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

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

ESCOBAR AMEDEO — *Sonata-Jazz* per Orchestra-jazz. Partitura. (G. Ricordi e C., Milano).

Non è il caso di agitare ancora, a proposito di questa *Sonata*, la quistione dei valori artistici insiti in quel genere ormai troppo divulgato dalla cosidetta musica leggera e che proviene dalla musica negro-americana: il *jazz*. Quello che la vera grande arte poteva trarne di buono — e non può negarsi che di buono e di interessante, non poi assolutamente di nuovo, c'era — lo ha tratto e se ne è valso ai suoi fini. Del valorizzamento degli strumenti a fiato, a percussione, e di certi ritmi sincopati hanno fatto tesoro i musicisti: nè credo si possa andare oltre senza tradire la natura essenziale della musica come espressione e non come puro gioco sonoro.

Questa *Sonata-jazz* di Escobar è un esercizio ed una prova dei limiti in cui è necessario rimanere per non fare opera antiartistica. Essa è, sì, fondata sulle sonorità dei fiati, ma accoglie anche gli archi tutti e il pianoforte solista, con l'aggiunta della chitarra, dell'intera batteria e del vibraphon. E quanto alla costruzione musicale, la *Sonata*, se pure apparentemente in un tempo solo senza soluzione di continuità, ha il suo primo tempo, collegato ad un secondo costituito dall'Andante in forma di Blues e da un terzo seguito dall'Allegro. La materia tematica non è ricca, poichè tre soli motivi dominano ciclicamente in tutta la Sonata: uno, il principale, proposto dagli archi e dai sassofoni dopo l'altro iniziato dal clarinetto sopra le armonie tenute dall'orchestra, un terzo attacca subito dopo le battute a solo del pianoforte.

Questi temi subiscono trasformazioni varie ritmiche e armoniche, ma dominano in tutta la Sonata. La quale ha momenti di bella sonorità, anche sprazzi di espressione lirica ed è rivelativa di uno spirito musicale vivo.

ADELMO DAMERINI.

ALTRE EDIZIONI

RICCI SIGNORINI (A.) — *Il Lampionaio*, schizzo per piccola Orchestra. Partitura (Ed. F. Bongiovanni, Bologna).

Breve pagina strumentale, trascritta dall'Autore stesso per le esecuzioni delle orchestre minori; descrive, senza impegnare troppo la vena facile e non sempre molto originale, un piccolo episodio di agevole comprensione ed interpretazione.

E. ODDONE.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® D. L. Prov. di Milano. — Ha indetto un Concorso mensile per la canzonetta popolare, al quale possono partecipare tanto le Case editrici che i singoli autori. Chiedere programma al D. L. stesso (Milano, Via Foscolo, 3).

® Sindacato Naz. Fasc. Musicisti. — Al Concorso nazionale tenutosi a Firenze per l'assegnazione delle borse di studio, di L. 10 mila ciascuna, da assegnarsi a giovani concertisti, la Commissione giudicatrice presieduta dal m.° Mulè ha stabilito la seguente classifica:

Violinisti: 1°) Cesare Ferraresi di Ferrara; 2°) Ferruccio Scaglia di Torino; 3°) Guido Mozzato di Venezia.

Canto: 1°) Leonora Piombo di Tunisi; 2°) Lelia Bianchi di Genova; 3°) Ada Panizzera di Varese.

Pianoforte: 1°) M. Luisa Parini di Roma; 2°) Maria Colliero di Brescia; 3°) Almarosa Taddei di Firenze.

Per i *Violoncellisti* non è stato assegnato il premio, ma si è proposto di dividere la borsa di studio, a titolo d'incoraggiamento, tra Willy La Volpe di Napoli e Giuseppe Selmi di Modena.

® O. N. D. — Al Concorso di canzoni per le Forze Armate hanno avuto, a pari merito, un premio di L. 3 mila gli autori delle canzoni *Saluto al compagno* (G. Filippini e V. Malpassuti), *La sagra di Giarabub* (M. Ruccione e De Torre-Simeoni), *Sentinella dell'Impero* (R. Valente e T. Manlio).

Sono stati assegnati inoltre sei premi d'incoraggiamento agli autori delle canzoni *Sentinella di Giarabub* (R. Cacioni e V. Malpassuti), *Addio mia piccola* (Innocenzi Siciliani e Stazzonelli), *La canzone dei sommergibili* (M. Ruccione e G. Giannini), *Ciao ciao bel soldatin* (G. Militello e F. Apolloni), *Camicia nera* (M. Ruccione e T. Alimenti), *Marcia la civiltà* (C. Ferri).

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

NOTIZIE

® Il ministro delle C. P., Pavolini, ha presieduto a Firenze una riunione dei sovraintendenti dei teatri lirici. Dopo una relazione del gr. uff. De Pirro, direttore generale del Teatro e della musica allo stesso ministero, è stato deciso che per quanto si riferisce alle novità operistiche nei cartelloni, la loro inclusione debba avvenire esclusivamente per commissione o per scelta tra quelle designate dalla Commissione di lettura della Corporazione dello spettacolo.

Per le riprese delle opere contemporanee i sovraintendenti formeranno collegialmente, con criterio selettivo, l'elenco degli autori e delle opere che, per essere state positivamente collaudate dal pubblico e dalla critica, offrano le massime garanzie di vitalità.

Il Ministro ha anche annunciato che sono allo studio, a *latere* degli spettacoli lirici al Reale ed alla Scala, due stagioni liriche complementari da attuarsi in altri teatri di Roma e di Milano. Esse sarebbero gestite e dirette dagli Enti lirici e dedicate ad opere contemporanee o ad altra produzione di particolari caratteristiche e interesse artistico.

® Per agevolare gli spettacoli teatrali, si sarebbe stabilito che il 50 % dei diritti erariali introitati dallo Stato per rappresentazioni d'opere e di commedie, con un massimo in ogni caso non superiore a 3 milioni di lire per ogni esercizio finanziario, sia devoluto ad apposito fondo a disposizione del Ministero della C. P. per la erogazione di sovvenzioni per nuovi spettacoli.

Così pure l'energia elettrica consumata nei palcoscenici per rappresentazioni d'opere liriche e drammatiche sarebbe considerata ad ogni effetto tributario come energia industriale.

® Don Lorenzo Perosi, oltre a varie composizioni di minore impegno, lavora ad un nuovo oratorio, *La santa Croce*, nel quale sarà inserito un « Vexilla Regis » su parole italiane e brani di litanie dei Santi.

® Opere nuove. — Italo Montemezzi ha terminato un'opera, su libretto di Sem Benelli, che ha per titolo *L'incantesimo*, e che sarà rappresentata probabilmente al Metropolitan di Nuova York nella prossima stagione.

Penzo Rossellini sta componendo un'opera lirica in 3 atti, *L'isola meravigliosa*, ricavata dal dramma-balletto omonimo di Ugo Betti, il quale ha curato la stesura e la riduzione del suo lavoro a libretto d'opera.

® È stato stabilito il programma della Settimana musicale senese che si svolgerà dal 5 al 10 settembre. Esso è dedicato ai maggiori musicisti veneti e precisamente ad Andrea Gabrieli, Francesco Cavalli, Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi, A. Francesco Bomporti e Claudio Monteverdi. Di Vivaldi verrà eseguito l'oratorio *Juditha*.

® L'Accademia Musicale Chigiana di Siena inaugurerà il 10 luglio il consueto corso estivo di perfezionamento che avrà la durata di due mesi. Esso sarà tenuto dai seguenti docenti: Arturo Bonucci (violoncello), Alfredo Casella (pianoforte, estetica e cultura musicale), Vito Frazzi (composizione), Fernando Germani (organo), Maria Labia (arte vocale da concerto), Ester Mazzoleni (scena lirica), Ada Sassoli Ruata (arpa), Arrigo Serato (violino), Bonucci e Serato (musica d'insieme), Antonio Guarnieri (direzione d'orchestra), Sergio Lorenzi e Corrado Martinez daranno la loro collaborazione pianistica ai vari corsi.

Chiedere programma alla Segreteria dell'Accademia stessa.

® A fine giugno si inizieranno i concerti sinfonici alla Basilica di Massenzio di Roma, che si protrarranno a tutto agosto. Essi avranno luogo dalle ore 18,30 alle 20,30.

® Il Conservatorio di musica « Palestrina » di Cagliari, ormai regificato, ha ampliato i quadri dei suoi insegnanti. Senza concorso sono stati nominati di ruolo: il maestro R. Fasano (Direttore), O. Bianchi (violino), O. Crepas (viola), C. Stadio (fagotto), G. Sangiorgi (corno), A. Rachel (solfeggio), Maria Piccinelli (pianoforte compl.), M. Luisa Cao (materie letterarie), A. Gabucci (clarinetto). Hanno pure ottenuto il passaggio in ruolo i seguenti incaricati: A. Gallina, S. Pitzianti, G. Montanari, P. Rispoli, A. Grasso, Jolanda Conti, Laura Pasini, rispettivamente per le cattedre di organo, composizione organistica, contrabbasso, oboe, flauto, tromba e trombone, arpa, canto; e, pure senza concorso, sono stati nominati: F. Margola (armonia e contrappunto), E. Liccardi (piano), Fernando Bassanello (violoncello), Lidia Ivanova (cultura musicale). Al m.° E. Paolone, oltre la Biblioteca, è affidato l'insegnamento di Storia della musica, ed al m.° Cammarota quello di musica corale.

® La « Gazzetta del Mezzogiorno » di Bari pubblica ch'è stata ritrovata nella Biblioteca del Ginnasio di Joachimsthal a Templin un'opera sconosciuta di Piccinni, *La serva onorata*, della quale era noto soltanto il titolo.

® La Germania è il paese che possiede il maggior numero di orchestre stabili del mondo: essa ne conta infatti oltre 135 per concerti sinfonici e teatri d'opera ed una quarantina di minori che, se pure non esclusivamente, compiono efficace opera di cultura artistica. Delle prime fanno parte circa ottomila esecutori, mentre oltre un migliaio ne comprendono le seconde. Metà circa delle orchestre maggiori dispongono di complessi da 60 a 135 musicisti. Elemento importante per lo sviluppo della vita musicale in Germania è il fatto che tutte queste orchestre non fanno capo ad imprese private, ma sono mantenute dallo Stato, dai comuni o da altri enti di diritto pubblico del Reich.

® Il festival wagneriano di Bayreuth avrà luogo quest'anno dal 12 luglio al 3 agosto. Si daranno sei rappresentazioni del *Vascello fantasma*, due dell'*Oro del Reno*, due de *La Valchiria*, due del *Sigfrido*, due del *Crepuscolo degli Dei*. Si avranno — come l'anno scorso — soltanto spettacoli riservati all'organizzazione dopolavoristica del Partito nazionalsocialista « Forza attraverso la gioia ». Non vi sarà vendita di biglietti, cosicchè persone non iscritte a quella associazione non potranno assistere alle rappresentazioni wagneriane.

® A Vienna il 28 novembre sarà inaugurata la grande settimana mozartiana del Reich. All'Opera di Stato verrà eseguita una nuova Sinfonia del giovane Mozart, composta nel 1769 e recentemente scoperta. Con la partecipazione dei migliori direttori ed artisti verranno rappresentate le opere: *Ratto dal serraglio*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Nozze di Figaro*, *Idomeneo*, *Flauto magico*. Oltre tre grandi concerti, avranno luogo serate di musica da camera e canzoni. Il 5 dicembre (150° anniversario della morte di Mozart) si avranno le onoranze dinanzi al suo monumento, mentre suoneranno tutte le campane delle chiese di Vienna. Alla sera l'Orchestra Filarmonica eseguirà la *Messa di Requiem*.

® È stato solennemente festeggiato in questi giorni, a Salisburgo, il centenario di fondazione della celebre scuola mozartiana di musica che, per l'occasione, è stata pareggiata ad Università musicale del Reich. Il Governo tedesco si è assunto tutti gli obblighi amministrativi dell'istituzione.

Il programma delle feste è stato iniziato con una serie di concerti diretti da Clemente Krauss e Guglielmo von Hogstraten. Per l'occasione è stata annunciata una nuova edizione di tutte le opere mozartiane, secondo le esigenze odierne, e con prezzi alla portata di tutti gli studiosi.

® Il museo di Weimar ha donato all'Accademia letteraria ungherese Alessandro Petoefi, cinque liriche dello stesso Petoefi musicate da Nietzsche, che l'Accademia farà presto

conoscere in uno speciale concerto che si terrà all'Opera di Budapest.

® Si annunzia un NUOVO LAVORO COREOGRAFICO DI RICCARDO STRAUSS — per incarico dell'Opera di Monaco — dal titolo *Verklungene Feste*, la cui musica è ispirata all'opera di Fr. Couperin.

® La FILARMONICA DI OSLO ha acquistato il violino — un Guarnieri del 1742 — su cui ha suonato Ole Bull, il celebre violinista norvegese nato nel 1810 e morto nel 1880.

NECROLOGIO

® È morto a Trapani, improvvisamente, il M.° ANGELO FERRARI, nato a Fidenza nel 1877, ben noto ed apprezzato direttore d'orchestra, specie a Milano ove aveva diretto importanti stagioni al Lirico ed al Dal Verme.

® Il 7 c. m. è deceduto a Trieste il m.° SILVIO NEGRI, autore di canzoni popolari triestine, di altre per complessi mandolinistici e di alcune operette per fanciulli, tra le quali ebbe vivo successo *Il Reuccio e il suo cruccio*.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

GHEDINI (G. F.) (125268). *Divertimento contrappuntistico* L. 8,—

Canto e Pianoforte

VIVALDI (A.) (125356). *Gloria* per Soli Coro a 4 voci miste ed Orchestra. Elaborazione di A. Casella. Riduz. di M. Zanon. L. 25,—

Fisarmonica

COMPOSIZIONI FACILI.

BILLI (V.) (125001). *Campane a sera*. Pezzo imitativo, Op. 316 (Anzaghi) L. 2,50
— (125003). *Voce del cuore*. Piccola melodia, Op. 309 (Anzaghi) L. 2,50
DE CRESCENZO (C.) (125005). *Prima carezza*. Notturno, Op. 120 N. 1 (Anzaghi). L. 2,50

COMPOSIZIONI SCELTE.

BEETHOVEN (van L.) (124923). *Adagio* (dalla Sonata Op. 27 N. 2 « Chiaro di Luna ») (Lupo) L. 3,—
— (125169). *Adagio cantabile* (dalla Sonata Op. 13 « Patetica ») (Anzaghi) L. 3,—
BECUCCI (E.) (124997). *Bocca baciata*. Polka Op. 271 (Anzaghi) L. 2,50
— (124998). ... *Eccetera*. Polka brillante Op. 277 (Anzaghi) L. 2,50
— 124999). *Mi meraviglio!* Polka Op. 285 (Anzaghi) L. 2,50
BILLI (V.) (125000). *Burlando*. Polka Op. 208 (Anzaghi) L. 3,—
— (125002). *Festa campestre* Op. 201 (Anzaghi) L. 4,—
CHOPIN (F.) (125176). *Notturno*. Op. 9 N. 2 (Colombo) L. 2,50
DE CRESCENZO (C.) (125004). *Ritorno delle rondini*. Capriccio brillante. Op. 138 (Anzaghi) L. 4,—
DE YRADIER (S.) (125179). *La Paloma*. Canzone spagnola (Colombo) L. 2,50
SCHUBERT (F.) (125178). *Marcia militare*. Op. 51 N. 1 (Colombo) L. 2,50

Violoncello

RODE (P.) (E. R. 2093). *24 Capricci* per Violino. Versione di A. Pais L.15,—

Clarinetto

GIAMPIERI (A.) (E. R. 2096). *Studi d'Orchestra* per Clarinetto e Clarinetto basso. Volume 2° L. 20,—

Orchestra da camera

TEDOLDI (A.). *Canto* per Quartetto d'Archi:
— (125357). Partitura in-16° L. 6,—
— (125358). Parti staccate » 8,—

ALTRE EDIZIONI

Canto e Pianoforte

FACCENDA (O.). *Amore*, versi di Stecchetti. - *Primavera*, Poesia di A. Bignotti. (F. Bongiovanni, Bologna).

GAVAZZENI (G. A.). *Notturni di bevitori bergamaschi* per Tenore e Orchestra. Riduzione. (Suvini Zerboni, Milano).

MAYR (G.). *La biondina in gondoleta*. Trascrizione con variazione e vocalizzo di G. Tronchi. (Augusta, Torino).

MORETTI (A.) *Che mai t'importa?* Parole di L. Lunghi. (F. Bongiovanni, Bologna).

NAPOLI (J.). *Disperata*. Poesia popolare napoletana del '700. (F.lli De Marino, Napoli).

PAGANINI (N.). *La Caccia*, dai 24 Capricci per Violino. Parafrasi con parole per soprano leggero e pianoforte di G. Tronchi. (Augusta, Torino).

SCHNYDER VON WARTENSEE (X). *Sechs Lieder nach Gedichten von Ludwig Uhland* (W. Schuh). (Hug & Co., Zürich).

ZECCHI (A.). *D'Ottobre* per Coro maschile. (F. Bongiovanni, Bologna).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.
Ricordi Americana. - 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.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.
Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicur. Milano. - Via Lauro, 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
S. A. Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone. - Via Domenichino, 14.

CANTO E PIANOFORTE

MARIO COSTA

Ventiquattro Melodie

Due volumi in-8° rilegati in tela

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

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

Ciascun volume L. 20

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI G. RICORDI & C.



Scandalli

CAMERANO (Ancona)



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·VII·LVGLIO·MCMXLI·XIX



Chiamate la salute!

TONERGIL

TONICO
EMOPOIETICO
MINERALIZZANTE

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
ASTENIA NERVOSA
ESAURIMENTO ORGANICO
CONVALESCENZE

CARLO ERBA - S.A. - MILANO

LA VOCE DEL PADRONE

presenta alcuni importanti dischi celebrità

TOTI DAL MONTE

Don Pasquale (Donizetti-Accursi) « *Quel guardo, il Cavaliere...* » (A. I) Cavatina, *professori Orchestra della Scala, direttore M.° U. Berrettoni.*
Lodoletta (Mascagni-Forzano) « *Flammen, perdonami!...* » (A. III) Romanza, *idem* . . . . . DB 5396 L. 30

MARIA CANIGLIA

Un ballo in maschera (Verdi-Somma) « *Ma dall'arido stelo divulso* » (A. II), *professori Orchestra della Scala, direttore M.° U. Berrettoni.*
Otello (Verdi-Boito) « *Ave Maria* » (A. IV) *idem* . . . . . DB 5398 L. 30

GINO BECHI

Rigoletto (Verdi-Piave) « *Cortigiani, vil razza dannata...* » (A. II) *professori Orchestra della Scala, direttore M.° U. Berrettoni.*
Un ballo in maschera (Verdi-Somma) « *Eri tu che macchiavi...* » (A. III) *idem* . . . . . DB 5369 L. 30
La Wally (Catalani-De Hillern-Illica) « *T'amo ben io!..* » (A. I) *idem*
Il Trovatore (Verdi-Cammarano) « *Il balen del suo sorriso...* » (A. II) *idem* . . . . . DA 5405 L. 22



S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone

MILANO - Via Domenichino, 14

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO
PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,80 ESTERO . . . . L. 2,50

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10 ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

G. Fara — Minime di filosofia musicale: Il destino . . . . . Pag. 195

P. Dotto. — Nicola Zingarelli . . . . . » 200

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il più antico canto religioso dei polacchi. - Un famoso impresario. - Italia. - Estero . . . . . » 205

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Lettera dalla Germania (A. Brügemann) - . . . . . » 209

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica sinfonica . . . . . » 217

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio. - Bibliografia . . . » 221

DITTA

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4

MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI ED ACCESSORI PER FOTOGRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE DELLE MIGLIORI MARCHE

Anno XXIII Luglio 1941-XIX N. 7



MINIME DI FILOSOFIA MUSICALE

Il destino

I filosofi, per naturale disposizione di mente e per particolare indirizzo di studi, vennero ricercando nella musica quali moventi psicologici, quali interni movimenti sentimentali, abbiano determinato certi aspetti estetici, certi procedimenti tecnici di ritmo, di timbro, di acuità, di modo, di andamento melodico o complessità polifonica. Ricerche difficilissime, di risultato molto dubbio, più negativo che positivo. Eppure, è così ingenita all'umana natura la nobile bramosia di voler sapere, di voler darsi ragione di tutto, di tutto voler spiegare a modo nostro, che sono proprio le menti più elette che maggiormente si abbandonano a un tal genere di ricerche che sarebbe forse più esatto chiamare esercizi. E in tal genere di esercizi, in luogo della logica deduzione di fatti scientificamente accertati, è, più spesso che non fosse desiderabile, la fantasia che fruttifica.

Tutti sanno di quali sottili intenzioni fu regalato l'Alighieri da alcuni fra i suoi più estrosi chiosatori. E perfino in quadri ed in statue, in cui la fissità materiale pare escludere a priori ogni volo, critici arditi ànno visto cose ed intenzioni che pittore o scultore non avevano neppur sognato. Figurarsi nel campo della musica che per la sua stessa essenza pare invitare alle fantasie! Tutti ricordano certo, all'epoca magnifica della rivelazione del genio di Perosi, gli articoli di un critico, che nella musica della *Resurrezione di Lazzaro* aveva visto tutto il lavorio della materia morta che alla esortazione di Gesù fermenta per riprendere attività vitale. Ed era un critico dei buoni! Del resto, avesse il Perosi voluto esprimere o no una tal cosa, c'è da credere che più di un autore, dopo certe scoperte critiche, abbia finito per credere sul serio di aver voluto esprimere certe cose cui prima non aveva pensato affatto.

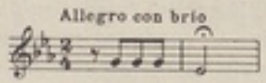
Le speculazioni filosofiche, che nella critica musicale possono fornire, come in qualunque altro campo artistico, utili e direi indispensabili vie alla nostra comprensione dell'opera d'arte possono essere anche opera d'arte per se stesse. Talvolta creano atmosfere le quali, benchè false, suscitano in noi immagini o sentimenti che prestati ad una data musica ce la rendono più gradita. In tale scia crediamo si possano mettere i chiosatori dell'opera pianistica beethoveniana. Poco importa che Beethoven abbia inteso far della musica e nient'altro che musica. La critica à dato certi titoli ad alcune sonate per cui per noi l'opera 27 resta il « Chiaro

di luna » come le opere 53 e 57 restano « L'aurora » e l'« Appassionata » con relativi effetti di paesaggio e di emozione. Ma disgraziatamente gli esegeti del grande di Bonn non si contentarono di ciò e allargando il campo delle loro esperienze, passarono dalle sonate per pianoforte alle sinfonie.

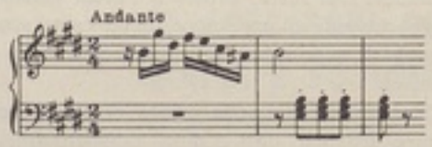
Fra le « nove » se la Terza raggiò per un'aureola di eroismo, la Sesta parve rispecchiare le agresti serenità ammirate dal musicista, e la Nona suscitò ammirazione e discussioni per la eccezionale fattura e le condizioni nelle quali era stata composta. La Quinta però attirò più particolarmente l'attenzione dei poligrafi della estetica musicale forse appunto per la sua stessa chiara musicalità.

Lasciamo da parte le amenità di certa critica che trent'anni sono immortalò la propria sapienza musicale esaltando il genio di Beethoven che aveva saputo per il primo tempo della Quinta scegliere « un breve tema, elementare ritmico e anacrusico, in bilancia, in contrattempo, a cavallo su due battute, e che à, per semplice polpa intorno alla brevissima ossatura, un intervallo di terza minore! ». Ma sta di fatto che dopo le dichiarazioni dello Schindler, che fu amico di Beethoven, parecchi critici, pure di mente elevata, raccolsero le sue parole e nel tema informatore della sinfonia in discorso videro « il destino che bussa alla porta ».

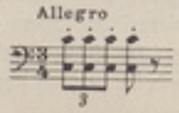
Ci sono i tocchi, è vero, che lo farebbero pensare. Ma anche se fosse provato che lo avesse detto lo stesso Beethoven, la costruzione del pezzo smentirebbe l'asserzione. Nulla di tragico e di misterioso, bensì un incalzare vivace di puro gioco sonoro. E se i critici invece di affannarsi a scrutare nel buio misterioso dell'al di là, si fossero contentati di guardare nella storia della musica, avrebbero trovato nella circostante produzione musicale giochi ritmici e giochi sonori simili a quelli del tema della Quinta, dai quali trar ragione del tema beethoveniano. Tema di costruzione essenzialmente strumentale che, come tutti ricordano, à per polpa un intervallo di terza maggiore e suona così :



Non solo se ne ritrova lo stampo in molta musica da camera e sinfonica, ma anche nella musica teatrale del primo ottocento. Così, per esempio, nella *Favorita* di Donizetti, nel duetto del secondo atto, tra Leonora ed Alfonso, l'accompagnamento à questa figurazione, identica di tempo e posizione d'accenti al tema della « Quinta » :

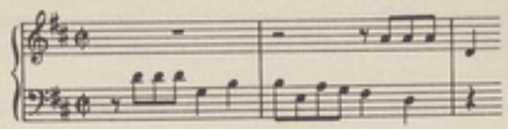


Nella stessa *Favorita* l'introduzione del secondo atto si basa su un movimento simile ai precedenti, ma più energico per la diversa disposizione degli accenti :

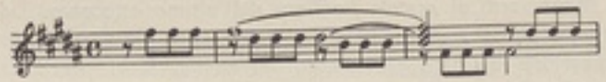


Idea dunque tutt'altro che peregrina ma che per di più à una paternità molto chiara.

Il Neefe, che fu uno dei maestri di Beethoven, approfondì la cultura musicale di questi col fargli studiare il *Clavicembalo ben temperato*, a quell'epoca non ancora stampato. Or bene, precisamente la quinta fuga del secondo volume della colossale opera di Bach è impiantata su un tema che è evidentemente il capostipite del predicato tema beethoveniano. Eccolo senz'altro, per comodità di raffronto :



In questo caso la critica storica distrugge le induzioni della critica psicologica. Nel preteso « destino che bussa alla porta » altro non accerta che un gioco ritmico. Ciò viene confermato una volta di più dal famoso *Gradus ad Parnassum*, opera di essenziale scopo didattico e di cui lo studio in *si maggiore*, numero 27 dei 100, è in modo evidente destinato dall'autore a rendere la mano del pianista padrona di giochi ritmici simili a quelli ora accennati e più specialmente quello della fuga di Bach. Ecco il tema dello studio del Clementi che, come quello della Quinta di Beethoven, prende le mosse dal compositore di Eisenach, senza pensare punto a problemi ultraterreni :



***

Prescindendo dal fatto Beethoven, ora risolto storicamente in un procedimento puramente tecnico, resta però sempre in piedi e di alto valore, l'induzione psicologica dei colpi battuti dal destino.

L'attribuire i popoli primitivi una grande importanza psichica al bussare, è un fenomeno che s'impone alle comparazioni etnografiche ed ai sondaggi demopsicologici, ma non è qui il luogo a tale studio nè a ricercare per quali ragioni ataviche l'uomo ancora oggi, in piena civiltà, non abbia saputo ancora vincere intieramente il senso superstizioso di fronte a un fenomeno così semplice.

Chi bussa a quella porta? E' l'ignoto, l'imprevisto, forse la sciagura, certo nulla di buono. Perchè anche questo è da notare : non si pensa mai alla possibile buona novella. E questo presso qualunque popolo della terra. In Sardegna, un tarlo, il legno d'un mobile che durante la notte si assesti, un bussare, colpi sordi di qualunque genere di cui non si sia in grado di spiegare l'origine, sono « *is toccus de Santu Pasquali* » o di altro santo che preannunciano sempre una sventura famigliare. Tale credenza identica, in Russia à fornito al grande Turghenieff argomento per una delle sue magnifiche novelle che è appunto intitolata Toc, toc, toc!

***

Quanto all'espressione musicale del destino che bussa alla porta della travagliata vita umana, se, come abbiamo visto prima, non la troviamo in Beethoven che pure fu spirito eclettico, tanto meno si potrebbe sperare di trovarla in quei

compositori tedeschi a forte tinta nazionale. Questi, in verità pochi, fanno capo alla formidabile triade Bach, Wagner, Strauss che avendo sempre più sviluppato il sistema del politematismo, elevandolo a congegno meccanico, ed avendo abbassata o comunque ristretta la funzione della musica a funzione verbale, costruendo una specie di vocabolario di parole musicali, non potevano pensare, come non ànno pensato, a una espressione musicale di una cosa così indefinita e lontana dalla parola quale è il destino.

E' nel melodramma della scuola latina che il destino trova la sua naturale e logica espressione. Non per nulla l'opera discende direttamente dalla tragedia greca.

Quando Vincenzo Galilei, stanco della imperante polifonia vocale e prestando ascolto, forse senza addarsene, ai canti del popolo, in casa Bardi discorreva di far rinascere la tragedia greca facendo aderire l'espressione musicale al contenuto sentimentale del testo poetico, non sapeva quanto potentemente il melodramma italiano avrebbe musicalmente fatto rivivere, superandolo, il concetto della greca tragedia.

I compositori di scuola italiana, partendo dall'idea che base del melodramma, la sua essenza, è la musica e che quindi questa doveva avervi predominanza, è alla musica che dedicarono le loro maggiori cure. E mentre, come abbiamo già detto, la scuola tedesca si affaticava a trasformare la musica in lingua e brevi gruppi di note in vocaboli, così da indicare anche oggetti materiali, la scuola italiana imprendeva l'ascesa per una sempre maggiore idealizzazione della parte musicale. Da Monteverdi al grande bagliore dell'ultimo ottocento. Da simili premesse era naturale che il melodramma di scuola latina arrivasse, quasi senza volerlo, alla espressione del fato per mezzo del suono. E ci pervenne per mezzo del « motivo principale ».

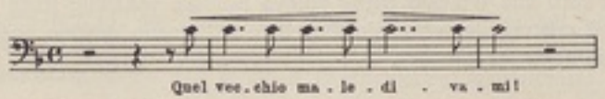
Motivo principale; idea predominante; fato. Il melodramma aveva trovato la sua naturale e miglior cornice, la ragion naturale della sua esistenza e cioè della vicenda umana rappresentata, nel chiudersi nell'anello misterioso che presiede a ogni cosa mortale: il destino. Il destino reso più implacabile e più presente dal suono.

Di tale concezione, in completa antitesi con la concezione tedesca, è segno in tutta la musica latina, dal Monteverdi in poi.

Non è qui luogo di moltiplicare gli esempi cogliendoli lungo la trionfale via percorsa dal melodramma dalla sua nascita a oggi, ma occorre pure dare ragione del nostro dire non foss'altro che con brevi accenni purchè significativi. Ed è Giuseppe Verdi che, fra i tanti, ce ne fornisce uno e magnifico.

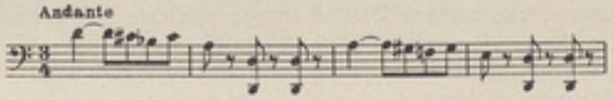
Rigoletto, prima che la censura disponesse altrimenti, doveva intitolarsi *La maledizione* e Verdi tutto lo spartito impiantò su 'l tragico fato che sovrasta e conduce la trama della vita dell'infelicissimo buffone. Dall'istante che un padre maledice, un altro padre è maledetto e l'opera s'apre, si svolge, si conclude, con il segno del tragico destino che è racchiuso nella maledizione. Ma Verdi come à espresso musicalmente questa maledizione? Con quale tragica frase? Anzi, à espresso propriamente la maledizione?

La maledizione, che è quella lanciata da Monterone, è musicata con un procedimento melodico qualunque, comune agli andamenti melodrammatici dell'epoca. Ma è l'assillante ricordo di questa maledizione, che martella continuamente il cervello di Rigoletto, che Verdi à messo in primo piano. Una sola, un'unica nota ripetuta, ecco l'espressione musicale del destino sulla quale s'impernia tutta la tragedia:



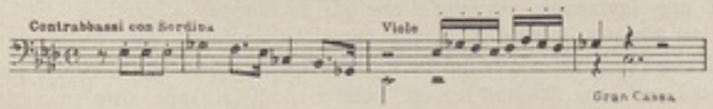
nient'altro, con appena il segno di un crescendo e di un diminuendo d'intensità. Ma quanta potenza, quanta « verità » in questo tema lineare che, affidato a trombe e tromboni, inizia lo spartito. E nello svolgersi del dramma queste note nella loro semplicità primordiale risuonano come presagio di sventura con la evidenza della stessa realtà. Verdi è stato grande, grandissimo, immenso, nella realizzazione sonora del presagio dell'oscuro destino. Gli esegeti della musica ànno consumato tanta carta per esaltare la plasticità dei temi wagneriani, ma nessuno di essi, eppure parecchi erano italiani, à creduto degno di mezza paginetta questo tema del grande bussetano.

E' solo ventiquattro anni dopo, per opera del potente genio di un francese, Giorgio Bizet, musicista latino nel vero senso della parola, che il destino che bussa alla porta fa la sua comparsa e nella forma più completa nel campo musicale e più precisamente in quello melodrammatico. Si tratta del tema fondamentale della *Carmen*:



O' detto forma più completa poichè oltre al tema melodico che, come dice il Galli, è costruito su la scala del modo *Asbein* degli arabi, ed è plasticamente bellissimo e ben gli si conviene l'ufficio di rappresentare il destino, vi sono anche, a conclusione, due colpi colorati dal pizzicare dei bassi assieme ai timpani e altri strumenti, che aumentano straordinariamente il carattere drammatico del tema e svegliano in noi l'impressione dei colpi battuti dal destino alla porta delle passionali vicende di Carmen e di Josè. In modo ben altrimenti efficace ed evidente che non i pretesi colpi della « Quinta » del genio di Bonn.

Dodici anni dopo *Carmen*, è ancora Verdi che nell'ultimo atto di *Otello*, con tocco magistrale che sopravvanza a quello dei più celebri pittori, ci dà, quasi all'improvviso, la sensazione ampia e inesorabile del destino che bussa alla porta della vita umana.



Quando Otello, nel buio, rotto solo dall'incerto chiarore di una face, avanza cauto, quasi pauroso di se stesso, verso il letto ove riposa Desdemona, dopo la fredda e malinconica sonorità dei contrabbassi con sordina che piangono la desolata frase melodica, il successivo rapido movimento di semicrome, reso più espressivo dal tagliente e aspro suono delle viole, già ci scuote e fa all'improvviso sob-

balzare il nostro sistema nervoso. Ma il colmo del mistero e del terrore è raggiunto col cupo e pianissimo colpo della grancassa che risuona dentro di noi come sicuro preavviso della immancabile tragedia che il destino à segnato si compia malgrado tutto. Nessun altro che il genio latino poteva rendere sensibile nelle onde sonore della musica il mistero del principio filosofico dell'umano destino che si rivela ai mortali con un semplice bussare.

GIULIO FARA.

I GRANDI MAESTRI DELLA SCUOLA NAPOLETANA

Nicola Zingarelli

Fu celebre per le sue grandi qualità di insegnante di contrappunto e composizione anzichè di operista. Insegnò nel Conservatorio di musica di Napoli ed ebbe fra gli innumerevoli allievi: Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante, Lauro Rossi, i fratelli Ricci, Francesco Morlacchi, Errico Petrella.

Assorto tutto nell'insegnamento, desiderò che ognuno al pari di lui intendesse di essere ritenuto il continuatore delle grandi scuole di Alessandro Scarlatti e di Francesco Durante, che avevano dato al mondo musicale una pleiade di compositori celebri, e che perciò avesse il sacro dovere di trasmettere intatte le tradizioni di tali scuole ai suoi successori come integre erano pervenute a lui.

Zingarelli nacque a Napoli da un maestro di canto il 4 aprile del 1752. Aveva appena sette anni quando perdette il padre e rimasto orfano e sprovvisto di tutto fu ammesso per carità nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto, ove imparò il violino, il clavicembalo, l'accompagnamento dei partimenti ed infine i principii della composizione dal Fenaroli.

Abbandonato il Conservatorio completò gli studii di composizione con l'Abate Speranza, uno degli allievi prediletti del Durante. Guidato dal Fenaroli studiò il contrappunto con incredibile tenacia e volontà di propositi, tali che quando nell'autunno Fenaroli recavasi a villeggiare in Ottajano, egli che era povero e negletto vi si recava a piedi percorrendo ben quindici miglia per farsi correggere qualche fuga o qualche mottetto. Nel contempo studiava anche le lettere umane, specie il latino.

L'estrema povertà in cui viveva non gli permise di risiedere a Napoli, in attesa di una favorevole occasione che gli facilitasse la carriera dell'operista; costretto dal bisogno dovette ritirarsi a Torre Annunziata a dare lezioni di violino al figlio di una famiglia benestante che lo compensava offrendogli il vitto e l'alloggio, mentre, col provento di altre lezioni, poteva soddisfare alle altre necessità della vita. Fortunatamente conobbe, per pura combinazione, la Duchessa di Castelpagano, la quale, appassionata della musica ed impietosita delle condizioni del giovane maestro, lo prese a ben volere, lo volle suo maestro di accompagnamento e ne divenne potente protettrice.

Zingarelli debuttò al S. Carlo con una Cantata a tre voci nel 1778; ne seguì

un'altra nel 1779, dal titolo *Pigmalione*, dedicata alla sua benefattrice. Soltanto dopo due anni e per intercessione della duchessa, potè rappresentare l'opera *Montezuma* al S. Carlo (agosto del 1781). Quantunque egli avesse osservato pienamente i precetti appresi dal Fenaroli e dallo Speranza, seguendo uno stile puro, l'opera fu considerata più dotta che piacevole e non ottenne subito il favore del pubblico, mentre riprodotta più tardi in Germania fu molto lodata da Giuseppe Haydn.

Trasferitosi nel febbraio del 1785 a Milano, lo Zingarelli scrisse in sette giorni per il teatro della Scala l'*Alzinda* alla quale, ammaestrato dall'esperienza, conferì un'andatura più semplice e scorrevole dell'opera precedente, ottenendo così molti elogi. Compose per Venezia il dramma *Ricimero* e per Parigi l'*Antigone*, che vi fu rappresentata il 30 aprile 1791. Quest'opera non ebbe però esito felice, forse a causa delle vicende politiche di quel tempo, che non meno delle gare musicali sì caldamente agitavano gli spiriti, e tuttavia continuavano. Non raccogliendo Zingarelli nè biasimo nè lode ritornò alla sua diletta Milano, ove scrisse la *Morte di Cesare* e il *Mercato di Montefregoso*; quindi interruppe per poco la composizione teatrale per dedicarsi allo studio della musica di chiesa, dovendosi appunto in quel tempo scegliere un maestro per la Cappella del Duomo. Fu aperto infatti il relativo concorso, e fra i temi fu dato un canone ad otto parti reali nella composizione del quale Zingarelli superò tutti i concorrenti.

Ritornato al teatro compose nel 1793 la *Secchia rapita* e nel 1794 *Artaserse*.

La prima, ripetuta in Germania, fu, non meno che in Italia, applauditissima. A Milano scrisse ancora altre sette opere, due Cantate, un Oratorio. La *Giulietta e Romeo*, il suo capolavoro, fu accolta alla Scala con vero entusiasmo.

***

Eletto maestro della Santa Casa di Loreto, ufficio più onorifico e più lucroso, vi dimorò circa dieci anni, dedicandosi ancora, però, alla composizione teatrale quando gli impresari gli richiedevano qualche lavoro. Così scrisse per Venezia *Apelle*, *Campaspe*, *Il Conte di Saldagna* nel 1796 e nel 1797 il *Meleagro* per la Scala, che non piacque, ed inoltre altre opere buffe e serie, Oratorii e Cantate ad una e più voci, per ordinazioni particolari, e varia musica da camera e sacra.

Morto Pietro Guglielmi, nel 1804, Zingarelli fu invitato a dirigere la Cappella pontificia, e da allora si dedicò con maggiore assiduità alla musica da Chiesa più che non avesse fatto a Loreto, perchè colà alternava questa col porre in musica brani dei nostri maggiori poeti, il Tasso, l'Ariosto e l'Alighieri, di cui commentò gli episodi della Francesca e dell'Ugolino.

La nascita del figlio di Napoleone, al quale erasi dato il fastoso titolo di Re di Roma, venne a sconvolgere la placida vita che Zingarelli godeva nell'alma città. Napoleone aveva ordinato che si celebrassero splendide feste in tutte le città dell'impero e si cantasse l'inno ambrosiano in tutte le chiese. Invitate le autorità di Roma, queste si recarono nel giorno stabilito in S. Pietro, ove erano i magistrati, la milizia, la nobiltà, i sacerdoti. Erano già pronti l'orchestra ed i cantanti, ma mancava il maestro di cappella che invano fu per replicate volte chiamato e minacciato. Zingarelli, impassibile nel suo proponimento di non intervenire alla cerimonia, non ebbe ritegno di rispondere allo stesso Prefetto: « Se dovessi dirigere

il Te Deum per la nascita del figlio dell'Imperatore Napoleone lo farei per adempiere all'obbligo annesso alla mia carica di maestro in S. Pietro, ma per solennizzare la nascita del Re di Roma, no!! Io non conosco altro Re di Roma che il Sovrano Pontefice da cui ebbi questo ufficio ».

Irritato per tanta audacia il Prefetto mandò lo Zingarelli dapprima in Castel S. Angelo, e poi lo confinò nelle carceri di Civitavecchia.

Appena Napoleone seppe dell'incidente ordinò che si facesse partire il maestro per Parigi. Un generale, fattolo chiamare, gli intimò l'ordine dell'Imperatore; ma Zingarelli rispose di conoscere Parigi che avrebbe rivista con piacere, ma a spese dell'Imperatore, il quale ordinò che gli si dessero duecento napoleoni d'oro e che fosse trattato con tutti i riguardi dovuti ad un artista di merito.

Ritornato Zingarelli a Napoli con una lettera per il re Gioacchino Murat, che era una commendatizia per ottenergli un posto in Conservatorio, questo fu creato riunendo in un solo i due uffici di amministratore e direttore a ricoprire il quale fu appunto chiamato lo Zingarelli.

La nuova nomina produsse sfavorevole impressione nell'ambiente musicale della città, perchè con la nomina di Zingarelli veniva trascurato Paisiello che in fatto dirigeva gli studii musicali del Collegio, e che costituiva un grande nome fra i compositori napoletani del tempo. Così Napoleone puniva l'oltraggio recato in Roma alla sua onnipotenza; ciò che non desta meraviglia riflettendo che l'offensore era il compositore di *Giulietta e Romeo*, l'opera prediletta dall'Imperatore.

Zingarelli fu il primo formalmente nominato direttore, perchè gli altri Conservatori non avevano che il maestro di contrappunto e composizione ed un giurì che dirigeva gli studii musicali. Era evidente che si cedeva ad una pressione superiore a cui non si poteva resistere.

Egli dedicò molto tempo all'insegnamento dei suoi alunni. Tenero non meno dei loro progressi nell'arte, che dei vantaggi ai quali di gran cuore cooperava, ebbe la soddisfazione, trascorsi sei anni da che trovavasi preposto all'insegnamento, di vedere uscire dalla sua scuola: Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante, Carlo Conti, nomi tutti che da soli sarebbero bastati per comprovare la valentia del suo insegnamento.

I modi che Zingarelli usava con gli allievi erano in apparenza alquanto burberi; ma nei fatti poi si mostrava totalmente diverso. L'uscio del suo appartamento era aperto da mane a sera, nè mai si rifiutava di dare consigli e lezioni a chi ne lo richiedeva.

Tutti sanno che Bellini assai spesso prendeva le sue lezioni anche due volte al giorno ed il maestro stesso sorridendo gli diceva: « Siete tanto giovane, avete forse paura che non vi basti la vita per apprendere l'arte? Vediamo questo solfeggio, il secondo della giornata (era per canto come usavasi allora), che spero più felice di quello di questa mattina ». Durante il suo insegnamento Zingarelli fece comporre al Bellini nientemeno che quattrocento solfeggi, dicendogli sempre: « Questa è la vera e la migliore via di formarsi il canto. Se canterete nelle vostre composizioni siate pur certo che la vostra musica piacerà; se invece ammasserete armonie, contrappunti doppii, fughe, canoni, note, contronote, ecc. forse sì e forse no il mondo musicale vi applaudirà dopo mezzo secolo, ma certo il pubblico vi disapproverà. Esso vuole melodie, melodie e sempre melodie. Se il vostro cuore saprà dettarvele, studiatevi di esporle il più semplicemente possibile e la vostra riuscita sarà sicura, voi sarete compositore; al contrario non sarete che un buon organista di qualche villaggio. »

***

Si era verso la fine del 1825, cioè dopo i risultati ottenuti da Mercadante, che stando in Collegio aveva scritto due opere per il S. Carlo e per il Nuovo, e da Bellini che aveva già esordito con l'*Adelson e Salvini* nel teatrino del Collegio, allorquando fu annunziata allo Zingarelli la visita del Ministro della P. I., che voleva fare un esame generale della scuola di composizione, della quale aveva sentito dire gran male.

Intervennero alla visita numerosi professori di Napoli e due dilettanti invitati dal Ministro. Furono esaminati Bellini e Mercadante ed inoltre gli alunni della scuola di canto. L'esame riuscì soddisfacente sotto tutti i particolari ed il Ministro si dichiarò soddisfatto, prodigando i più lusinghieri elogi allo Zingarelli, il quale prima di congedarsi dal Ministro gli disse: « Signor Ministro, si ricordi che uomini come lei, degni di fare i ministri, S. M. il Re ne troverà quanti ne vuole, ma adatti a fare il direttore del Collegio non ne ha che uno solo, e questo sono io »; e volgendogli le spalle bruscamente si congedò. Questi tratti che sanno di orgoglio dimostrano chiaramente quale fosse la tempra del suo carattere.

Dedito all'insegnamento, che aveva occupato quasi tutta la sua vita, non mancò il maestro di dedicarsi anche alla musica sacra. Nell'anno 1826 scrisse un *Miserere* a quattro voci sole alla « Palestrina », che fu eseguito per la prima volta nella Quaresima del 1827 da duecento alunni del Collegio e delle Scuole esterne di San Pietro a Maiella; l'effetto fu meraviglioso, sorprendente. Imbevuto di spirito religioso e col fervore della fede nelle regioni misteriose del premio e della pena, le sue melodie esprimevano tutto ciò che vi ha di più solenne e di più poetico nel culto cristiano; sicchè molta fu la musica sacra che uscì da quella instancabile e non mai invecchiata fantasia.

Egli occupa perciò un importante posto fra i compositori di musica sacra, nel qual genere scrisse molti lavori. Primeggia fra questi una celebre raccolta, l'*Annuale* di Zingarelli ed anche l'*Annuale di Loreto*, che è un repertorio di Messe per tutti i giorni dell'anno. Scrisse quattro *Requiem*, molti *Te Deum*, *Stabat Mater*, *Mottetti*, *Inni*, *Cantate sacre*, circa ottanta *Magnificat*, *Oratorii*, *Partimenti* e *Sonate* per Organo.

Parecchie onoranze ebbe il nostro maestro e parecchie accademie, Parigi, Roma, Napoli e Berlino, lo ascrissero fra i propri soci. Ancor vivente, potè assistere all'inaugurazione della sua effigie nella grande sala dell'Archivio. Molti poeti lo chiamarono, vivente, onore e lume splendido della musica, ed egli, assistendo a tanti omaggi e trionfi, bagnava le gote di lagrime di tenerezza.

Morì il 5 maggio del 1837 in età di ottantacinque anni e fu sepolto nella Chiesa di S. Domenico Maggiore, ove il 1° luglio del 1857 fu innalzato un monumento.

PAOLO DOTTO.

Come appendice alla biografia dello Zingarelli, riportiamo integralmente, senza apportarvi alcuna modificazione, un giudizio che su di lui scrisse Luigi Settembrini, ed una lettera, pure riguardante lo Zingarelli, di Vincenzo Bellini.

Ecco il giudizio del grande patriota napoletano:

Nel mercoledì santo del 1930 udii la prima volta cantare il *Miserere* dello Zingarelli e che cosa sentii quella sera me ne ricordo ancora, ma non so dirvelo. Quella notte non chiusi gli occhi e la mattina levatomi corsi al Collegio di Musica e tanto feci e dissi che entrai nella camera dello Zingarelli. Come vidi il gran vecchio gli afferrai una mano con tutte e due le mie e gliela baciavo e non parlavo. Che vuoi, giovinetto? ei mi disse, ed io: — Niente, voglio baciare la mano che ha scritto il *Miserere*. — Egli si commosse, mi pose una mano sul capo e con l'altra additando il cielo mi disse: — Figlio mio, il grande maestro è lassù. Egli mi ha guidato la mano; loda Dio, non me. — Queste parole sono solennemente belle come il suo *Miserere*. Io le ho ricordate sempre, specialmente nei luoghi della mia prigionia; ed uno dei miei più ardenti desiderii per dieci anni era quello di una musica, di tuffarmi come in un bagno di musica per lavarmi dalle sozzure.

Ed ecco, infine, la lettera dell'autore di *Norma*:

Carissimo Florimo.

Puteaux, 18 luglio 1835

L'inaugurazione del ritratto di Zingarelli che mi dici essersi eseguita nella sala dell'Archivio me la immagino come ha dovuto essere commovente per tutti e di gran consolazione per lui e della signora Pollini che tanto vero interesse prende per tutto quello che direttamente lo riguarda. Come ti venne in testa sì felice idea!! Te la invidio davvero e te ne fo complimenti sincerissimi. Noi amiamo il caro vecchio maestro nostro; egli una volta sì, una volta sempre, si mostra burbero nell'apparenza solo, ma nel fatto ha buon cuore. e merita l'affezione dei suoi allievi.

Coi rispettosi omaggi ricordami alla sua cara memoria e digli che pure da lontano godei immensamente e presi vivo interesse per i giusti e meritati onori che Napoli gli ha tributato.

Pregalo che accettasse le mie sincere congratulazioni e gli augurii che di tutto cuore gli fo di vivere lunghissimi anni ancora per lo splendore del nostro Collegio e per l'incremento dell'Arte. Fo anche a te i miei rallegramenti pel coro e sinfonia che scrivesti nella fausta circostanza. Se si stamperanno mandamene copia per conoscerli.

Addio per ora: scrivimi spesso e ricevi un abbraccio dal tuo sempre affezionato

Bellini.

Per il consueto riposo estivo, MUSICA D'OGGI non si pubblica in agosto. — Il prossimo fascicolo VIII-IX uscirà nella 2ª metà di settembre.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il più antico canto religioso dei polacchi

Madre di Dio, Vergine,
Maria benedetta da Dio,
Tuo Figlio, nostro Signore,
Madre eletta, Maria
Propizia a noi, fa scendere tra noi!
Kirje elejson,
In nome del Battista, o Figliolo di Dio,
Ascolta le nostre voci, compi i pensieri umani
Esaudisci le preghiere che noi inalziamo,
Dà a noi quello che imploriamo:
Al mondo un pio soggiorno
E dopo aver vissuto, la dimora nel paradiso.
Kirje elejson!

Questo è il testo della *Bogurodzica*, il più antico canto popolare polacco e anche, insieme con la musica, uno dei più interessanti documenti medievali. Tale canzone è da parecchie decine di anni oggetto di studi da parte dei musicologi polacchi, Surzynski, Bruchnalski, Chybinski, Jachimecki, Opienski ed altri. Difficile è il problema della sua origine. Una cosa è certa: questo canto risuonò nella bocca dei cavalieri polacchi alla battaglia di Grunwald nel 1410. Già allora era un inno sanzionato dalla tradizione, quindi un'eredità di tre o quattro generazioni. Già nelle Cronache di Dlugosz quell'inno è chiamato *Patrium carmen*. Dunque risale almeno al XIII secolo.

Secondo l'ipotesi del Bruckner, la melodia, nella sua prima parte, fu attinta dalla sequenza diffusa nel XIII secolo *Ave, preclara* e venne fissata nella forma trasmessa alle ulteriori generazioni dal francescano Boguchwal, confessore di Santa Kinga, moglie di Boleslax il Pudico. Secondo la musicologia moderna, è inesatta l'attribuzione di questo canto a Sant'Alberto, fatta molti anni fa. La *Bogurodzica* resta anonima. Il ritornello, *Kirje elejson*, cantato diffusamente in Polonia nella forma storpiata *Kierlesz*, in chiesa e fuori, costituì precisamente il germe storico del canto polacco sulla Madre di Dio. Il Chybinski ha rintracciato a Cracovia nella Biblioteca del monastero dei Padri Agostiniani un manoscritto del principio del XV secolo, in cui la litania incomincia dalle parole *Kyrue elejson*; sopra quelle parole fu tracciata una melodia completamente simile al frammento principale.

Anche in Polonia, come in altri Paesi, erano diffusi tra il popolo i *refrains* sulle parole *Kyrie elejson*, cantati in chiesa. Inoltre venivano composte le sequenze nello stile popolare e i canti che originavano da quelle sequenze nella forma nota anche in altri Paesi, di *Lais*. A questa forma appunto si attiene la *Bogurodzica* nel suo frammento più antico, originario. Esaminando quel frammento sotto il riguardo musicale, dobbiam tenere presente, nota «L'Osservatore romano», che nell'epoca precedente la nascita di quell'inno, il canto gregoriano doveva avere un'enorme influenza sullo sviluppo della musica chiesastica polacca.

Il cristianesimo in Polonia fu introdotto nel 966 e quell'anno segna l'inizio della musica chiesastica in quel Paese. Nei primi anni del Cristianesimo, mentre il clero polacco non poteva ancora primeggiare, numerosi sacerdoti stranieri, affluiti in Polonia, portarono con sè il materiale liturgico del canto gregoriano. Lentamente si formava lo stile della musica chiesastica polacca. Le melodie gregoriane costituivano non solo la fonte e la base della liturgia, ma anche penetravano nello stile del canto popolare polacco. Ciò spiega come la melodia della *Bogurodzica* sia soffusa di stile gregoriano e si mantenga nella tonalità chiesastica dorica.

Essa è espressiva e nello stesso tempo perfetta nella struttura. Il gusto e l'abilità musicale di colui che la compose si rivela nella perfetta simmetria dei motivi iniziali, nell'eccellente organica coesione col testo, e infine nella sapiente applicazione della cadenza. Giustamente afferma il prof. Jachimecki nella sua *Storia della musica polacca*, che l'osservanza più scrupolosa della melopea gregoriana aveva dato uno straordinario risultato artistico. Egli, dopo aver confrontato la prima parte della *Bogurodzica* con le strofe seguenti, conclude che quell'inno non poteva essere opera di un solo compositore.

Tutte le deduzioni riguardanti l'origine della *Bogurodzica* e la sua parentela con il corale gregoriano valgono per la sua prima parte, giacchè le due ulteriori, composte nei secoli seguenti, hanno un carattere differente. Nella

seconda parte il materiale musicale della parte più antica fu collegato con elementi di origine più recente. Per molti secoli la prima parte della *Bogurodzica* fu la più diffusa fra il popolo polacco; questo canto, attraverso le vicende nazionali gloriose o tragiche, durò in tutta la sua gloria ed è tuttora cantato nelle chiese e considerato da tutto il popolo polacco come uno dei suoi canti fondamentali.

Alessandro Bruckner così ne scrive nella sua *Storia della letteratura polacca*: « Il popolo s'impadronì del canto e benchè il compositore fosse dimenticato (il Medioevo non conosceva la vanità dell'autore), tanto più profondamente il canto per se stesso penetrò nel cuore e nella memoria della nazione. Di esso echeggiavano le file polacche mentre s'incontravano con il nemico secolare sui campi di Grunwald; di esso risuonavano le foreste mentre i contadini di Kujawja si gettavano sui cavalieri della croce; fu udito anche oltre il Niemen presso Wilkomierz nella battaglia che decise le sorti della Lituania. Proprio quell'inno aveva intonato Zbigniew Ole Olesnicki mentre solennizzava nella cattedrale di Cracovia l'elezione del re polacco al trono ungherese; l'aveva cantato anche lo stesso re sulle rive del Mar Nero nei Balcani a Warna, prima di gettarsi su Amurat. Esso echeggiava nelle chiesette dove il sacerdote lo cantava insieme al popolo prima della predica. Da esso Laski ed Januszowski cominciavano la loro Raccolta degli statuti polacchi. Esso fu cantato dai mendicanti sulla soglia delle chiese e ancora nel secolo XVII i sacerdoti costituivano una fondazione perchè quell'inno venisse cantato nelle stesse chiese ed anche oggi esso vi risuona tutte le domeniche... ».

Il passato ha trasmesso alle ulteriori generazioni la *Bogurodzica* in undici manoscritti, di cui il più antico risale al XV secolo. Esso contiene soltanto le due prime strofe del testo e della melodia, scritte su un foglio incollato nella parte interna inferiore della copertina del manoscritto conservato nella biblioteca Jaghiekloma a Cracovia.

MUSICA PER BANDA

S. RUBINO

Tre Marcie militari

1.° Re.
(124833) Partitura L. 6,—
2.° Bari.
(124835) Partitura L. 6,—
3.° Liguria.
(124837) Partitura L. 6,—

(Aumento su tutti i prezzi del 20%)

Si vendono anche le Parti staccate

EDIZIONI RICORDI

Un famoso impresario

Ricorrendo quest'anno il centenario della morte di Domenico Barbaja (che nella nostra rivista ha già ricordato A. Bonaventura, nel fascicolo di gennaio), A. Labronio pubblica un lungo articolo sulla *Nazione* di Firenze, dal quale stralciamo alcune notizie.

Mentre il Rovani, l'Oettinger ed il Blaze de Bury scrissero di Barbaja con colori poco simpatici, negando perfino la sua prestanza fisica, il Dumas lo definì invece l'« Hercule au coeur exquis », una specie di burbero benefico « comme le personnage de Goldoni ». Delle sue buone qualità intellettuali e morali, inoltre, fanno fede, in lettere ed in scritti, il noto pubblicista Pierangelo Fiorentino, il celebre tenore Nourrit e lo stesso Rossini che gli fu sempre molto affezionato.

La verità sta forse nel mezzo — osserva il Labronio — epperò non sembrano menzognere le parole che il Borelli dettò per la sua tomba: « rozzo nelle parole, nobile nei fatti — ebbe fortuna maggiore del suo stato — ed animo maggiore della sua fortuna ».

Cantanti diventati celebri, quali la Colbran, che fu la sua amante, Rubini, Nourrit, Lablache, furono scoperti e lanciati da lui; Weber compose per suo incarico l'*Euryante*; Bellini, Donizetti, Mercadante ebbero da lui agevolati i primi passi; e Rossini scrisse pel Barbaja l'*Elisabetta regina d'Inghilterra, Mosè, Il turco in Italia, Armida, Zelmira, La donna del lago, Otello*.

Secondo il contratto dall'impresario stipulato nel 1815 col pesarese, questi doveva comporre due opere all'anno ed assumere la direzione dei teatri napoletani S. Carlo e Fondo. Quale compenso avrebbe percepito 8.000 franchi all'anno, oltre all'alloggio ed al mantenimento in casa del Barbaja e ad una percentuale sugli introiti dei giuochi di cui l'impresario aveva l'appalto, che poteva valutarsi in non meno di altri 4.000 franchi all'anno.

Il Barbaja godeva dell'assoluta protezione di Re Ferdinando, tanto che veniva soprannominato il Vicerè di Napoli: e poichè era diventato il vero dittatore dei teatri, si buscò anche l'altro appellativo di Napoleone degli impresari.

Com'è noto Rossini gli soffiò la Colbran, che poi sposò a Vienna. Il Barbaja si consolò con un'altra cantante, la bella Cecconi, e fra l'impresario ed il maestro continuarono ugualmente eccellenti rapporti.

Un merito del Barbaja fu di aver diffuso presso il pubblico di Vienna (ove aveva assunto l'impresa del Teatro di Porta Carinzia) la conoscenza dell'opera italiana e specialmente di quella rossiniana. Ciò gli procurò molte opposizioni e lo stesso Beethoven, dolente per l'insuccesso del suo *Fidelio*, disse al poeta

Rellstab, il quale voleva scrivere per lui un nuovo libretto: « Non ne parliamo. Che volete fare più adesso? Dal giorno che il Barbaja si è piantato fra noi, la musica non esiste più. »

L'impresario morì, per un colpo apoplettico, nella sua villa a Posillipo la sera del 19 ottobre 1841. La notizia sparsasi al S. Carlo, durante lo spettacolo, fu appresa con grande dolore; gli spettatori, in silenzio, ad uno ad uno abbandonarono il teatro; gli artisti si ritirarono dalla scena e fu calato il sipario.

Il Labronio riporta da un giornale dell'epoca che « nel giorno dei funerali, ne accompagnarono la salma al Camposanto i sonatori e cantanti dei Reali teatri di S. Carlo, del Fondo, del Nuovo, la Compagnia di prosa francese, quella italiana dei Fiorentini e un'infinità di amici. Vecchi cantanti, malati e infermi, si fecero portare in bussola appresso a lui e qualcuno andava sorretto da due persone strascinandosi per seguire il funebre corteo »!

Segno evidente della popolarità e della stima di cui il defunto era circondato.

ITALIA

La Rassegna Musicale. - Roma, aprile 1941.

L. D'Amico: *Origini e sviluppo del linguaggio di Mussorgski.* (« Si ricordino i più puri e celebrati declamati d'Europa: il recitativo bachiano, quello di Rameau, o quelli dei « riformatori » Gluck e Wagner, più tardi quello di Debussy; liberi quanto si vuole, ma fioriti tutti su un terreno già ben solido per conto suo; precisazioni o divagazioni, o semplici « intonazioni », secondo i casi d'una sostanza già segnata almeno in parte in un giro armonico, quando non addirittura in un compiuto discorso sinfonico. Nel *Boris* invece il declamato è autonomo, completamente; e se spesso è sostenuto da un'orchestra vigorosa, altre volte il sostegno è appena accennato: come nella temeraria scena della cella (che fu tagliata, difatti, alla prima esecuzione), la quale riporta direttamente Mussorgski all'unico vero e grande « declamatore » della storia, ignaro anche lui di sinfonismo: Claudio Monteverdi »). — B. Lupo: *Romanze, notturni, ariette nel primo Ottocento.* (Fine del saggio. Analisi della musica vocale da camera di Bellini, Rossini, Donizetti).

Bollettino Ceciliano. - Roma, giugno 1941.

R. Casimiri: *Organum comitans.*

Rivista italiana del dramma. - Roma, 15 maggio 1941.

S. A. Luciani: *La più antica reliquia di musica scenica: Lo Stasimon dell'Oreste di Euripide.*

Il Musicista. - Roma, aprile 1941 (giunto fine giugno).

U. Rolandi: *I destini della Dalmazia in un libretto per musica del 1829.* — E. Valerio: *La nuova legge sui diritti d'autore, Opere drammatico-musicali.*

Rassegna Dorica. - Roma, maggio 1941.

E. Gaipa: *Considerazioni sulla nostra musica.* — E. Luin: *Il Festival di Verdi a Monaco.*

Segnalazioni da Giornali e Periodici:

F. Abbiati: *Il facsimile della « Lucia ».* (Così cantò Donizetti e così scrisse da Napoli agli amici). (Corriere della Sera, Milano, 19.VI.'41).

R. Bacchetta: *Una collezione di liuteria unica al mondo che non deve essere disgregata* (Regime Fascista, Cremona, 21.VI.'41).

P. Buzzi: *Mito del suono* (Giornale di Genova, 14.VI.'41)

U. Callari: *La glorificazione di Wagner a Roma* (Regime Fascista, Cremona, 12.VI. 1941).

R. De Rensis: *Riflessi italiani sulle musiche straniere* (Augustea, Roma, 15.VI.'41).

A. Labronio: *Un famoso impresario di un secolo fa*: « Domenico Barbaja » (La Nazione, Firenze, 19.VI.'41).

A. Lualdi: *I concorsi musicali per le borse di studio a Firenze* (Giornale d'Italia, Roma, 10.VI.'41).

C. Mola: *Il Clavicembalo* (Augustea, Roma, 15.VI.'41).

Osservator: *Oreste Marchesi musico, poeta, pittore* (Il Resto del Carlino della Sera, Bologna, 3.VI.'41).

O. Parise: *Vecchi libretti d'opera* (Vedetta Fascista, Vicenza, 11.VI.'41).

G. Payané: *Vincenzo Bellini nelle mani dei Lewis* (Corriere della Sera, 5.VI.'41).

G. Terranova: *Vita di un Titano (Wagner)* (Il Veneto, Padova, 5.VI.'41); *Vita melodica di Cimarosa* (Roma, Napoli, 11.VI.'41); *Vita appassionata di Puccini* (Giornale di Genova, 15.VI.'41); *Ricordo di Antonio Vivaldi* (Vedetta Fascista, Vicenza, 21.VI.'41).

F. Torrefranca: *Gli amici italiani di Mozart* (La Lettura, Milano, VI.'41).

M. Tortora: *Lo scenografo di Verdi, « Carlo Ferrario »* (Il Resto del Carlino, Bologna, 4.VI.'41).

E. Zanetti: *La concezione scenografica di Verdi* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 4.VI. 1941).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, maggio-giugno 1941.

U. KOMORZYNSKI: *L'allegorica importanza del «Flauto magico»*. (Per opporsi agli scrittori che fin dalla nascita di quest'opera affermarono esserne lo spirito influenzato dalla rivoluzione francese, l'A. cita un articolo pubblicato da uno studioso di storia militare, Ludwig von Baczk (1756-1823), il quale, divenuto cieco, si consolò con l'udizione della musica, e più volte ascoltò *Il flauto magico*. Ne ebbe l'impressione, che presto divenne convinzione, esser quell'opera un'allegorica rappresentazione della lotta della Ragione con la superstizione, e ogni personaggio incarnare una virtù o un vizio. Anche l'A. è dello stesso parere. — E. SCHÜTZE: *Max Reger e il nostro tempo*. — H. RASCH: *Max Donisch*. (Necrologio di questo giornalista e operista recentemente spentosi in Germania, di cui un *Quartetto* e l'opera *Soleida* sono stati quest'anno eseguiti in Italia). — A. OREL: *La prima esecuzione della VII Sinfonia di Bruckner*.

Die Musik Woche - Berlino, 1941.

N. 21 - EDIT.: *Musica delle Nazioni*.
N. 22 - K. MEBERACKE: *Musica dei tempi nuovi*.
N. 23 - E. SCHMITZ: *Le repliche come avvenimenti d'arte*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, giugno 1941.

G. SCHÜNEMANN: *I 150 anni della Singakademie di Berlino*. (Quando K. F. Ch. Fasch nel 1791 riunì scolari e amici per provare una messa a 16 voci, nessuno immaginò quale movimento egli iniziava con quel tentativo. Ne sorse un vero e proprio coro accademico, pel quale lo stesso Fasch scrisse messe, corali, mottetti, e che egli sorvegliò nell'organizzazione. Amico di E. Bach, stando nel gruppo dei bachiani di Berlino, cominciò nel 1794 a far studiare i mottetti di Giovanni Sebastiano. Gli successe Zelter). — F. STEGLICH: *Dall'epistolario di Zelter a Goethe*. — FR. STEGE: *Georg Schumann*.

Deutsche Musikkultur. - Kassel, maggio 1941.

G. VON WESTERMANN: *Sul valore della musica tedesca all'estero*. (Specialmente su i concerti dell'Orchestra di Berlino).

Volkische Musik-Erziehung. - Lipsia, maggio 1941.

H. WALTZ: *Sui molti significati del concetto "intervallo"*

Die Musikpflege. - Lipsia, maggio 1941.

E. BOUCKE: *Prime esecuzioni di grandi opere corali*.

Neues Musikblatt. - Magonza, giugno 1941.

W. EGK: *Dramma musicale e opera popolare*.

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, maggio 1941.

F. BRENN: *Introduzione alla conoscenza della musica*.

——— giugno 1941.

M. ZULAUF: *Vita musicale a Berlino*. — W. TAPPOLET: *A. Werner*.

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, aprile 1941.

F. PADIN: *Contro la prostituzione musicale*. (Le belle musiche adattate a fox).

MUSICA PER FISARMONICA

V. MONTI

125010. - *Natale di Pierrot*. Serenata (Anzaghi) L. 3,—

M. MOSZCOWSKI

125011. - *Bolero*. Op. 12, N. 5 (Anzaghi) L. 3,—

E. RAVINA

125012. - *Piccolo bolero* (Anzaghi) L. 4,—

G. RINALDI

125013. - *Entrata d'Arlecchino*. Op. 68, N. 10 (Anzaghi) L. 2,50

G. ROSSINI

124922. - *La gazza ladra*. Sinfonia (Anzaghi) L. 6,—

F. (von) SUPPÈ

124921. - *Poeta e contadino*. Sinfonia (Anzaghi) L. 6,—

G. VERDI

124930. - *Nabucco*. Sinfonia (Anzaghi) L. 8,—

124931. - *La traviata*. Atto 1°. Preludio (Anzaghi) L. 4,—

124932. - *La traviata*. Atto 3°. Preludio (Anzaghi) L. 4,—

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

Ⓢ MILANO. — Al Puccini si sta svolgendo una notevole e veramente dignitosa stagione lirica. Si è iniziata con *Manon Lescaut* (maestro Cordone, la Pacetti, Civil, Paci); hanno poi seguito *Don Pasquale* (m° Cordone, la Pagliughi, Sinnone, Togliani); *Cavalleria* (la Rasa, Rubino, Zangheri) con *I pagliacci* (Breviario, la Ottani, De Franceschi) direttore di entrambe le opere il m.° Pais; *Il trovatore* (maestro Sabino, Marietta, la Gaio, la Falliani, Borgonovo); *Madama Butterfly* (m.° C. Benvenuti, la Perris, Barrosa, Vanelli).

Al Nazionale, come ultimi spettacoli, si sono date *La traviata* (m.° Pace, la Pagliughi, Demetz e Marini) e *Tosca* (m.° Pace, la Visciola, Bovo e Tavanti).

Anche i teatri Italia e Smeraldo si sono riaperti a rappresentazioni liriche. Nel primo il m.° Gualandi Gamberini ha diretto *La traviata* (la De Alba, Medici, Giorgi), *Butterfly* (la Balderi, Carrino), *La Bohème* (la Pivi, la Varetti, Bellon, Guidi) e *Rigoletto* (Dimitri, Corto, la Ghersa). — Allo Smeraldo, direttore il m.° Savini, sono andate in scena *La Gioconda* (la Lucini, la Tumiati, la Monticone, Casadio, Salsedo), *Tosca* (la De Grassi, Carrino, Dimitri), *La Bohème* (la Bignami, Casadio, Minacapelli, la Varetti), *La traviata* (la De Alba, Cantelmo, Minacapelli), *Lucia* (la Ghersa, Cantelmo, Minacapelli), *Madama Butterfly* (la Del Lago, Bellon), *Il barbiere di Siviglia* (Fregosi, la De Alba, Papasian, Zini)

Ⓢ TRIESTE (Rossetti). — Il m.° Puccetti ha diretto *Tosca* (la Vera, Lugo, Reali), *Madama Butterfly* (la Bonoldi, Berna, Marchi) e *La traviata* (la Menotti, Malipiero, Albanese).

Ⓢ ROMA (Brancaccio). — Finora sono andate in scena: *Un ballo in maschera* (m.° Lucon, la Colasanti, la Visciola, Marietta, Taddei), *Tosca* (m.° Mucci, la Visciola, Carrino, Stracciari), *La traviata* (m.° Lucon, la Palazzzini, Alfieri, Taddei), *Rigoletto* (m.° Lucon, Galeffi, Sinnone, la Scagliarini).

Ⓢ NAPOLI (S. Carlo). — Dopo *La forza del destino* (m.° Baroni, la Ferriani, la Pini, Bianchi, Viviani, Dominici), si sono date: *Il barbiere di Siviglia* (m.° Questa, Franci, la Cortini, De Taranto), *La Bohème* (m.° Baroni, Lugo, la Gavazzi, la Brozzi, Meletti, Sbalchini), *Cavalleria* (Ferrauto, la Ferretti, Cavallo, la Pini) e *I pagliacci* (la Negrelli, R. Gigli, Gobbi) dirette dal m.° Questa.

Ⓢ CATANIA (Bellini). — Si sono rappresentate: *Norma* (la Di Giulio, la Colasanti, Del Corso, Checchi), *Don Pasquale* (Toti Dal Monte, Beuf, Badiali), *La Bohème* (la Di Giulio, Del Monaco, Venturini, la De Acutis). Direttore il m.° Marini.

Ⓢ CAGLIARI (Margherita). — Si è avuta una importante stagione lirica con *Rigoletto* (maestro Pasquariello, Galeffi, Filippeschi, la Piccarolo), *La forza del destino* (m.° Podestà, la Ferriani, Beval, Pierotti, la Capuana, Maroni), *La Bohème* (m.° Pasquariello, Costa Lo Giudice, la Laurenti, Vanelli, Sciacqui), *Donata* di Scuderi (m.° Capuana, la Cobelli, la Ciani, Beval, Galeffi). Quest'ultima opera ha avuto pienamente confermati i precedenti successi. L'autore è stato assai festeggiato.

Ultima opera rappresentata *Otello* (m.° Podestà, Merli, la Ciani, Montesanto).

Ⓢ BREVI STAGIONI LIRICHE si sono avute a SCHIO con *L'amico Fritz* (Malipiero e la Minazzi) e *Rigoletto* (Azzolini, la Pellegrini, Aglio), direttore il m.° Quadri; a CREMONA con *La traviata* (m.° Marinuzzi, la Favero, Gallo, Tagliabue); a GENOVA con *Butterfly* al Genovese (m.° Costaguta, Atsuko Ito, Casadio, Colombo), con *Lucia* al Margherita (maestro Pessina la Gentile, Lotti), con *Lucia* a Rivarolo (m.° Fratini, la Pagliughi, Bellazzi, Guelfi); a VERCELLI con *La Bohème* (m.° Polzinetti, la Lastra, la Vaccari, Granda, Tavanti); a FIUME, direttore Polzinetti, *La traviata* (la Pagliughi, Montanari, Marini) e *La Bohème* (Lugo, la Lastra, Tavanti, la Varetti).

Ⓢ BUENOS AIRES (Colon). — Finora si sono rappresentate le seguenti opere: *La dannazione di Faust* (m° Wolff, Lily Dianel, René Maison, Romito, Danton); *Don Pasquale* (maestro Calusio, la Marengo, Baccaloni, Landi, Damiani); *Il trovatore* (m.° F Busch, Zinka Milanov, la Castagna, la Di Sabato, Damiani, Vaghi) ed il balletto *La bella addormentata nel*

bosco di Ciaicowski (m.° J. Castro, coreografia della Wallmann).

Allo stesso teatro hanno avuto luogo i primi due concerti di Arturo Toscanini con la *Prima* e *Nona* di Beethoven; solisti della *Nona* Judith Hellwig, la Kindermann, René Maison e Kipnis.

Successi italiani all'estero

Nell'ultimo fascicolo avevamo accennato all'esito, veramente caloroso, de *La locandiera* di Mario Persico a FRIBURGO, datasi in occasione della « settimana italiana ».

Aggiungiamo ora che tutta la critica del Reich si è occupata diffusamente e con parole estremamente simpatiche dello spartito, che la *Frankfurter Zeitung*, più che un atto di ospitalità culturale, considera « un contributo positivo all'arricchimento del nostro repertorio italiano ».

Sono particolarmente piaciuti il finale intermezzo del 3° atto ed il concertato alla fine del 4°. Ha diretto *La locandiera* il m.° Bruno Vondenhoff, con la regia di Hornecker. Ottimi tutti gli interpreti.

La settimana italiana di Friburgo (con ciò completiamo le notizie della odierna « Lettera dalla Germania ») oltre l'opera di Persico comprendeva *La traviata* (m.° Carl Ueter), *Sly* (regia del dott. Nufer), *Butterfly* (con la Pampanini) e *Rigoletto* (con Basiola); queste due ultime opere dirette da De Fabritiis. Gli artisti lirici hanno inoltre offerto un concerto vocale.

Fervidissime sono state le accoglienze che il complesso del Teatro Reale dell'Opera di Roma ha avuto dapprima a ZAGABRIA, poi a LUBIANA, rappresentando — sotto gli auspici del Ministero della C. P. — *Aida*, *La traviata*, *Madama Butterfly*, direttori i maestri Serafin e De Fabritiis, principali interpreti la Caniglia, la Oltrabella, la Pederzini, Gigli, Bechi, Ziliani, Pasero.

Le rappresentazioni — alle quali sono intervenute cospicue personalità — hanno dato luogo a vibranti manifestazioni d'italianità e di carattere politico.

Anche l'opera *Fiordi*, un atto di Cenzato, musica del m.° Menegazzoli — che aveva avuto un bel successo a S. Remo — è assai piaciuta a DUISBURG, diretta dal m.° Piccardi. Completava lo spettacolo il balletto *La bottega fantastica* di Rossini-Respighi, pur esso lietamente accolto.

Da ricordare infine una eccellente edizione di *Aida* a VIENNA, magistralmente diretta da Vittorio Gui.

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

CONCERTI

MILANO

® L'ASSOCIAZIONE ITALO-GERMANICA ha chiuso l'anno culturale con musiche delle due nazioni, interprete la cantatrice Alberti (al piano Giorgio Favaretto).

® Al D.L. CIVICO si è distinto il Trio di Pesaro (Chiti, Mannino, Benedetti).

ROMA

® BASILICA DI MASSENZIO. — Ha inaugurato la stagione estiva Bernardino Molinari. In programma: la *Sinfonia in do min.* di Bellini e pagine di Beethoven, Mancinelli, De Falla e Respighi.

I successivi concerti hanno avuto a direttori i maestri Antonio Sabino (Mozart, Sibelius, Beethoven, Giuranna — *Toccata* — e Pizzini — *Strapaese*); W. Ferrero, per due concerti (Brahms, Strauss, Sibelius, Wolf-Ferrari, ecc., nonchè il preludio all'atto 3° de *Lo stendardo di S. Giorgio* di Peragallo, vivamente applaudito).

® CAMERATA. — L'ultima udizione ha avuto ad applaudita interprete il mezzo soprano Vitali Marini.

® ISTIT. PONTIFICIO DI MUSICA SACRA. — Un intero concerto è stato dedicato a musiche di Bonaventura Somma, quasi tutte sconosciute.

MANTOVA

® Interessante è stata l'attività concertistica durante la corrente stagione, organizzata dalla sezione musicale dell'I.N.C.F. Le udizioni per i soli soci della sezione musicale ebbero ad interpreti i pianisti Vidusso e Kessissoglù, i duo Campajola-Bonfiglioli e Carpi-Bernasconi, le cantatrici Orsi e Brancucci (al piano Ghedina e Campogalliani), il Quartetto della Scala, il Trio Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatrof. — Nei concerti riservati a tutti gli iscritti, si presentarono le pianiste Maria Golia e sorelle Ghiro, il compositore Martini con la cantatrice Montali, il violinista Bignami con la cantatrice Annibali (al piano Arnaldi), il duo Confalonieri-Kubizki, la pianista Narduzzi e il tenore Canfailla.

Da ricordare anche un concerto verdiano e quello dell'Accademia di Musiche Contemporanee con composizioni di Ferrari-Trecate, Ghedini, Nordio e Spezzaferri.

PALERMO

® TEATRO MASSIMO. — Ha iniziato la breve ed interessante stagione sinfonica Franz von Hoesslin, il quale, novità per Palermo, ha eseguito il poema sinfonico *Monte Mario* di Liviabella, ch'è piaciuto ed ha procurato molte chiamate anche all'autore.

La novità del programma di Franco Ferrara, vivamente acclamato dai suoi concittadini (e che ha poi dato applaudite udizioni anche a Messina, Catania [2], Siracusa, Enna, Agrigento, Caltanissetta) era costituita da *Aprilia* di Carabella, accolta con molto favore, come, con vivo piacere, è stata riudita *Vendemmia* di Mulè.

Nel programma di Gino Marinuzzi, che ha ritrovato le consuete calorose accoglienze, oltre pagine di Reznicek, di Wagner, di Brahms, ed il *Largo* di Geminiani da lui trascritto, figurava — nuovo per Palermo — il *Preludio alla Messa Antoniana* di Rito Selvaggi, ch'è apparso lavoro serio e chiaro.

Ha concluso la breve stagione Mario Rossi, il quale ha fatto conoscere ai palermitani la recente composizione di V. Frazzi — che ha ritrovato le fervide accoglienze di Torino e di Firenze — *Dialoghi, proverbi e sentenze per un Don Chisciotte*.

CAGLIARI

® Al TEATRO CIVICO, dopo due udizioni da camera, interpreti il Trio Triestino ed il pianista Schaufuss Bonini, si è avuta una stagione sinfonica diretta, con vivo successo, dai maestri Lupi, Ferrara, Rossi (due concerti) e Capuana.

Fra le nuove o più importanti composizioni presentate ricordiamo: *Concerto in re magg.* di Haydn (solista di violoncello Ranzato), *La notte* di Vivaldi (in cui si distinse il flautista Rispoli), l'impressione sinfonica *Polifemo* di Davico e le recentissime *Espressioni eroiche* di Margola, in cui si rileva la mano scaltrita del giovane autore (m.° Lupi); *Aprilia* di Carabella e *Ninna-nanna* di Pilati (m.° Ferrara); il *Concerto grosso in re min.* di Vivaldi (solista di violino Priano); *Concerto in la min.* di Schumann (solista di piano Anna Zedda), *Laudi di Jacopone da Todi* per soprano (la Pasini), coretto e orchestra di Lidia Jvanova, che sono assai piaciute (m.° Rossi); la *Seconda* di Beethoven e *Isola eroica* di R. Fasano (maestro Capuana). Quest'ultimo lavoro del direttore del Conservatorio, che s'ispira all'eroica e ferrigna Sardegna ed in cui si innestano alcuni germi di canti sardi, ha avuto un esito molto caloroso.

Lo stesso m.° Fasano ha offerto nella chiesa di S. Anna una eccellente edizione della *Messa da Requiem* di Verdi, con un gruppo di valenti solisti ed il coro del Conservatorio.

® DUE NUOVE MESSE sono state recentemente eseguite e giudicate con molto favore: la *Messa italica* di Refice e quella *Tu es Petrus* di Vittadini. La prima, diretta dall'autore (Cattedrale di Ferrara) è a 4 voci miste e orchestra e dedicata alla gloria di Italo Balbo e dei valorosi compagni con lui scomparsi. Quella del m.° Vittadini — recentemente insignito di un'alta onorificenza pontificia — è a 4 voci dispari ed organo; l'ha diretta il m.° Grimaldi con la Polifonica barese.

® Al Ponchielli di CREMONA il m.° Gerelli ha diretto un concerto di musica verdiana con la partecipazione di Carla Castellani, del tenore Aglio, del basso Modesti e del violinista Ricci.

® Il concerto di chiusura della Camerata di NAPOLI è stato tenuto dal violoncellista Brunelli con la pianista Maria Luisa Faini.

® Le ultime udizioni da camera, a SASSARI, hanno avuto ad applauditi interpreti il Quartetto italiano ed il Duo Vidusso-Abbado.

® Il noto concertista Carlo Zecchi che, a motivo di un infortunio automobilistico, ha dovuto rinunciare alla sua attività pianistica, ha felicemente debuttato come direttore d'orchestra a BASILEA, con quella Orchester Gesellschaft.

LETTERA DALLA GERMANIA

Prendiamo un qualunque repertorio annuo di uno qualunque fra i teatri lirici del Reich a stagione continua, cioè con un intervallo di vacanza estiva della durata d'un mese o al massimo d'un mese e mezzo, e facciamo passare in rassegna quella venticinquina di opere che entro un anno vi si rappresentano, lasciando da parte i balli, le operette *et similia*.

Elencandole per nome, commettiamo allora una volta tanto la grande scortesia — dalla quale ci guarderemmo bene se si trattasse di una sfilata di signore — di aggiungere a ciascuna di esse la relativa età in cifra tonda, e otterremo il quadro seguente: *Orfeo ed Euridice* di Gluck: anni 180, *Ondina* di Lortzing: 100, *Lohengrin* 90, *Traviata* 90, *Hänsel e Gretel* 50, *Flauto magico* 150, *Terra bassa* di D'Albert 40, *Giulio Cesare* di Händel 200, *La Bohème* 45, *Fidelio* 135, *Ratto dal Serraglio* 160, *I maestri cantori* 75, *Freitschütz* 120, *Ifigenia in Aulide* 165, *Zar e falegname* (Lortzing) 105, *Carmen* 65, *Rienzi* 100, *Nozze di Figaro* 155, *Cavaliere della rosa* 30, *Barbiere* 125, *Sposa venduta* 75, *Tannhäuser* 95, *Rigoletto* 90, *Faust* 80: e accanto a tutte queste in massima parte venerabili persone una « neonata », cioè un'unica opera nuova e inedita... Abbiamo dunque visto passare: una dell'età di 200 anni, cinque di 150 e più anni, sei di 100 e più anni, nove di 50 e più anni, e in confronto: la « radiosa » gioventù di sole tre opere (*Bohème*, *Terra bassa* e *Cavaliere della rosa*) e la novità autentica di una sola opera.

Ecco il quadro istruttivo d'una media di repertorio lirico tedesco in un anno qualunque

della nostra epoca Credete voi che viceversa nell'epoca del maggior fiorire dell'opera lirica e, si dica pure, in tutto l'ottocento, un quadro simile, cioè una sfilata di tante venerabilità come repertorio corrente sia stata possibile? Chiunque conosca un po' la storia del teatro lirico lo escluderà nel modo più categorico. Bisogna dunque conchiudere che, continuando ad andare di questo passo, i teatri lirici avranno presto finito per trasformarsi in « musei sonori » se pure non si voglia dire che lo siano già da un pezzo...

Ad ogni modo, se l'arte lirica vivesse come *visse* una volta in tutta l'accezione della parola e come noialtri musicisti ne abbiamo la pungente quanto inutile nostalgia, allora di questi « musei sonori » ce ne sarebbe magari uno per ognuno dei quattro punti cardinali del Reich, sul tipo *Festspielhaus*, ma non tutto il centinaio e più di teatri lirici che abbiamo, sarebbe votato — come purtroppo pare che sia — alla « museificazione ».

Per rendersi conto di quanto sia strano l'attuale stato di cose, basterebbe figurarsi un teatro lirico per esempio della metà dell'ottocento e stabilirne il repertorio secondo i criteri che, come abbiam visto, valgono adesso in Germania, cioè con delle opere di cui la stragrande maggioranza abbia un'età dai 50 ai 200 anni. Ve lo immaginate voi un cartellone del 1850 o 60 con le opere di Scarlatti, Porpora, Bononcini, Iommelli, Hasse, di Logroscino e Pergolese, e magari di Lulli e Rameau? Sarebbe allora stato tanto impossibile come è impossibile adesso un cartellone che sia tutto di opere nuove o recenti. È inutile chiudere gli occhi davanti all'evidenza dei fatti.

I nostri compositori contemporanei se ne rendono conto benissimo e reagiscono con articoli non solo nelle riviste musicali, ma anche nei grandi quotidiani, e non di rado con delle conferenze davanti a quel pubblico speciale che s'interessa di questioni d'arte. E benchè i critici musicali prestino loro man forte, all'atto pratico non si riesce a cambiar nulla. E non sono i soli operisti che invocano un maggiore interessamento da parte dei teatri, ma anche i sinfonisti che si sentono oppressi dai troppi nomi celebri dell'arte classica e romantica di cui i programmi dei concerti seguitano a far pompa con un'imperterrita monotonia.

È vero che fra questi programmi, che ridondano dei venerandi nomi di Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner e, quasi come unica concessione alla « modernità », di quello di Riccardo Strauss, fa qualche volta timidamente capolino anche il nome di qualche contemporaneo, ma solo a titolo di *Uraufführung*, ossia *UA*, termine e sigla tedesca che non si può rendere in italiano se non con molte parole: cioè « prima esecuzione di un lavoro assolutamente inedito ». Queste *UA* sono naturalmente un elemento di vanto per il relativo teatro o direttore d'orchestra, e inoltre, a quanto pare, l'unico elemento ritenuto degno di giustificare davanti al pubblico la scelta di un lavoro contemporaneo. È come se si dicesse: « Se questa volta non vi diamo uno dei lavori che volete sentire, vi facciamo però giudicare un lavoro nuovissimo, mai eseguito in nessuna parte. Non fate dunque i cattivi... »

E il pubblico nostro che non è mai « cattivo », applaude il nuovissimo lavoro, sinfonia, concerto od opera che sia, e tutti son contenti. L'autore crede che il suo lavoro sia stato giudicato buono e che farà il giro del Reich, e che fra qualche anno sarà, qua o là, anche ripreso. Passa un anno, ne passano due, tre, quattro, e l'autore alla fine comprende quanto egli si sia illuso. Niente giro nel Reich, o tutt'al più, e nel migliore dei casi, un giro molto parziale e appena abbozzato, ma quanto a una *ripresa* dopo qualche tempo, non se ne verifica proprio nessuna.

L'arte del passato, sia nel campo lirico, sia in quello sinfonico, tiene occupati non solo, per così dire, tutti i punti strategici, ma anche tanta parte del territorio, sicchè è quasi materialmente impossibile all'arte contemporanea di prendervi piede sia pure in qualche modestissimo angolo. Passi per le UA, e magari per alcune EA (che significa « prima esecuzione in questi concerti o su queste scene ») ma ancora delle riprese? Che esagerazione! Ebbene, contro questo stato di cose, e specialmente contro il non esserci mai una ripresa nella stessa città di un lavoro che piacque come UA o come EA, sono insorti i nostri compositori contemporanei, adducendo ragioni che dal punto di vista della cultura musicale appaiono validissime.

CANTO E PIANOFORTE

F. P. TOSTI

Due Poemetti

Poesia di G. D'ANNUNZIO (S o T o MS o Br)

117075: *La Sera*. 1. Rimanete, vi prego, rimanete qui. - 2. Ci ferirebbe forse, come un dardo, la luce. - 3. Ma chi vide più larghi e più profondi occhi. - 4. E quale cosa eguaglia nella vita del mio spirito. - 5. Piangi, tu che hai nei grandi occhi la mia anima. L. 8,—

117076: *Consolazione*. 1. Non pianger più. - 2. Ancora qualche rosa è ne' rosai... - 3. Tanto accadrà ben che non sia d'aprile... - 4. Perchè ti neghi con lo sguardo stanco? - 5. Sogna, sogna mia cara anima. - 6. Settembre (di': l'anima tua m'ascolta?). - 7. Quando ha dormito, il cembalo!... - 8. Mentre che fra le tende scolorate... L. 10,—

Copertine col ritratto dell'Autore.

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

Così il m.° W. Fortner ha detto: « Bisogna considerare che il più bello e prezioso possesso di musica vecchia finirà per diventare come una formula vuota di sostanza, quando non può essere sempre nuovamente gustato mercè una feconda contrapposizione alla musica viva del tempo presente. Se non vogliamo perderci in un vacuo accademismo, l'anima della grande arte classica deve essere conquistata e veramente compresa da un continuo confronto con l'attualità. Ma per questo occorre soprattutto che *quest'attualità sia resa veramente nota.* »

E il m.° Wilhelm Maler dice: « La piattaforma per diffondere la conoscenza della Nuova Musica è il *concerto*. Non si può oggi esigere dal semplice amatore di musica che a casa sua o col solo aiuto del pianoforte egli possa rendersi conto di un lavoro di musica contemporanea. La sua esperienza pianistica che si basa su Clementi e Czerny, non è una preparazione adeguata per sonare un pezzo anche facile di musica nuova. Egli non vi troverà nè le armonie nè gli sviluppi melodici che gli sono familiari, e quanto ai passaggi e alle figurazioni tecniche, vedrà che nella musica nuova sono evitate proprio quelle che egli ha più assiduamente studiate e imparate. Perciò il solo aspetto di un pezzo moderno nella sua veste pianistica già ripugna e forma un ostacolo per l'amatore profano. »

E questi due maestri, assai rinomati nel campo sinfonico e da camera, non sono i soli a conchiudere che per far conoscere la musica contemporanea non bastano le UA nè le EA (vedi sopra) ma ci vogliono le *riprese*, e delle riprese di più in più frequenti. Se si sonasse una sinfonia di Beethoven una volta e poi mai più in quegli stessi concerti, il pubblico di quei concerti non conoscerebbe Beethoven, benchè le sue sinfonie un buon dilettante saprebbe sonarle anche sul pianoforte.

E allora, come volete che faccia a conoscere una musica moderna udita una sol volta in concerto e poi basta? Una musica, cioè, con la quale non potrebbe mai neppur tentare di familiarizzarsi sonandola sul pianoforte, perchè la riduzione o non c'è o è troppo difficile per lui? Ci vuole dunque il concerto e delle riprese frequentissime. Non vi è altro scampo per rendere giustizia alla musica contemporanea, di fronte a quella del passato.

Nel campo lirico la nuova musica è appassionatamente difesa dal più famoso dei giovani operisti, Werner Egk, che forse avrà d'ora innanzi anche l'autorità necessaria per far mettere in pratica le sue idee, poichè proprio ieri egli è stato nominato preside della Corporazione Compositori di Musica, al posto di Paul Graener che si è dimesso per ragioni d'età. L'Egk, per mezzo di conferenze e d'articoli, ha manifestato la sua fede nella musica nuova e, mentre riconosce che le posizioni degli avversari sono assai forti poichè essi possono sempre agitare il sacro vessillo della grande tradizione patria da custodire e da difendere, egli è convinto che il dover combattere queste resistenze non sempre sincere, renderà anche più vigoroso lo spirito dell'evoluzione la cui dinamica e forza logica dovranno finire per vincere.

Un incentivo per osteggiare la musica contemporanea e suonare sempre le stesse musiche del passato è senza dubbio l'enorme libertà d'interpretazione che si concede, e da qualche uditorio snobistico perfino si *chiede* agli artisti come ai direttori e ai registi. A tale proposito l'Egk cita Giuseppe Verdi, che si dovrebbe prendere come esempio là dove dice di volere che il « creatore » sia uno solo, e di non concedere nè al cantante nè al direttore (oggi dovrebbe aggiungere: nè al regista...) di far « creazioni » per conto loro. Una siffatta maniera d'intendere l'arte riproduttiva condurrebbe all'abisso... Queste idee del gran Verdi l'Egk le fa interamente sue, e forse nella sua nuova carica sarà anche in grado di farle valere.

L'interesse per il modo d'interpretazione è oggi, specie nei concerti, infinitamente più grande dell'interesse per il pezzo che si suona, mentre è chiaro che, per poter giudicare dell'*interpretazione* d'un pezzo, bisogna conoscerlo a fondo; ecco dunque un'altra ragione per eseguire di preferenza della musica del passato ed arcinota, e il far capire ai maestri contemporanei che il mettere in programma una loro composizione è un grande sacrificio e insieme un atto di straordinaria gentilezza...

Egk si scaglia poi contro la pretesa, oggi da tante parti ripetuta, che i compositori dovrebbero scrivere delle opere « popolari », delle opere cioè, dove l'uditore più becero già dopo la prima volta possa tornarsene a casa rimpinzato di melodie facilone, come un *potpourri* vivente. E chissà, dice l'Egk, se l'opera popolare — in un senso meno gretto di quest'aggettivo — non l'abbiamo già scritta? Ma voi, non tenendo le nostre opere in repertorio, non le fate nemmeno ben *conoscere* nè offrite al pubblico il tempo di dare il suo vero giudizio, giacchè il giudizio, se un'opera è *popolare*, e la prova che tale sia diventata, lì può dare solo lo stesso pubblico.

Tale ci si presenta il rovescio di una medaglia il cui fronte ci appare ornato da tanti nomi di novità, delle quali certo talune saranno insignificanti, talune visibilmente caduche, altre invece somiglianti a fiori che promettono buon frutto purchè si dia loro il tempo di maturare, fra tanta « frutta in conserva » del nostro museo musicale... E ora, dopo il rovescio, è giu-

sto ch'io faccia vedere al lettore di « Musica d'Oggi » anche questa volta, come sempre, il vistoso fronte della medaglia.

NOVITÀ LIRICHE. — Notiamo anzitutto che quelle italiane sono state parecchie e tutte con esito lietissimo e in parte entusiastico. Di esse dirò particolarmente in apposita rubrica. Fra le germaniche abbiamo *Nozze bretoni* di Gustav Kneip, opera drammatica a lieto fine in 3 atti, rappresentata al Teatro di Stato di KARLSRUHE, capitale del Baden.

Il momento culminante dell'azione, non troppo peregrina invero, è l'improvvisa comparsa dell'uomo veramente amato, e creduto morto, durante le nozze che la donna sta celebrando, per volontà dei genitori, con un altro. Quest'altro che si era delittuosamente sbarazzato del rivale, è preso dal rimorso e dalla paura e va a buttarsi in mare. Tre atti sembrano un po' troppi per svolgere questa trama, ma il compositore vi ha supplito con ben colorita musica popolare e un largo impiego di cori, sicchè il pubblico è rimasto assai soddisfatto.

Al Teatro di Stato di KASSEL, capitale dell'Assia Elettorale, ebbe successo, più fra i buongustai che non fra il grande pubblico, la commedia musicale di Kurt von Wolfurt (compositore lettone di stirpe tedesca) *La dama folletto*, su libretto tolto dalla commedia omonima spagnuola « La dama duende » del celebre Pedro Calderon de la Barca. K. von Wolfurt, che ha al suo attivo qualche altra opera comica e molta musica sinfonica, si è fatto un nome anche con una grande biografia di Mussorgski.

A. DARMSTADT, capitale dell'Assia Ex-Granducale (queste Assie non hanno naturalmente più i loro sovrani, ma si distinguono così) il « Teatro del Paese d'Assia », che è lo stesso come un Teatro di Stato, ha rappresentato con lusinghiero successo, per il compositore W. Petersen, la nuovissima opera *La pentola d'oro*, il cui libretto è tratto da uno dei racconti d'Hoffmann, il fantastico giudice berlinese, romanziere, musicista e pittore del principio dell'ottocento. Si tratta d'una lotta fra il regno della luce e quello delle tenebre; un soggetto, come si vede, piuttosto da ballo-pantomima, ma che al Petersen — che del resto viene dalla « sinfonia » — ha dato modo di cimentarsi con successo come operista di nobili intenti.

Le grandi tradizioni letterarie, sia nazionali, sia straniere, attraggono sempre molti compositori in Germania, e non c'è guerra che tenga fronte alla forza di certi prestigi, o piuttosto di certe glorie autentiche come quella dello Shakespeare che ha ancora ispirato due nuove opere in questi ultimi mesi. A BEUTHEN, gran centro industriale dell'Alta Slesia, il maestro viennese Franz Wödl ha divertito il pubblico con la sua opera comica *Commedia degli errori*, un vero pasticcio di travestimenti, di coppie di gemelli e di quiproquo d'ogni sorta che non si capisce come faccia ancora a far ridere. Ma è Shakespeare — sia pure uno Shakespeare della prima maniera — e che per giunta si ispirò alla sua volta a una commedia di Plauto « Menaechmi ».

La musica rivela il quartettista quanto il conoscitore dell'orchestra e delle voci. Il Wödl non domanda mai troppo nè all'una nè alle altre. Non disdegna poi i ritmi facili per interrompere qua e là la solida corazza polifonica dell'accompagnamento.

Al Comunale di STETTINO, il gran porto baltico e capitale della Pomerania, ha avuto lieto esito l'opera comica di Ludwig Hess *Quel che volete*, che si basa sull'omonima commedia di uno Shakespeare più maturo, e dove troviamo dei personaggi più interessanti, disegnati dal grande poeta con vero amore o con allegra malizia, come quel duca elegiaco e sempre innamorato o quel Malvolio puritano dalle idee e dai modi curiosi. Il Hess, che è anche un noto maestro di canto, osa dare al cantante di nuovo un certo predominio sull'orchestra la quale nei recitativi è ridotta a un semplice cembalo. Negli ariosi, l'orchestra accompagna discretamente ritenendosi, e solo nei finali d'atto ricorrono degli effetti di piena sonorità.

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. Sincopated 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**

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

Nel Teatro Nuovo di LIPSIA il m.° Winfried Zillig, che nominai già altre volte in queste lettere, presentò la sua nuovissima opera *La sposa del vento*, su libretto del noto poeta Richard Billinger. I tre quadri del lavoro ci trasportano nel regno dell'antica leggenda tedesca dalle radici pagane, come esiste ancora — a quanto immaginano gli autori — nelle credenze inconfessate, ma profonde, di certi contadini che vivono lontani dal nostro mondo fra una selva e l'altra, o ci vivevano sino a qualche secolo fa...

La musica è tutta intonata al contrasto fra il mondo reale e pesantemente rozzo degli zappatori della terra e dissodatori di boschi, e quello irreale e luminosamente leggero degli elfi e spiriti del vento, o quello pauroso dei demonii d'ambo i sessi che popolano le selve germaniche... Il punto culminante dell'opera, e dove, sia la poesia del Billinger, sia la musica dello Zillig assurgono a una commovente grandezza, è quando la « sposa del vento » innamoratasi del giovane contadino che la riama, da uno spirito folletto diventa donna umana. Musicalmente l'opera non è punto facile, e per la protagonista non si troverà dappertutto un soprano leggero così agile come Irma Beilke cui un vero arruffio di note con due e più tagli in gola non faceva la benchè minima paura.

A VIENNA quell'Opera di Stato è stata sempre particolarmente guardinga d'impegnarsi in favore di lavori del nostro agrodolce « stil nuovo », sicchè ora ha destato generale sorpresa rappresentando come primo tentativo in Germania l'opera drammatica *Giovanna Balk* di Rudolf Wagner-Regeny. Di questo autore vi scrissi ogni volta che presentò un suo nuovo lavoro. Oggi posso limitarmi a dire che egli rimane fedele, direi quasi cocciutamente, di fronte ai persistenti successi di stima, al suo sistema, quasi come l'altro e più grande Wagner restò fedele al suo sino all'ultima conseguenza; solo che il sistema di Wagner era il risultato d'una lenta per quanto ardita evoluzione che partiva dal tipo d'opera ordinario, mentre quello del Wagner-Regeny si presentò bell'e fatto come una Minerva che balza dal capo di Giove, già nella sua prima opera *Il favorito*, alla cui descrizione vi rimando per non dover ripetermi.

Ad ogni modo il Wagner-Regeny, con l'Egk, l'Orff e il Sutermeister, è fra i giovani operisti uno dei più vivacemente discussi e di quelli che non temono di affrontare apertamente — cioè menando schiaffi a dritta e a manca — l'ostilità di gran parte del nostro pubblico. Nelle opere del Wagner-Regeny si aggiunge la forma alquanto curiosa dei libretti dei quali due sono del noto pittore-scenografo Caspar Neher che firma anche per *Giovanna Balk*. Si tratta d'una eroina popolare della regione dei cosidetti Sette Borghi (tedeschi) sul confine ungaro-romeno, regione da voi più comunemente chiamata Transilvania e di cui è figlio il compositore. L'azione, comunque, non è apparsa molto chiara al pubblico, di cui una parte ha però voluto con l'applauso rimeritare gli autori e più ancora gli artisti e la direzione dello sforzo fatto col presentare qualche cosa d'insolito e di nuovo.

Un lavoro assai meno pretensioso, ma che viceversa incontrò l'intero successo del pubblico, fu l'opera comica in un atto di Kurt Gillmann *Le donne dell'Aretino*, dove un episodio beffardo della vita di quello spiritoso e celebre birbante dà pretesto al musicista di scrivere una musica melodiosa e ricca di saporiti effetti. Questa novità si ebbe al Teatro Nazionale di MANNHEIM, che per completare la serata offrì pure due balli-pantomima, tra cui il novissimo *Notturno* di Josef Schelb, che vuole illustrare il contrasto fra la mondana superficialità della società vecchia che sta per morire, e gli ideali di una nuova gioventù.

Avrei ancora parecchie novità coreografiche e soprattutto una grande serie di novità sinfoniche e da camera da segnalarvi, ma voglio prima utilizzare lo spazio concessomi per darvi una rassegna dei brillanti successi d'arte italiana avvenuti in questi ultimi mesi in Germania, e se mi resterà ancora dello spazio vi parlerò dopo delle suddette altre novità tedesche: in caso contrario le troverete nella mia lettera d'autunno. Devo solo aprire una breve parentesi a riguardo dell'Opera di Stato di BERLINO. Quella compagnia, reduce dalla sua fortunata e gloriosa visita a Roma, non potè continuare la stagione a casa perchè i « difensori della cultura del mondo », sorvolando nottetempo la capitale hanno giudicato indispensabile d'incendiare quel magnifico teatro. Ma bisognerebbe non essere germanici per non trovar modo di lavorare lo stesso, dapprima con un giro in varie città, fra cui Parigi, e poi facendosi ospitare due o tre volte la settimana dal Teatro della Commedia di Stato, sul Mercato dei Gendarmi, limitandosi naturalmente alle opere di minor mole orchestrale. Per poter poi svolgere più tardi il repertorio normale, si sta già riadattando l'Ex Nuovo Teatro dell'Opera, chiamato anche Opera Kroll.

MUSICA E MUSICISTI ITALIANI. — Un avvenimento di grande importanza artistica è stata la prima rappresentazione dell'*Orsèolo*, la poderosa opera di ildebrando Pizzetti, al Comunale di COLONIA, uno dei più grandi teatri del Reich. Il primo direttore m.° Carlo Dammer ha messo tutto il suo impegno a dar rilievo ai numerosi effetti orchestrali e corali della partitura dell'illustre compositore parmigiano. Il regista Schmid ha fatto del suo meglio per rievocare i fasti della Serenissima, e i migliori artisti con a capo Emil Treskow concorsero a dare una degna interpretazione del lavoro.

A BERLINO, in quell'Opera Tedesca, la compagnia completa del Teatro Reale di Roma, di cui vi parlerò ancora, ha fatto apprezzare al pubblico della capitale *Giulietta e Romeo* di Riccardo Zandonai che sarà poi ripresa da altri teatri nella versione tedesca. La critica è assai favorevole e sottolinea anche qui l'importanza dei cori che dànno a tutta l'azione uno sfondo che, in Germania, il paese dei cori per eccellenza, trova sempre un'eco di simpatica comprensione.

A KARLSRUHE il Teatro dello Stato di Baden ha rappresentato la drammatica opera *Donata* di Gaspare Scuderi. Il poeta-compositore, che era presente, ebbe la soddisfazione di vedersi entusiasticamente festeggiato da quel pubblico che fu realmente scosso dalla profonda tragicità del nuovissimo lavoro (nuovissimo per la Germania). Il primo direttore m.° Otto Matzerath, il regista Wildhagen e un complesso d'ottimi artisti fra cui spiccava Paola Baumann, diedero alla non facile opera tutta la loro forza d'interpretazione.

In un'altra grande città del Baden, cioè a FRIBURGO, si svolse una « Settimana teatrale italiana » con produzioni liriche e di prosa. Fra le prime vi è da menzionare la fortunata apparizione dell'opera *La bisbetica domata* di Mario Persico e Arturo Rossato, nuova per la Germania. Si riconosce che il Persico ha saputo rendere assai bene con la sua musica il contrasto fra le tre coppie d'amore, una patetica, una lirica e una comica. L'atto terzo è chiamato il più ispirato, il che non esclude che l'applauso sia cresciuto sino all'ovazione dopo il finale quarto ed ultimo. La suddetta « settimana » fu arricchita d'un concerto sinfonico di musica italiana, con la *Passacaglia* di Castagnone, le *Sinfonie* di Salviucci e del Casella e il 22° *Concerto* del Viotti, impeccabilmente suonato dalla violinista italiana Livia d'Albore.

L'avvenimento saliente di questa primavera musicale (in piena guerra!) fu l'indimenticabile serie di spettacoli del Teatro Reale dell'Opera di Roma al Teatro dell'Opera Tedesca di BERLINO. La capitale del Reich non ha visto mai serate egualmente festose da quando il complesso artistico della vostra Scala era venuto anni fa a svolgere la sua breve e brillante stagione d'opera. Dei graditissimi ospiti romani « Musica d'Oggi » vi ha già dato i nomi, come pure i titoli delle sette opere e dei due balletti qui rappresentati. Io vi dirò adesso dell'enorme impressione prodotta dal complesso artistico e orchestrale romano — complesso che col personale tecnico ascendeva alla rispettabile cifra di 530 persone — presso questo pubblico e, ciò che è più meraviglioso, presso questa critica, temutissima in tutto il Reich sebbene alquanto frenata dalla disciplina del giornalismo N. S.

Tale impressione favorevolissima e profonda non si spiega solo con la perfezione artistica di quanto gli ospiti offrirono, ma con l'effetto che doveva far qui la facoltà degli artisti di interamente immedesimarsi con i loro personaggi, facoltà che, oltre ai maggiori doni naturali che qui si riconoscono senza invidia all'artista italiano, rivela all'occhio del conoscitore un metodo di studio intenso quale in Germania sarebbe materialmente impossibile, dato il sistema da noi vigente di dare in una stessa stagione un grande numero di opere per l'allestimento delle quali le prove concedibili bastano appena. Si aggiunga che, salvo nelle parti di declamato patetico, uso Wagner, Strauss, ecc., l'esuberante consonantismo della sua lingua è un continuo ostacolo che l'artista tedesco deve affrontare ogniqualvolta la voce vuole elevarsi al canto spiegato o rimpicciolirsi per i velocissimi recitativi dell'opera buffa, laddove all'artista italiano che studi una parte di qualunque carattere, la propria lingua tutta a desinenze vocali e senza agglomerati di consonanti viene mirabilmente in soccorso.

Succede così che l'artista italiano può acquistare con relativa facilità una padronanza della propria parte tale che sulla scena può muoversi con la più naturale libertà, non facendo neppur sospettare che si tratti di cosa « imparata » e dando perciò al personaggio un'impronta di vivezza e di verità che il pubblico nostro non è abituato a vedere nell'ambiente dell'opera lirica con le sue pastoie di ogni sorta.

Da quest'indipendenza dei singoli artisti e apparentemente perfino delle masse corali — come rilevano ammirati questi critici — è poi reso possibile un assieme d'effetti che dà allo spettatore tedesco l'impressione di conoscere veramente adesso soltanto le grandi opere italiane dell'età d'oro le quali, pel modo come si eseguiscono da noi, appaiono spesso come fredde accademie d'un'arte lontana nel tempo e nello spazio. L'averci fatto provare quanto sia unica e sempre viva l'arte lirica d'Italia è uno dei maggiori titoli di gloria degli ospiti romani.

ALFRED BRÜGGEMANN

MUSICA PER ARCHI

F. DE GUARNIERI

124660. - *2° Quartetto in Sol* L. 15.—

F. MARGOLA

124872. - *Quartetto N. 5* L. 15.—

A. TEDOLDI

125357. - *Canto per Quartetto* L. 6.—

Partiture in-16°

(Si vendono anche le parti staccate)

(Aumento su tutti i prezzi del 20%)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

EDIZIONI RICORDI

ISTITUZIONI E MONUMENTI DELL'ARTE MUSICALE ITALIANA. — *La musica in Cremona nella 2ª metà del secolo XVI e i primordi dell'arte monteverdiana* (G. CESARI) (Prefazione di G. Pannain). (G. Ricordi & C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Il compianto Gaetano Cesari lasciò in tronco un lavoro che a lui, cremonese, era specialmente caro: quello di pubblicare e illustrare musiche di Ingegneri e Monteverdi. Aveva posto in partitura parecchie opere dell'uno e dell'altro, e raccolto memorie e notizie della più remota vita musicale della sua città nativa, per formarne un volume nella importante collezione che l'editore Ricordi, da lui guidato, intitolò *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*. L'edizione monteverdiana del Malipiero rese meno necessaria una ristampa del grande Claudio. Sempre urgente era invece la pubblica conoscenza dell'Ingegneri. Ecco. Il VI volume è nella maggior parte dedicato a madrigali a 4 e 5 dell'Ingegneri; seguono alcune *Sacrae cantiunculae* e canzonette di Monteverdi. Guido Pannain, che ha compiuto il lavoro interrotto, vi ha preposto un saggio sull'arte a Cremona pel quale s'è giovato degli appunti del Cesari.

Dai quali risulta che la vita intellettuale cominciò a Cremona quando l'imperatore Sigismondo dotò la città di uno studio, analogo a quelli di Bologna e di Parigi. Documenti attestano che la musica vi fu coltivata dai primi del sec. XVI, avendo per centro la Cattedrale, di cui l'organo (le più antiche notizie risalgono al 1482) destò le cure dei governatori fin dal 1519. Si ricordano parecchi organisti nella famiglia Maineri. La pratica cominciò regolarmente nel '26, e dal Duomo, che noverava più di un organista e dodici cantori, passò in altre chiese. Fra i musici cremonesi ebbero fama Costanzo Porta, Tiburzio Massaino, Lucrezio Quinziani, Carlo Ardesi, Ben. Pallavicino, il quale precedette Monteverdi alla corte di Mantova.

Sono state raccolte le seguenti notizie dell'Ingegneri. Nato a Verona fra il 1545 e il '50, morì a Cremona nel luglio del 1592. Fu sepolto in San Bartolomeo. Probabilmente studiò con Vincenzo Ruffo nella scuola di canto di Verona, detta degli Accoliti, ed ebbe compagno l'Asola. In una dedica di giovanili madrigali considerava suo maestro il De Rore, morto nel 1565. Forse si recò a Cremona nel '68. Nel '76 era *Musicae praefectus* nella Cattedrale; nel '78 cantore in Duomo, con molto lavoro e compenso straordinario; nel '79 percepiva acconti *pro concertis facindis*; più tardi, estendendosi anche fuori d'Italia la sua fama di violinista oltre che di polifonista, divenne *magistro musicae capelle*; gli ordini di pagamento lo riconoscevano « nobile ». Nel'86 ricordava d'esser da molti anni direttore del coro della chiesa. L'ultima *recognitio* è del 1591.

Trattando dello stile il Pannain nota che nell'orientamento stilistico dell'opera dell'Ingegneri — intelligibilità del testo, tendenza all'espressione, semplicità e contemporaneità ritmica — lo Haberl individuò i caratteri di quella Scuola polifonica apparsa nell'Italia settentrionale, nel sec. XVI, sotto l'influsso di Cipriano di Rore e della Scuola veneziana, la quale si distinse per la semplificazione della imitazione musicale, per una concezione tematica più serrata e per la chiarezza del testo. Di questi caratteri, prevalenti nella musica profana, risentì anche la musica sacra. I rappresentanti della tendenza indicata dallo Haberl furono il Ruffo, l'Ingegneri, il Marenzio, il Croce, il Viadana. I maestri della scuola romana, quali gli Anerio, G. M. Nanino, l'Allegri, cercarono d'introdurre il nuovo indirizzo della polifonia profana nelle composizioni ecclesiastiche, determinando un superamento del puro stile vocale e del momento classico palestriniano. In questa svolta, importante nella storia della musica cinquecentesca, l'Ingegneri avrebbe avuto una notevole parte. Ma un ponderato esame del *Liber Missarum* del 1573 smentisce l'ipotesi del distacco dell'Ingegneri dalla Scuola romana. L'Ingegneri, nota il Pannain, iniziò la sua attività di madrigalista nel tempo in cui la produzione musicale, in que-

sto senso, era in fiore. Il madrigale musicale, che si era venuto gradatamente svolgendo, durante il secondo ventennio del sec. XVI, aveva raggiunto la sua individualità stilistica in un perfetto equilibrio e nell'armonica penetrazione di omofonia e polifonia. Fino dal primo periodo delle manifestazioni della nuova forma madrigalesca, il carattere di essa si era venuto precisando nel mutuo rapporto della forma poetica e della struttura architettonica del periodo musicale. Non è possibile individuare analiticamente gli elementi della polifonia e della omofonia, sì da poter rintracciare e definire caratteri stilistici determinanti. La letteratura madrigalesca, dopo un periodo di assestamento, era entrata, a mezzo il secolo, nella fase della sua maturità. Il madrigale musicale si era plasmato sugli elementi formali metrici della lirica poetica, il cui ideale si può individuare nell'opera di Pietro Bembo. Esso trovò nella espressione soggettiva del poeta impulso al corrispondente sviluppo nell'espressione soggettiva del compositore: Verdelot e Willaert, da un lato, la triade Lavolle, Arcadelt, Corteccia, dall'altro, stabilirono quel movimento propulsivo che, dopo il 1537, data dell'apparizione del *Primo Libro dei Madrigali* a quattro dell'Arcadelt, dovrà svolgersi in una attività molteplice e continua.

In conclusione Marco Antonio Ingegneri può essere stimato come uno dei più cospicui rappresentanti di quel momento stilistico. Tutti gli elementi tecnici della polifonia, dai fiamminghi in poi, egli ha assimilato ed elaborato, sì da poterli ripresentare, ora, nel pieno rinnovamento di una personale animazione lirica. Armonie e contrappunti, omofonia e polifonia, sono forme che egli maneggia con spontaneità di artista, così come le varie forme metriche dello strambotto, del sonetto, della stanza di canzone egli riesce a piegare alla sua volontà musicale. Le parole appaiono incorporate alla musica con naturalezza di canto; l'armonia musicale si compenetra dell'armonia verbale, ma il risultato definitivo è sempre quello di una nuova forma musicale, chiusa in breve giro mirabile di proporzioni, fervida di vitalità espressiva. È questa la humus dalla quale le naturali inclinazioni di Claudio Monteverdi trarranno il primo spirituale alimento. Così il saggio del Pannain, storico, colto e sensibile, conclude in modo persuasivo ed eminentemente storicistico.

a. d. c.

ALTRE EDIZIONI

FAUSTINI-FASINI (E.). — *Opere teatrali, Oratorii e Cantate di G. Paisiello.* (Pag. 106). (Laterza, Bari).

Biografi e critici di Paisiello saranno grati al prof. Faustini-Fasini, che già pubblicò dati inediti del Tarantino, per questo documentato elenco delle opere serie e comiche, degli oratorii e delle cantate, cioè della maggiore attività di lui, essendo quella strumentale assai minore nel valore e nel numero. Un analogo lavoro di ricerche sarebbe parimenti necessario per ridurre al minimo possibile gli errori e le incertezze nelle cronologie di tanti altri operisti nostri del '700; e si spera che il professor Faustini-Fasini o altri zelantemente vi si accinga. Il Paisiello stesso cominciò a diffondere di sè informazioni inesatte, non ricordando più le cento e una occasioni della sua lunga operosità. I biografi che non potettero o trascurarono di cercar le fonti più sicure, s'appagarono di indicazioni sommarie e le ripetettero. Prima d'ora la cronologia paisielliana credeva di riposare tranquilla sul *Catalogue* del Sonneck. Neanch'esso, si vede, è preciso.

Occorreva la pazienza e la cura del Faustini-Fasini. Egli s'è giovato dei confronti di numerose collezioni di libretti e di partiture manoscritte per stabilire le varianti dei titoli, l'autenticità delle opere, la data e il luogo della prima esecuzione. E vi ha aggiunto, quand'è stato possibile, notizie degli esecutori, delle repliche, e talvolta ha riferito qualche commento del tempo. Le rettifiche risultano numerose, i dubbii sono scemati. Bene. Il volume, che reca in nitidi fac-simili alcuni frontespizi di libretti, è edito per iniziativa del Comune di Taranto nel centenario della nascita del Paisiello.

MOSER (H. J.). — *Kleines Heinrich-Schütz-Buch* (Pag. 64).

(Bärenreiter Verlag, Kassel).

Il Moser, biografo e storico di Schütz eccellente, ha derivato questo snello libriccino dal monumentale volume pubblicato qualche anno fa; nella sua piccolezza esso è parimenti compiuto. Folto di informazioni e di osservazioni, basta al lettore desideroso di lumi su quel quel grande artista, sul tempo suo e sulla cultura sua. Gli studiosi ricorreranno sempre all'opera maggiore, che ha carattere enciclopedico.

GRISSON (A. C.). — *Ermanno Wolf-Ferrari.* (Pag. 176). (G. Bosse Verlag, Regensburg).

Ottenute da Ermanno Wolf-Ferrari parecchie informazioni ancora inedite intorno ai suoi primi anni e ai suoi pensieri attuali, la Grisson ha redatto una biografia succosa e interessante. Non poche pagine descrivono l'ambiente familiare che favorì le tendenze musicali di Ermanno. La prima opera che potè ascoltare fu *Il barbiere* di Rossini; e la seconda il *Tristano*. Il corso della carriera dalla scuola di Rheinberger alle ultime opere, gli incontri con Perosi e con Verdi e altri episodi costituiscono un costante interesse; il giudizio critico di Pfitzner, aforismi e graziosi disegni dello stesso Wolf-Ferrari completano il piacevole volumetto.

a. d. c.

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

CECE (A.). — *Notturno per Orchestra.* (G. Ricordi & C., Milano).

Attraverso i successivi lavori di questo giovane compositore si avverte uno sforzo volto a modellare architettonicamente l'impeto lirico al fine di raggiungere un equilibrio tra la forma, solitamente plastica ed articolata, e le libere esigenze dell'espressione.

Se alcune volte il Cece si è abbandonato al piacere di un ritmico contrappunto (come nel *Quintetto* per fiati) e se nella *Sinfonietta in quattro tempi* è evidente un chiaro amore per le controllate strutture classiche, in altre composizione invece (ad esempio nell'ultimo tempo della *Sonata* per violoncello) si diffonde una densa melodicità che acquista nei riguardi della forma una notevole prevalenza. Alla *Sonata* per violoncello può riallacciarsi, appunto, il presente *Notturno*.

Nella formazione del senso armonico e del magistero strumentale il Cece inevitabilmente ha subìto, di volta in volta, le influenze degli autori ai quali più intensamente ha rivolto lo studio. Ma sia l'influenza strawinskiana (vedi *Sinfonietta*) che quella schönbergheriana (evidente nella *Partita*), adempiuta la funzione di svegliare e chiamare a raccolta le migliori qualità del musicista, sembrano destinate a passare in quanto dominazioni di forti personalità estetiche per lasciare quanto può essere utilmente acquisibile alla tecnica del giovane autore.

Segni certi di un felice superamento del travaglio armonico e strumentale che alle volte ha fatto errare il Cece (come nel 1° tempo della *Partita*) in elucubrazioni aride, seppure utili alla formazione della sua personalità, sono offerti dalla *Passacaglia*, pure edita dal Ricordi (e diretta dal Mitropulos in America), e dal *Concerto* per orchestra da camera. In questa laboriosa evoluzione lirica e formale, il *Notturno* appare come un'oasi di tranquillità in cui il Cece tenta di risolvere il problema suo precipuo, rappresentato dalla ricerca di un equilibrio tra la forma e quel lirismo che appare sgorgare tanto spontaneo dalla calda vena mediterranea del giovane autore, e che egli assolutamente pretende di dominare e controllare.

Nei successivi episodi che si possono riconoscere nel morbido incedere di questo *Notturno*, ora sono voci che si rispondono imitandosi su fremito di archi; ora sono echi che si serrano contrappuntandosi fino a sfociare in una larga melodia; ora sono ansiti provocanti una cromatica agitazione che si calma al ricomparire della cellula melodica iniziale con la quale la composizione, in lento smorzarsi, si conclude.

Al *Notturno* del Cece non è estraneo un particolare senso naturalistico. È la natura che influenza direttamente la fantasia: e questa riporta nell'espressione sonora le voci del mondo esterno che viene a riflettere nel quadro musicale le incerte chiarie e le misteriose risonanze del silenzio notturno.

La composizione, che è dedicata a Franco Ferrara, dal Ricordi pubblicata nel nuovissimo tipo di partitura, è augurabile abbia la diffusione che si merita.

PIETRO ZARA.

GAVAZZENI (G.) — *Ritmi e paesaggi di atleti.* Due episodi sinfonici per Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Partitura che si distingue per impostazione e clima da tutti gli altri lavori sinfonici del giovane compositore bergamasco. Fedele al tema dettato dal Comitato dei Premi San Remo per l'anno XVI, egli ha colto felicemente alcuni momenti dell'attività sportiva in due campi che vicendevolmente si completano. Soggiogato dal fascino che emana dai giochi atletici muliebri, egli ne ha reso l'eleganza e l'armoniosa morbidezza nel primo episodio: *Giochi all'Accademia orvietana.* Ora sono corse, salti, gare di lancio; ora molli raggruppamenti, flessuose movenze « e una vena di canzoni, di vocalità, sotto sotto, che corre e unisce le immagini » nella chiarità del cielo umbro ove s'aderge asprigna la tufacea rupe.

Altra atmosfera nel secondo episodio: *Giovani fascisti allo stadio.* Diverso l'ambiente: uno stadio suburbano, in una domenica assolata. Diversi i protagonisti: adolescenti, che nell'uso delle armi e degli attrezzi pongono già l'impegno della vera battaglia. I comandi scattano imperiosi. Da un capo all'altro sprizzano canti e squilli di guerra. La contesa diviene sempre più aspra e irruente fino all'incalzante chiusa. Solo nel mezzo della giornata, quando più greve è l'afa, una breve ora di riposo è concessa ai giovani atleti.

Non ci si aspetti nulla di onomatopeico o di impressionistico. Priva di retorica, come le due succose note illustrative che la precedono, questa partitura è pur essa un gioco strumentale, che nei nostri primitivi sembra trovare le più lontane origini: pura architettura in limpido equilibrio di rapporti tonici, con sapido impiego dei ritrovati della tecnica armonica contemporanea.

La passione agonistica, che il Fascismo ha acuito al massimo grado, trova dunque qui un degno saggio di interpretazione musicale. Se ne è compiaciuta la commissione giudicatrice dei Premi San Remo, emettendo il ben noto favorevole verdetto. Se ne compiaceranno gli ascoltatori, che avranno la fortuna di udire queste musiche.

mi. ab.

LIVIABELLA (L.). — *Monte Mario*. Poema sinfonico. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

Il poema sinfonico, in cui pretendono integrarsi immagini poetiche con immagini musicali, può essere ancora sostenibile, non come astratto assunto estetico, ma come fonte di suggestione o come richiamo metaforico. L'importante è che la musica, sia pure nata da una sensazione poetico-concettuale, abbia una sua solidità costruttiva e una sua corposità sonora. Anche Haydn si dice che pensasse ad un piccolo racconto poetico prima di comporre una sinfonia, ma questa prendeva vita da sue intime esigenze musicali.

Liviabella, che è artista moderno, crede ancora alla vitalità del poema sinfonico, in omaggio a Respighi a cui è dedicato questo suo *Monte Mario*: eppure gli episodi, in cui si distingue, sono mossi da una dialettica musicale, nella sua finezza, rigorosa.

Il primo, *Profili di cipressi tra la nebbia dell'alba*, è basato su due temi principali che passano dal clarino all'oboe ai violini, con trama delicata e con parsimonia di colori. Nel secondo, *Rami fioriti tra voli di rondini*, gli stessi trilli e gli arabeschi si concretano in veri temi, solidificati dallo svolgimento, e il terzo, *La quercia schiantata*, il più intensamente lirico, vibra a traverso un doloroso motivo che circola, variamente modificato, in tutto il brano; il quarto infine, *La fonte e il cipresso*, il più coloristico per l'insistenza di ritmi, svolge sinfonicamente un tema proposto prima dal fagotto. Il poema è lavoro di cosciente e geniale musicista.

BETTINELLI (B.). —*Sinfonia da camera*, per piccola Orchestra. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

È lavoro concepito con intendimenti classicheggianti, sebbene l'autore faccia uso di materiale sonoro aggiornato. Il primo tempo infatti, dove gli strumenti mantengono il loro svolgimento tematico, sfocia in un fugato sobriamente condotto rispetto all'economia del tempo. Pagina raccolta e intensa è il « Tranquillo » del secondo tempo. L'« Allegro bizzarro » è la parte forse più originale nel suo ritmo scorrevole e termina in un « Corale ostinato », nel quale, su di un costante pedale, si disegna il corale intensificandosi liricamente fino alla massima sonorità.

A. Damerini.

PILATI (M.) — *Alla culla* (Ninna nanna per piccola Orchestra) Partitura (G. Ricordi e C., Milano).

Pagina semplice e chiara, strumentata con delicata sensibilità e con limpida scrittura. Era la caratteristica delle composizioni di Mario Pilati: senso della misura e chiarezza nello svolgere melodie e disegni contrappuntistici. In questa sua ultima pagina si nota subito l'accento melodico che domina tutto il brano: è l'oboe che disegna all'inizio una lunga frase contenuta entro l'ottava, sopra pedali dei bassi in sordina e sostenuta da un leggero contrappunto dei fag. viol. II° e viole. Questa melodia determina il carattere del breve pezzo e trova riflessi e continuità nei disegni che succedono e che fanno di questa *ninna-nanna* una composizione fresca e scorrevole.

l. r.

ALTRE EDIZIONI

HUMPERDINCK (E.). — *Quartetto* per 2 Violini, Viola e Violoncello. Partitura. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Questo *Quartetto in do magg.* è l'unico scritto dall'autore di *Hänsel und Gretel*. Si compone di un « Allegro moderato », di scrittura semplice e lineare, il cui tema iniziale è formato dall'accordo perfetto di *do* che trova sviluppo in successioni e imitazioni attraverso il contrappunto dei quattro strumenti; ad esso segue il secondo tempo, « Comodo » (Gemächlich), che s'apre con un ampio disegno, ricco di inflessioni, affidato alla viola sola, ripreso e sviluppato poi armonicamente dagli altri archi; un secondo episodio, più disteso e marcato nei ritmi, si lega al primo per unirsi con esso nei successivi sviluppi. È forse questo il tempo più interessante di tutto il Quartetto per la ricchezza inventiva raggiunta attraverso elementi semplici di ritmo e di melodia, caratteristica espressione di un neoclassicismo romantico al quale Humperdinck si sente in questa composizione legato. L'ultimo tempo, « Vivo » (Lebhaft), serve da chiusa rapida e leggera, sopra figurazioni ritmiche simili a quelle esposte nei due tempi precedenti. La presente partitura è pubblicata nella revisione del Zernick-Quartett.

l. rogn.

BACH (G. S.) — *Presto*, dalla « Sonata I » per Violino solo. Partitura per Orchestra d'archi. (Ed. F. Bongiovanni, Bologna).

La trascrizione libera è opera di F. A. Lavagnino, il quale, con quel gusto e quella conoscenza delle compagini strumentali che gli sono peculiari, non soltanto ha saputo evitare i pericoli proprii alla trascrizione, ma, anzi, ha saputo invece valorizzare con massima efficacia i caratteri informatori dell'originale violinistico, elaborandolo con fine perizia e con coerente omogeneità di stile.

i. i.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

Mostra delle terre italiane d'oltremare, Napoli. — Il Concorso di cui al nostro fascicolo di novembre 1939, ha avuto i seguenti risultati:

a) *Composizione sinfonica*. Nessun lavoro presentato ha meritato il premio di L. 10.000. Sono stati segnalati quelli dei seguenti autori (a ciascuno dei quali vengono assegnate lire 1500): Antonio Pesce, Terenzio Gargiulo, Jacopo Napoli, tutti di Napoli, e Giovanni Pennacchio di Catania.

b) *Composizione di musica da camera*. Il premio di L. 5000 è suddiviso *ex aequo* tra Riccardo Castagnone di Milano (*Quartetto* per archi) e Renato Parodi di Napoli (*Concerto* per flauto e 10 strumenti). È segnalato inoltre (con un premio speciale di L. 1000) il *Quartetto* per strumenti a fiato di Mario Guarino di Milano.

NOTIZIE

Il gr. uff. dott. Nicola de Pirro, direttore generale del Teatro e della Musica al Ministero della C. P., ha offerto ai giornali ampie notizie sui due cicli di rappresentazioni di opere contemporanee, che avranno luogo nel prossimo autunno a Roma e Milano, ed ai quali abbiamo accennato nell'ultimo fascicolo.

Dopo aver spiegato l'attuale situazione o meglio la sorte delle nuove opere, egli ha informato che le due stagioni non avranno carattere sperimentale (giacchè oltre lavori nuovi ne figureranno altri già collaudati) e che esse costituiranno un'aggiunta all'attività che finora hanno svolto i nostri teatri lirici per l'opera contemporanea e non già un trasferimento dalla stagione invernale a quella d'autunno.

Le due stagioni — secondo il de Pirro — dovranno essere per la lirica quello che per le arti plastiche e figurative sono le Quadriennali, le Triennali, ecc.; vale a dire il concentramento nel tempo d'un gruppo di spartiti di oggigiorno, ai quali il pubblico potrà accostarsi senza le fatali distrazioni che inevitabilmente creano la vicinanza con opere antiche; ma con uno spirito di comprensione, invece, che varrà a dare nuova vita al repertorio contemporaneo.

Il Gerarca ha pure dato assicurazione che le due manifestazioni si svolgeranno con larghezza di mezzi, usufruendo di quelli tecnici del Reale e della Scala. Esse costituiranno la base di un nuovo organismo che andrà perfezionandosi di anno in anno.

Presso la Soc. italiana autori ed editori, si è riunita, lo scorso mese, la Commissione di legislazione della Confederazione internazionale delle società di autori e compositori.

La Commissione, alle cui riunioni hanno preso parte giuristi italiani, tedeschi, spagnoli e belgi, ha esaminato numerosi argomenti posti all'ordine del giorno sulla materia del diritto di autore e dell'attività internazionale delle Società di autori.

I lavori della Commissione furono aperti dal cons. naz. Sangiorgi, presidente della S. I. A. E., vice-presidente della Confederazione, e si sono svolti sotto la direzione del senatore Eduardo Piola Caselli.

Il Governo ha stabilito la Regificazione dei Licei musicali di Bologna e di Genova, impartendo disposizioni per la concessione dei fondi necessari. I Prefetti ed i Podestà delle due città hanno espresso al Duce ed al Ministro per l'E. N. i sensi della più viva gratitudine.

Si è pubblicato il programma della Settimana musicale senese, dedicata alla Scuola veneta, che si svolgerà dal 5 al 10 settembre sotto gli auspici della R. Accademia d'Italia e con l'appoggio del Ministero della C. P.:

5) discorso inaugurale del senatore Balbino Giuliano; concerto orchestrale (Sala del Mappamondo) diretto da F. Previtali (musiche di Andrea e Giovanni Gabrieli, Cavalli, Torelli, Tartini, Bonporti).

6) concerto vocale, strumentale e cembalistico (Salone palazzo Saracini) (musiche di Bonporti, Vivaldi-Bach, Galuppi, Marcello, Platti, Caldara, Steffani, Bassani);

7) concerto di musiche di Monteverdi per soli, coro e orchestra (Salone di palazzo Saracini);

8 e 10) rappresentazione al Teatro dei Rozzi dell'oratorio *Juditha* di Vivaldi per soli,

coro e orchestra; elaborazione di V. Frazzi. Direttore Antonio Guarnieri, regista C. Pavolini;

9) commemorazione di Vivaldi (Sala del Mappamondo) con discorso di Fausto Torrefranca ed esecuzione di musiche vivaldiane.

® All'Accademia di scienze, lettere ed arti di Udine, il prof. Vittorio Fael ha letto una interessante memoria su il FRIULANO ANTONIO SOMMA, LIBRETTISTA DI VERDI.

® Il Comitato permanente di lettura della R. Accademia di S. Cecilia in Roma ha prescelto per l'esecuzione nei concerti dell'Adriano il *Concerto in tre tempi*, per orchestra, di BRUNO BETTINELLI; e quello della S.I.A.E. ha segnalato al Ministero della C. P., per la rappresentazione in un teatro sperimentale, l'opera *Iamanto* di BARBARA GIURANNA.

® A BOLOGNA si inizierà il 20 luglio una stagione lirica estiva allo Sferisterio, capace di oltre tremila spettatori. Sono in programma *La Traviata, Madama Butterfly, Rigoletto, Tosca* e *L'amico Fritz*.

® Il cartellone del DONIZETTI DI BERGAMO, pel prossimo settembre, reca le seguenti novità assolute: *Malafonte* 3 atti di Lavagnino e *Il talismano* 1 atto della signorina Riccioli Orecchia, segnalate dalla Commissione del concorso scaligero; *Villon* 3 atti di Bruni Tedeschi; *L'amoroso furfante* 1 atto di Ugo Rapalo segnalato dalla Commissione di lettura della S.I.A.E.

Si daranno inoltre *Un ballo in maschera*, per commemorazione verdiana, *Fedora, Il barbiere di Siviglia* ed un concerto sinfonico.

Dirigeranno i maestri Gavazzeni e Molinari Pradelli.

® Il m.° EUGENIO GIUDICI ha terminato una *Messa* per 3 voci miste ed organo.

® Anche il m.° Roberto Lupi figura tra gl'insegnanti del R. CONSERVATORIO DI CAGLIARI per la cattedra di armonia e contrappunto, mentre al m.° F. Margola è affidata quella di composizione.

® La stazione di Berlino ha offerto ai suoi abbonati la PRIMA TRASMISSIONE D'OPERA PER TELEVISIONE, e precisamente di *Abu Hassan*, di genere comico, di Weber. La Radio berlinese ha così raggiunto un primato mondiale, superando gravissime difficoltà specie in questi momenti.

® L'OPERA ITALIANA A BERLINO, nei programmi di quel Teatro di Stato, ha un posto importantissimo. Fino al febbraio 1941, hanno avuto luogo in totale 6500 rappresentazioni di opere di maestri italiani, distribuite come segue: Verdi (11 opere) 2170 rappresentazioni; Puccini (8 opere) 1150 rappresentazioni; Rossini (2 opere) 670 rappresentazioni; Leoncavallo (3 opere) 650 rappresentazioni; Mascagni (2 opere) 640 rappresentazioni; Donizetti (4 opere) 475 rappresentazioni; Spontini (4 opere) 450 rappresentazioni; Bellini (2 opere) 215 rappresentazioni; Wolf-Ferrari (5 opere) 40 rappresentazioni; Busoni (3 opere) 30 rappresentazioni; Respighi (1 opera) 5 rappresentazioni.

® Il ginevrino Frank Martin è stato chiamato alla presidenza dell'ASSOCIAZIONE DEI MUSICISTI SVIZZERI, in sostituzione del dimissionario Carlo Vogler.

® MANUEL DE FALLA, il grande compositore spagnolo tuttora residente in Argentina, ha informato che intende rimpatriare per prendere i voti monastici e ritirarsi in un convento di Cordova.

® Alcuni COMPLESSI TEDESCHI si sono esibiti A PARIGI. La compagnia del Teatro Nazionale di Mannheim ha dato *La Walkiria* all'Opéra, con la direzione di Elmendorff; il Coro giovanile della cattedrale di Regensburg, oltre ad un concerto, ha partecipato all'Ufficio in Notre-Dame, alla presenza del cardinale Suhard; a due concerti, infine, della Filarmonica di Berlino, diretta da Böhm e da Rother, ha partecipato moltissimo pubblico.

® È noto che per ragioni razzistiche l'ORATORIO JUDAS MACCABÄUS di Händel è stato posto all'indice in Germania. Non volendo però lasciar sparire completamente un'opera di così grande valore musicale, le autorità tedesche hanno incaricato lo scrittore amburghese C. Haske di redigere un nuovo libretto adatto alla partitura, al quale si è dato il titolo di *Wilhelmus von Nassauen*.

® Essendosi gravemente ammalato il nuovo Sovraintendente dell'Opera di Vienna, H. Strohm, si è deciso di riunire i quattro teatri ufficiali della città (Opera, Burgtheater, Akademietheater e Schönbrunn) sotto l'unica direzione di Lothar Müthel, finora sovraintendente del Burgtheater.

® Nell'U.R.S.S. esistono 881 teatri, dei quali soltanto 40 ospitano spettacoli lirici e di danza.

NECROLOGIO

I. G. PADEREWSKI

Il grande pianista è morto, dopo breve malattia, a Nuova York il 30 giugno, all'età di 81 anni. Era infatti nato a Curilovca (Polonia) nel novembre 1860.

Egli dimostrò ben presto grande passione e spiccata attitudine per la musica che studiò a Varsavia, a Berlino ed a Vienna sotto la guida di illustri maestri.

Vienna e Parigi furono le sue prime tappe concertistiche. Poi si aggiunsero Londra, l'America e tutte le più grandi città del mondo, ove il suo nome divenne in breve tempo celebre, tenendo egli incontrastato lo scettro del virtuosismo concertistico.

La sua arte s'imponeva per la delicatezza e la potenza: l'una e l'altra dominate da una intelligenza veramente eccezionale; ma soprattutto per la sincerità dell'emozione che egli sapeva trasfondere nel pubblico affascinandolo ed esaltandolo.

Paderewski guadagnò moltissimo, ma ingenti somme spese in beneficenza e sopratutto — poichè era patriota ardentissimo — per la causa della sua Polonia, della quale — alla fine dell'altra guerra — fu il primo Presidente della Repubblica.

Egli va ricordato anche come autore di un'opera *Mouko* e di molte composizioni sinfoniche e da camera; tra queste ultime è rimasto celebre il *Minuetto*.

® A Roma, l'1 c. m., MARIA RITA BRONDI, nota cantatrice, chitarrista e liutista. Aveva 50 anni.

® A Parigi, il 7. c. m., PHILIPPE GAUBERT, eminente flautista, ed uno dei più apprezzati direttori d'orchestra, da molti anni, dell'Opéra, nonchè dei Concerti Pasdeloup. Lascia 3 poemi sinfonici, un balletto, un'opera (*Sonia*) e molta musica da camera, specie per flauto.

® Recentemente, a Berlino, ARNOLD SCHERING, illustre musicologo, già professore alle Università di Lipsia, Halle e Berlino. Lascia numerosissimi lavori che fanno autorità in materia. Specialista nello studio di Bach, redasse, fin dalla fondazione (1904) l'*Annuario della nuova Società Bach*, ormai al suo 36° volume. Aveva 64 anni.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

DONIZETTI (G.) (125429). L'ELISIR D'AMORE. Atto 2°. Romanza di Nemorino: Una furtiva lagrima (con parole) L. 2,—

Fisarmonica

PEZZI CELEBRI.

CATALANI (A.) (125170). LORELEY. Danza delle Ondine (Anzaghi) L. 4,—
— (125236). LORELEY. Valzer (Piubeni) L. 4,—
— (125171). LA WALLY. Romanza di Wally: Ebben, ne andrò lontana (Anzaghi) L. 4,—
MARENCO (R.) (125173). EXCELSIOR. Sulle rive del Weser. Mazurka (Anzaghi) L. 2,50
ROSSINI (G.) (125076). IL BARBIERE DI SIVIGLIA. Sinfonia (Colombo) L. 5,—

Violino e Pianoforte

CASELLA (A.) (125025). *Notturno e Tarantella* (Carmirelli). (A) L. 10,—

ALTRE EDIZIONI

Musica sacra

FRANCO (Don C.). *Regina Pacis* per Coro di 3 Voci uguali o dispari con accomp. d'Organo. (Ediz. Canto e Gioia, Montemilone).
PAGELLA (J.). *Tricinia* sive Cantus sacri tribus vocibus aequalibus. (Soc. Ed. Internazionale, Torino).
PALATUCCI (A.). *Inni religiosi*. (F.lli De Marino, Napoli).
PICCHI (L.). *Messa italica* per Coro a 2 Voci uguali. (Ediz. Carrara, Bergamo).
VITTADINI (F.). *Missa Jucunda* per Coro a Voci miste con accomp. d'Organo. (Ediz. Carrara, Bergamo).

Pianoforte

BACH (J. S.). *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. (Schott's Söhne, Mainz).
BEER (L. J.). *Im Tanzschritt durch die Zeiten* Kleine Originalstücke aus drei Jahrhunderten. (Universal Edition, - Wien).
CAUDANA (F.). *Quadretti melodici*. 1° Fascicolo. (Ediz. Carrara, Bergamo).
CLEMENTI-SCHUENGELER. *Der neue Gradus ad Parnassum* (Schott's Söhne, Mainz).
DE ANGELIS-VALENTINI. *Metodo completo* per lo studio del Pianoforte, secondo la tecnica moderna. Prefaz. di G. Piccioli. (F. Bongiovanni, Bologna).
HAYDN (J.). *Sammlung leichter Klavierstücke* nach einem alten Notendruck (K. Hermann). (Schott's Söhne, Mainz).
KAESTNER (H.) - SPITTLER (H.). *Fröhlich lasst uns musizieren*. (Schott's Söhne, Mainz).
KASPAR (J.)-FISCHER (F.). *Notenbüchlein* (F. Ludwig). (Schott's Söhne, Mainz).
KREUTZ (A.). *Zwei Stücke für vier Hände*: E. W. Wolf, *Sonate*; W. F. E. Bach, *Andante*. (Schott's Söhne, Mainz).
MONTANARI (A.). *Cartoni Animati*. - *Fantasia araba*. - *Toccatina spagnola*. (F. Bongiovanni, Bologna).
MOZART (L.). *Notenbuch für Wolfgang* (H. Schüngeler). (Schott's Söhne, Mainz).
MUFFAT (G.). *Partiten und Stücke*. (Schott's Söhne, Mainz).
RIGACCI (B.). *La Puerta del Sol*. Danza da concerto. (R. Maurri, Firenze).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUDETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

ISTITUZIONI E MONUMENTI
DELL'ARTE MUSICALE ITALIANA

PRIMA SERIE DI 10 VOLUMI

... la nostra pubblicazione tende ad evocare insieme ai soli e più importanti maestri di origine italiana, le nostre Cappelle musicali, i nostri Teatri e Convegni spirituali, le Corti e le Accademie italiane, i Conservatori, e più comprensivamente, le nostre Scuole musicali distinte per regioni e città ..

VOLUMI GIÀ PUBBLICATI

VOLUME I - Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco. (GIACOMO BENVENUTI)

TOMO I. - Musiche strumentali e « per cantar et sonar » fino al 1590.

VOLUME II - Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco. (GIACOMO BENVENUTI)

TOMO II - (Prefazione di Gaetano Cesari) - Canzoni e sonate di Giovanni Gabrieli contenute nelle « Sacrae symphoniae » del 1597.

VOLUME III - Le Cappelle Musicali di Novara dal secolo XVI ai primordi dell'Ottocento. (VITO FEDELI)

VOLUME IV - La Camerata Fiorentina: Vincenzo Galilei. (FABIO FANO)

La sua opera d'artista e di teorico, come espressione di nuove idealità musicali.

VOLUME V - L'Oratorio del Filippini e la Scuola Musicale di Napoli. (GUIDO PANNAIN)

TOMO I. - La polifonia cinquecentesca ed i primordi del secolo XVII.

VOLUME VI - La musica in Cremona nella metà del secolo XVI e i primordi dell'arte monteverdiana. (GAETANO CESARI)

(Prefazione di Guido Pannain) - Madrigali a 4 e a 5 voci di M. A. Ingegneri. Sacrae cantiunculae e canzonette di C. Monteverdi.

****

Volumi di circa 400 pagine ognuno con illustrazioni fuori testo, riccamente rilegati in tela, pelle e oro, formato cm. 36 × 23 - **Prezzo di ogni volume L. 160,** *oltre le spese di porto - Per i sottoscrittori della prima serie completa, il prezzo di ogni volume è di* **L. 130** *comprese le spese di porto. (Ai prezzi suindicati va aggiunto l'aumento del 20 %). A richiesta invieremo gratis un prospetto delle condizioni di sottoscrizione, con un ricco saggio delle musiche del testo e delle illustrazioni dell'opera.*

EDIZIONI RICORDI

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.
Ricordi Americana. - 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.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.
Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicur. Milano. - Via Lauro, 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
S. A. Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone. - Via Domenichino, 14.

VIOLINO E PIANOFORTE

N. A. PORPORA

QUATTRO SONATE

Revisione Violinistica di M. JACOBSEN

Parte di Pianoforte realizzata sul basso continuo di 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,—

(aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI G. RICORDI & C.



Scandalli

CAMERANO (Ancona)



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII· NVMERO VIII·IX·AGOSTO·SETTEMBRE·MCMXLI·XIX

Nuovi Dischi Columbia

STRAWINSKI I.

Ottetto per strumenti a fiato in 4 parti - Preludio - Tema e variazioni - 1ª Parte - Tema e variazioni - 2ª Parte - Finale - Ottetto sotto la direzione del compositore . . . . . GQX 11086/87 L. 56

VERACINI F. M.

Concerto sonata in mi minore - trascrizione per viola di Hermann - Largo - Parte 1ª.

Concerto sonata in mi minore - trascrizione per viola di Hermann - Allegro con fuoco - 2° tempo - Ultimo tempo « Giga » - Antonuccio De Paulis (viola), E. Calace (al pianoforte) . . . . . GQX 11085 L. 28

S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone

MILANO - Via Domenichino, 14

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.
Ricordi Americana. - 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.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.
Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicur. Milano. - Via Lauro, 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
S. A. Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone. - Via Domenichino, 14.



CARTIERE BURGO

Società Anonima - Capitale L. 215.000.000

Sede in **VERZUOLO (Cuneo)**

Direzione in **TORINO** - Piazza Solferino, 11

Tutti i tipi di carta da stampa, da scrivere e da impacco

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

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

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10 ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

M. Rinaldi. — Musicisti della generazione di mezzo: A. Veretti . . Pag. 227

G. Bignami. — Canti stradaioli bresciani . . . . . » 238

RIVISTA DELLE RIVISTE: Gobatti, Panzacchi e Pedrotti. - Italia. - Estero » 241

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - La settimana musicale senese . . » 245

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica - Musica corale. - Musica sinfonica . . . . . » 249

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Recensioni . . . . . » 254



Scandalli

CAMERANO (Ancona)

G. S. BACH

LA PASSIONE DI N. S. GESÙ CRISTO

SECONDO S. MATTEO

Commenti poetici al testo sacro di **CR. FED. HENRICI** (Picander)

Versione ritmica italiana di **ADELIA e MAFFEO ZANON**

Riduzione, revisione ed elaborazione del Basso continuo di **MAFFEO ZANON**

Canto e Pianoforte (testi italiano e tedesco) E. R. 2070 - L. 25

Libretto (testi italiano e tedesco) L. 2,50

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

ANNO XXIII AGOSTO-SETTEMBRE 1941-XIX N. 8-9

MVSICA D'OGGI

Musicisti della generazione di mezzo

Nulla di più interessante che esaminare un artista tra i quaranta e i cinquanta anni. A questa età, infatti, si raccoglie quanto si è sapientemente ed avvedutamente seminato; a questa età si delinea, con esattezza, il profilo dell'artista non più contratto dai tormenti estetici iniziali o dai piccoli preoccupanti problemi della vita. Se a quaranta e più anni non si sono risolti gli uni e gli altri, l'ideale del creatore non può essere che un ideale di cartapesta, impossibile ormai a raggiungersi per ragioni morali e materiali. Per simili « artisti » non c'è spazio nella nostra collana.

Come già fu fatto per i *Giovani musicisti romani* (1), anche in questa raccolta di musicisti ancor giovani, la scelta sarà particolarmente controllata; anzi, più controllata dell'altra, poichè di compositori tra i quaranta e i cinquanta ve n'è un numero rilevantissimo. Noi sceglieremo, al solito, coloro che hanno parlato con serietà e convinzione, coloro che hanno dimostrato di considerare l'arte una mèta di elevazione e di perfezionamento, coloro che hanno compiuto un numero di opere tale da consigliare un esame particolare ed accurato.

Simili profili ci costringono ad analisi più vaste e complete di quelle già effettuate per i « Giovani musicisti romani », poichè il materiale che si presenta al nostro esame è di ben differente qualità e quantità.

Quella « di mezzo » è una generazione particolarmente importante: è infatti quella che ha « lavorato » nell'immediato dopoguerra, che ha compiuto atti di rivolta contro la decadenza e l'impurità dell'arte. Ci siamo perciò dedicati con nuovo entusiasmo allo studio di essa, che è tuttora una forza viva della nostra Patria.

Questi compositori debbono molto ai Maestri della prima generazione, a quel « gruppo » che potremmo fissare sui nomi di Respighi, Pizzetti e Casella, e circondato da vari altri nomi di singolare valore, sempre seguito con viva e commossa attenzione.

Poichè sarà bene dirlo subito e chiaramente, lo sforzo compiuto dalla nostra Patria in questi quaranta anni di vita novecentista — costantemente diretta a raggiungere un'arte indipendente — è di tale portata che soltanto oggi (e meglio ancora domani) se ne può misurare il valore.

(1) Cfr. « Musica d'Oggi », fascicoli di maggio 1934, febbraio e novembre 1935, novembre 1936 e luglio 1937.

Non senza una ragione iniziammo la prima collana sette anni or sono, quando i giovani musicisti *romani* (tutti i migliori convennero alla Capitale) oscillavano dai venticinque ai trenta anni; non senza una ragione parliamo oggi dei musicisti della « generazione di mezzo ». Nei riguardi di quelli scorgemmo un avvenire che va sempre più acquistando in sicurezza; nei riguardi di questi avremo la possibilità e la soddisfazione di effettuare un raccolto non gramo.

La nostra arte musicale non sosta. Il desiderio di libertà, di vita, di potenza è quello stesso che, in politica, porta i nostri soldati alla sicura vittoria.

1. ANTONIO VERETTI

Antonio Veretti nacque a Verona il 20 febbraio 1900. Nella calma provinciale della città natia egli apprese la musica con perfetta tranquillità, con serenità di spirito; era ben lontano, però, dal proposito di dedicarsi ad essa anima e corpo. Il babbo riteneva che la sua doppia attività di commerciante e di orchestrale — suonava il flauto al Teatro dei Filarmonici — potesse essere di esempio anche al figliuolo, anche lui attaccato, nei primi anni della vita, alla patria della romantica Giulietta.

Fu una sua cugina che, dopo avergli insegnato le sette note, gli fece poggiare con una certa regola la mano destra sulla tastiera del pianoforte. E lo studente di ginnasio si convinse ben presto che le melodie disegnate con mano legnosa sui bianco-neri tasti dello strumento avevano assoluto bisogno dell'ausilio della sinistra. Fu così che presero vita alcune armonie poste al di sotto di qualche facile canto più in voga. Una meraviglia! Il neo-musicista aveva fatto la sua piccola scoperta: credette di aver scovato il *segreto armonico*: quello che il flauto suonato dal babbo non gli aveva fatto finora nemmeno intravvedere.

La passione per la musica veniva a conquistarlo pian piano. Studiò, e studiò assiduamente nella sua Verona fino a 17 anni; fino all'età, cioè, in cui le idee cominciano a prendere corpo, in cui i sentimenti cominciano a definirsi. Per Antonio Veretti nomi altisonanti come Wagner, Debussy e Strauss vanno ora pian piano perdendo quell'alone di misteriosità in cui li aveva sempre considerati avvolti, ma non riesce ancora a leggerli in tutta la loro chiarezza. Insomma un intimo tormento, un andare e venire continuo d'idee, un fare e disfare nella propria intelligenza. Inutile dire che la causa di tutto ciò era il metodo di studio e l'ambiente. I maestri di Verona e la cittadina natia — Verona non era negli anni di guerra così viva e musicale come lo è oggi — non contribuivano, anzi non potevano contribuire, a chiarificare nell'allievo quelle idee facili a « sentirsi », difficili a « vedersi ». Ecco dunque il naturale desiderio di muoversi, la smania di saltar sul treno per andare in una città grande, per tuffarsi in quello studio capace di creare, a un tempo, l'uomo e l'artista.

E a 17 anni lo stacco avvenne. La città preferita fu Bologna; qui trovò due maestri come Guglielmo Mattioli e Franco Alfano (rispettivamente per il contrappunto e fuga, e per la composizione) che lo compresero e lo portarono fino alla conquista del diploma (1921).

Prima di giungere a questo punto d'arrivo il Veretti non aveva però perso il suo tempo. Studiare sì, ancora, molto, ma in fondo all'anima c'era anche un gran desiderio di fermare sulla carta pentagrammata tante idee che gli passan per la mente e che già gli sembravan conquiste. Tre poesie di D'Annunzio, Verlaine

e Carducci lo avevano particolarmente colpito. Bisognava rivestirle di note anche se l'insegnamento non gli aveva ancor tutto rivelato. Ed ecco nascere, infatti, le *Tre liriche* per canto e pianoforte (1918).

Il forte e sensuale verso dell'« Intermezzo melico » dannunziano, la giocondità goldoniana della « Pantomima » di Paul Verlaine, la dolorosa rievocazione, ispirata a Platen, dell'« Ero e Leandro » di Carducci presero vita musicale. Frase larga, ossequienza alla melodia, concessione senza limiti alla fantasia come Veretti non ne darà più in tutta la sua produzione. Ma nell'accompagnamento — lasciamo Verlaine e Carducci e prendiamo D'Annunzio — si trova qualcosa di accuratamente studiato che già denota un amore istintivo alla ricerca (non sarà male citare l'inizio, il passaggio al 5/4, al 3/4 e la chiusa) che sa, è vero, di scuola, ma che prelude già ad un desiderio di liberazione armonica.

Nel 1921, anno del diploma come si è visto, l'editore Bongiovanni, che già gli ha stampato le *Tre liriche*, gli cura anche l'edizione del *Cantico dei cantici*, tre poemi, su testo biblico, per canto e pianoforte. Il desiderio di libertà si fa sempre più ardente, ma evidenti sono ancora i legami con alcuni « amori » inobliabili, con alcune regole studiate troppo assiduamente a tavolino. È interessante però notare come tali « amori » non si debbano più chiamare con nomi stranieri. Wagner, Debussy e Strauss hanno preso nella mente del novello compositore un punto ben definito. A Bologna musicalissima il Veretti ha appreso che in Italia esistono dei musicisti valorosi che possono contrapporsi con ragion veduta alle più dotte scuole straniere. Non sente nulla o quasi nulla della influenza del suo maestro Franco Alfano — due temperamenti completamente opposti, maestro ed allievo — naviga invece per altre acque: c'è ad esempio la musica della *Pisanella*, degli intermezzi per l'*Edipo Re*, c'è la *Sonata in la* per violino e pianoforte di Ildebrando Pizzetti che lo attraggono. E perchè lo attraggono? Perchè egli trova che queste musiche nella loro « essenzialità » dicono quanto debbono dire senza aggiungere nulla di esuberante e di superfluo. È una sua idea fissa che la musica debba dire soltanto quanto è necessario.

Ma come potrà raggiungersi tutto ciò? Quale sarà la via? Come mai la scuola fino ad allora lo aveva condotto per altri lidi? Dunque la vera via, quella giusta, bisognerà rintracciarla da sè. E col *Cantico dei cantici* l'accostamento all'espressione pizzettiana sta per diventare realtà; e non soltanto nei riguardi delle « fonti » ispirative, ma anche nei riguardi del procedimento musicale; seguendo la composizione nel suo discorso, fermando lo sguardo su alcuni passi dell'accompagnamento, ad esempio sull'inizio e sulla chiusa del secondo poema e sul *lentissimo* finale, molte sensazioni svelano la loro origine. Ma in questo *Canto* sono notevoli altre osservazioni; intanto il Veretti abbandona la lingua latina generalmente usata in questi lavori per preferire la lingua italiana; procede però accorto: non appesantisce la composizione, anzi sceglie quanto è possibile scegliere di essenziale dalla Bibbia; « stringendo » il testo crea qualche cosa di agile che riesca a tagliare i tre poemi a forma di lirica. Questo modo di procedere potrebbe anche meravigliare, ma esso, in ultima analisi, appare logico; indagando bene in queste 18 pagine di musica, si riesce a notare come il musicista, più che un sentimento religioso, ha voluto raggiungere un sentimento, diremo così, umano.

Il segreto dramma della Bibbia — ed anche qui lo stesso Pizzetti ce lo ha insegnato — è tutto nella sua profonda umana bellezza. « Quale è il melo fra gli

alberi di un bosco, tale è il mio amico fra i giovani »; « nel mio letticciuolo, di notte, ho cercato colui che l'anima mia ama »; « il mio amico è mio, ed io son di lui, che pastura fra i gigli ». Per esprimere questa umanità il compositore non si vale soltanto della parola (egli già si meraviglia dei risultati che può ottenere per mezzo di questa), ma anche di un accompagnamento accurato che a volte tenta di prendere il sopravvento. Il senso mistico, anche se inteso al disotto dell'umano, trattiene la mano del musicista e lo fa riflettere. Sul *Cantico dei cantici* si espresse molto favorevolmente Giannotto Bastianelli il quale si domandò: « È lo stile virgineo e contenuto del nostro cinquecento che ritorna? Sopra purissimi accordi perfetti in rapporti armonici divinamente innocenti le parole mistiche *il mio amico è mio e io son di lui, che pastura tra gigli* sono intonate con austerità di accento e larghezza di diatonismo veramente degne dell'epoca aurea della nostra musica ». Parole, queste, di fede e di incitamento.

Dagli insegnamenti dell'Alfano ci sembra che il frutto migliore sia dato dalla *Sonata come una fantasia* per violoncello e pianoforte edita dalla Casa Ricordi (2). Veretti anche qui si lascia prendere da un lirismo (più sano e più vero, ad ogni modo, di quello delle *Tre liriche*) che egli più tardi rinnegherà materialmente, non idealmente, ma al quale i violoncellisti si abbandonano tuttora con una certa gioia insieme al pubblico plaudente. Dalla lontana esecuzione americana del Bonucci questa *Sonata* passa di concerto in concerto, ma l'autore, sobrio com'è, non si lascia affascinare dal suo successo. Egli sa, e lo confessa severamente a se stesso, che questa *Sonata* vive in un mondo già noto: egli, giovane, sente la passione per il nuovo e vuole andar oltre. Le parole del « Cantico dei cantici » tornano sempre alla sua memoria e nell'*amico* invocato nel terzo poema si potrebbe rintracciare la personificazione di un ideale appena intravvisto.

A questo punto è necessario, per comprendere a dovere l'evoluzione del nostro profilato, di soffermarci sui suoi concetti estetici e sulle sue precise mire. Delineata dunque la scuola italiana moderna nei suoi caratteri essenziali, staccata la stessa dai fascini stranieri, egli fissa il suo orientamento su due punti ben definiti: 1°) sulla creazione di una musica « essenziale » con tendenza più drammatica che musicale; 2°) sulla creazione di una musicalità di chiara impronta italiana e di decisa origine classica. È sulla fusione di queste due « necessità » musicali che Veretti vuol fondare la sua musica, vale a dire la sua personalità.

Soltanto nel 1926 egli pubblicherà sulla dotta rivista *Il Pianoforte*, sempre all'avanguardia d'ogni sano movimento, un « pensiero » che suona così: « La musica, linguaggio indeterminato, quindi facile a snaturarsi e a varcare i limiti dei propri destini, dovrebbe esprimere meno di quello che può ». Non dobbiamo cadere in errore nel leggere queste parole a prima vista traditrici e tanto meno dobbiamo caderci noi, già messi in guardia dal preciso pensiero seguito dal Veretti. È strano, confessiamolo, che un simile linguaggio sia usato da un allievo di Franco Alfano, musicista particolarmente colto che però ama la melodia calda e abbondante come il suo bel sole di Napoli; ma si sa che il maestro di valore non è colui che riesce ad infondere il suo stile nell'allievo, è invece quello che fa riflettere quest'ultimo lasciandolo libero di spaziare per i luminosi e vasti campi dell'arte. Franco Alfano

(2) Salvo indicazione contraria tutti i lavori di Antonio Veretti sono editi dalla Casa editrice G. Ricordi & C.

ebbe, inoltre, nei riguardi del Veretti, altri numerosi meriti: di additargli la scuola italiana più nobile e di suscitare in lui l'amore per il teatro musicale.

Tornando al Veretti diremo che egli, scegliendo il linguaggio della nuova musica nostra e poggiandolo sulla strumentalità classica, riesce a creare la sua prima importante e dotta composizione con la *Toccata in re* per pianoforte (1923), anch'essa stampata dal Bongiovanni. Se prendiamo, ad esempio, la quinta battuta di questa composizione vediamo subito di qual genere sia quel linguaggio che il musicista vuole *legato* e *ben cantato*: così se ci fermiamo al disegno musicale della prima *coda*, del *primo episodio* o sulle prime sette battute del *secondo episodio* vediamo quanto abbiano influito i nostri organisti sulla costruzione musicale usata dal compositore. Non siamo più al linguaggio indeciso del passato, non siamo più all'ondeggiamento classico-lirico-drammatico del 1917-20: qui il Veretti vorrebbe quasi tentare un sentimento esclusivamente drammatico-sentimentale, dando alla sua musica un impulso di modernità, assimilato dallo studio assiduo della musica pizzettiana.

Tale spirito gli venne anche suggerito dai nuovi contatti che egli veniva ad avere con la vita artistica bolognese; particolarmente con i rapporti d'amicizia avuti con il letterato Riccardo Bacchelli, oggi accademico d'Italia, uno dei componenti del cosidetto « Circolo della *Ronda* ». I componenti di detto circolo, dice Camillo Pelizzi nel suo volume « Lettere italiane dell'800 », « non rinunciavano a nessuna spregiudicatezza che fosse condizione di libertà, ma ripudiavano la spregiudicatezza vile, e la vana libertà di chi non sa imporsi una legge ideale e una disciplina tecnica ». Gli artisti aderenti a questa « lega », con a capo Raffaele Cardarelli, direttore della rivista, erano Cecchi, Bacchelli, Baldini, Montano, Veretti, Spadini. In una parola tutti questi ardenti artisti si erano proposti di ridare alla letteratura, alla musica, all'arte il loro vero valore.

Veretti fu dunque uno dei primi giovanissimi di allora che intese e comprese la verità della nuova scuola italiana sia essa strumentale, sinfonica od operistica. La *Toccata* ce lo dice sotto varia forma e sotto aspetti che all'osservatore superficiale non sarà facile rintracciare. Tali aspetti noi li abbiamo già ricordati, ma non sarà inutile elencarli qui data l'importanza che la composizione viene ad assumere rispetto alla produzione avvenire: *a*) tentativo di un disegno musicale tendente verso l'espressione drammatica; *b*) applicazione di alcuni procedimenti classici, preferibilmente organistici e propriamente frescobaldiani; *c*) desiderio di imprimere alla musica sinfonica una saldezza architettonica (Inizio - I coda - I episodio - II coda - II episodio); *d*) avvicinamento alla nuova scuola italiana; *e*) desiderio di ricerca e di novità.

Nella musica una nota a stampa avverte: « Ho denominata questa composizione *Toccata* perchè dell'antica ha i caratteri di libertà, di fantasia e talvolta d'improvviso. Non mi sono mai proposto di risuscitare una forma e tanto meno di ripeterla. La mia *Toccata* mi sembra nata dall'intuizione dell'essenza dell'antica; e lo stile brillante e legato di questo genere di composizioni per organo o clavicembalo è realizzato qui in modo completamente diverso ». Ma più di questa nota a stampa fa piacere trovare un'altra nota scritta a mano dallo stesso autore (la musica per questo studio me l'ha in parte fornita lo stesso Veretti) e datata 1923 in cui è detto: « L'impressionismo e il francesismo debussysta perdono sempre più terreno nel mio animo. L'amore alle musiche degli antichi italiani allarga il

mio orizzonte. Mi pare che i caratteri dell'antica Toccata siano rivissuti con originalità formale ». E poi, per esprimere tutta la gioia per la fruttuosa ricerca, il Veretti aggiunge ancora di suo pugno: « Ho una predilezione per questa composizione ».

***

Come si è detto, la scuola amante di sole, di aria, di luce dell'Alfano non ha influito così poco sull'allievo come può sembrare a prima vista. Nel 1923-24, quando le nuove tendenze trovano nel Veretti un logico sbocco nella *Toccata*, il giovane musicista non lascia assopire il suo temperamento teatrale; tanto è vero che scrise un'opera in tre atti, così, di getto, dando libero sfogo alla sua istintività musicale. Si tratta precisamente di quel *Medico volante* che Riccardo Bacchelli trasse da Molière e che fu definita « commedia in prosa nel gusto dell'improvviso ».

Ora, come si concilia un'opera del genere di questo *Medico volante* con le idee espresse fino ad ora e con i tentativi fatti dal musicista? La cosa non è poi così contrastante come può sembrare in un primo tempo, tanto più, poi, se il lettore vorrà seguirci con un po' d'attenzione.

Per il Veretti un problema operistico vero e proprio non è mai esistito e non esiste. Egli pensa che il teatro musicale opera e risolve da solo rispetto al valore della produzione creata dall'artista. Qualunque programma prestabilito non potrà avere una effettiva interpretazione ed una conseguente pressione risolutiva se l'artista non ha in sè, al di sopra d'ogni volontà, quella genialità che Verdi, ad esempio, espresse nel *Rigoletto*. Anzi il Veretti va più in là affermando che « il postulato drammatico della riforma di Gluck fu *istintivamente* risolto, e nel modo più duraturo e glorioso, dall'arte liberamente misurata di Rossini, Bellini e Verdi ». È dunque il discorso musicale che si fa melodia senza perdere nulla della essenzialità, della spontaneità, della « grammatica » che gli sono necessari. Tale concetto il Veretti lo spiega ancor più chiaramente in questa nota sul melodramma: « Considerando il melodramma bisogna riferirsi non già alle opere che pur avendo pagine di musica gloriose portano i segni dell'ossequio a certi inopportuni e saporiti convenzionalismi superati dal melodramma stesso nella sua evoluzione, ma a quei capolavori del secolo scorso che non ponendosi nessun problema estetico dei tanti che oggi si pongono a base di nuove riforme, li ha tutti risolti e mirabilmente. A mo' d'esempio: il *Guglielmo Tell*, la *Norma*, il *Rigoletto*, la *Traviata* ed altre. Tali opere rappresentano non solo l'espressione individuale artistica più alta dei tre grandi operisti Rossini, Bellini, Verdi, ma altresì la forma del melodramma portata alla sua più felice e compiuta espressione, i modelli ai quali bisogna continuamente rifarsi ».

Affermato ciò è logico che il Veretti arrivi ad esporre concetti come questi: « Wagner nel rappresentare il divino mira sempre allo straordinario e al meraviglioso, e con ciò gli toglie la forza, mostra lo sforzo e l'intenzione di uno sfoggio creativo, e palesa insomma, anche quando sono ben riusciti, che egli ai suoi Dei non ci crede. La riforma di Wagner comincia con la violenza operata sulla sinfonia beethoveniana sacrificando lo stile e le regole di questa forma per porla nell'inferiore stato di sinfonismo a servizio del dramma, e finisce col dimostrare che il dramma wagneriano, più gigantesco che bello, apparentemente lineare e costruito, nella sua totalità risulta frammentario e disorganico. E ciò non per la musica che raggiunge molte volte dal lato di una suggestione e da quello di una psicologia pittoresca grandi altezze, ma proprio per il dramma musicato come dramma, come opera per il teatro. Essa appare in gran parte — soprattutto nella *Tetralogia* — rettorica, verbosa, pleonastica, puerile. La fantasia vi esiste come magico gioco cerebrale praticato senza limiti su *leit-motiv* musicali, non come felicità creativa. Ne consegue una varietà monotona, una misura smisurata. In una parola il dramma wagneriano rivela assenza di stile. Tutto il contrario del melodramma che apparentemente frammentario, nella sua totalità si organizza, costruisce e realizza uno stile ».

Riteniamo che quanto il Veretti scrisse nel 1926 risulti « logico » poichè il compositore in teatro esige soprattutto, dice il musicista, « il gusto dell'improvviso; la costruzione non va intesa dunque come concetto estetico, ma come semplice concetto tecnico ». Vedremo poi come il Veretti giunga a ciò. Intanto, calpestando (e come potrebbe non farlo dopo aver espresso tali arditi sentimenti?) tutto un passato d'amore debussista; scrive poi con coraggio, con convinzione e in piena pace con se stesso: « La riforma dell'opera fatta da Debussy si può definire in questa pretenziosa immagine: voler seppellire il melodramma con una lastra di ghiaccio. Ci vuol altro per la musica mediterranea! ». Egli vuol dunque che nell'opera si rintracci il « miracolo d'arte naturale » che è possibile raggiungere soltanto con l'alternarsi di canto cantato e canto recitato che segna una netta opposizione e una conseguente vittoria sulla melodia infinita. Sono idee del Veretti di allora, al quale si potrebbe rispondere che spessissimo anche la « sbadigliante » (l'aggettivo è ancora suo) melodia infinita è precisamente composta di canto cantato e canto recitato, ma la discussione ci porterebbe lontano e non è possibile impiantarla qui ove ci preme esporre soltanto le idee e i risultati raggiunti dal nostro profilato.

Abbiamo detto più sopra che il Veretti ama il « gusto dell'improvviso », quello che il Bacchelli ha condensato, infatti, nel suo *Medico volante*. Da quanto abbiamo riportato e scritto si sarà compreso il perchè di questo amore, ma c'è un'altra ragione prettamente musicale che ci illumina ancor più su questa preferenza. Dallo studio dei classici il Veretti apprezza particolarmente lo splendore della improvvisazione, quella che si può rintracciare non soltanto nei musicisti, ma anche negli attori drammatici: essa è dunque un elemento importante di creazione per l'artista italiano; e quando esso diviene deciso, sicuro, attivo, rappresenta quanto di più bello abbia creato inizialmente il nostro genio. Entrando nello studio di Veretti si ammirano in doppia fila tutte le opere di Goldoni: non c'è da sorprendersi se questo prolifico commediografo parli all'animo del giovane musicista di cui ci occupiamo. Goldoni seppe veramente legare, incatenare, esprimere mille caratteri e mille situazioni fino ad allora vaganti; l'abbondante opera sua e la varietà delle sue idee e dei suoi personaggi ci dicono quanto geniale fosse la sua « improvvisazione » che prende a volta — come nella *Locandiera*, negli *Innamorati* e nel *Campiello* — spunti lievissimi che egli innalza con straordinaria varietà ed espressione.

Ora il Veretti per tentare di seguire musicalmente il suo gusto dell'improvviso, così bene espresso nella commedia dell'arte, si avvicinò al Bacchelli e gli chiese una commedia in prosa. In prosa? Certamente perchè « oggigiorno è facile musicando una prosa, spontaneamente dare una forma alla musica; mentre musi-

cando una poesia, credendo di realizzare una forma è anche più facile distruggerla o per lo meno crearla sforzata e ironica » (3).

Fin dallo « Scherzo » iniziale, eseguito anche separatamente nei concerti sinfonici, si comprende subito dove abbia mirato il Veretti. Con la sua musica egli non ha qui pretese eccezionali: vuol essere chiaro, scorrevole, vuol interpretare a dovere le situazioni e i sentimenti. Ubaldo, Lucinia, Valerio, Ardelio e il Capitano Spaventa (non manca nemmeno questo) son mossi con avvedutezza e facilità. E la commedia dell'arte viene fuori chiarissima come ad esempio nell'*a solo* di Cola al primo atto, nel tempo di marcia alla scena terza del secondo atto, nella parte di Ubaldo. L'opera, naturalmente, finisce al grido di « Vivano gli sposi! » e con il rituale saluto dei personaggi al pubblico.

Non ci sembra che giovi andare più in fondo in questa commedia: ci preme giungere ad altre affermazioni più importanti. Diremo però che il *Medico volante* riuscì tra i vincitori di un concorso bandito dal giornale *Il Secolo-Sera* (1928) fruttando al suo autore la somma di L. 25.000. La Commissione giudicatrice (maestri Pizzetti, Zandonai e Panizza) divise il premio stabilito in L. 50.000 tra il Veretti e il maestro Giacomo Benvenuti che aveva presentato un *Juan José*, su testo di Arturo Rossato.

Con il *Medico volante* il Veretti ha voluto affrontare in pieno il melodramma in senso puro, cercando di disegnare dei caratteri attraverso una musica per se stessa facile, poggiata su di uno strumentale altrettanto semplice. L'opera ha per noi più valore d'idea, anzichè di risultato.

***

Gli ideali seguiti nella *Toccata* li ritroviamo più abbondanti e lineari nel *Duo strumentale* per violino e pianoforte (1925) dedicato alla memoria di Arcangelo Corelli; l'influenza della modernissima scuola italiana con a capo Pizzetti, del quale Veretti ormai già conosceva le due *Sonate* e i *Tre canti*, si fa ancor più evidente. È un accostamento sano come è sana la rievocazione classica intesa non già nella forma esteriore, ma proprio nello spirito, come precisamente accade nella « Canzone » in cui la parte violinistica è sviluppata con riuscita purezza. Meno schietto è invece il « Preludio accademico » — che il titolo illustra a sufficienza e che non va al di là dell'aspetto formale — il quale non possiede davvero i pregi possibili a rintracciarsi nel « Rondò popolaresco », oscillante tra colorazioni brillanti, trattenute soltanto dall'asciutta espressione personalissima dell'autore.

Il sentire del Veretti si fa più chiaro, rispetto ai precedenti lavori, nella *Partita* per pianoforte (1925), trascritta anche per archi, e in tal veste eseguita la prima volta all'*Eiar* di Milano, diretta dal maestro Pedrollo, nel marzo 1928. Ma prima di parlare di questa composizione ci piace ancora ricordare un pensiero espresso dal Veretti: « Senza dubbio gli accordi hanno una loro particolare espressione. Elevando a sistema, credendo con questo di fare un'arte nuova e originale, l'armonistica moderna, si ha per risultato la monotonia e l'innaturale. L'originalità e la preziosità degli accordi usati dagli impressionisti hanno la loro unica ragione d'essere nel loro stesso ufficio, di creare cioè particolarissime atmosfere sonore.

(3) Questo pensiero e gli altri precedenti e seguenti sono stati tratti dallo scritto dello stesso Veretti « Pensieri utili e inutili », apparso sulla rivista *Il Pianoforte* del gennaio 1926-IV (anno VII, n. 1).

Ricondurre l'arte alla natura, alla giovinezza, alla salute, con tale corredo armonico credo sia impossibile, dato poi che le ultime conquiste musicali moderne sono atte soprattutto ad esprimere il vago e l'indefinito (due parole che fanno parte di tutto un gusto decadente e ultra-romantico) o il barbaro e lo sconclusionato a mezzo dei cacofonici ». Non sembra un proclama del « Circolo della *Ronda* »? E non ritrovate un bel coraggio, un coraggio ammirevole, nello spiattellare parole come queste contro una moda dilagante alla quale si doveva forzatamente porre un ostacolo? Veretti combatte al solito il « sistema »; non gli importa se il caposcuola si chiami Debussy o Wagner. E grida ben forte che sistemi per risolvere lo scottante problema dell'opera in musica non ve ne sono. Esistono artisti ed opere, non esistono ricette.

Nella *monotonia* e nell'*innaturale* espressi dal Veretti ritroviamo facilmente gli elementi opposti che hanno dato vita al primo tentativo operistico, il ricordato *Medico volante*. All'armonia, dunque, il musicista lascia la facoltà di creare l'atmosfera, ma giustamente ritiene un'illusione che con questa sola si possa realizzare l'opera d'arte, provenga quell'armonia dalla tendenza impressionista o dai focolai d'avanguardia. Se per il Veretti, strumentista « puro », tutto ciò vale per l'opera vale anche, sempre per lo stesso, per la musica sinfonica e da camera. Ciò è ancor meglio espresso dalla *Partita* che nelle sue cinque parti offre un quadro, diremo così, completo sulle idee e sulle possibilità costruttive ed emotive del Veretti, creata com'è, al solito, su basi classiche abbellite da idee, espressioni ed impressioni schiettamente moderne. La *Partita* sente la vicinanza del *Duo* per due ragioni particolari: per il senso violinistico che vige nel « Preludio » — e che nonostante il suo scolasticismo ricorda le finalità della « Canzone » in omaggio ad Arcangelo Corelli — e per lo schietto carattere paesano, che però difficilmente riesce a staccarsi dall'accademismo, tutto proprio dell'autore, del « Finale » il quale potrebbe riallacciarsi al « Rondò popolare ».

Oltre a ciò bisogna ancora segnalare lo spirito che anima lo « Scherzo », non sempre brillante, e del resto già sfruttato nelle pagine introduttive dallo stesso nome del *Medico volante*; nonchè l'« Aria » veramente sentita, appassionata e nello stesso tempo austera, come austera è del resto tutta la composizione strumentale del Veretti, sempre oscillante tra la forma classicheggiante ed una emozione di chiara marca moderna. Tale « forma » ha maggiori possibilità di sviluppo nel « fugato », dai ritmi precisi, decisi e dall'andamento sicuro. Vogliamo ancora far notare come nel «finale» si ritrovi qualche germe (del resto ben visibile) di quella speciale espressione beethoveniana che, come notò il Veretti, nella sua serenità segna la risoluzione di una crisi. Imitazione? Non c'importa d'indagarlo poichè anche il nostro musicista risolve, in questo periodo importante della sua arte, il suo piccolo mondo sonoro tendendo come si è già accennato, verso una chiarezza nuova.

Ecco infatti i *Sei stornelli* (1926) per canto e pianoforte su testi popolari: in questi la denunciata chiarezza diventa libertà; si respira finalmente l'aria pura della campagna. Sembra che il musicista abbia fatto un fardello di tutte le sue idee estetiche, di tutte le sue regole tecniche e le abbia gettate contro il bel sole primaverile; e canta, canta liberamente. « Se vuoi venir », « Quando nascesti », « Guarda che bel vestir », « Ti voglio tanto bene », « Quando ci passi », « Fior di ginestra »: sei fiori che formano una ghirlanda profumata. Che c'è rimasto

del Veretti che già conosciamo? Che c'è del Veretti futuro? C'è molto e nulla. Molto perchè la sua austerità non viene meno neanche sotto il cielo azzurro, dinanzi alla stornellatrice fiorente e robusta, dal timbro limpido e non ricercato, che canta appassionatamente sotto il bel sole di maggio; nulla perchè la « libertà » tocca un limite che il Veretti non ha fino ad ora sfiorato e che forse non toccherà più, timoroso, forse, d'essere afferrato dalle sensazioni ammaliatrici del folclore. Analizzare uno per uno questi *Stornelli* è forse inutile: hanno tutti lo stesso sapore, pur essendo differenti uno dall'altro. Sei fiori di prato.

Lusingato forse dal successo della *Sonata come fantasia*, il Veretti scrive ora un'altra *Sonata in fa* (1926) per violoncello e pianoforte che risente ancora qua e là di quella benefica iniezione d'aria e di sole che abbiamo rilevato negli *Stornelli*. Decisamente questo 1926 segna per il musicista ventiseenne un anno particolarmente felice. « È una giovinezza che canta con salute e freschezza » disse il Bastianelli che seguiva da vicino, come abbiamo visto, il Veretti.

In questo periodo la produzione sgorga più dal cuore che dal cervello: tutto sembra facile e limpido, e non ci sono concetti estetici che pesano oltre misura. L'« Allegro » e l'« Andante » del primo tempo rispecchiano questa sensazione di felicità e la stessa cosa potrebbe dirsi del terzo tempo in cui l'elemento folcloristico fa una nuova apparizione seppure in un aspetto più ridotto ed asciutto. Nel tempo centrale, che è un « Tema con variazioni », la spontaneità e la giocondità le ritroviamo rispettivamente nel « Canto dell'amorosa malinconia » (terza variazione) e nel « Trescone » (quarta); tutta la *Sonata* ci dice che Veretti naviga in acque particolarmente chiare che rispecchiano motivi di sognata libertà.

Un'altra nota dello stesso colore, ma più importante e sostanziosa, è data dalle due liriche *Rispetto e Canzonetta* (1927) per canto e pianoforte, che si possono considerare fra le più sincere scritte dal musicista. La prima è su testo del Poliziano, i versi della seconda sono invece di un ignoto del XVI secolo. Veretti prosegue a percorrere la sua nuova via espressiva e non si cura se altri suoi coetanei esaltano le stranezze della musica post-bellica. Egli parla con voce fresca e viva senza peraltro staccare gli occhi da quelli che furono e sono i suoi ideali. Riteniamo che questo biennio 1926-27 debba trovare il suo cuore in uno stato di particolare felicità, verso il quale egli volgerà più tardi lo sguardo con una punta di nostalgia; ma è anche vero che nella cacofonia e nelle astruserie egli non è mai caduto; e se più tardi i suoi tentativi teatrali provocheranno critiche e discussioni, vedremo che le une e le altre dipenderanno da ragioni e da fatti particolari.

Tale periodo si potrebbe forse chiudere con i *Due canti del Tasso* (1927) per canto e pianoforte, editi dal Carisch, che interpretano il sentimento alquanto affettato dei testi. Il canto qui prende un aspetto speciale, non soltanto per la sua essenzialità melodica, ma specialmente per l'accuratezza dell'accompagnamento così denso ed « importante » tanto che il pianoforte sembra stenti a contenerlo. Sopra ogni altra cosa, in questi due *Canti* ci piace far notare come il musicista affermi, nell'insieme musicale delle liriche, il sentimento cinquecentesco del Tasso: vale a dire l'armoniosità del suo stile, la sua melanconia, la sua stessa proprietà di linguaggio. Ed anche qui intravvediamo un modo di procedere che non contrasta in nulla con le precedenti affermazioni del Veretti.

Fu detto che la musica di questo compositore rivela un certo sforzo nel padroneggiare le esigenze della forma musicale nella quale spesso inceppa la libera

espressione; fu detto anche che il musicista cerca la forma classica in Bach e nei predecessori italiani. Va bene; ma occorre precisare che la libera espressione può dirsi raggiunta tanto dagli *Stornelli* e dal *Rispetto e Canzonetta*, quanto in questi *Due canti del Tasso*: e se è vera la ricerca modellistica dei musicisti prebachiani è anche vero che le forme strumentali non servono che di fondamenta, di preparazione per farvi fiorire la melodia, l'espressione, la stessa creazione atmosferica, tendendo al solito verso un linguaggio, più che strumentale, drammatico; ma tutto ciò lo vedremo poi.

Dicevamo più indietro che il Veretti non diede mai il suo consenso ai ridicoli, paradossali tentativi ultra-moderni: inoltre, se osserviamo attentamente la sua musica, ci accorgiamo che egli fu tra i primi a respingere quelle composizioni ispirate ad un soggetto letterario ed irreale. Ed anche questo rientra completamente e tranquillamente nel programma predisposto, nel modo di procedere del musicista, un po' stretto, invero, fra le strettoie del procedimento classico e del discorso musicale.

A tutto questo processo di chiarificazione, che un non lontano domani darà al Veretti la possibilità di intraprendere alcune opere di ben altro rilievo, non si può distaccare il *Trio in do* (1928) per violino, violoncello e pianoforte, recentemente edito dal De Santis, che non manca davvero di pregi ispirativi, di un certo entusiasmo, non sempre controllatissimo, ma avvalorato da quel sano tecnicismo da cui non rifuggono mai le opere del musicista veronese. Nel *Trio* non mancano momenti di completo sereno che ritroviamo facilmente nell'inizio del « Preludio » e nel « molto meno » dello stesso tempo, mentre la « Passacaglia » ci riporta a quell'amore che già conosciamo verso i nostri classici, di cui intravvedemmo le prime faville nella *Toccata in re* per pianoforte. La parte pianistica, alla quale si associano volentieri anche il violino e il violoncello nell'« Agitato », ci riporta in pieno alle prime affermazioni del Veretti, seppure qui si raggiunga un respiro nuovo e di ben altro valore. La « Rapsodia », invece, è legata chiaramente alle composizioni più brillanti del Veretti, quelle che non sostano e sembran derivate dal dinamismo moderno, inteso fino ad ora con una certa tranquillità e serenità.

Allorchè il maestro A. L. Hettich del Conservatorio di Parigi invitò vari musicisti (Coppola, Frazzi, Rocca, Saminski, Siegl, ecc.) a collaborare ad un suo « Repertorio moderno di vocalizzi e studi » — edito dal Leduc —, repertorio necessario agli esami richiesti dal suddetto istituto, il Veretti fu chiamato a dare il suo contributo con un *Vocalizzo-studio* (1929) per canto e pianoforte che egli risolvette facilmente fondendo alcuni suoi già noti procedimenti strumentali-vocali.

MARIO RINALDI.

(Continua)

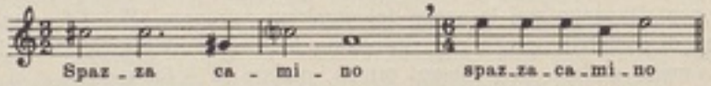
Canti stradaioli bresciani

Più che di canti propriamente detti, si tratta di brevi frasi musicali, più o meno variate a seconda del maggiore o minore buon gusto dell'esecutore. Di tali richiami oggi ben poco rimane: in città sono scomparsi i venditori ambulanti di qualsiasi specie. La vita d'oggi, nervosa e dinamica, il dominio delle auto, le filovie, gli autoveicoli d'ogni genere, la gente sempre frettolosa, il frastuono di tutto quel movimento meccanizzato, annientano la voce umana del venditore, il quale una volta si aggirava per le vie tranquille e faceva i suoi gorgheggi senza timore di essere imitato ironicamente dai claxon. Essi sono scomparsi anche per il fatto che è vietato a erbivendoli e simili di girare in città con le loro carrette.

A ogni modo in molte parti d'Italia si sono raccolti questi rudimentali canti, che indubbiamente hanno un colore locale abbastanza spiccato, sia per la musica sia pel dialetto, e possono servire per raffronti fra le varie regioni.

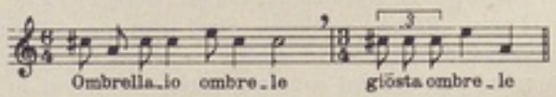
L'analisi di questi bresciani, raccolti non molto tempo fa, ne rivela qualcuno veramente interessante, sia per la figurazione ritmica sia per la linea melodica, rispecchianti molto bene il personaggio che li intona.

1



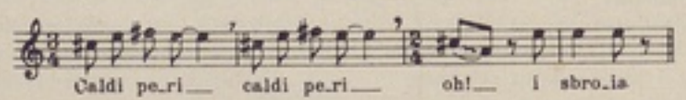
Lo spazzacamini (n. 1) — Un uomo e un ragazzo si alternano nel cantare una frase di tre battute: le prime due le eseguisce il vecchio e l'altra il ragazzo, come fosse un'eco. Venivano di solito in inverno, e discendevano dalle montagne vicine; zoccoli di legno, sulla testa un copricapo informe, il viso e il vestito macchiati largamete di fuliggine: e portando i loro arnesi sulle spalle giravano per le vie. Il loro canto aveva un che di triste, e questa malinconia deriva dall'intervallo di quarta diminuita (sol diesis - do naturale) e dalla lentezza delle due battute.

2



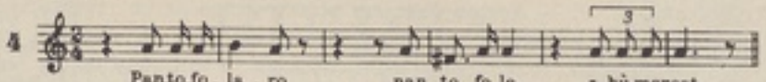
L'ombrellaio (n. 2) — Carico di parapioggia nuovi e rotti, poichè vendeva quelli nuovi e riparava i vecchi, faceva la sua comparsa per le vie specialmente nei giorni di pioggia, e chi era sprovvisto d'ombrello, in tal frangente ne comperava uno a buon prezzo.

3



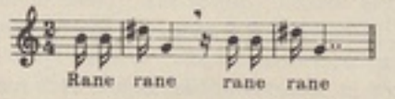
Il venditore di pere cotte (n. 3) — Quest'uomo andava girovagando per i caffè e le osterie, ma soprattutto si fermava davanti ai cinematografi, dove faceva affari col popolino. Aveva non sè la marmitta delle frutta cotte, e un bianco grembiule come usano i cuochi. Il suo canto, in maggiore come il precedente, ha un carattere piuttosto allegro.

4

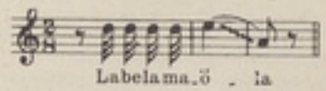


Il pantofolaro (n. 4) — Con un lungo bastone sulla spalla, come quello che portavano le donne scendendo dai ronchi con un cesto per parte, egli portava lunghe file di pantofole di stoffa e di corda, d'ogni genere e misura. La sua frase musicale è in re maggiore (o se si vuole in fa diesis minore); ed ha un carattere aperto, sincero. Non si sa però se fossero sinceri anche la merce e i prezzi

5



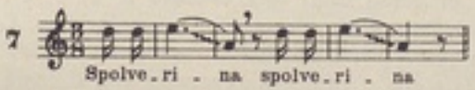
6



Il venditore di rane (n. 5) — Un uomo che puzzava di fango, e andava per i quartieri periferici della città; spesse volte scalzo, peloso, pareva che vivesse nei fossi che erano la sua ricchezza. Il suo canto, in minore, è interessante in quanto è formato di un intervallo di terza maggiore ascendente seguito da uno discendente di quinta eccedente. Si confronti questo n. 5 con il n. 10, quello dell'arrotino: anche in esso troviamo ancora, dopo un intervallo ascendente di seconda maggiore, la quinta eccedente discendente. Poichè in ambedue i casi i canti sono bene intonati, si potrebbe dedurne che l'intervallo eccedente non è poi sempre e necessariamente il *diabolus in musica*, come era considerato nei secoli del Medioevo...

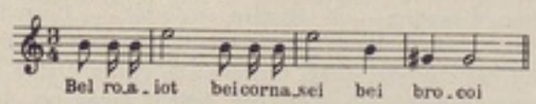
Il fragolaio (n. 6) — Era una delle poche figure tipiche rimaste. Piccolo, tutto storto, gobbo, era la delizia dei monelli che lo beffeggiavano. La sua specialità consisteva nelle « maöle » (fragole), che egli aveva quasi tutto l'anno: con la bilancia sulle spalle e due cestelli, uno per parte, gridava con voce stridula ma intonata. Sulla nota più alta faceva una corona.

7



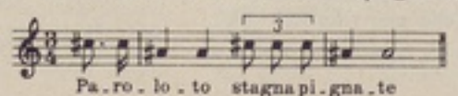
Il venditore di « spolverina » (n. 7) — Un vecchietto caratteristico, piccolo, sorridente senza biancor di denti, con una carretta trainata da un somarello che non si sa come stesse in piedi, lentamente se ne andava per le vie. Aveva una voce sottile, ma che si sentiva lontano. Distribuiva abbondanti dosi di questa « spolverina », ossia sabbia finissima per pulire gli utensili di cucina. Questo canto è pressochè uguale al precedente, e come quello ha una fermata sulla nota più alta. Nei due casi, per la mancanza di un intervallo di terza, non si può parlare nè di modo maggiore nè di modo minore.

8

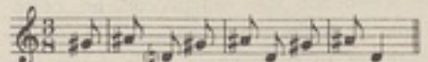


Un erbivendolo (n 8) — Con una carretta un po' sgangherata, ma traboccante di verdura e frutta, andava per le vie: aveva un canto quasi marziale, in pretto tono di mi magg., con il quale esaltava a voce spiegata la sua merce.

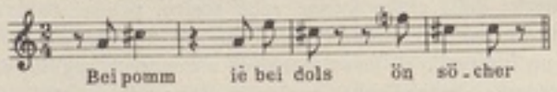
9



Lo stagnino (n. 9) — Spesse volte era accompagnato da un ragazzo che portava, quale aiutante, le pignatte, le casseruole e altra roba da stagnare, raccolta passando fra i quartieri. Il suo canto, assai cadenzato, è costituito da un semplice intervallo di terza minore discendente, e perciò non può essere ascritto con sicurezza al modo maggiore oppure al minore

10 

L'arrotino (n. 10) — Era un vecchio barbuto, con le mani piene di forbici e di coltelli di ogni genere e grandezza. Entrava nelle porte, nei cortili, faceva il suo richiamo con voce piuttosto rauca e cavernosa: *moléta, moléta!* (parola derivata da *mola* pietra per affilare), ed era lo spauracchio dei bimbi. Del suo canto abbiamo già parlato confrontandolo col n. 5.

11 

Il venditore di mele (n. 11) — Era molto comune d'estate incontrare venditori di mele, che con carrette piene del saporito frutto andavano da un quartiere all'altro della città. Fra i tanti ho scelto questo canto perchè è il più interessante. Da notare il caratteristico intervallo discendente di quarta diminuita, fra la 3ª e la 4ª battuta.

Tutti questi canti stradaioli, pur avendo uno sviluppo di 4-6 battute soltanto, sono interessanti anche perchè quelli che li intonavano erano montanari o contadini che scendevano dai monti vicini o venivano dalla pianura: gente spesso analfabeta, che faceva i conti con le dita, e portava orecchini come nel medioevo. Osservando alcuni di questi canti (per esempio 2, 4, 8, 9), rileviamo che essi hanno una linea melodica chiara, ritmo e fraseologia perfetti. Ciò denota che anche un contadino o un rozzo montanaro può creare una semplice melodia, e cantarla con una certa grazia e con il particolare carattere che si confà al genere di merce venduta.

In questi canti di strada, per ovvie ragioni, la voce non si sofferma mai sulle consonanti (salvo in qualche caso, come quello del cenciaiolo, il quale nel fare il suo richiamo « *strùss e òss* » termina con un prolungato sibilo). Sulle vocali invece, il cui suono giunge lontano (e precisamente, in ordine decrescente, ó, i, a, u, e), la voce istintivamente si appoggia a lungo (per esempio, nel n. 6 sulla ó, nel n. 7 sulla i, ecc.).

Vi sarebbero anche altri canti stradaioli bresciani (il cenciaiolo — *strùss e òss* —, il venditore d'anguria — *al tàio rôso, ie ön fök* —, il venditore di spugne — *sponghe sponghe* —, ecc.). Ma le citazioni fatte potranno bastare. Come abbiamo detto, la maggior parte di essi ormai non esistono più, e d'altra parte i pochi venditori ambulanti rimasti più che canti ben definiti fanno ora dei gridi che nulla hanno di interessante. La scomparsa progressiva di tipi-macchiette contribuisce a diminuire l'antico carattere delle strade cittadine, ed è appunto per questo che ho ritenuto opportuno raccogliere e fissare, come già fecero altri, le ormai moriture voci di un tempo che non ritornerà più.

GIOVANNI BIGNAMI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Gobatti, Panzacchi e Pedrotti

Nella *Strenna delle Colonie scolastiche bolognesi* Francesco Vatielli ricorda la breve fortuna di Stefano Gobatti e pubblica una lettera finora inedita. Il Gobatti era giunto a Bologna nel 1873 dal nativo paese di Bergantino (Polesine) per presentare al pubblico del Comunale *I Goti*; dopo avere studiato qualche tempo con Lauro Rossi, portava nelle sue tasche diverse composizioni tra cui un'opera che si lusingava di fare rappresentare. Egli passò diversi mesi a Bologna in mezzo a stenti e a materiali difficoltà, sollecitando assistenza ed aiuto. Si sparse così a poco a poco la voce dell'esistenza di un genio, che invidiosi e malevoli volevano fare intristire nell'ombra e nell'abbandono. Lo circondò un'aureola di martire, lo si disse un perseguitato, un incompreso, un reietto.

Così si formò intorno a lui un'atmosfera di simpatia, di aspettazione trepidante, e quando l'opera andò in scena, il 30-XI-1873, si determinò nel pubblico accorso un'esplosione di entusiasmo irrefrenabile. S'intonarono i più osannanti peana. Non si esitò a paragonarlo a Giuseppe Verdi e a mettere il suo nome accanto a quello del maestro bussetano. La sera stessa, dopo l'esecuzione, un gruppo di tifosi (per usare una parola oggi di moda) accompagnò il maestro al Municipio dove gli venne solennemente conferita (come era stato fatto per Riccardo Wagner) la cittadinanza onoraria. Tutti i ragazzetti di Bologna fischiettarono per la strada il motivo della Marcia famosa.

Ma l'entusiasmo presto sbollì e quella gloria con tanto clamore conclamata non ebbe ali robuste, capaci di mantenersi a tanta altezza. *La luce*, rappresentata nel 1875, s'oscurò e presto l'avvolse l'oblio, e *Cordelia*, datasi al Comunale nel 1881, sotto la direzione del Mancinelli, non trovò rispondenza di consensi nè da parte del pubblico nè da quella della critica.

Ma Panzacchi, che del Gobatti era stato zelante fautore, non pareva capacitarsene e, da quel grande galantuomo che era, volle vederci più chiaro, convincersi dell'abbaglio che aveva preso. Dopo tutto era per lui anche una questione di amor proprio. Non parve volersi fidare del giudizio dei maestri bolognesi pur esimii per capacità e per ingegno, quale ad esempio era il Mancinelli che aveva diretto col maggior impegno e curata con la maggiore benevolenza quest'opera, spesso correggendo e modificando alcuni passi tecnicamente errati e strumentalmente ineseguibili. Si rivolse invece a Carlo Pedrotti, che allora era in tanta rinomanza e come direttore esimio e come musicista apprezzatissimo. Gli scrisse, domandandogli il suo franco parere e ne ebbe questa altrettanto franca risposta:

« Torino, 31-7-'80.

« *Egregio Sig. Panzacchi,*

« *sulla delicata questione di cui Ella mi fa l'onore di chiedere la mia autorità, Le apro il mio cuore con tutta schiettezza certo ch'Ella sarà molto prudente con l'amico Gobatti e si regolerà secondo le circostanze. Lo stesso Gobatti mi chiese qual fosse la mia opinione sulla sua opera, e gli dissi francamente che vi sono delle idee bellissime, ma troppo lunga, molte ripetizioni e che anzi tutto bisognerebbe abbreviare il libretto. Nel complesso vi è la stoffa per farla riuscire una buona opera.*

« *Ma c'è un serio guaio; se le idee vi sono manca quella sicurezza nell'armonizzare, quelle norme giuste di disporre le parti, gli artifizi ecc. ecc., insomma il Gobatti non ha fatto seri studi e senza l'arte non potrà far lungo cammino. Io mi limitai a dirgli che rivedesse meglio la sua musica, e correggesse in qua ed in là la parte armonica; ma non aveva il coraggio di dirgli: Caro Gobatti, hai bisogno ancora di molto studio. Fin dall'epoca che compose* I Goti *(lavoro zeppo di grandi strafalcioni) io mi lusingava che il Gobatti si fosse dedicato a seri studi, perchè anche lo stesso maestro Lauro Rossi mi asseriva che di armonia non ne sapeva nulla ed anzi dovette correggere molti pezzi dei* Goti, *e so che il m.° Mercuri fece altrettanto. Quando nell'autunno scorso il Gobatti m'interessava di parlare a Depanis per dare al Regio la sua opera, gli dissi che mi mandasse la partitura; in principio parve propenso, ma un bel giorno mi scrisse che aveva divisato di rifare tutta la parte strumentale e quindi non poteva spedirmela.*

« *Sarà circa un mese che il Gobatti tornò alla carica per interessare Depanis ed io re-*

plicai: Se vuoi, prendi a cuore questa cosa, spedisci la partitura. Invece venne egli stesso sabato scorso, ma la partitura non vi era.

« Ci raccontò un caso disgraziato (a cui nessuno ha creduto, sia detto fra noi) che, avendo una lampada accesa sul tavolo questa scoppiò e si abbruciò tutto lo spartito!!!

« Io temo piuttosto che non avesse piacere che io vedessi la partitura. Ciò gli fa torto, perchè un vero artista deve anzi avere piacere di mostrare il suo lavoro orchestrale ad un altro Maestro, tanto più a me che gli sono amico ed avrei potuto dirgli tutta la verità. Prima di lasciare Gobatti gli ripetei più volte: bada, per te è questione di vita o di morte e dall'effetto che produrrà quest'opera dipenderà il tuo avvenire.

« E così sarà. Dovetti alquanto dilungarmi, ma vedendo com'Ella prende a cuore gl'interessi del comune amico Gobatti, ho voluto chiarirlo del fatto perchè prudentemente lo consigli a norma delle circostanze. Gobatti è giovane e perchè non ritornerebbe almeno per un anno col suo maestro Rossi, tanto più che questi non ha occupazioni serie, a lavorare indefessamente e farsi un vero artista? Ciò è assai duro, ma la verità è questa: senza conoscere l'arte a fondo non si va innanzi oggidì e Gobatti non farà che tentennare.

« Mi onori dei suoi comandi e mi abbia sempre qual suo aff.

Carlo Pedrotti. »

L'autorevole responso del Pedrotti veniva così a confermare quello che la maggioranza dei competenti avevano dato.

PIANOFORTE A DUE MANI

L. (van) BEETHOVEN

SONATE

Nuova edizione critica di A. CASELLA

Pubblicazione encomiata dalla R. ACCADEMIA D'ITALIA

E. R. 1 a 3. - In 3 Volumi. Ciasc. L. 20
E. R. 690-91. - In 2 Vol. rileg. » » 30

Le singole Sonate si vendono anche separatamente.

(aumento del 20 % su tutti i prezzi)

G. RICORDI & C. - MILANO

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, maggio-agosto 1941.

G. L. Centemeri: *Varietà ritmica.* — A. Sangiorgi: *L'organo della chiesa di S. Nicolò in Catania.*

La Chitarra. - Bologna, luglio-agosto 1941.

G. Murtula: *Interpretazione musicale.* — G. Giannini: *Sul tema « Sette corde ».*

Trentino. - Trento, fasc. 6, 1941.

Numero dedicato alla musica, con articoli di R. Lunelli (*F. A. Bonporti; Istituzioni musicali trentine*); di B. Disertori (*Appunti sugli strumenti musicali negli affreschi del Buonconsiglio; Il liutaio Carlo Bisiach*); G. B. Emert (*Due autografi inediti di Verdi*); L. Picarelli (*Vincenzo Gianferrari*); R. L. e L. P. (*Musicisti trentini, profili*).

La Rassegna Musicale. - Roma, giugno 1941.

A. Casella: *Considerazioni sull'attualità musicale.* (« Domani, nel nuovo ordine sociale che sorgerà dalla rivoluzione, non ritroveremo certamente quegli artisti che hanno creduto nella vita comoda, nell'equivoco ed al massimo nel compromesso. Ritroveremo invece quegli uomini di totale serietà che hanno considerato l'arte come un sacrificio supremo e di cui le opere avranno sopravvissuto non solamente a vani colpi delle rabbiose polemiche, ma anche alla mutevolezza delle mode e sopratutto al crollo di un vecchio mondo e di tutta una falsa arte che di quel mondo era l'espressione ultima. Come ben disse il nostro grande amico Giuseppe Bottai al momento di lasciarci per andare a combattere oltre Adriatico: « Un'arte italiana esiste, e l'abbiamo difesa. Ora le compete una posizione avanzata nella grande offensiva che l'ordine nuovo porta all'antico. La battaglia degli artisti di oggi non sarà così facilmente esclusa dalla tradizione degli artisti di domani »). — M. G. Masera: *Francesca Caccini.*

Rivista italiana del dramma. - Roma, 15 luglio 1941.

G. Rossi Doria: *Avviamenti alla cultura verdiana in Italia.* (« ... personaggi, azioni, ambienti e via dicendo non possono aver consistenza e ragione che loro non ritorni dall'ordine dell'opera di cui vengon disegnando, o — antiliricamente — interrompendo le linee d'ideal simmetria; si può ripetere quel che più sopra dicevamo, che sia compito del critico, nel guardare alle opere verdiane, d'intendere i « capovolgimenti » e le « deformazioni » del *Trovatore* come rettezze e conformità di quest'opera, e vedere come « normalità » puramente ideale quella che nel *Falstaff* si vuole ammirare per normalità empirica e che è invece — in quanto arte — essa medesima capovolgimento e deformazione o — per transvalutare certe parole dello stesso Verdi — « invenzioni di verità »).

Rassegna Dorica. - Roma, giugno 1941.

V. Di Donato: *« Lo stendardo di S. Giorgio » di Peragallo.* — M. Rinaldi: *Il « Magnificat » di G. Petrassi.* — V. Di Donato: *E. J. Luin.*

Il Musicista. - Roma, maggio 1941.

G. Mulè: *Verso compiti nuovi.* — E. Cauda: *Cinema, Musica e Scienza* (continua).

——— giugno-luglio 1941.

E. Mainardi: *Considerazioni sul modo di eseguire la Suite per violoncello solo di Bach.*

——— agosto 1941.

R. Giraldi: *Nove o dieci ottobre* (Sul giorno in cui nacque Verdi).

S. Pietro a Maiella. - Napoli, giugno 1941.

A. Zazo: *La prima recita a Napoli del « Simon Boccanegra » e un giudizio su Giuseppe Verdi.* — L. D'Ambrosio: *Violinisti della Scuola napoletana.*

Segnalazioni da Giornali e Periodici:

M. Abbado: *Ho visto Nicolò Paganini* (La Lettura, Milano, VIII 1941).
F. Alfano: *Dopo il « Don Juan de Manara »* (Il Resto del Carlino, Bologna, 5 VII 1941).
M. Bacci: *Antonio Vivaldi* (Il Tevere, Roma, 14-15 VIII '41).
I. Cappa: *Vivaldi* (La Sera, Milano, 31 VII '41).
E. Cavassori: *Italo Montemezzi* (Il Popolo del Friuli, 22 VII '41).
E. De Leva: *L. Mugnone nel dolore e nell'arte* (Corriere di Napoli, 6 VIII '41).
G. De Maria: *Equivoci nella critica musicale contemporanea* (Popolo di Sicilia, Catania, 3 VIII '41).
R. De Rensis: *La lotta secolare tra musica italiana e francese* (Augustea, Roma, 1 VII 1941).
F. Donati: *Orientamenti del teatro lirico.* — *Anni felici della Filarmonica* (L'Arena, Verona, 6 VII e 12 VII '41).
A. Geddo: *W. A. Mozart e il suo teatro* (Emporium, Bergamo, VII '41).
M. Glinski: *Un geniale musicista del Seicento* (Luigi Rossi).
A. Grossi: *R. Zandonai parla del Conservatorio di musica « Rossini » di Pesaro* (Il Resto del Carlino, Bologna, 12 VII '41).
A. F. Guidi: *Il soggiorno sorrentino di Wagner* (Secolo XIX, Genova, 2 VIII '41).
A. Labronio: *Donizetti e la prima della « Parisina » a Firenze* (La Nazione, Firenze 5 VII '41).
A. Lualdi: *Melodie trobadoriche* (Giornale d'Italia, Roma, 15 VIII '41).
F. P. Mulè: *Verdi nominato cittadino di Roma* (Giornale di Sicilia, Palermo, 24 VII 1941).
M. R.: *Sulla morte di Vivaldi* (La Tribuna, Roma, 29 VII '41).
R. Zandonai: *La « Gazza ladra » dopo 90 anni d'oblio* (Il Messaggero, Roma, 21 VII 1941).
E. Zocaro: *Sgambati e Vivaldi nella loro glorificazione centenaria* (Lavoro fascista, Roma, 3 VII '41).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, luglio 1941.

W. Hess: *M. Balling e la sua edizione completa di Wagner.* — R. Hartmann: *Le esecuzioni del « Fidelio » e la ouverture « Leonora ».*

Die Musik Woche - Berlino, 1941.

21 giugno - W. Egk: *Dramma musicale? Opera in musica? Opera popolare?*

5 luglio - Ed.: *La vita concertistica a Linz.*

19 luglio - H. Kosnich: *Direttori e orchestre.*

Die Musikpflege. - Lipsia, luglio 1941.

E. Preussner: *Un libro di Lieder.*

Volkische Musik-Erziehung. - Lipsia, 1941.

giugno - K. G. Fellerer: *L'opera italiana* (Breve riassunto storico).

luglio-agosto - H. Hering: *Riconoscimento tedesco di Mozart.* — H. Engel: *Gli studi mozartiani negli ultimi dieci anni* (Bibliografia ragionata degli studii sia biografici, sia per la ricerca delle fonti, compiuti recentemente da storici, critici, musicologi e archivisti in Germania, in Francia e altrove). — W. Lippardt: *Lo sviluppo artistico di Mozart nella sua musica da camera.*

Neues Musikblatt. - Magonza, agosto 1941.

H. MILDE MEISSNER: *Come sorge un film con musica?*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, luglio 1941.

O. KAUL: *Karl Schäfer.* — W. KLING: *Composizioni vocali di Karl Schäfer.* — W. MENKE: *Telemann propugnatore della traduzione tedesca delle didascalie italiane.* (Il Telemann sostenne durante tutta la sua carriera l'uso di vocaboli tedeschi per le didascalie musicali, sostituendo quelli italiani. Per esempio: *Stark* per forte, *gelinde* per piano, *munter* per vivace, *lebhaft* per allegro, *langsam* per andante, eccetera). — F. MÜLLER: *Mattia Gesner.* (Successe come rettore della scuola di S. Tomaso a H. Ernesti e col suo favorevole atteggiamento indusse G. S. Bach a rimanere nell'ufficio di *Cantor*).

——— agosto 1941.

I. DEEKE: *La prof. Elly Ney.* — A. WÜRZ: *Philippine Schick.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, giugno-settembre 1941.

F. BLUME: *Mozart e la tradizione* (Considera l'adesione di vari artisti al proprio tempo e il loro distaccarsi dal tempo e creare con originalità, e considera anche i tempi in cui l'impero delle forme era tale da improntare fulgidamente l'arte e soddisfare, e il periodo fra il '7 e 800 allorchè più della forma valse il personale sentimento. Mozart visse fra quei due tempi e si liberò della tradizione per raggiungere ideali suoi propri). — H. GEORGES: *Mondo e realtà nelle ultime opere di Mozart.* — H. ENGEL: *Sinfonie giovanili di Mozart.* — E. KLOCKOW: *Il Quartetto in do magg. di Mozart.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 luglio 1941.

H. DAVID: *La settimana di Locarno.*

Sinfonia. - Zurigo, giugno 1941.

P. LANDORMY: *La musica.*

Dissonances. - Ginevra, giugno 1941.

ED.: *Musicisti europei negli Stati Uniti.* (Attualmente fra i più noti compositori: Bartok, Hindemith, Krenek, Martinu, Milhaud, Rachmaninof, Schönberg, Strawinsky; fra i direttori: Beecham, Coates, Defauw, Klemperer, Mitropulos, Monteux, Toscanini, Walter; fra i pianisti: Arrau, Casadesus, Horowitz, Iturbi, Petri, Rosenthalt, Rubinstein, Schnabel, Serkin; fra i violinisti: Busch, Elman, Francescatti, Heifetz, Kreisler, Milstein, Zigeti).

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, 1941.

maggio - E. TAPIA: *La sordità di Beethoven.*
giugno - N. OTANO: *Paderewski.*

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. Sarrusofoni - 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

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

«La gazza ladra» di Rossini a Pesaro

Una stagione di particolare rilievo si è svolta nella simpatica città adriatica con le opere *La gazza ladra* di Rossini, diretta da Zandonai, *La traviata*, *Il segreto di Susanna* e *Hänsel e Gretel*, affidate queste ultime ai maestri Del Campo e Marini, con la partecipazione di ben noti artisti.

La riesumazione dell'opera rossiniana, andata in scena per la prima volta alla Scala nel 1817 e che da ben 90 anni non si dava più, ha costituito un avvenimento di primaria importanza e di esso si dev'essere ben riconoscenti a Zandonai che n'ebbe la felice idea ed a chi gli ha offerto i mezzi per realizzarla.

Il maestro trentino, pur lasciando integri e pieni tutti gli elementi della musica dell'opera, e pur rispettandone lo strumentale, ha saputo genialmente ridurla a proporzioni più snelle (in tre atti e cinque quadri), sfrondandola dei manierismi dell'epoca e riuscendo a mettere in maggior evidenza, dando ad essi miglior respiro, i pezzi più salienti, i quali sono moltissimi e si susseguono con ritmo travolgente. Oltre la sinfonia, ormai celebre, suscitarono grande impressione: l'ingresso di Giannetto al 1° atto; l'entrata delle guardie e tutto il 2° quadro dell'atto successivo; il coro nella scena del tribunale, la potente marcia funebre.

Il successo è stato unanime e caloroso, tanto che molti si chiedono se non sia il caso di istituire a Pesaro una specie di Salisburgo rossiniana per esumare o riprodurre le opere più caratteristiche del suo grande figlio. Ottima è apparsa anche l'interpretazione vocale da parte dell'Aimaro, della Elmo, di Fort, Maugeri, Neroni, ecc. Eccellenti i cori del m.° Consoli; discussi gli scenari.

L'interessante stagione si è conclusa nell'auditorio Pedrotti del Conservatorio, con lo *Stabat Mater* di Rossini (solisti la Giani, la Elmo, Fratesi, Neroni) e col prologo del *Giuliano* (solista Fratesi), del quale abbiamo parlato quando venne eseguito ai concerti della Scala. Zandonai, vivamente acclamato, ha diretto entrambi i lavori.

® MILANO. — Ultime opere della stagione dopolavoristica al Puccini sono state: *I dispettosi amanti* di Parelli, opera già eseguita al Carcano e che ha ritrovato le fervide accoglienze di allora (m.° Marzollo, la Brunazzi, Gelo, Zangheri), *Fedora* (m.° Marzollo, la Cobelli, Voyer, Talliani, Marchi) e *Turandot* (m.° Lucon, la Barla, la De Ferrari, Marletta). — Allo Smeraldo, invece, direttore Savini, sono andate in scena: *Cavalleria, Pagliacci* e *Rigoletto* (con Galeffi).

® GENOVA (Politeama). — Durante l'estate si sono avute rappresentazioni di *La traviata, La Bohème, Rigoletto, La forza del destino, Manon Lescaut, La Gioconda, Tosca* (in due diverse edizioni), *Cavalleria, I pagliacci, Lucia, Il trovatore*. Direttori i maestri Costaguta, Del Monaco, Moresco, Frattini. Tra gli interpreti ricordiamo la Cigna, la Scuderi, la De Grassi, la Castellani, la Falliani, la Muzzi, Aglio, Masini, Casadio, Basiola, Bianchi, Pierotti, Bagnariol, Guicciardi.

® BOLOGNA. — Ottimo successo hanno avuto, allo Sferisterio, le opere: *Tosca* (m.° Baroni, la Carbone, Granda, Guicciardi); *La traviata* (m.° Alvisi, la Archi, Granda, Poli); *L'amico Fritz* (m.° Sabino, Malipiero, la Ottani); *Madama Butterfly* (m.° Sabino, l'Adami Corradetti, Ferrauto); *Rigoletto* (m.° Zamboni, Tagliabue, la Pellegrini, Filippeschi). Due concerti diretti dai maestri Sabino e Zamboni — con la partecipazione di artisti lirici — hanno concluso la riuscita stagione.

® ROMA. — Oltre opere del consueto repertorio, hanno avuto eccellente accoglienza: *Taormina* di Mulè (m.° Mucci, L'Alibrandi, Pullini, Carmassi), al teatro Brancaccio; ed *Il segreto di Susanna* (m.° Cilla, la Sasso, Aglio) con *Le furie di Arlecchino* di Lualdi (m.° Moresco, la Mandrini, Pollini), al teatro Savoia.

® *Bohème* (la Ferriani e Filippeschi), *Lucia* (la Cortini e Filippeschi), *L'amico Fritz* (la Tassinari e Tagliavini) hanno costituito il programma dell'agosto di VIAREGGIO. Direttore il m.° Ziino.

® *Anima allegra* di Vittadini, nuova per la città, ha avuto eccellente accoglienza al Comunale di RIMINI. L'ha diretta il m.° Gavazzeni, principali interpreti la Sassone Soster, la Sani,

Costa Lo Giudice. Il cartellone era completato dall'*Aida* (m.° Podestà, la Di Giulio, Beval, Pierotti, la Falliani), *La traviata* (m.° Gavazzeni, la Archi, Fratesi, Marchesini), l'*Amico Fritz*, *Tosca* e *Rigoletto*.

Dopo tre anni si è riaperto il Sociale di Varese con *Tosca* (Lugo e la Visciola). Hanno seguito *Butterfly*, *Cavalleria*, *I pagliacci* e *L'amico Fritz*, direttore il m.° Puccetti.

Il m.° Zeetti ha diretto a Vicenza: *Il trovatore* (Merli, la Di Giulio, la Nicolai), *Maristella* di Pietri (la Soracco, Marcato, la Zinetti), *Andrea Chénier* (Beval, Basiola, la Gatti-Porcinai) e *Gioconda* (la Cigna, Pigni, Guicciardi).

Senigallia (Rossini). — Si sono rappresentate, direttori i maestri Polzinetti e Berrettoni, *Tosca*, *La traviata*, *Fedora* e *Il campiello*. Quest'ultima opera, che costituiva la novità della stagione, ha avuto vivissimo successo.

Fano (Fortuna). — I maestri Fabbroni e Marini hanno diretto *Adriana Lecouvreur*, *L'amico Fritz*, *La traviata* e *Tosca*. Fra gli interpreti figuravano la Pacetti la Archi, la Cobelli, la Ulisse, Tagliavini, Stabile, Ferrauto, Fratesi, Marchesini.

Crema. — In piazza Premoli, all'aperto, si è inscenata *La Bohème*, con la Pampanini, direttore Lo Monaco.

Carri di Tespi lirici. — Se ne sono allestiti due. Il primo ha percorso il Piemonte e la Liguria, spingendosi fino a Mentone, con le opere *Rigoletto*, *Butterfly* e *Don Pasquale* dirette dai maestri Marini, Cordone, Zeetti, Marzollo, C. Benvenuti.

Il secondo carro, che poi si è scisso in due, ha rappresentato in Sicilia e Calabria *La traviata*, *La Bohème*, *Cavalleria* e *I pagliacci*, sotto la direzione dei maestri Giampietro, Benintende, Gennai, Giovannini, Moresco, Santarelli, Eberspacher.

Più recentemente si è istituito un altro carro per l'Albania, rappresentando nei principali centri — direttori Capuana, Cordone, Sabino — le opere *Rigoletto*, *La Bohème*, *Il barbiere di Siviglia*.

A Ginevra, si è rappresentato all'aperto *Guglielmo Tell*, col m.° De Vecchi e il tenore Renato Gigli.

Al Colon di Buenos Aires sono andate in scena *La favorita* (m.° Calusio, la Castagna, la Malberti, Landi, Vaghi, Damiani, Bandini), *Werther* (m.° Wolf, la Djanel, la Hellwig, Romito, Danton) e la nuova opera in 1 atto *Lin Calel* dell'argentino Arnaldo d'Esposito, su libretto di Vittorio Mercante, ispirato al poema di Holmber. Hanno seguito i balletti *La infanta*, dell'argentino Alfredo Schiuma, coreografia della Walmann, ed *Il cappello a tre punte* di de Falla.

CONCERTI

La settimana musicale Senese

L'importante manifestazione, dedicata quest'anno a compositori della scuola veneta, si è svolta dal 5 al 10 corrente, secondo il programma da noi indicato, alla presenza di un folto pubblico e di cospicue personalità, tra cui i rappresentanti dei Ministeri della C. P., dell'E. N. e dell'Accademia d'Italia.

Balbino Giuliano ha tenuto il discorso inaugurale, ch'è stato una smagliante analisi dello sviluppo della musica attraverso i secoli, una constatazione del primato italiano nel campo della melodia, ed un inno alle bellezze artistiche, in tutti i tempi, specie della Toscana e di Venezia.

Nel 1° concerto, direttore austero e sicuro Fernando Previtali, sono state eseguite (da parte dell'orchestra chigiana e con la collaborazione delle cantatrici Gatti, Perea Labia, Urban, dei violinisti Cillario e Pina Carmirelli) musiche di Giovanni e Andrea Gabrieli (*Canzone delle sacre sinfonie*, del primo, e *La battaglia*, del secondo), trascritte da Ghedini; di Galuppi (*Arietta*), di Cavalli (*Arie* operistiche), di Corelli (*Concerto grosso*) e di Bonporti (*Concerto in fa magg.*). Hanno destato grande impressione quest'ultimo brano e la mirabile *Battaglia* del Gabrieli, per strumenti a fiato.

Con gusto e finezza, Roberto Lupi ha diretto nel successivo concerto altre tre bellissime composizioni di Bonporti (un vivace *Concerto* per archi e cembalo, un altro per soli archi, ed un'attraentissima cantata — *Mottetto per il Signore* — per soprano, archi e cembalo, una parte della quale si è dovuta bissare). Notevoli anche due *Concerti* di Vivaldi, trascritti da Bach; una *Sonata* di Platti per cembalo, di squisita varietà; due *Arie* di Marcello; alcuni *Duetti* di Caldara e Steffani, ed una densa *Sonata* di Galuppi. Hanno contribuito al successo, l'organista Vignanelli, il clavicembalista Gerlin, i violinisti Scaglia, Cillario, Pina Carmirelli, le cantatrici Anzellotti e Danco.

Nel concerto dedicato a Monteverdi (direttori B. Somma e Casella, col concorso del piccolo coro di S. Cecilia e delle cantatrici Sciuto, Lamanuzzi e Urban) ha suscitato viva impressione il salmo *Laetathus sum* (elaborato da Casella), meravigliosamente costruito ed originalissimo negli sviluppi armonici e contrappuntistici. Di ottimo effetto pure i madrigali *Ohimè! dov'è il mio ben* e *T'amo mia vita*, nonchè la ben nota *Sonata sopra sancta Maria*.

Anche l'oratorio *Juditha triumphans* di A. Vivaldi, elaborato da Frazzi e ridotto scenicamente da Luciani, ha avuto vivissimo successo. Del lavoro, eseguito a Venezia nel 1716, sono stati sfrondati i recitativi, soppressa qualche aria e spostata qualche riduzione della vicenda. In tutto l'oratorio — nota un critico — si riscontra uno spasimo nuovo, specie nel vigore delle arie, nell'impeto dell'orchestra, sopratutto nella 2ª parte. Originalissimo è apparso il complesso strumentale di notevole varietà per l'epoca.

Sono particolarmente piaciuti l'Aria della rondine, i brani dello smarrimento di Giuditta, dell'uccisione di Oloferne, nonchè i cori mistici e guerrieri ed il finale.

Antonio Guarnieri, che ha diretto mirabilmente, è stato assai e meritatamente applaudito con gli eccellenti interpreti, la Nicolai, la Corsi, Reali, Del Signore, Cassinelli.

La settimana si è conclusa con una commemorazione di Vivaldi fatta da Fausto Torrefranca, il quale — con la sua ben nota competenza — ha parlato della vita del musicista veneziano, ponendone in risalto la sua fecondità artistica e analizzando gli aspetti e il contenuto specifico delle sue numerose opere.

In seguito Alceo Galliera (solisti l'oboista Caramia, i violinisti Abussi, Brengola e Scaglia) ha diretto, dello stesso Vivaldi, il *Concerto in sol min.* per violino, oboe, cembalo ed archi, nella trascrizione di Torrefranca e quello in *la min.* per due violini e archi, trascritto da Casella. Ottimo successo.

Il 3 c. m., all'Università di Siena, si era festeggiato il X anno di vita dell'Accademia musicale chigiana. Durante la manifestazione, il Rettore dell'Ateneo ha offerto al conte Guido Chigi Saracini, fondatore, mecenate e presidente dell'Accademia, una targa di bronzo. La manifestazione si è conclusa con un riuscito concerto.

ATTILIO BRUGNOLI

DINAMICA PIANISTICA

TRATTATO SULL'INSEGNAMENTO RAZIONALE DEL PIANOFORTE E SULLA MOTILITÀ MUSCOLARE NEI SUOI ASPETTI PSICO-FISIOLOGICI

Il maestro Brugnoli ha avuto (per questo importante trattato) un premio di Lire 5.000 dalla Commissione nominata dal Ministero della P. I. per incoraggiare coloro che abbiano conseguito opera di particolare pregio per la coltura.

La Commissione ha elogiato « le alte finalità raggiunte dall'A. con la pregevole « Dinamica pianistica, e l'affermazione di « italianità, a cui essa ha contribuito ».

RICCO VOLUME (SOLIDAMENTE RILEGATO) DI 325 PAG. CON NUMEROSE TAVOLE, ESEMPI ED ILLUSTRAZIONI.

(118740) **L. 50.**

(oltre l'aumento del 20 %)

G. RICORDI & C. - MILANO

ROMA

Basilica di Massenzio. — Numerosi maestri, oltre quelli già indicati nel precedente fascicolo, si sono avvicendati sul podio, nei mesi di luglio e agosto. Tra le composizioni più interessanti, in questi ultimi concerti, ricordiamo: *Vendemmia* di Mulè (m.° Vincenzo Marini), il preludio alle *Pene di amor perdute* (da Shakespeare) di Jacopo Napoli (m.° Bellezza); la sinfonia della *Farsa amorosa*, la *Serenata medioevale* (solista Chiarappa), la Cavalcata e la Danza del torchio della *Giulietta e Romeo*, tutte di Zandonai, nonchè le sue trascrizioni di un'*Aria* di Porpora e del *Momento musicale* di Schubert, ed il Notturno della *Bisbetica domata* di Persico (m.° Zandonai, in due concerti).

Ed ancora: *Shéhérazade* di Rimski-Korsakof e *Vita d'eroe* di Strauss, solista di entrambe Principe, *Il poema delle Dolomiti* di Pizzini, *Pagine di guerra* di Palombi, *Feste romane* di Respighi (m.° B. Molinari in due udizioni); introduzione alle *Furie di Arlecchino* di Lualdi, *Stampe della vecchia Roma* di Rossellini (m.° Pietro Argento); *Sinfonia italiana* di Salviucci (m.° Alfredo Morelli); 2ª *Sinfonia* di Brahms, *Canti di Marzo* di Rossellini (maestro Molinari Pradelli); *Fontane di Roma* di Respighi (m.° Capuana); *Concerto dell'estate* di Pizzetti, *Intermezzo* di Alfano (m.° Alceo Galliera).

Ha concluso la stagione Pietro Mascagni. Oltre pagine di sue opere altre ne ha diretto di Rossini, Catalani, Ponchielli, ecc.

TRIESTE

Importanti manifestazioni musicali si sono svolte la scorsa estate al Castello e al Rossetti, sotto la direzione dei maestri Luigi Toffolo, Podestà e Lucon, mentre la parte vocale venne sostenuta dalle signore Cigna, Acerboni, Gavazzi, Di Giulio, Tegani e dagli artisti Pigni, Moraro, Tagliabue Pradavelli, Tasso, De Franceschi. Il coro era quello del Comunale. Un intero concerto venne dedicato a Wagner. Si ebbero anche saggi di danze degli artisti dell'Opera di Lubiana e del gruppo di Rya Teresa Legnani. Vivo successo ottenne *Il carillon magico* di Pick-Mangiagalli.

VARIE DALL'ITALIA

L'Orchestra dell'Augusteo, diretta da Molinari, ha dato un concerto al nuovo teatro al-

l'aperto di VIAREGGIO, con un variato programma.

Nella Basilica di Maria Ausiliatrice di TORINO si sono avuti due concerti organistici del m.° Ulisse Matthey.

Alla Benedetto Marcello di VENEZIA ha suonato, per scopi benefici, il pianista Dell'Agnola.

In un'udizione vocale a BONASSOLA sono state eseguite (soprano Petrella) due liriche di M. Discovolo, il quale ha pure diretto un concerto benefico a LEVANTO.

In una serata di musica contemporanea, all'Istituto di Cultura di PALERMO, hanno avuto buona accoglienza alcune composizioni di Montani (*Due Preludi*), Sonzogno, Santoliquido, Chiara, Liviabella (*Sonata* per violino e piano ed alcune liriche), di Trombone, Cece e Ferrara.

La Banda Municipale di SIRACUSA ha eseguito, per la prima volta, il 3° atto dell'opera *Rossana* del m.° Corrado Minniti da lui stesso trascritta.

CONFERENZE. — Il M.° MATTEO GLINSKI ha parlato su *I moderni criteri dell'interpretazione di Chopin*, all'Accademia Chigiana di Siena; e su *La vera fonte della tradizione di Chopin*, all'Istituto Pontificio di musica sacra di Roma. — Il PROF. PAOLO FRAGAPANE, ordinario di musica corale nel R. Conservatorio di Firenze, ha intrattenuto il pubblico della R. Accademia dello stesso Istituto sulla *Rinascita corale in Italia*. La conferenza verrà pubblicata negli atti dell'Accademia.

VARIE DALL'ESTERO

L'orchestra della Scala ha dato applauditi concerti a LUCERNA sotto la direzione dei maestri De Sabata (la *Terza* di Beethoven, preludio e morte del *Tristano*, *I pini di Roma* e brani della *Marcella* e del *Re* di Giordano), Guarnieri, Molinari e Schoeck (musiche di Schubert).

Il violinista prof. A. Genova ha eseguito a TRIPOLI un programma paganiniano, in commemorazione del genovese.

BUENOS AIRES. — Si sono avute due commemorazioni verdiane, l'una al Colon, ove Toscanini ha diretto la *Messa da Requiem* (solisti la Milanov, la Castagna la Marion e Kipnis); l'altra al Teatro Nacional, sotto gli auspici della « Dante » e delle Autorità diplomatiche italiane. Nell'ultima sua udizione Toscanini ha diretto la *Nona* di Beethoven e brani wagneriani.

L'Associazione argentina di compositori ha offerto un concerto in onore dei maestri argentini Alberto Williams e Ettore Panizza. Di quest'ultimo vennero eseguite *Tre Canzoni* su poesie di Verlaine e il *Trio in sol min.* per piano, violino e violoncello.

Da ricordare, inoltre, in prima esecuzione, lo *Stabat Mater* di Perosi all'Ateneo, ed il *Quartetto in re min.* di Lattuada, all'Asociación de Conciertos, interprete il Quartetto Argentino.

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.**

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi) *EDIZIONI RICORDI*

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GATTI (G.). — *Verdi nelle immagini*. (Pagine 236). (Garzanti, Milano).

Il maestro Carlo Gatti, che alcuni anni or sono pubblicò un'ampia biografia, bene illustrata, di Verdi, e ora promette di aggiungere a quella biografia, che è da ristampare, un saggio critico dell'Artista, ha raccolto in questo volume, per incarico del Ministero della Cultura popolare, un grandissimo numero di immagini, tali da far ricordare, attorno a Verdi e a Giuseppina, le cose e le persone più familiari e anche le meno vicine. Intorno alle difficoltà attuali nella raccolta dei documenti iconografici informa nella prefazione lo stesso maestro Gatti: « Ritratti originali di Verdi se ne trovano pochi. Gli stessi familiari del Maestro non ne serbano, nella casa di Sant'Agata ch'egli abitò per oltre cinquant'anni, molti di più di quelli ormai conosciuti da tutti. Meno se ne trovano, e si capisce, della dilettissima consorte, Giuseppina Strepponi, che pure fu in gioventù cantatrice applaudita nei maggiori teatri nostri; ma ebbe carriera breve. Ancor meno se ne trovano di amici: gli intimi del Maestro si possono contare sulle dita di una sola mano. La iconografia verdiana è bensì copiosa, salvo che di codesti ritratti; ma sparsa in giornali, riviste, libri di scarso contenuto o difficili da rintracciare e da consultare, sia pure in biblioteche e musei. La difficoltà s'è accentuata di molto, nello stato attuale di guerra dell'Europa: in parte a causa dei nostri archivi chiusi o trasferiti in luoghi sicuri, e in parte a causa degli archivi d'oltre confine, dove per ora, non si possono condurre ricerche. Qualche lacuna, speriamo lieve, si riscontrerà, di conseguenza, nella raccolta. Ci sia scusata. La colmeremo appena potremo». Ciò non toglie al volume il suo reale interesse. Accanto a immagini già divulgatissime molte attraggono per la novità, da quelle che documentano gli esordi nella vita e nell'arte alle ultime, che mostrano le testimonianze universali della gloria e del lutto per la morte.

a. d. c.

MEOZZI (A.). — *La drammatica della rinascita italiana in Europa*. (Pag. 216). (Nistri-Lischi, Pisa).

L'A. dichiara: « Mio scopo non è stato di far opera di vera e propria critica letteraria se non incidentalmente; ma di *Kulturgeschichte* ». Se non che la brevissima parte del suo libro che accenna alla diffusione in Europa dell'opera italiana difetta assai di nozioni, anche rudimentali, di cultura musicale. È ingenuo per esempio dire (pag. 70) che « sarebbe difficile stabilire con termine cronologicamente preciso il momento in cui il sentimento drammatico si introduce nella musica »; nella musica, addirittura, o nelle forme rappresentative? E i drammi liturgici? E come può l'A. affermare che alla tragedia dei Frangipani, 1754, « non aderisce affatto la musica » del Merulo, se la musica è perduta? E come può esaltare la musica dello Schütz per la *Dafne* dell'Opitz, musica che « apre la via alla vera e propria opera tedesca » (pag. 72), se anche di tale musica non resta una nota? Queste pagine — delle altre non dobbiamo occuparci — sembrano una troppo frettolosa compilazione di notizie spesso inesatte e di pareri discordi. Parecchi errori. È più volte citato un Gabrielli, e certo non sarà Domenico, ma Giovanni Gabrieli. La *Selva di varia ricreazione* del Vecchi è divenuta di... *varia lezione*.

JOHNER (D.). — *Wort und Ton in Choral*. (Pag. 480). (Breitkopf und Härtel, Lipsia).

È un grosso studio della coincidenza della parola e del suono nel gregoriano, studio analitico, minuzioso, che documenta la grande conoscenza della tecnica medievale. E tratta soltanto di forme e di tecnica. Improprio sembra perciò il sottotitolo del volume: « Contributo all'estetica del canto gregoriano ». Di estetica, cioè di filosofia del bello, non v'è cenno. E sarebbe stato difficile accennarvi, sia per la posizione assunta dall'autore, il quale mira da una parte all'uso liturgico e dall'altra alla grammatica e alla retorica, sia per la genericità e astrattezza della considerazione. Come si può parlare infatti di bellezza o bruttezza se si mescolano senza discriminazione critica migliaia di melodie sorte in dieci e più secoli? Solamente l'aspetto formalistico è in discus-

sione. Parola e suono son dunque studiati qui nelle relazioni esteriori, non in quelle intime ed espressive. Ed è lavoro, s'è detto, d'un agguerrito musicologo.

VON KOENIGSLOEW (A.). — *Die italienischen Madrigalisten des Trecento.* (Konrad Triltsch, Würzburg Anmühle).

È una tesi di laurea, sembra. L'autrice, che pubblicamente ringrazia il prof. von Ficker della comunicazione fattale di alcuni codici fiorentini, parigini e londinesi, mostra d'aver studiato i maggiori musicologi e storici dell'arte italiana prerinascimentale, specialmente il Besseler, il Gennrich, il Ludwig, lo Schering, il Wolf. In breve espone le forme metriche del nostro Trecento, le caratteristiche contrappuntistiche dei più noti arsnovisti, da Piero a Zaccaria, e si astiene da giudizi estetici e storici.

SCHRENK (O.). — *W. Furtwängler* (Pag. 33). (Ed. Bote und Bock, Berlino).

Profilo apologetico del celebre direttore d'orchestra. Si ricordano i dati della carriera, i primi giudizi dei giornali, le sue predilezioni musicali, gli atteggiamenti di fronte alle nuove tendenze, i limiti dei programmi concertistici.

SORGAT (H.). — *Musiker und Musikanten als Dichterisches Motiv.* (Pag. 134). (Konrad Triltsch Verlag, Würzburg).

Il Romanticismo tedesco è un argomento che incessantemente attrae gli studiosi per la sua complessità e varietà. Il Sorgat ha voluto saggiare le concezioni e le figure di musicisti immaginati da romanzieri e novellieri tedeschi fra lo *Sturm und Drang* e il realismo, per contribuire così alla storia dell'idealismo tedesco. Scelti gli scrittori più importanti, Heinse, Wackenroder, Tieck, Hoffmann, Mörike, Grillparzer, Storm, Heyse, Stifter, e Weber e Wagner, egli ha delineato la mentalità, la sensibilità, l'orientamento, il gusto di quel personaggio o di quei personaggi che praticamente e teoricamente s'occupano di musica. E l'esposizione procede con chiarezza e piacevolezza.

a. d. c.

CAMPO (L.). — *I drammi satireschi della Grecia antica* (Pag. 274). (Bocca, Milano).

Il grande interesse che la storia della musica prende alle vicende del teatro greco, per carpirne notizie intorno alla partecipazione della musica alla tragedia e alla commedia, si volge anche ai drammi satireschi. Le allusioni al coro e alle danze appunto in siffatti drammi, e le osservazioni sulle pitture, dove ricorrono strumenti musicali, giovano indirettamente a intendere il posto che la musica ebbe nello spirito artistico dei greci. E l'A. soddisfa, per quanto gli è possibile, il desiderio del musicista.

V. T.

MUSICA DIDATTICA

EDIZIONI RICORDI

POZZOLI (E.). — *Corso facile di solfeggio.* (G. Ricordi & C., Milano).

La nuova pubblicazione del m.° Pozzoli è dedicata alle Scuole di Canto Corale; lo scopo specifico ha influito sulla sua composizione, poichè l'Autore ha sempre tenuto presente le esigenze degli studenti ed ha mantenuto a tutto il trattato un carattere di semplicità e di chiarezza veramente preziosi nel campo dell'insegnamento. Padrone della materia, l'Autore ha saputo ancora una volta svolgerla con perizia e rara piacevolezza, alternando ai solfeggi, celebri melodie di grandi compositori, atte ad illustrare le diverse difficoltà ritmiche e melodiche. Tanto nel primo quanto nel secondo fascicolo si incontrano più volte i nomi di B. Marcello, Pergolesi, N. Zingarelli, G. B. Bononcini, G. S. Bach, Schubert, Schumann, Beethoven, Puccini, ecc.

PEDRON (C.) — *Nuovissima raccolta* di Bassi senza numeri. (G. Ricordi & C., Milano).

La raccolta si compone di 102 Bassi senza numeri di varia difficoltà, nei quali si alternano figurazioni, ritmi e tonalità con opportuna e sagace preferenza, data anche alle diverse forme musicali, come la Marcia, la Siciliana, la Gavotta, il Minuetto, la Sarabanda, la Pastorale e così via. Il fascicolo è senz'altro destinato a larga diffusione nell'ambiente scolastico e musicale.

E. Oddone.

CENTEMERI (G. L.). — *Scuola di pedaliera.* (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musica Sacra*, Milano.

Razionale, completo, utilissimo, può esser definito questo 1° volume di « Didattica organistica ».

È l'opera di un profondo conoscitore della tecnica organistica e soprattutto della parte più difficile: la pedaliera. Intesa con criteri moderni, sviluppata con logica didattica, la materia si presenta ben ordinata, per cui lo studio riesce graduato in ogni singola difficoltà.

Questo libro colma una lacuna, e concede ai nostri studiosi e cultori dell'arte organistica la possibilità di sviluppare il tecnicismo della pedaliera sino al virtuosismo.

Sante Spinelli.

SABATINI (R.). — *Commento tecnico-estetico sulle Fughe di G. S. Bach* per Violino solo. (G. Ricordi & C., Milano).

Di questo autore i violinisti conoscono *L'arte di studiare i 24 Capricci di Paganini*, giunta in breve tempo alla seconda edizione. Con criterio analogo il giovane maestro offre ora « consigli per lo studio e l'interpretazione » delle tre Fughe per violino solo lasciateci dal grande teutone. Diversi i problemi da risolvere e diverso quindi l'impianto di tutto il lavoro. Dal lato tecnico uno scoglio quasi unico da superare: gli accordi di due tre quattro suoni, con le relative difficoltà d'intonazione e di morbidezza fonica. Dal lato estetico quesiti più numerosi e più complessi. Innanzi tutto scelta del testo.

Mentre dei *Capricci* paganiniani la Casa Ricordi possiede fortunatamente l'autografo corredato da legature e coloriti, delle 6 Sonate per violino di J. S. Bach esistono ben tre manoscritti dell'epoca, lievemente dissimili l'uno dall'altro, e nessuno dei quali sicuramente autografo. Il Sabatini ha dato la preferenza a quello in possesso del dott. Prieger, datato 1720, e di cui si erano già valsi J. Joachim e A. Moser per la revisione pubblicata presso Bote & Bock. Ma anche in questo manoscritto scarseggiano le indicazioni relative alle arcate e mancano quasi completamente i coloriti. Ecco perchè il Sabatini, dopo una parte dedicata al mero studio tecnico, con opportuni suggerimenti sulla preparazione degli accordi e sull'appoggio anticipato delle dita della mano sinistra, ha sentito il bisogno di esporre in lucida prosa, a complemento del testo integrale delle tre Fughe, numerose osservazioni sui « colpi d'arco » più consoni allo stile bachiano, sui procedimenti da seguire per ottenere varietà di coloriti e dar rilievo ai diversi elementi componenti la Fuga.

Notevole l'importanza ch'egli, sulla scorta dei più autorevoli revisori, ha annesso all'esecuzione degli accordi contenenti note tematiche nelle parti inferiori. (Avvertimento per coloro che ancora s'ostinano ad eseguire invariabilmente tutti gli accordi dal basso verso l'alto, con spassosi risultati tematici). Ne è risultata una dotta dissertazione, sempre aderente allo scopo, con utilissimi raffronti fra le più note revisioni e con una miriade di consigli destinati a facilitare enormemente il compito di allievi e maestri. Ancora una volta il Sabatini ha confermato il proprio intuito di didatta.

CUCCOLI (A.). — *Raccolta di principali passi e a-soli di opere teatrali* per Violoncello. (G. Ricordi & C., Milano).

È ormai indiscussa l'opportunità di offrire agli strumentisti avviati alla professione orchestrale i passaggi più difficili del repertorio operistico-sinfonico, per evitar loro improvvisazioni necessariamente approssimative. Nel primo volume il compianto maestro aveva offerto un'antologia tratta da opere di autori diversi. Qui invece troviamo esclusivamente brani di opere wagneriane (dal *Tannhäuser* al *Lohengrin*, dal *Maestri cantori* al *Tristano e Isotta*, dalla *Trilogia* al *Parsifal*, non escluse le opere giovanili, quali il *Rienzi* e il *Vascello Fantasma*) tutti meticolosamente diteggiati e con l'indicazione delle arcate più acconce: un bell'aiuto, specie per i novizi.

mi. ab.

DE GUARNIERI (F.). — *L'Arco*, raccolta di esercizi per lo sviluppo della tecnica dell'arco per Violino. Versione violoncellistica di Aldo Pais. (G. Ricordi & C., Milano).

La nota opera di De Guarnieri, per la sua sapiente praticità didattica, meritava di esser trasportata dal violino al violoncello. È ciò che ha fatto Aldo Pais con quell'accorgimento dettato da esperienza e da conoscenza dello strumento. La trattazione e i relativi esercizi e studi cominciano dalla più elementare tenuta dell'arco, con gli svariati accenti, il legato e lo staccato e il picchiettato, per passare ai colpi d'arco leggeri, al tremolo saltato, al picchiettato leggero sul posto, allo sdoppiamento dell'arco, alle note tenute negli accordi, all'arco nella polifonia. Ogni elemento tecnico è corredato di studi ben concepiti e condotti, convenientemente diteggiati. È opera, insomma, da cui ogni scuola può trarre profitto considerevole: è anzi, direi, indispensabile.

Adelmo Damerini.

ALTRE EDIZIONI

MAGGIONI (A. A.). — *Solfeggi cantati per il ritmo e l'espressione.* (Biazzi, Milano).

Questi solfeggi si distinguono da altri del genere pel fatto che essi perseguono una vera e propria forma musicale e sono diretti ad educare l'espressione. Un tal carattere raggiunge anche lo scopo di offrire alla scuola di composizione e di musica corale esempi istruttivi di « Romanza senza parole » e, con quelli a due voci, di « Duetto da camera ». I solfeggi a carattere contrappuntistico ci sembrano quelli meglio riusciti; gli altri, pur condotti con eleganza e con unità di stile, sono un po' troppo basati su quella musicalità romantica, che porta facilmente all'uso di luoghi comuni. A ciò può avere indotto l'autore una considerazione di ordine didattico, ma l'educare i giovani allievi ad uno spirito musicale di più viva attualità, potrebbe essere utile per la formazione del gusto moderno. E Maggioni può obbedire a questo bisogno in una seconda serie promessa.

Terminano il volume due cori con parole: *Giuochi di bimbi* e *Inno alla Terra* a due voci, di ottimo effetto e utilissimi per celebrazioni scolastiche. Con questo volume tanto i Conservatori, quanto gli Ist. Magistrali e le Scuole corali della *Gil* hanno un valido sussidio nella loro funzione educativa.

Adelmo Damerini.

ODDONE (E.) e COLOMBO (A.). — *Canti del lavoro.* (« La Scuola » Editrice, Brescia).

Elisabetta Oddone ed Angelo Colombo hanno raccolto ed ordinato questa collana di canti destinati ad accompagnare il lavoro nelle scuole: idea geniale alla quale non può nè deve mancare il più lusinghiero successo.

I canti, in parte popolari, in parte desunti dalle opere di insigni maestri, in buon numero della stessa Oddone, alcuni anche del valente collaboratore, sono ordinati secondo l'argomento al quale s'informano: la casa, i pascoli e i boschi, i campi, l'officina, le vie, il mare. Una prefazione che la signora Oddone scrive col consueto garbo e con la sua magnifica erudizione tratta appunto della Canzone nel suo duplice scopo di rasserenare lo spirito e di rendere meno pesante il lavoro.

Questo libro, primizia quanto mai interessante, merita di essere conosciuto e divulgato.

Carlo Lonati.

MUSICA CORALE

EDIZIONI RICORDI

MASETTI (I.). — *Cinque Canti popolari emiliani trascritti* per Coro a voci sole. (G. Ricordi & C., Milano).

I pittoreschi canti emiliani trascritti da Enzo Masetti non potevano avere appendice migliore di quella recentemente pubblicati dalla Casa Ricordi, e i complessi vocali se ne rallegreranno, perchè l'autore ha pensato a compilare due versioni, e cioè una per voci maschili e una per voci femminili.

Le originali attrattive delle canzoni divulgate da Giovanna da Milano coi dischi Fonit, appaiono trasformate dal gioco delle voci e dalle armonie vivificate dal timbro della voce umana.

DEL CORONA (R.). — *La caccia*, scena corale a quattro Voci maschili sole. (G. Ricordi & C., Milano).

La nuova composizione ha meritato un importantissimo premio al Concorso di Sanremo; e il fatto stesso di aver superato ben trentun altri concorrenti, attesta il valore di essa sotto tutti i rapporti.

Pur tenendo conto del rilievo che le diverse voci potranno dare alla concezione musicale, siamo in grado di renderci conto degli effetti pittoreschi che l'autore ha genialmente immaginato, cogliendo bene le risonanze del testo trecentesco, e raggruppando variamente le voci.

Elisabetta Oddone.

CAMILLUCCI (G.). — *Tre antiche canzoni lombarde*, trascritte per Coro a 4 voci maschili. (G. Ricordi & G., Milano).

Attingendo alla pura fonte del canto popolare, e con lo scopo appunto di farne rivivere la fresca voce ormai caduta in dimenticanza, l'autore riporta alla luce tre fra le più antiche canzoni di Lombardia, i cui caratteri poetici, melodici ed espressivi confermano la inequivocabile genuinità dell'origine negli atteggiamenti di sentimento, moralità e musicalità peculiari alle popolazioni di questa regione, ed insieme rivelano un interesse musicale di primissimo ordine.

Al gusto della scelta ed alla sua originalità si uniscono il buon gusto e l'abilità della trascrizione, che — fatto quasi raro in questo genere — mentre da un lato sa veramente essere la limpida riproduzione dell'arcaica tradizione orale, dall'altro sa congiungere alla facilità della esecuzione il più esperto ed efficace sfruttamento dei mezzi offerti dalla polifonia, mediante un armonizzare sempre significativo e di effetto gradevolissimo. *l. s.*

DENTELLA (P.). — *Per voi, piccini.* Canti dilettevoli ad una Voce con accomp. di Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Come avverte l'autore stesso « questi piccoli canti hanno un'estensione minima: non sorpassano un'ottava e perciò sono adatti per bambini d'asilo, per le classi prime, seconde ed anche terze elementari ». Gli argomenti delle 15 canzoncine sono adeguati alla mentalità infantile: *Preghiera del mattino, Il pulcino, Golosetto, Natale, Pasqua, Il re dei fiori (giuoco; girotondo), La mamma e il bimbo*, eccetera. Le melodiette, graziose, orecchiabili, non banali, sostenute da facili accompagnamenti armonizzati con espressiva diatonicità, sono preferibilmente a nota e sillaba, e se vocalizzano lo fanno con attenzione alle possibilità canore dell'infanzia. B. Lupo.

ALTRE EDIZIONI

PAGELLA (G.) — *Tricinia*, ossia: Canti sacri a tre voci eguali per le principali feste dell'anno liturgico. (Società Editrice Internazionale, Torino).

Il titolo offre già da solo l'idea di quanto sia opportuna questa raccolta di quasi un centinaio fra Mottetti, Inni, ecc. Il testo musicale è ispirato alle più sagge norme della polifonia e alle finalità della poesia chiesastica; la scrittura s'attiene ad una moderata indipendenza delle voci, e ad un'armonia tradizionale.

ZECCHI (A.) — *D'ottobre*, per Coro maschile (senza accomp.) (Bongiovanni, Bologna).

Un cantar quasi campagnolo, intessuto su coralisticamente buona e moderna armonia. *c.*

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

ROSSELLINI (R.). *Terra di Lombardia*, per Orchestra. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

Rossellini, anche in questi quadri sinfonici, si manifesta poeta paesistico, come in altre opere. Qui è rivissuta l'impressione della terra lombarda, nelle varie ore del giorno, « nel velo intimo delle nebbie, nel verde dei campi, nel grigio-perla dei laghi ».

Nel « Notturno », tessuto con mano leggera e delicata, la quiete della campagna ha il suo linguaggio musicale, a traverso armonici degli archi e il canto dell'oboe e del clarinetto. Un turbamento momentaneo non ne altera la *stigmung* originaria, che si riafferma in fine.

L'« Intermezzo » brevissimo, a carattere fugato, precede il « Finale », che nella sua costituzione classicheggiante è pagina pregevole per movimento animatore e per colore vario e vivace. Il brano termina in atmosfera contemplante ed estatica.

MARTUCCI (G.). — *Tema con variazioni*, per Pianoforte, op. 58. Trascrizione per Pianoforte ed Orchestra di G. Piccioli. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

Le Variazioni sono fra le composizioni per pianoforte più pregevoli di G. Martucci. Esse aspirano al complemento sinfonico. Bene ha compreso ciò il Piccioli, il quale le ha trascritte per pianoforte ed orchestra, con perfetta conoscenza delle esigenze e delle risorse pianistiche e con sobrio uso del colore orchestrale e tenendo conto della edizione che Martucci fece delle stesse *Variazioni* per due pianoforti. Lavoro pregevole che faciliterà la conoscenza di quest'opera presso il grande pubblico dei concerti sinfonici.

LONGO (A.). — *Notturno* per Orchestra. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

È un brevissimo brano sinfonico che si raccomanda specialmente per sapiente lavoro contrappuntistico e per indovinato impasto sonoro. I due temi, che lo reggono, si esaltano a poco a poco a traverso trasformazioni ritmiche e combinazioni polifoniche che, a momenti, ne limitano la potenza emotiva ma sempre interessano per la trovata armonica o lineare. Una esecuzione che ne curi ogni particolare dinamico è destinata a suscitare favorevole impressione.

PORPORA (N.). — *Fanfara regale*. Partitura (trascrizione di A. Lualdi). (G. Ricordi & C., Milano).

È una specie di divertimento sugli accordi di tonica e dominante di *re maggiore* con qualche brevissima modulazione ai toni vicini. È pagina assai brillante, tendente al virtuosismo. Adriano Lualdi l'ha trascritta per piccola orchestra con gusto, senza alterarne lo spirito originario.

PAISIELLO (G.). — *Il balletto della Regina Proserpina*. Sei tempi di Danza. Partitura (trascrizione di A. Lualdi). (G. Ricordi & C., Milano).

È tolto dalla partitura di *Proserpina* esistente nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Lualdi, che l'ha trascritta, ha scelto le pagine più interessanti per vivacità e per fattura e che meglio esprimono lo spirito dell'autore. Comincia con una « Sarabanda » grave ma elaborata in divertimento; segue una « Giga » (*Zefiro danza*) vivace e leggera; poi una « Marcia» (*Il corteo di Plutone*) pomposa e quasi grottesca; quindi un « Passapiede delle Ninfe » delicato e diafano.

Al centro sta un « Minuetto della Regina » squisito di movenze e di svolgimenti. Una « Romanza » ha un tema cantabile prima nel corno, poi nel violoncello e nel flauto di larga linea melodica. Termina un « Tamburin » (*La raggiunta felicità*) brillante, vivo di ritmo e di colore. La trascrizione di Lualdi è condotta in modo da offrire le più interessanti risorse sonore.

Adelmo Damerini.

VIVALDI (A.). — *Gloria* per Soli, Coro e Orchestra. (Elaborazione di Alfredo Casella). (G. Ricordi & C., Milano).

La nobile fatica del noto musicista ha meritato, e sempre meriterà, l'ammirata gratitudine di tutti quelli che si compiacciono di rendersi conto di quanto hanno creato i padri della musica italiana. E particolarmente caro diverrà questo grandioso *Gloria*, che all'ampiezza della concezione associa purezza di contorni e superba bellezza di contenuto in tutte le sue parti, dimostrando nel modo più efficace che lo storico temperamento musicale di Antonio Vivaldi vantava pure possibilità nell'arte di passare da un atteggiamento all'altro, trasformandosi, rinnovandosi, pur mantenendo intatte le prerogative di seguire una linea artistica, singolarmente fedele all'idealità più aristocratica ed elevata.

La collaborazione di Alfredo Casella non si limita alla consueta trascrizione accurata e sapiente, ma si assume il delicato compito di colmare lacune di stesura, e precisamente di elaborare la parte dell'organo, di ricostruire l'accompagnamento in molti punti, e di rendere preciso e sicuro ogni particolare della bella e chiara partitura.

Elisabetta Oddone.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

❀ Ministero della Guerra. — La G. U. N. 201, del 27.VIII u. s., pubblica il bando del Concorso — per titoli ed esame — ad otto posti di Sottotenente direttore di banda, in servizio permanente effettivo. Scadenza, per l'invio delle domande, il 27 ottobre p. v.

❀ Mostra delle terre italiane d'oltre mare. — Tra le quattro composizioni segnalate al concorso per un lavoro sinfonico, ne abbiamo indicata una, nello scorso fascicolo, di Antonio Pesce. Doveva invece leggersi Antonio Cece.

❀ Il D. L. della Spezia (Via Chiodo, 2) ha indetto l'8° concorso nazionale fra i giovani interpreti della Canzone italiana, che si svolgerà in quella città il 21 e 22 ottobre p. v. Chiedere programma dettagliato all'Ente stesso.

NOTIZIE

❀ Il Duce, su proposta del ministro dell'E. N., ha ordinato ed ha concesso adeguati fondi perchè siano promosse le pratiche necessarie per svincolare l'istruzione musicale italiana dai metodi di studio di autori stranieri.

❀ Il Ministero della C. P. ha costituito un Nuovo Ente lirico, la cui attività avrà inizio nel 1942, per provvedere allo svolgimento annuale, nelle città di Roma e di Milano, dei due cicli di opere contemporanee già annunziati nei precedenti fascicoli. Il senatore Enrico San Martino di Valperga sarà il presidente del nuovo organismo, del quale fanno parte il conte Giovanni Treccani degli Alfieri (vice presidente), i maestri Tullio Serafin, Carlo Gatti (direttori artistici), Mario Labroca e Vincenzo Tommasini.

❀ Il programma delle manifestazioni (già iniziate) alla Fenice di Venezia, sotto gli auspici della Biennale, comprende un concerto wagneriano (Molinari), altri due sinfonici di autori italiani (Tommasini, Dallapiccola, Gavazzeni, Malipiero, Previtali; e Ghedini, Pizzetti, Petrassi, Casella), nonchè le opere *Il ratto dal serraglio* di Mozart (m.° Jeserstadt), *La cenerentola* di Rossini e *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (m.° Rossi). Ne riparleremo nel prossimo fascicolo.

❀ Pure a Venezia, a Ca' Dolfin, è sorto un nuovo Teatro dell'Arte, particolarmente adatto a spettacoli di eccezione ed autentico valore artistico e anche di avanguardia. Hanno assunto la direzione artistica il m.° G. F. Malipiero, per la parte musicale, e l'Accademico Bontempelli per quella di prosa.

❀ La Commissione di legislazione della Confederazione internaz. delle Soc. di autori e compositori, riunita a Roma nella scorsa estate per l'esame della nuova legge italiana per la protezione del Diritto di autore, ha espresso « la sua grande soddisfazione di trovarsi in presenza d'un testo che corrisponde ai bisogni attuali e che, per la sua accurata elaborazione, è adatto a servire di modello alle legislazioni straniere ».

❀ Secondo la succitata Legge, la Società Italiana Autori ed Editori, assumerà la nuova denominazione di Ente italiano per il diritto di autore (E.I.D.A.).

❀ Il D.L. civico di Milano promette sei concerti sinfonici strumentali dal 22 c. m. al 9 ottobre, con la partecipazione di noti concertisti e con la direzione dei maestri Sabino, Boccaccini, Narducci, Cordone, Galliera e C. Benvenuti. Nei programmi verrà fatto largo posto agli autori contemporanei.

❀ L'Orchestra della Scala, che sarà diretta da Marinuzzi, è partita per un largo giro in diverse città della Germania.

❀ Opere nuove in vista. — I giornali annunciano, oltre quelle alle quali abbiamo già accennato, le seguenti: *Coriolano* di Casella, *La vita è un sogno* (da Calderon) di Malipiero, *Un curioso accidente* (libretto di Ghisalberti, da Goldoni) di Jacopo Napoli, *Una notte di incanti* (libretto di Ninchi) di Zanella, *Beatrice Cenci* (libretto di Viviani) di Pannain, *Alcesti* di Elsa Respighi, *Il borghese gentiluomo* (libretto di Viviani, da Molière) di Gargiulo, *La morte civile* (da Giacometti) di Michetti, ed il balletto *La leggenda di Roma* (testo di Gonelli) di Rizzo. Opere in preparazione, per le quali non ancora è stato scelto il titolo, hanno pure i maestri Ghedini, Lualdi, Alfano, Mulè, Pick-Mangiagalli, Rocca, Scuderi.

❀ La signora Maria Giacchino Cusenza, già titolare della cattedra di pianoforte complementare al R. Conservatorio di Palermo, ha avuto la nomina, senza concorso, a titolare di quella di pianoforte principale nello stesso Istituto.

NECROLOGIO

Federico Salerni

Si è spento a Ganna, il 16 luglio scorso, il prof. Federico Salerni. Nato a Vicenza nel 1864 da famiglia veneziana, studiò al Liceo Benedetto Marcello di Venezia e al Conservatorio di Milano, dove, per la composizione, ebbe a maestro Catalani.

Diplomatosi in pianoforte e in composizione (presentando il poema sinfonico *La tempesta*), svolse notevole attività come pianista e come compositore, soprattutto di musica organistica. Fu maestro di cappella ad Asolo e a Varese. A Milano fu tra i fondatori della « Scuola Musicale », nella quale fu per lunghi anni apprezzato insegnante.

La sua scomparsa ha destato vivo rimpianto fra quanti ne conobbero la paterna bontà e le alte doti di musicista e di maestro.

Matteo Incagliati

L'11 agosto è morto a Roma, all'età di 68 anni, Matteo Incagliati, per molti anni apprezzato critico del « Giornale d'Italia » e del « Messaggero ». Fondò l'« Orfeo » e collaborò anche alle « Cronache musicali » e a molti periodici e riviste, compresa la nostra. Fu strenuo difensore della musica italiana. Amico buono e cordiale, sarà a lungo ricordato. Alla famiglia le nostre commosse condoglianze.

Riccardo Storti

Pure a Roma, è deceduto lo scorso agosto il maestro Riccardo Storti, nato a Varsavia nel 1873. Fondò l'Istituto musicale romano che diresse fino a pochi anni or sono. Docente ed Accademico di S. Cecilia, scrisse le opere *Venezia, Sobeys* e *Leonardo*, mentre ne aveva in preparazione un'altra dal titolo *L'anno mille*.

❀ Quasi novantenne si è spenta a Bologna, lo scorso luglio, Erminia Borghi Mamo, celebre cantante al pari di sua madre Adelaide. Fu la prima interprete delle parti di Margherita e di Elena, al Comunale di Bologna, nel rinnovato *Mefistofele* di Boito; e per lei l'autore aggiunse — quando l'opera fu data a Venezia — la melodia *Spunta l'aurora pallida* che poi rimase nello spartito.

❀ Il 22 agosto è morto a Istambul, all'età di 65 anni, il maestro Vittorio Rabeglia, autore di alcune opere tra cui *Colomba*, rappresentata con successo al nostro Dal Verme, *La gemma del Karfunkel, Suprema vis, Serenata alle stelle* (che vinse il Concorso internazionale di S. Louis nel 1913), ecc.

❀ Dall'estero ci giunge anche notizia della morte di Hugo Becker e di Dionigi Lavrangas. Il primo, celebre violoncellista, nato a Strasburgo nel 1864, insegnò anche al Conservatorio di Francoforte ed alla Hochschule für Musik di Berlino. Fu particolarmente affezionato all'Italia, ove visse a lungo. Lascia molta musica da camera.

Il Lavrangas, che può considerarsi il creatore del melodramma moderno greco, studiò dapprima al Conservatorio di Napoli, poi a Parigi con Massenet. Ha composto molte opere tra cui *Didone, Il Salvatore, Pentatlon, La maga*, ecc. e non poche liriche tutte vibranti di spontaneità mediterranea.

❀ Vive condoglianze inviamo al m.° Iginio Robbiani, Consigliere delegato della S. A. Carisch, per la morte della madre signora Angela Bassoni in Robbiani.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

FERRARI TRECATE (L.) (125414). *Sei Studi* improvvisi da concerto (A) L. 12,—
FRANCK (C.) (E. R. 2094). *Preludio, Corale e Fuga* (Rossi) (B) L. 7,—
— (E. R. 2105). *Preludio, Aria e Finale* (Rossi) (B) L. 7,—
POZZOLI (E.) (E. R. 2104). *Sette piccoli schizzi* (media difficoltà) (B) L. 6,—

Canto

RICCI (L.) (E. R. 2109). *Variazioni - Cadenze - Tradizioni*. Appendice N. 2: Variazioni e cadenze di R. Rossini (B) L. 5,—

Canto ed Orchestra

CASELLA (A.) (125026). *Canto e ballo sardo*, per Coro a 4 voci miste ed Orchestra da camera. Partitura in-8° (A) L. 12,—

Archi e Pianoforte

DONATI (P.) (125333). *Intermezzo e Romanza* per Violino e Pianoforte (A) L. 8,—
HAENDEL (G. F.) (E. R. 2106). *Sonata IV*, per Violino e Basso. Trascrizione ed elaborazione per Viola e Pianoforte (D'Ambrosio) (B) L. 4,—
— (E. R. 2121). *Sonata IV*, per Violino e Basso. Trascriz. ed elaboraz. per Violoncello e P.forte (D'Ambrosio) (B) L. 4,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti: Responsabile Antonio Manca
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

RECENTI PUBBLICAZIONI DIDATTICHE

TEORIA

R. CICIONESI

E. R. 2028. - *Modulazioni al Pianoforte.* La tecnica della modulazione riferita alla pratica estemporanea L. 10,—

G. DACCI

Trattato teorico pratico di lettura e divisione musicale (Lazzari):

E. R. 2097. - Parte 1ª L. 6,—
E. R. 2098. - » 2ª » 5,—
E. R. 2099. - » 3ª » 4,—
E. R. 2100. - » 4ª » 4,—

P. DELACHI

E. R. 2013. - *33 Lezioni* (Bassi e Canti) L. 6,—

A. LAZZARI

Solfeggi cantati:

E. R. 2085. - Parte 1ª L. 5,—
E. R. 2086. - » 2ª » 5,—
E. R. 2087. - » 3ª » 8,—

G. PEDRON

E. R. 2016. - *50 Nuove Lezioni di Armonia* (Bassi e Canti dati) per gli allievi di composiz. dei RR. Conserv. L. 10,—
E. R. 2053. - Le stesse realizzate a 4 parti vocali L. 15,—
E. R. 2091. - *Nuovissima raccolta* di Bassi senza numeri L. 8,—

E. POZZOLI

Corso facile di Solfeggio:

E. R. 2071. - Parte 1ª L. 12,—
E. R. 2072. - » 2ª » 8,—

CANTO

L. RICCI

Variazioni - Cadenze - Tradizioni

E. R. 1903. - Vol. I. Voci femm. L. 20,—
E. R. 1904. - Vol. II. Voci masch. » 10,—
E. R. 1993. - Append. I. Voci miste » 20,—
E. R. 2109. - Append. II. Cadenze e Variazioni di Rossini L. 5,—

FISARMONICA

A. CIVARDI

E. R. 1630. - *Metodo per l'Armonica a Pianoforte* L. 10,—

C. CZERNY

E. R. 2110. - *75 Studi* dall'Op. 599 (Guia) (in preparazione)

C. L. HANON

E. R. 2103. - *Esercizi scelti* (da « Il pianista virtuoso ») (Anzaghi) L. 10,—

ORGANO

G. L. CENTEMERI

Didattica organistica:

E. R. 2041. - Vol. I. - Scuola di pedaliera L. 10,—
E. R. 2042. - Vol. II. - Esercizi e Studi
E. R. 2043. - Vol. III. - Registrazione ed interpretazione, con un'appendice sulla costruzione e la scuola organaria (in preparazione)

PIANOFORTE

D. CIPOLLINI

Progressive Composizioni Pianistiche per lo studio del fraseggio e dell'interpretazione:

E. R. 2031. - Vol. I (facili) L. 8,—
E. R. 2032. - Vol. II (media diff.) » 8,—

L. GALLINO

E. R. 2040. - *3 Studi* da concerto L. 8,—

P. MONTANI

E. R. 1945. - *Tre Studi umoreschi* (dagli « Studi caratteristici ») L. 6,—

S. OMIZZOLO

E. R. 2023 a 25. - *Dieci Studi* sul trillo. 3 fascicoli. Ciascuno L. 8,—

E. POZZOLI

E. R. 1847. - *Studi sulle note ribattute* L. 8,—
E. R. 2067. - *24 piccoli Studi* » 8,—

STRUMENTI AD ARCO

I. CAIMMI

E. R. 2089. - *Il Contrabbassista moderno.* Breve sunto sullo studio teorico pratico degli armonici L. 10,—

G. CONSOLINI

Studi d'Orchestra per Violino. Principali passi e a-soli di Opere teatrali italiane:

E. R. 449. - Vol. I L. 12,—
E. R. 2017. - Vol. II » 12,—

A. CUCCOLI

Studi d'Orchestra per Violoncello:

E. R. 1642. - Vol. I. di autori diversi L. 18,—
E. R. 1643. - Vol. II. di opere di Wagner L. 25,—

F. DE GUARNIERI

E. R. 2066. - *L'Arco.* Raccolta di esercizi per lo sviluppo della tecnica dell'Arco, per Violino. Versione violoncellistica di Pais L. 6,—

G. GUERRINI

E. R. 2079. - *Tredici Studi* (Dai « 19 Studi per Pianoforte »). Versione violoncellistica di Silva L. 10,—

C. MONTANARI

E. R. 2022. - *50 Esercizi e Studi* per Contrabbasso in tutti i toni (estratti dal Metodo) (Billé) L. 8,—

E. POLO

E. R. 1851.- *Il Picchettato* (staccato e volante). Esercizi, Scale e Studi per Violino L. 8,—
E. R. 2003. - *Studi monocordi,* per Violino, per lo sviluppo della tecnica in ogni singola corda L. 5,—
E. R. 2063. - Gli stessi, per Violino e Pianoforte L. 8,—
E. R. 2050. - *16 Studi elementari,* in 1ª posiz. per Violino, a complemento del Metodo Campagnoli-Polo L. 5,—

P. RODE

E. R. 2093. - *24 Capricci per Violoncello* con l'aggiunta di esercizi preparatori, varianti, spiegazione degli abbellimenti e indicazioni sul modo di studiare (dal Violino) (Pais) L. 15,—

R. SABATINI

E. R. 2061. - *Commento tecnico-estetico* sulle fughe di G. S. Bach per Violino solo L. 10,—

STRUMENTI A FIATO

G. BRANDALEONE

E. R. 1902. - *12 Studi* per Oboe L. 8,—

G. BRICCIALDI

E. R. 2012. - *24 Studi* per Flauto, estratti dai 18 e dai 30 Studi dello stesso autore (Veggetti) L. 10,—

A. GIAMPIERI

E. R. 1780. - *Studi d'Orchestra.* Raccolta dei passi difficili e a-soli per Clarinetto o Clarinetto basso tolti da importanti opere liriche e sinfon. Vol. I. L. 20,—
E. R. 2096. - Vol. II » 20,—
E. R. 1835. - *12 Studi moderni* per Clarinetto L. 5,—
E. R. 1747. - *14 Studi giornalieri* di perfezionamento per Clarinetto L. 8,—
E. R. 2011. - *Metodo progressivo* per Saxofono L. 10,—
E. R. 2064. - *Metodo progressivo* per Oboe L. 10,—
E. R. 2051. - *16 Studi giornalieri* di perfezionamento per Saxofono, su temi procedenti a regola di circolo armonico L. 8,—

G. E. KLOSE

E. R. 2004. - *Venti Studi* di genere e di meccanismo per Clarinetto (Giampieri) L. 8,—
E. R. 2006. - *Venti Studi* caratteristici per Clarinetto (Giampieri) L. 8,—

G. S. LEFÈVRE

E. R. 2030. - *Metodo popolare* per Clarinetto (Giampieri) L. 6,—

Metodo per Clarinetto, riordinato e rinnovato da A. Giampieri:

E. R. 2035. - Vol. I L. 10,—
E. R. 2036. - Vol. II » 10,—
E. R. 2037. - Vol. III » 15,—

G. PRESTINI

E. R. 2046. - *12 Studi per Oboe* di carattere moderno e sul cromatismo armonico L. 8,—
E. R. 2062. - *Studi d'Orchestra* per Oboe e Corno inglese L. 25,—

G. ROSSARI

E. R. 1907. - *12 Studi melodici* per Corno a squillo L. 2,—
E. R. 2048. - *16 Studi di Perfezionamento per Corno* (dal Metodo) L. 5,—
E. R. 2047. - *12 Studi* per Corno L. 5,—

U. SEMPRONI

E. R. 2065. - *24 Studi per Tromba* nel setticlavio L. 8,—

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·X·OTTOBRE·MCMXLI·XIX

la nuova produzione 1941-1942



Radiogrammofono
Mod. 571 L. 3650.-
(Tasse e abbon. EIAR)

Il prodotto di qualità

RIVENDITORI IN TUTTA ITALIA



Supereterodina 5 valv. Serie "Sintonrapida", Onde medie, corte, cortissime da 16 a 60 e da 192 a 580 metri. Assoluta sensibilità e fedeltà di riproduzione. Potenza d'uscita 6 watt e.a indistorti. Complesso grammofonico 63 B

LA VOCE DEL PADRONE



Scandalli

CAMERANO (Ancona)



COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,80 ESTERO . . . . L. 2,50

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10 ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

V. Del Gaizo. — Antonio Vivaldi . . . . . Pag. 259

M. Rinaldi. — Musicisti della generazione di mezzo: A. Veretti . . » 264

RIVISTA DELLE RIVISTE: Impressioni sul « Boccanegra » nelle rappresentazioni del 1858 a Napoli. - Italia. - Estero . . . . . » 272

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi . . . . . » 275

VITA MUSICALE: Al Teatro delle novità di Bergamo. - Altri spettacoli lirici. - Concerti. - La 7ª Festa musicale di Venezia . . . . . » 276

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale da camera . . . . . » 283

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 287

DITTA

LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4

MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI ED ACCESSORI PER FOTOGRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE DELLE MIGLIORI MARCHE

Anno XXIII Ottobre 1941-XIX N. 10

MVSICA D'OGGI

Antonio Vivaldi

Le notizie intorno alla vita di Antonio Vivaldi sono poche e incerte, così che la sua figura resta romanticamente avvolta nella nebbia di molte leggende: appena intravista nella trasparenza di una fantasiosa ricostruzione.

Figlio di un celebre violinista, egli stesso così celebre da essere ricordato col padre nella « Guida dei forestieri in Venezia » del 1713, maestro all'Ospitale della Pietà, lo troviamo in giro per « moltissime città d'Europa » in compagnia della cantante Giraud, ritenuta la sua amante, tanto è vero che nel 1737 il Cardinale Ruffo, legato pontificio, gli vieta di andare a Ferrara « a far opera » appunto perchè aveva « l'amicizia con la Girò cantatrice ». Dei suoi tre fratelli, Francesco è bandito da Venezia con altri compagni per un « atto sconcio » e Iseppo è anch'egli messo al bando per aver ferito, in una rissa notturna, il facchino Giacomo Crespan. Ordinato sacerdote nel 1703, è costretto, poco dopo un anno, a non più celebrare « per un male » che pativa « *a nativitate* ». Sulla natura di questo male sono state azzardate molte congetture; e il Torrefranca, argomentando sulla confessione dello stesso Vivaldi che, nella lettera al Marchese Bentivoglio di Ferrara, scriveva: « non esco che in gondola o in carrozza perchè non posso camminare per male di petto ossia strettezza di petto », ha creduto di individuarlo nell'agorafobia o, più genericamente, in un'anestesia nervosa.

Noi non discutiamo l'ipotesi che potrebbe essere esatta. Confessiamo tuttavia che ci convince poco e tanto meno ci convince l'altra, del resto già respinta da molti, che parla di epilessia. Ma non sarebbe più logico, anche se più vieto, vedere nella « strettezza di petto » la tisi, tormento comune a tanti artisti? In questo male tutto romantico si può cogliere, forse, la spiegazione dell'accorata tristezza di molte sue pagine; mentre la descrizione del Goldoni che lo trova « circondato di musica col breviario in mano » s'accorda con la leggenda per cui egli avrebbe più volte interrotto l'ufficio divino allo scopo di correre in sagrestia a notare le melodie che irrompevano dalla sua ispirazione. Negli ultimi anni vive « quasi sempre in casa ». « Vecchio » lo trova il De Brosses nel 1739 e lui che aveva guadagnato « ai suoi giorni più di 50 mille ducati... per sproporzionata prodigalità » muore povero e lontano dalla patria, a Vienna, dove, il 28 luglio del 1741, fu sepolto nel cimitero dell'ospedale.

Questi sfondi di risse notturne, di conservatori femminili, di lunghe peregrinazioni in cui ritornano nomi di principi, spettacoli fastosi e oscure miserie,

evocano intorno alla figura del Prete Rosso magiche visioni settecentesche che hanno il sapore dei racconti di Casanova. Sono cose accessorie e che tuttavia inquadrano una vita irrequieta e tradiscono l'intima natura di un artista che a noi appare combattuto tra i supremi ideali della religione e dell'arte, l'uno e l'altro sostenuti da una medesima arsione e forse ancora avversati da un amore altrettanto grande per la vita. Tutta la musica di Vivaldi esprime questo suo dramma interiore che diviene nel miracolo dell'arte l'eterno dramma umano.

Vivaldi, anche quando sale verso il cielo, si tira dietro la terra: quella terra di cui vede quasi con rimpianto gli infiniti beni e le infinite bellezze a lui precluse dalla sua condizione e dal suo male. E non è per questo men religioso. Il *Credo* e il *Gloria* sono due autentici atti di fede; come un autentico atto di amore è lo *Stabat* di cui il Largo sulle parole « Eia Mater fons amors » è stato giustamente definito dal Casella « sublime ». Religiosità viva e schietta dunque, tanto più viva, quanto più combattuta e raggiunta, di volta in volta, con una conquista che è al tempo stesso superamento e purificazione. E per contrasto l'altro lato, quello umano. Nell'Aria « Un certo non so che » « il canto è agitato, affannoso, pieno di brividi e di abbandoni » che esprimono tutte le ansie dell'amore. Nell'Aria « In sonno profundo » dell'Oratorio *Juditha triumphans*, che meriterebbe da solo un lungo esame, la drammaticità irrompe come un largo fiume arginato. Le parole sono sostenute e amplificate dalla melodia. L'accompagnamento è già commento. Per il suo ritmo lugubre e cadenzato può definirsi una vera e propria Marcia funebre; ed è un tratto profondo di psicologia che trae alla luce la tempesta che si svolge nell'animo dell'eroina, nell'atto stesso in cui dipinge la scena, sì che par quasi di vedere il Gigante, su cui incombe la morte vendicatrice, immerso nel sonno del vino.

Con simili esempi il mito della superficialità vivaldiana o della sua incapacità nel trattare le voci è dileguato. Si capisce che una produzione come la sua, multipla vasta complessa, che comprende musica sacra, sonate per violino, oratori, ben 47 opere e un numero enorme di concerti, non può essere abbracciata con un solo giudizio. E si capisce che la leggerezza dell'epoca lo coglie, se mai, nei due soli punti che aveva vulnerabili: l'abilità di virtuoso e la condiscendenza ai capricci dei cantanti. Con la quale osservazione si identifica la parte caduca della sua opera, per quanto sia necessario proporre molte riserve e riconoscere che proprio i melodrammi sono le cose in lui meno conosciute. Ma lasciamo da parte le distinzioni e i giudizi, per quanto autorevoli, d'un Tartini e d'un Marcello! Il fatto che vi sia dappertutto dell'ottimo indica che Vivaldi non era il genio d'un sol genere, ma un genio molteplice e poliedrico, anche; ed è normalissimo se riusciva meglio nella musica strumentale dove bisogna cercarlo per ritrovare intera la sua fisionomia e riconoscere il valore storico e artistico della sua opera.

Infatti nei Concerti grossi — questa forma che è creazione italiana e dominio assoluto degli italiani; da cui non deriva la sinfonia, ma a cui solo la sinfonia può idealmente ricondursi per intrinseche affinità di spiriti — Vivaldi è un gigante. Anzitutto egli riduce a tre i molti tempi del concerto, solidificando così l'unità della composizione; e « tra l'uno e l'altro allegro » pone « l'effusione di sentimento del tempo lento centrale » che « è come un arco ideale che allontana e unisce... due mondi destinati ad essere in eterno uniti e separati ». Mai prima di lui la musica era stata animata da un dinamismo così intenso. Vi sono delle nervosità e delle effusioni che sembrano talvolta fremere nella costrizione della forma, mentre invece è proprio la forma che duttilmente si piega e si fa nuova e tende di continuo alla conquista di una libertà sempre maggiore per esprimere il disciolto e fluido linguaggio dell'anima; come appare da un esame approfondito dei « tre stili » vivaldiani. Anzi bisogna aggiungere che nel mondo a prima vista omogeneo del *Concerto*, in cui le differenze stilistiche sono spesso appena percettibili, tanto che un profano si troverebbe a disagio nel distinguere a colpo d'occhio un autore dall'altro, è propriamente lo spirito che anima la forma, se si può parlare di spiriti che non siano anche forme e viceversa. E come nella letteratura moltissimi poeti hanno trattato il sonetto, ma non verrebbe mai in mente a nessuno di scambiare un sonetto del Foscolo con un sonetto del Petrarca; così la *forma* del Concerto varia da Corelli a Torelli, da Händel a Bach e raggiunge, si può senz'altro affermarlo, la perfezione con Antonio Vivaldi. Vivaldi rappresenta nella storia del Concerto grosso quello che Beethoven rappresenta nella storia della Sinfonia. È inconfondibile ed è proprio la sua umanità che lo isola e lo distingue ineffabilmente. Umanità che è sovente drammaticità; e sovente i concerti di Vivaldi sono dei drammi compiuti che stupendamente si manifestano nei dialoghi tra il Concertino e il Concerto, tra i Soli e i Tutti; liberi e tuttavia regolati da quel segreto equilibrio che è principio di ogni bellezza. Perciò l'estatica arcaicità dei Concerti di Corelli appare ormai lontana; tanto che vien fatto di pensare a quei pittori che per la prima volta staccarono le figure dai fondi d'oro per circondarle d'aria, per farle camminare su prati smaglianti, sotto cieli luminosi, finalmente disciolte nei loro movimenti.

I dodici Concerti grossi di Händel, composti nel 1739 e pubblicati nel '40, si riferiscono in qualche modo al Corelli dei Concerti sacri e di quelli profani, o meglio, oscillano tra la forma del Concerto e la forma della Suite. Vi si respira un'aura idillico-pastorale che ha lievi ricordi arcadici, con melodie ricciolute che sanno di seriche stoffe e parrucche incipriate. Fuori di questo mondo il tono è solenne e la malinconia è elevata a contemplazione. Prendete per esempio del primo caso l'Allegro in re minore del *Secondo Concerto in fa maggiore* o la celebre Musette del *Sesto Concerto*, così capricciosa, quasi fragile nella sua cristallina tessitura; prendete per esempio del secondo caso il bellissimo Larghetto affettuoso del *Quarto Concerto in la minore* o l'Ouverture e l'Aria del *Decimo Concerto* o il Larghetto del *Dodicesimo Concerto in si minore*, veramente maestoso e dall'incedere processionale. Non che vi sia dell'artifizio. Si tratta di un modo di sentire che trasforma ogni cosa per sublimazione e in cui le passioni umane sono guardate dall'alto o espresse quando già siano pacificate al di sopra di tutti i tumulti. C'è, in definitiva, quell'ascensionalità propria di tutta la musica strumentale del settecento che in Bach diventa addirittura trascendenza. Ma limitiamoci ai concerti e, tra essi, ai soli *Concerti brandeburghesi* — 1722 — dove Bach è meno sublime e, si potrebbe dire, quasi piacevole e scherzoso, se non temessimo di compromettercì; e prendiamo l'Andante del *Quarto Concerto* o l'Affettuoso del *Quinto* o specialmente l'Adagio del *Primo* che è il più bello e che ricorda tanto da vicino il mirabile *Preludio* per clavicembalo *in mi bem minore*, e sentiremo l'anelito verso le più alte aspirazioni e il raccoglimento religioso del Bach più consueto. Gli Allegri poi, freschi, aperti, quasi iridescenti, sono, per questa ragione, lontanissimi dall'irruenza impetuosa di Vivaldi.

Si capisce che in Bach la tecnica è più progredita, anzi così consumata da poter sembrare, in certe placide stasi, quasi fine a se stessa. E, a proposito di tecnica, non è ozioso insistere sul confronto tante volte posto tra Vivaldi e Bach e che affiora quasi spontaneo, esaminando le trascrizioni che il Grande di Eisenach ha fatto di molti Concerti di Vivaldi, il quale appare più semplice, più arretrato, potrebbe dirsi e, certo, meno nutrito. Ma è possibile in un'opera d'arte compiuta riconoscere una *tecnica* che non sia anche *espressione*? Se la musica di Bach è costruita e complessa proprio perchè densa di pensiero e tanto più necessariamente costruita quanto più discende nei misteri dell'anima per oggettivarne l'intimo desiderio di purificazione; la musica di Vivaldi, viva di palpiti umani, è per l'opposta ragione lineare: pur trattandosi di linee che non percorrono la superficie, ma che solcano l'immensurabile orizzonte della vita e s'addentrano, scavando nel profondo, fino a cogliere e a significare l'essenza immutabile delle cose.

Il primo Allegro del *Concerto in re minore*, dolorante nella sua tonalità e stretto nell'impeto del suo stile fugato, sembra una violenta lotta senza tregua, con un solo respiro aperto nell'improvviso e brevissimo Adagio che par quasi una sosta dell'animo sospeso su di un invisibile abisso. Se prendiamo invece il primo Allegro del *Concerto in la maggiore* dell'« Eco in lontano » vediamo che comincia con una festosa giocondità e, a traverso un seguito di modulazioni e trapassi in cui i suoni ora ridono, ora mormorano, ora s'inseguono, simili a flessuosi steli di fiori, dischiude la prospettiva di uno scenario fantasioso.

Negli Adagi poi Vivaldi « crea la melodia strumentale moderna protesa verso l'azione... che si sdoppia in vaghi e misteriosi dialoghi: quasi conversazione dell'anima con se stessa ». Sentite i famosi Adagi dei *Concerti della Primavera e dell'Autunno*; quelli del *Concerto in sol minore* (2° dell'« Estro armonico »), l'uno ferreamente ritmato e quasi lugubre, l'altro con la sua semplice *progressione*, aperta come un abbraccio e affettuosa come una carezza; quello del già citato *Concerto in re minore*, che, testimonianza sublime, Bach non osò toccare; sentite sopra tutti quello del *Concerto in la minore* (pure trascritto da Bach), efficacissimo contrasto di una dolce melodia quasi da serenata che si svolge sui cadenzati e funebri accordi dell'accompagnamento. È la giovinezza che canta a se stessa, sul declinare, un appassionato addio? Chissà! Certo voi sentite scarnificarvi l'anima e, come cadono nel silenzio gli ultimi accordi che ripetono il desolato tema dell'inizio, vi sembra che tutto sia finito e che non resti più nulla della spensieratezza giovanile.

Così dunque: come quando le nuvole s'addensano all'orizzonte e cozzano con un urto tragico e pur giocondo tra le folate del vento, finchè il sole non irrompe, simile a pioggia, a illuminare la verde distesa dei campi fioriti nella primavera, la musica di Antonio Vivaldi suscita nell'ascoltatore commosso il commosso turbamento della passione che la pervade e una successiva distensione che s'apre con immense arcate di canto lanciate attraverso gli spazi infiniti dello spirito. E par di sorridere nebulose albe, ancora incerte fra l'ombra che muore e la luce che nasce; di respirare sereni meriggi solari; di piangere lunghi tramonti, rossi e lontani dietro il fogliame che s'incupisce; di sognare notti lunari trepide di sussurri e di silenzi.

Tanta e così squisita sensibilità, vibrante di tutti i fremiti della vita, doveva

necessariamente condurre il Vivaldi ad essere considerato un romantico, anzi un precursore di quel romanticismo che in musica si suole far cominciare da Beethoven. E Vivaldi, in certo senso, è sul piano di Beethoven, molto più vicino a lui che non i suoi immediati predecessori. Tale lo ha giudicato Luigi Torchi affermando che « la sua importanza è immensa » perchè « egli sta all'origine della musica nuova, dello spirito che visse nella musica dei tempi nuovi, dei tempi di Haydn e di Mozart, ai quali in forza sinfonica egli rimane superiore, prevedendo l'espressione di Beethoven ». Tale lo ha giudicato Torrefranca affermando che « lo stile strumentale moderno che, da prima decaduto in Germania, culmina poi nel Beethoven, ha origine e fu promosso dalla scuola veneziana dal Vivaldi al Galuppi ». Ai quali giudizi bisogna aggiungere, per compenso, quello del Forkel quando ritiene che Bach apprese da Vivaldi « a pensare in musica ».

Vivaldi potrebbe dunque essere considerato il maestro di Bach e il precursore di Beethoven. Tuttavia noi non intendiamo dare a queste affermazioni il valore del dogma, conoscendo la relatività di ogni giudizio e la nostra incapacità di misurare certe grandezze e di stabilire i loro veri rapporti. Del resto, la produzione di Vivaldi è ancora in gran parte sconosciuta, il che proibisce di azzardare giudizi troppo impegnativi. Ma noi che abbiamo veduto quale rivelazione sia sempre stata ogni nuova riesumazione vivaldiana, pensiamo di poter ritenere che quando tutta la sua musica sarà tolta dall'oblio, una nuova luce si proietterà non solo sulla sua figura, ma anche sul suo secolo. E sarà una luce meravigliosa, intensa, abbacinante.

VITTORIO DEL GAIZO.

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

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)
EDIZIONI RICORDI

Musicisti della generazione di mezzo[1]

Nel settembre 1930, a Liegi, sotto la direzione di Alfredo Casella, ha luogo la prima esecuzione della *Sinfonia italiana* (1929) per orchestra, inserita nelle manifestazioni del Festival della S.I.M.C. e accettata subito dopo dal 1° Festival internazionale di musica a Venezia.

Dopo aver esaminato così da vicino tutta la produzione giovanile del Veretti questa *Sinfonia* non meraviglia davvero, sia per i suoi fini estetici sia per i suoi intendimenti formali. C'è ancora in essa l'ansia di tornare alle pure fonti; l'autore non la chiama « italiana » tanto per darle una definizione che faccia colpo, ma compie ciò a ragion veduta, a giustificato chiarimento delle sue intenzioni. « Sinfonia italiana » (vuoi nel sei come nel settecento) è quella composta di tre tempi, vale a dire di due *adagi* divisi da un *allegro* o più comunemente da due *allegro* divisi da un *adagio*. A rigor di termini il Veretti non si è attenuto con assoluta fedeltà nè alla prima nè alla seconda triplice forma, poichè la sua *Sinfonia*, non per questo meno italiana, partendo da un *Maestoso* iniziale, in cui si susseguono tre frammenti corali, è seguita da un *Andante* alla dominante del tono principale; poi, al relativo minore di questo tono, si inizia un *fugato* composto sul terzo frammento corale; indi si va a ritroso: vale a dire si ritrovano i tempi dell'*Andante* e del *Maestoso*. Come si vede la *Sinfonia* è tutta concatenata: il musicista ha compiuto il suo lavoro con abilità ed agilità architettonica, con meditazione tecnica, diremmo con freddezza scolastica. Questo per quanto riguarda i valori formali. È naturale che di tutta questa costruzione ideata con intelligenza i valori emotivi abbiano un po' a risentirne. Nella partitura si nota infatti un certo grigiore, una forzata intromissione strumentale che qualche volta provoca sonorità eccessive; il risultato, diremo così, « musicale » è inoltre viziato da alcune insistenze ritmiche che diventano « musica » soltanto se l'ascoltatore compie un dato, intelligente sforzo. Da che dipende tutto ciò? Diremmo che la ragione principale va ricercata nella preoccupazione di voler dar vita a qualche cosa di forte e di grandioso. E questo tentativo, lo diciamo con tutta sincerità, ci dà piacere rintracciarlo in un giovane nemmeno trentenne, con un passato di serietà e d'amore come l'ha il Veretti. Se poi alcuni di questi tentativi si infrangono contro la stessa costruzione voluta dall'autore, ciò non deve allarmare poichè, non dimentichiamolo, la *Sinfonia italiana* è il primo lavoro sinfonico del giovane compositore veronese e non è possibile che un musicista anche dotto, anche sicuro del suo cammino, risolva così di colpo tutti i più puri problemi sinfonici.

Anzichè vedere se le idee formanti la costruzione sonora del Veretti si frantumino o si esauriscano in se stesse, ci sembra molto più opportuno formulare la domanda seguente: — Quale è la sostanza musicale del lavoro? — Vorremmo cominciare col dire che essa va innanzi tutto ricercata nel suo preciso, caldo, poggiato senso di italianità. Il titolo di *Sinfonia italiana* si addice al lavoro non soltanto per il suo scheletro formale, ma anche per il « calore » che qua e là sprigiona.

(1) Vedi inizio fasc. VIII-IX u. s.

La bontà della strumentazione e l'organicità dello svolgimento concorrono a condurre la *Sinfonia* verso un avvicinamento classico purissimo, imitato poi da molti altri giovani.

Ma per quanto riguarda i valori, diremo così emotivi, bisogna andare oltre, soffermandoci un poco sul sottotitolo posto dal Veretti alla *Sinfonia*: sottotitolo che suona così: « Il popolo e il profeta ». È purtroppo dilagata l'abitudine di camuffare con studiati accorgimenti, quasi si compisse un delitto, quel poema sinfonico che musicisti d'indiscusso valore ebbero tanto in pregio; ma Veretti non appartiene a questi lestofanti dell'arte. Nel comporre la sua *Sinfonia* sullo schema già esaminato, il musicista ha avuto innanzi a sè soltanto una visione; fatto non nuovo se pensiamo a tanti capolavori del romanticismo italiano e tedesco, puri nel loro svolgimento, nello schema, ma ispirati a qualche cosa di vitale, di umano, spesso di religioso. Nessun programma prestabilito, dunque, nessun riferimento ideale o fantastico, ma il preciso senso di una visione maturata nel ricordo di grandiosi episodi storici o da avvenimenti contemporanei di singolare portata. La passione della folla, qui, ha qualche cosa di religioso, di guerresco, di eroico; ha, soprattutto, qualche cosa di ardente: c'è il desiderio d'una fede nuova, quella scaturita dal desiderio di avere un capo a cui obbedire, dalla sicurezza di scorgere un avvenire più libero, più grandioso, più radioso del presente. Non è il profeta del popolo oppresso quello che parla, non è un popolo che soggiace con remissione, per destino superiore, quello che ascolta: qui c'è un capo che comanda e un popolo che ubbidisce, ambedue animati da una stessa fede, da uno stesso sentimento di vita, di libertà e di grandezza. E questo è il punto vitale della *Sinfonia*; qui è il suo pregio e non là ove la teoria predomina. Là, al solito, non v'è che preparazione, che fondamenta; là v'è il « punto di partenza » d'ogni idea, qui v'è il risultato effettivo non ancora radioso, non ancora commosso, se si vuole, ma certamente sentito, notevole, espresso da un giovane che a 29 anni vuol già esprimere i sentimenti più forti, condensati nel suo animo di artista e già largamente sentiti dalle masse.

***

Non crediamo che frutti molto, per l'esame critico delle opere, soffermarci su quell'*Omaggio a Ildebrando Pizzetti* (1930) per pianoforte che il Veretti compì insieme a Pilati, Mortari, Rota e Castelnuovo-Tedesco; contributi di tal genere vanno considerati soprattutto dal lato affettivo, specialmente quello del nostro musicista, il quale sul tema corale « Chi confessa il suo peccato », del primo atto di *Fra Gherardo*, ha costruito una « Passacaglia » di solida fattura. E poi, per quanto Pizzetti *diede* al Veretti e per quanto questi *apprese* dall'illustre musicista parmense, questa pagina ci sembra totalmente giustificata.

Nel ricordare il *Rispetto e Canzonetta* si disse che Veretti tendeva ancora verso quella raffinatezza già notata in altre composizioni cameristiche. Ci sembra che tale chiarificazione sia completamente raggiunta con il *Madrigale e Ballata* (1930) per canto e pianoforte su versi di Franco Sacchetti. Nelle parole « ... e fugge di lontano », all'inizio del *Madrigale*, si scorge chiaramente come l'autore non voglia abbandonare le posizioni prese; insiste, anzi, sugli accostamenti e le preferenze passate; nella *Ballata*, poi, ci appare libero e fresco, poetico come mai. Insomma la lirica verettiana prende corpo, ma non rinuncia all'anima che le diede il primo soffio vitale.

Poichè abbiamo veduto come il musicista abbia ormai raggiunto una sua mèta ideale, possiamo ora procedere con un po' di speditezza. I *Due Passepied* (1930) per pianoforte a quattro mani ci riportano alla musica diremo così « brillante » che già conosciamo; canto ed accompagnamento sono di una chiarezza adamantina; nulla di complicato: tutto procede con naturalezza e con tranquilla ossequienza al ritmo. I *Tre canti di Giovanni Pascoli* (1930) per canto e pianoforte, composti per incarico del dott. Angelo Fasce e dedicati alla memoria del Poeta, sono ancora l'interpretazione di un sincero, personale stato d'animo del musicista. La lirica assume a volte un aspetto quasi religioso, ma non esce dalla linea ormai tracciata dal musicista: « Gesù », « Alba » e l'« Ora di Barga », nonostante ciò, hanno aspetti particolari. Nella prima ad esempio c'è da notare la differenza del discorso musicale tra il « racconto » e la parola del Maestro intramezzata da un *Lento*, prima in 3/4, poi in 2/4, tristemente dolce e significativo; nel secondo la linea del canto procede limpidamente; nel terzo l'aderenza tra nota e parola è così stretta che l'una e l'altra sembrano legate a doppio filo; c'è qua e là un po' d'indecisione che si spegne col ritorno del primo tempo e nel *Calmo* finale.

***

Il Favorito del Re, opera in tre atti, è stata scritta dal Veretti nel 1930-31 in soli 16 mesi. Tempo relativamente breve per chi conosca le difficoltà costruttive che presenta l'opera in musica ed ancor più la precisione, la cura con cui il musicista nostro usa portare a termine una partitura. Tale rapidità deve subito farci convincere che il soggetto tratto dalle « Mille e una notte » e il libretto preparato dal Rossato erano, per lo meno in apparenza, di gusto del musicista il quale si dedicò al nuovo lavoro con gioia nuova e con intima soddisfazione.

Il lettore che ha seguito fin qui questo profilo sa quale sia la linea tracciata dalla produzione del Veretti; è per questo che lo stesso lettore rimarrà sorpreso dalla seguente dichiarazione fatta dal musicista ad un importante quotidiano della Capitale, alla vigilia della prima battagliera rappresentazione dell'opera al Teatro della Scala (marzo 1932, direttore Franco Ghione): « Ritengo l'esperienza neoclassica e l'esercitazione sulle musiche del '700 cose finite e seppellite ». Una autentica bomba che però spaventa più per il suo scoppio che per i danni prodotti. Indubbiamente quest'opera rispecchia una intima non facile lotta; ma, come vedremo, tutto si esaurirà in superficie. Intanto, se il Veretti non si fosse fino a ieri nutrito di quelle *esperienze* e non avesse compiuto quelle *esercitazioni*, oggi non avrebbe potuto scrivere il suo *Favorito*. E poi non è neanche vero il preteso abbandono della commedia dell'arte sulla quale il musicista sembra anzi compiacersi: per convincersi di ciò basterebbe dare una scorsa al finale dell'opera. Veretti si preoccupa essenzialmente, in questo lavoro teatrale, di apparire un moderno: un artista del 1900 che non può dimenticare come la velocità, la macchina, l'arte nuova, lo sport, il nuovo concetto di vita siano all'ordine del giorno. Fu questo concetto di vita che fece prendere un colossale granchio ad alcuni critici, convinti che ogni affetto dovesse esaurirsi nell'amore contrastato o nel dolore dell'amante tradito.

L'opera del Veretti non rinnega nemmeno le forme tradizionali: ecco, infatti, le *arie*, i *recitativi*, i *duetti*, i *sestetti*, i *concertati*; ecco la *fuga* della baruffa (4).

(4) La « Sinfonia » e « Fuga e Marcia » sono anche state pubblicate a parte per l'esecuzione in concerto.

Permane, invece, quell'istintiva avversione per la melodia infinita wagneriana, a dispetto della quale il Veretti usa un'orchestra quanto mai leggera che richiama spesso alla mente il *Medico volante*. Ma la vittoria della voce sull'orchestra non vuol dire per Veretti uso senza limite di melodia facile e orecchiabile. Anche qui c'è il tentativo di risolvere una questione di linguaggio, di un nuovo linguaggio, anzi, sorto da altri due: uno poetico e l'altro musicale. Dunque, a ben esaminarla, quest'opera non è altro che un pugno di vecchie concezioni lanciate verso il nuovo, vale a dire « rivedute e corrette » da un musicista esperto il quale però cadrà fatalmente, come si vedrà più avanti, in più d'un errore.

Innanzi tutto il primo di questi errori sta nell'aver scelto un soggetto che se non oscilla nei soliti sentimentalismi — e questo anzi sarebbe un vantaggio — ha il torto di non presentare dei veri e propri caratteri; tale soggetto, tolto da una favola orientale, si esaurisce in un insistente « simmetrismo » che se può essere piacevole alla lettura o alla recitazione, in musica diventa estremamente pericoloso. Le situazioni si succedono costantemente « in copia ». Supplica di Argiroffo e supplica di Lalla; sorpresa del Re e sorpresa della Regina; finta morte di Argiroffo e finta morte di Lalla; visita del Ministro e visita della Dama. E così si potrebbe continuare. La trovata musicale ha sempre di fronte uno specchio che la riproduce; e poichè qui si tratta di farsa e non di commedia, di parodia e non di satira scelta, di « buffi » e non di caratteri, tutto il procedimento, divertente all'inizio, via via si fa sempre più difficile. Il Rossato ha fatto il possibile per andare incontro a quel senso teatrale che Veretti in modo indubbio possiede, ma tale senso era messo duramente alla prova dalla favola iniziale. Nulla di male nella presenza del *jazz*, dei ritmi di *blues* e delle danze esotiche: anche qui è l'insistenza che nuoce. Il musicista lo ritroviamo però nella « Sinfonia », che presenta l'importante tema dei « finti morti » e quello della « baruffa », nel taglio delle varie scene intessute su di un « tema con variazioni », su di un « fugato » e via dicendo, modelli che userà più tardi Luigi Dallapiccola per il suo *Volo di notte*.

A parte tutto questo discorso, che vorrebbe essere una critica diremo così « bruciante » del *Favorito del Re*, il tentativo operistico di Veretti, per noi che dobbiamo seguire da vicino l'evoluzione del musicista dal suo sorgere ad oggi, riveste un particolare significato. Innanzi tutto nel carattere della favola scelta dal musicista dobbiamo ritrovare il già noto amore per la « commedia »; non però per quanto essa ha in sè di comico, ma per quanto, in determinati aspetti, tale genere teatrale offre al Veretti possibilità di traduzione musicale. Resta però insoddisfatto il suo amore per la commedia goldoniana, per i caratteri ben disegnati ed espressi con sentimenti di vera umanità. Eppure il Veretti sa che la grandezza di Goldoni sta in questa potenza descrittiva, sa che altri generi di teatro (ad esempio una tragedia di Alfieri o di Pellico) non è oggi possibile tradurli musicalmente. Perchè, dunque, ha preferito i fiabeschi e ingenui intrighi del *Favorito del Re*? Veretti ci ha confessato candidamente che egli sceglie il teatro, il suo teatro, negli autori che sente veramente senza però scomodare nomi eccelsi: esige un teatro « attuale » e nello stesso tempo frutto d'« improvvisazione ».

Resta ad ogni modo confermato che Veretti sia un innamorato della improvvisazione artistica, di quella italianissima improvvisazione che portava alla fulminea realizzazione di un basso, di un intreccio, alla creazione di una situazione. Di questo suo amore egli è particolarmente geloso poichè sente riaffiorare nei

propri convincimenti l'istintiva preferenza per un Frescobaldi e per la commedia dell'arte. Naturalmente tale improvvisazione egli vuol farla rivivere sotto un nuovo cielo: questo ha tentato con il *Favorito del Re*. Se egli non è riuscito interamente nell'intento, la causa va essenzialmente cercata nei difetti dell'azione la quale, oltre tutto, poteva benissimo esaurirsi non in tre, ma in un atto solo.

***

Se ci domandassero perchè il Veretti dalla *Sinfonia italiana* al *Favorito del Re* sia passato a musicare un « divertimento » come *Il galante tiratore* (1932), balletto la cui trama fu tratta da Riccardo Bacchelli da « Le spleen de Paris » di Carlo Baudelaire, non sapremmo rispondere. Molto probabilmente perchè il Teatro del Casino di San Remo (che rappresentò l'azione musicata nel febbraio 1933, direttore Antonino Votto) desiderava un tal genere di spettacolo; ma a voler esprimere tutto il nostro pensiero, questo indeciso, fragile, francesizzante divertimento non è all'altezza estetica dei precedenti lavori verettiani. Il soggetto del Bacchelli risente di mille altri lavori franco-russi e l'azione è così scialba che con molto sforzo ritroviamo in essa il musicista severo e desideroso di « novità » che ben conosciamo. *Il galante tiratore* si compone di sei parti: « Preludio », «Pantomima », « Primo invito al valzer », « Passi a due », « Secondo invito al valzer », « Gran valzer ». Nonostante la nostra franca opinione or ora espressa, dobbiamo riconoscere che la passeggiata del Poeta e della Musa, i tentativi al bersaglio, il colpo centrato, le danze dei fantocci non mancano di brio e di colore: la musica è ben legata all'azione e particolarmente felici appaiono le danze dei fantocci e il valzer finale. La modernità del balletto non presenta aspetti eccessivi: l'autore si è sforzato di non andare oltre la visione mimico-sinfonica. Del resto l'azione del Baudelaire non esigeva di più anche perchè lo strumentale del Veretti risulta qui, come sempre, elegante e condotto con mano agile. Il tintinnar della sonagliera al « Preludio » ha la stessa leggerezza dell'« Allegretto » che anima la « Pantomima », il quale pian piano « cresce » d'importanza. Le danze, come si è detto, sono ben riuscite; il « Gran valzer » finale è di una chiarezza cristallina e chiude serenamente l'azione (5).

***

Più di questo « divertimento » ci piace, musicalmente, l'azione mimo-sinfonica in un atto *Una favola di Andersen* (1934) su testo dello stesso musicista. L'azione ebbe accoglienze festose al Festival Internazionale di Venezia del 1934 sotto la direzione di Hermann Scherchen.

Il Veretti, ispirandosi alla patetica novella *La piccina dei fiammiferi* del famoso scrittore danese, ha colto nel segno; egli ha dato prova di comprendere quali siano gli stretti limiti concessi all'opera da camera ed ha operato una successione di quadri che, superando l'ingenuità della favolta iniziale, ha una sua vita e un suo valore simbolico. E in verità i sogni di quella piccina, abbandonata dalla madre, commuovono pur essendo pervasi di grazia infantile. La « Fantasia sulla festa di Natale », con cui il lavoro si inizia, è un po' la sintesi di tutta l'opera; il brano è pieno di vita e ambienta a dovere. Il « melologo » della Piccina è forse un po' troppo discosto dalla musica; il parlato della misera venditrice di fiammiferi, nella

(5) Da questo balletto il Veretti ha tratto una *Suite* per orchestra, sempre pubblicata dalla Casa Ricordi.

sua freddezza, esprime invece molto bene il personaggio. Molto graziosi i due balletti l'« Albero di Natale » e il « Camino » e veramente interessante l'*aria* della Madre che con le sue modulazioni un po' ricercate risulta perfettamente rispondente all'azione drammatica. Suggestiva, poi, la morte della Piccina, imperniata su di una cadenza funebre d'ottimo gusto, sebbene intesa molto sinteticamente.

In complesso dunque un lavoro ben riuscito, chiaro, colmo di buon gusto e giustamente inquadrato nei confini dell'opera da camera.

Il Veretti sa di aver scritto con la *Favola di Andersen* qualche cosa di veramente riuscito: infatti nell'ideare la sua *Suite in do* (1934) per orchestra, composta di cinque parti (Preludio, Ninna-nanna, Scherzo, Minuetto-Pastorale e Finale), usa due brani dello stesso balletto. Però la *Suite* ha un suo valore sinfonico chiarissimo: infatti il ricordo letterario — così ben definito nei titoli — non grava mai sullo sviluppo della composizione. Ciascuna parte si svolge con tranquillità e indipendenza: tutte poi contribuiscono a creare un lavoro organico. C'è, al solito, uno spinto senso d'italianità e, se la tematica non è eccessivamente importante, la strumentazione non si sperde mai, anzi conferma le belle doti, il gusto e la sensibilità orchestrale del compositore.

Il « Preludio » è costruito ritmicamente e non presenta abbondanza tematica; suggestiva la « Ninna-nanna » dalla quale sorge un espressivo « Canto della culla », di origine veneziana, affidato al corno; lo « Scherzo » giuoca su due temi il primo dei quali riappare nella chiusa; qualche cosa di simile appare con il « Minuetto-Pastorale »; il « Finale » racchiude un « Rondò » brillante. La *Suite* è agile e non risente davvero della sua divisione in cinque parti. Veretti, attraverso gli esperimenti teatrali, raffina il suo gusto e la sua cultura. La *Suite* fu eseguita la prima volta all'Augusteo di Roma nell'aprile 1936, sotto la direzione del maestro Bernardino Molinari.

***

Quando i musicisti italiani, specialmente quelli giovani di forze e di spirito, scrivono pagine colme di sole e di ottimismo hanno il plauso di tutti. Se la loro sensibilità non li porta istintivamente verso la melanconia — nera consigliera che se afferra più non lascia — godano, vivano o inneggino a tutte le bellezze della Natura, gioiscano alla serenità del nostro cielo, sentano la forza nuova che domina tutti gli italiani d'oggi, sappiano respirare, godere ed esprimere l'eterna bellezza della Terra nostra. Antonio Veretti ha tentato tutto ciò con la *Sinfonia epica* (1939) per orchestra e va lodato. Egli vuole rivelarci qui sentimenti caldi e sentiti di attesa, di presentimento, di « illuminazione », di azioni virtuali e reali, di esaltazione. Peccato che egli dimentichi di dirci una necessaria, anzi indispensabile parola di prefazione e di preparazione dopo essersi assunto una così grave responsabilità con un titolo sonante come *Sinfonia epica*. Diciamo tutto questo perchè « epico », nel pensiero dell'autore, va inteso non come compimento, raggiungimento di una grande azione, ma semplicemente come « narrazione ».

Bisogna dunque riferirsi al senso greco della parola. Ma come indovinarlo se un musicista così attuale come Veretti non ce lo dice? Ecco perchè dunque l'ascoltatore, non al corrente delle precise intenzioni dell'autore, non trova in questa partitura il « grande avvenimento », la mèta gloriosa. Gli stessi temi, nella prima e nella seconda interpretazione, cambiano completamente di valore: così il loro impeto ritmico, il loro respiro, il loro colore prendono esatta posizione soltanto

quando la definizone di *Sinfonia epica* assume la sua esatta interpretazione. Se non si giunge a intravvederla, questa interpretazione, accade che il quadro generale appare composto di semplici macchie sonore, accade che la *Sinfonia* risulti una dichiarazione di guerra, privata del combattimento e della conseguente vittoria. Ammirando invece tutto alla luce della « narrazione », lo stesso *Andante*, che rammenta il sacrificio degli eroi caduti, non risulterà così pessimista come invece sembra sotto altro raggio. Antonio Veretti in questa *Sinfonia epica* raggiunge una potenza costruttiva più poetica e sentita che non nelle altre partiture. Il ragionamento musicale, qui, ha un suo valore emotivo che difficilmente si riscontra nelle composizioni più complesse dello stesso musicista. Ma, lo ripetiamo, alla partitura sono necessarie poche righe di illustrazione che diano possibilità all'uditore di non ascoltare il lavoro sotto un aspetto differente di quello in cui lo creò il compositore. La prima esecuzione della *Sinfonia epica* fu data a Venezia nel marzo 1939 sotto la direzione del maestro George Georgescu.

***

Il *Divertimento* per clavicembalo e sei strumenti (1939) torna alle preferenze di un tempo, insistendo su di esse e raffinandole tecnicamente; preferiremmo che il Veretti non si preoccupasse più del lato tecnico della sua musica (ormai sicuro e scaltrito) ma che egli procedesse con una certa speditezza, ben tranquillo di porre il piede su di una via già tracciata a dovere e ben orientata. Non fu dunque il nostro musicista a dichiarare nel 1931 che gli esperimenti neoclassici dovevano considerarsi ormai esauriti? Perchè tornare ad essi con questo *Divertimento*? Via dunque tutte le preoccupazioni tecniche, via quello stile sobrio ed asciutto: Veretti può far parlare ormai il cuore, chè la forma procede da sè. Un lieve respiro si prova all'inizio dell'« Allegro vivo », ma il suo sviluppo sembra perdersi in un « purismo » più che spinto, capace di attirare soltanto lo studioso ed il teorico.

Nello stesso 1939 il Veretti pubblica *Quattro cori* a quattro voci miste, sole: genere nuovo per il compositore il quale però dà prova di trovarsi nel nuovo campo con insospettata famigliarità. Le parti del « Dulcissime Jesu », ad esempio, si muovono con tranquilla religiosità, senza inciampi e pregiudizi tecnici; l'« Ecce cruce Domini », più maschio e più robusto, acquista un senso di grandiosità nel « Vicit Leo de Tribu Juda »; in « Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese e l'anno », su versi del Petrarca, il senso poetico è colto nella sua vera essenza, elevandosi, con tendenza verso un'aspirazione che sarà di felicità, ma che nacque tra lacrime e sospiri. Nel « Da poi che 'l sole i dolci raggi asconde », su versi di un autore anonimo del secolo XIV, il Veretti ritrova quella giovialità e quella serenità che rintracciammo in particolar modo nelle composizioni apparse negli anni 1926-27; ma naturalmente qui c'è maggior sostanza e maggior aderenza al testo. Da notare inoltre, in questi quattro cori, la sostanziale differenza armonica ed atmosferica tra i due profani e i due sacri. Ma ciò che più importa, qui, è il riconoscere e il rilevare come il Veretti muova le voci attraverso una forma polifonica purissima che rivela un'esperienza piena di musicista.

Chiuderemo l'esame delle opere ricordando che il Veretti ha rivestito di musica, con severità e gusto, importanti filmi italiani: *Scarpe al sole*, *Lo squadrone bianco*, l'*Assedio dell'Alcazar* e la *Conquista dell'aria*. La concezione con cui il musicista riveste di musica i soggetti cinematografici è stata esaurientemente spiegata dallo stesso Veretti nella relazione letta al II Congresso Internazionale

di Musica a Firenze (1937). « La funzione della musica nel film — dice il compositore — è quella di aumentare la potenziale capacità espressiva e di tradurre con maggiore profondità il suo contenuto ». Nelle composizioni descrittive e nelle forme impressionistiche, dice ancora il Veretti, « la musica non dovrebbe descrivere le visioni, ma esprimere dei sentimenti che corrispondano a queste cose viste ». Nei riguardi formali giustamente il musicista ritiene che la forma di *suite* sia la più adatta a legare musica e soggetto. Ma soprattutto, e questa è certamente la cosa più importante dalla quale è impossibile transigere, « è necessario che regista e musicista s'intendano bene sin dalla sceneggiatura, e su un piano di reciproca comprensione dei diritti e dei doveri dell'uno e dell'altro ».

Tra le attività svolte dal Veretti vogliamo ricordare quella di critico musicale della « Fiera Letteraria » (1926-27); nel 1933, poi, egli fu chiamato a dirigere l'Accademia di Musica della G.I.L. al Foro Mussolini di Roma e nel 1938 è stato nominato, senza concorso, titolare della cattedra di composizione del R. Conservatorio di Palermo, pur continuando a dirigere l'Accademia suddetta. L'Accademia di Santa Cecilia alcuni anni fa lo annoverò tra i suoi soci.

***

Concludere quanto si è detto su Antonio Veretti? Bastano due parole.

Questo ancor giovane musicista dovrebbe, a nostro modo di vedere, tralasciare ormai ogni preoccupazione tecnica e più d'una preoccupazione estetica. Egli si è costruito ormai un linguaggio così preciso ed originale — abbiamo veduto come il « cerchio dal *Cantico dei cantici* alla *Sinfonia epica* sia saldamente chiuso — da essere diventato sangue del suo sangue. Ogni altra pressione al riguardo danneggerebbe l'idea musicale che Veretti dovrebbe lasciar libera da ogni preoccupazione.

Questo avverrà, ne siamo certi, in quella *Scuola del villaggio* che C. V. Ludovici ha ricavato per il musicista da uno dei drammi kabaki più popolari e che il poeta giapponese Takedo Izuno realizzò per le marionette nella seconda metà del 1700.

MARIO RINALDI.

FELICE BOGHEN

Antichi Maestri Italiani

(Composizioni per Clavicembalo)

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

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

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

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

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %) *EDIZIONI RICORDI*

RIVISTA DELLE RIVISTE

Impressioni sul "Boccanegra„ nelle rappresentazioni del 1858 a Napoli

Intorno alle accoglienze che ebbe a Napoli *Simon Boccanegra* di Verdi nel 1858 è interessante leggere alcuni articoli del *Diorama* di quell'anno, sulle rappresentazioni al San Carlo, pubblicati nel *Bollettino del Conservatorio di Napoli*. Ecco per esempio la cronaca della prima rappresentazione :

« Un breve preludio che precede il prologo e il coro : *L'alta magion vedete*, passarono sotto silenzio. Seguì la preghiera di Fiesco (Antonucci), con coro lontano e marcia funebre, che levò a rumore il pubblico tutto, sicchè fu chiamato all'onore del proscenio il Maestro. Il duetto tra Boccanegra (Coletti) e Fiesco passò inosservato ; ma quando alla scena settima si avanza a poco a poco la moltitudine genovese, preceduta da Paolo e Pietro, e proclama doge il Boccanegra e gridano : *Doge, il popolo t'acclama...*, tutto il pubblico, sì tutto, amici e nemici (Verdi ha anch'egli i suoi nemici) scoppiò in un applauso generalissimo che a mala pena fu calmato, calata la tela, dopo la presenza al proscenio per ben due volte del maestro Verdi.

« Il primo atto comincia con la cavatina d'Amelia (signora Fioretti). Il largo passò inosservato e così pure un breve canto di Gabriele (Fraschini) ; la cabaletta, popolarissima e brillante oltre ogni dire, fu applaudita. Il pubblico volle per la quarta volta rivedere al proscenio il celebre compositore. Il duetto che segue fra Gabriele e Amelia : *Sì, sì dell'ara il giubilo*, piacque, e tra generali plausi fu trascinato dagli esecutori sulla scena il Maestro. Che se poco fu accetto il duetto tra Fiesco e Gabriele, fu invece applaudito l'andante ed assai più la cabaletta del duetto fra Boccanegra ed Amelia con chiamata al proscenio di Verdi. Il grandioso inno : *Viva Simon di Genova*, passò sotto silenzio, ma generali plausi scoppiarono alla fine del largo del gran finale che segue, e quindi nuova apparizione sulle scene del compositore. L'allegro non fu ben capito, epperò dopo calata la tela rimase silenziosa la numerosa adunanza.

« Il secondo atto non piacque meno del primo, e fu chiamato da plausi generalissimi al proscenio il Maestro alla fine dell'aria di Gabriele, e dopo il duettino con Amelia : *Parla il tuo cor vergineo*, e due volte alla fine del terzetto che chiude l'atto.

« Al terzo atto fu gustato il gran duetto tra Fiesco e Boccanegra, ma scosse e fanatizzò (ci si permetta il termine giornalistico) l'ultimo quartetto finale che è certamente il più bel pezzo dell'opera, ed uno fra i più belli creati dal Cigno di Busseto. E non solo due volte fu chiamato al proscenio con tutta la compagnia, calata che fu la tela, ma una terza volta volle vederlo solo l'effervescente pubblico, il cui plauso fragoroso echeggiò più che mai nella vasta sala. »

Ed ecco le impressioni sul valore dell'opera :

« L'autore di questo *Simon Boccanegra*, che non sortì sulle altre scene d'Italia troppo favorevole successo, volle sperimentare il giudizio che porterebbe sovr'esso il pubblico napoletano, avvisando che egli fosse più che altro pubblico d'Italia pronto ed acuto estimatore delle cose musicali. E non andò errato nella sua opinione ; poichè in questi ultimi tempi a poche opere in musica venne fatta nel nostro massimo teatro più lieta e più onorevole accoglienza, di quella che si ebbe il nuovo capolavoro di Verdi. Per ben tre sere, e una volta più che l'altra, riuscirono fragorosi ed unanimi gli applausi, e frequenti le chiamate al Maestro ; onde a noi si dà buona licenza di affermare, essere questa fra le opere migliori prodotte dal fervido ingegno che trovò i concenti maravigliosi del *Nabucco* e del *Rigoletto*, del che verremo con la possibile brevità a metter ragione più distintamente.

« Nel dramma verseggiato dal Piave vedesi lo sforzo di chi ebbe a restringere in poche e rapide scene una storia che si distende per lungo tratto di tempo e con sviluppo di gravi e molteplici eventi ; e se ciò non gli venne fatto con tutta quella chiarezza ed evidenza, che una perfetta azione scenica richiede, gli si vuol tener conto della difficoltà della impresa...

« Questo poema, o libretto, che dir si voglia, comecchè soverchiamente intralciato e svolto per congiunture troppo straordinarie, e per favolosi riconoscimenti, porgeva nondimeno al nostro compositore molti di quegli scontri di affetti e di quei drammatici movimenti, di

cui tanto si vantaggia la musica odierna, ed in ispecialità quella del Verdi, che seppe conferire al linguaggio musicale una intensità di multiforme espressione, alla quale prima di lui non fu creduto che si potesse mai giungere. Notabile ed eccellente è cosiffatto modo nel prologo del Boccanegra, che sollevò gli uditori alla più esaltata ammirazione, segnatamente alla marcia funebre modulata dall'orchestra, che accompagna il coro piangente sulla morte di Maria, ed alla scena finale che esprime il tripudio dei Genovesi per la elezione del corsaro a sommo magistrato. Bello a maraviglia di drammatica espressione è altresì il duetto fra Simone ed Amelia, in cui il Doge riconosce la figlia sua nell'orfana ospitata dai Grimaldi ; non che l'adagio del finale al primo atto, ove questa apparisce salda dal tentato rapimento. Di effetto inenarrabile è poi l'ultimo pezzo dell'opera, in cui il personaggio del protagonista venuto allo stremo di sua vita, benedice agli sposi e rassegna nelle mani dell'avo la ritrovata figliuola di Maria. È impossibile a quel punto del dramma, anche agli animi più ritrosi e meno accessibili al bello dell'arte, il frenare la propria commozione. Coloro a cui piacesse una maniera di canto più lusinghevole all'orecchio, e meno agitata dalla verità della passione, avran potuto rinvenire un modo più adatto al piacer loro nell'aria della donna, nel duetto di questa col tenore, in cui l'azione, discorrendo per effetti più riposati, faceva abilità al Maestro di lavorar con più semplice fattura e di abbandonarsi a quella più facile e serena invenzione del canto, di cui sola possiede il segreto la melodica vena degl'Italiani.

« A malgrado dei suffragi clamorosi e della gente per tre sere accorsa e stivata in teatro, questo *Boccanegra* è stato pure argomento di molte dispute, di molte e contrarie sentenze, proposte e discusse, come Dio volle, dagl'intendenti e dai profani. Il che suole accadere di tutte le opere grandi, finchè il giudizio del tempo non le abbia improntate del suo suggello, e collocate definitivamente fra i prodotti più lodati dello spirito umano...

« Coloro i quali accusano il Verdi di non tener salda la tradizione italiana nel suo magistero, scambiano, a mio credere, la melodia col canto, propriamente detto, il genere con la specie, la sustanza con gli accidenti : la melodia nel Verdi è determinata in altra guisa che i suoi predecessori non facessero, è rinforzata di altre combinazioni armoniche e da novelle eufonie, richiede un artificio diverso e forse un più grande sforzo dell'ugola dei cantori, ma in essa ad ogni modo è la principal cagione dell'effetto mirabile di commozione ingenerato negli ascoltatori. Ne volete voi una prova ? Fate ripetere da una sola voce o da un solitario e nudo istrumento alcuno di quei discorsi melodici più celebrati ed applauditi in teatro, come il pensiero che informa il Miserere del *Trovatore*, o il quartetto del *Rigoletto* ; esso avrà benchè meno efficace ed inteso, anche udito la prima volta, un effetto somiglievole e corrispondente a quello, ch'egli produce con tutta la dovizia delle sue armonie, e con tutto l'apparato della scena. »

ITALIA

Rivista musicale italiana - Milano, fasc. II, III, IV, 1941.

G. Barblan : *L'opera di Giuseppe Verdi*. — S. Cordero di Pamparato : *Un duca di Savoia impresario teatrale*. (Vittorio Amedeo Savoia nel 1687, quando il Regio di Torino era chiuso, si recò a Venezia per ascoltarvi le opere che colà si rappresentavano. Andò in incognito, col nome di conte di Tenda. Fece scritturare alcuni cantanti pel teatro di Torino). — E. Roncaglia : *Le composizioni vocali di A. Stradella*. (Le cantate). — B. Disertori : *Pratica e tecnica della lira da braccio*. — C. Sartori : *Il « Dafni » di A. Scarlatti* — E. Roncaglia : *Simone Molinaro* (Recensione della recente pubblicazione delle musiche a cura di Giuseppe Gullino). — M. Glinski : *Scriabin*.

Bollettino di vita e cultura musicale. - Milano, aprile a luglio 1941.

A. Capri : *Francesco Landi, il cieco degli organi*. — G. Zavadini : *Sfogliando il facsimile dell'autografo della « Lucia »*.

Bollettino Ceciliano. - Roma, sett. 1941.

R. Lunelli : *Un competitore degli Antegnati*. — L. Coppa : *Il problema dell'armonio*. (In una postilla a questo articolo il Direttore della Rivista (maestro, monsignore Raffaele Casimiri) tratta del nome dell'istrumento e dei vocaboli che ne derivano, e nota : « Per quanto sia dato vedere con evidenza nell'aggettivo « harmoniumistico » una origine latina da harmònia, italianamente armonia, e quindi harmonium lo strumento, tuttavia ho sempre pensato che la voce harmonium (usata in origine dalle fabbriche francesi, mentre i primi strumenti italiani eran detti in Italia fisarmoniche — da non confondere con quelle oggi di moda per le signorine...) dovrebbe italianamente dirsi armònio, col plurale armònii, o armòni od anche armònj ; e allora il problema armoniumistico sarebbe da dirsi armonjstico. Ma pure usando la jota e dicendo armonjsti i sonatori di armonio, c'è sempre il pericolo che possano esser confusi cogli armonisti, i cultori dell'armonia ; di conseguenza anche la parola armonjsti non sembra riuscire di

piena soddisfazione e assoluto gradimento. È anche vero che alla voce latina *organum* è venuta e fu adottata la parola latina e italiana organista, insieme tuttavia a quella di *organicus* ed *organoedus*, a simiglianza della voce greca *cytaroedus*, italianamente organedo e citaredo; e allora perchè non adottare per il sonatore d'armonio la voce armonédo? Cesserebbe ogni confusione cogli armonisti, gli studiosi di armonia; si eviterebbe la voce armoniumisti o peggio ancora l'altra voce armoniumistico, che ha.... la barba troppo lunga, se non sa proprio di barbarico, e si renderebbe non confondibile e dirò anche non inelegante la voce di armonédo, col relativo problema armonédico »).

La Rassegna Musicale. - Roma, agosto 1941.

M. GLINSKI: *Paderewski.* — S. PUGLIATTI: *Il dramma musicale nella poetica di Pizzetti.* — A. PIOVESAN: *Idee sulla critica.* (« Sono stati molto discussi, specialmente in questi ultimi anni, i problemi della critica e molto si è riflettuto sul caso di considerarli necessari o inutili. Compito ozioso, credo, visto che il sentimento critico è innato e indistruttibile ed è antico come lo spirito umano. Inoltre, è in gran parte efficace perchè stimola al perfezionamento del pensiero. Ogni idea nuova porta in sè, magari in modo inconsapevole, un atto di critica a ciò che già è. Per questo suo legame con le più intime espressioni del pensiero, dobbiamo credere che il sentimento critico è coinvolto alle nostre passioni e che la pura obbiettività, questa presunta e troppo vantata imparzialità del giudizio, non è abbastanza utile alla comprensione dell'opera d'arte ».)

Scenario. - Roma, settembre 1941.

M. LABROCA: *Preparazione al teatro lirico.* — A. BRISSONI: *Ritorno della « Gazza ladra ». Appunti di un regista.*

Segnalazioni da Giornali e Periodici:

B. BECHERINI: *Due canzoni di Dufay del Codice fiorentino 2794* (La Bibliofilia, Anno XLIII, disp. 3ª, 6ª).
G. BELLINCIONI: *Canti di guerra e Inni rivoluzionari* (Il Lavoro Fascista, Roma, 18 IX '41).
G. DE MARIA: *La musica di guerra* (Il Popolo di Sicilia, Catania, 9 IX'41).
GAIANUS: *La musica italiana nell'Europa nuova* (Il Resto del Carlino, Bologna, 6 IX 1941).
A. LABRONIO: *Antonio Dvórak nel 1° centenario della nascita; Francesco Morlacchi, il musicista filosofo* (La Nazione, Firenze, 11 e 23 IX '41).
G. OMERO GALLO: *Giuseppe Sarto e Lorenzo Perosi* (L'Ambrosiano, Milano, 24 IX 1941) - *La musica e la guerra: Intervista col m.° Malipiero* (La Nazione, 30 IX '41).
A. PIOVESAN: *L'opera comica del 700 alla 7ª Festa musicale di Venezia* (Il Gazzettino di Venezia, 13 IX '41).
I. ROSA: *L'inno nazionale giapponese* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 14 IX '41).
R. ROSSELLINI: *R. Wagner nell'ultima dimora veneziana* (Il Messaggero, Roma, 9 IX '41).
M. TIBALDI CHIESA: *La magia di Paganini* (La Provincia di Bolzano, 20 IX '41).
R. VELLI: *Come nacquero « I pagliacci » di Leoncavallo* (L'Ambrosiano, Milano, 5 IX '41).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, agosto 1941.

A. WEIDEMANN: *L'intonazione della parola nel Lied.* (Brevi considerazioni sul problema del *Wort-und-Ton* nei principali compositori di *Lieder* fino a R. Strauss). — M. SOMMERFIELD: *L'estetica musicale di Grillparzer.* (Chiarimenti sul punto di vista del poeta austriaco sulla musica strumentale, sull'opera e sul *Singspiel*). — K. SPIES: *Chi fu il padre di Heinrich Schutz?* (Si accerta che ebbe nome Albrecht).

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1941.

N. 25 - N. ABODJIEV: *La musica in Bulgaria.* — J. SIBER: *Reger e il violino.*
N. 26 - K. LAUX: *F. Mohler.*
N. 27 - A. WEIDEMANN: *Il tema dell'eredità del mondo.* (Considerazioni sui temi wagneriani).
N. 28 - R. MÜNNICH: *Nel sessantesimo genetliaco di M. Zilcher.* — E. BRUMMER: *L'ultima polifonia.*
N. 29 - M. SCHNOOR: *A. Dvorak.*

Die Musik Woche - Berlino, 1941.

N. 27 - H. JENKNER: *L'orchestra a Bayreuth nell'anno di guerra 1941.*
N. 28 - P. MITTMANN: *Musiche di Mozart per flauto.*
N. 29 - R. KOTZIAN: *Condizioni necessarie per far bene.*
N. 30 - O. WETCHY: *Storia della melodia nel Lied tedesco.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, settembre 1941.

R. VON MOJSISOVIC: *La « sinfonia in do minore » di Edwin Romaner.* — E. STEPHANI: *Sull'unificazione della chiave nelle partiture.* (Proposta di una nuova scrittura delle chiavi della partitura, uguale per tutti gli strumenti sulla base del fa; con una tabella pel confronto della scrittura finora usata con quella proposta da Schilling e Weingartner). — F. EGE: *Il canto popolare finlandese.*

Die Musikpflege. - Lipsia, settembre 1941.

A. ADELO: *Le opere di E. Pepping.* (Con citazioni). — A. BECKER: *Scene del Faust goethiano di R. Schumann.*

Volkische Musik-Erziehung. - Lipsia, settembre 1941.

G. SCHOLZ: *Commemorazione di Reger.*

Neues Musikblatt. - Magonza, settembre 1941.

E. LAAFF: *Sopravvalutazione del suono.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1° settembre 1941.

E. EHINGER: *Sguardo ai compositori svizzeri.* (Honegger, Martin, Beck, K. H. David, Mang). — W. TAPPOLET: *Tre nuove opere di Honegger.* — A. GEERING: *Lodovico Senfl nella sua arte lideristica.*

Sinfonia. - Zurigo, agosto 1941.

A. DU FAY: *L'orchestra.*

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, agosto 1941.

N. OTAMIO: *Studiamo Bach.*

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

ANELLI (A.) (125489). *Naide al mare.* Studio cromatico (A) L. 6,—

Fisarmonica

HANON (L.C.) (ER. 2103). *Esercizi scelti.* (da « Il pianista virtuoso ») (Anzaghi) (B) L. 10,—

Canto e Pianoforte

BENEDICT (G.) (125373). *Il carnevale di Venezia.* Variaz. di concerto (S) (Ricci) L. 6,—
CINQUE (V.) (125493). *Brindisi.* (S-T). Versi di G. Serdini de' Mari (A) L. 5,—
— (125473). *La mia sera.* (S-T). Versi di G. Pascoli (A) L. 6,—
PUCCINI (G.) (125490). *Madama Butterfly.* Atto 2°. Solo di Pinkerton (T): *Addio, fiorito asil!* - Testi ital. e ted. (A) L. 4,—

Coro a Voci sole

MASETTI (E.) (125512). *Due Canzoni popolari emiliane,* trascritte per Coro a 4 voci miste: 1. *Rusinèin* - 2. *Col ciricirici, col trollerillerà*: Partitura (A) L. 3,—
Parti staccate:
— (125513). Sopr. e Contr. (uniti) (A) L. 1,50
— (125514). Tenori e Bassi (uniti) » » 1,50

Archi e Pianoforte

FUGA (S.) (125340). *Sonata* per Violino e Pianoforte (A) L. 25,—
MARCELLO (B.) (1255328). *Sonata in Sol minore* per Viola e Pianoforte. Trascriz. dal Violoncello (D'Ambrosio) (B) L. 5,—
MARTUCCI (G.) (125327). *Canto d'Amore,* per Viola e Pianoforte. Op. 38 N. 3. Trascrizione (D'Ambrosio) (B) L. 5,—

Clarinetto

GAMBARO (G. B.) (ER. 2111). *Dodici Capricci.* (Giampieri) (B) L. 10,—

Orchestra

FRANCK (C.) (124969). *Preludio, Aria e Finale.* Trascrizione di V. Gui. Partitura in -8° (A) L. 50,—
PREVITALI (F.) (125371). *Espressioni sinfoniche.* Partitura in -8° (A) L. 30,—
TOMMASINI (V.) (124893). *Concerto* per un Quartetto d'Archi solista ed Orchestra. Partitura in -8° (A) L. 50,—

Orchestrina

WASSIL (B.) (124810). *Berceuse* (A) L. 6,—

Noleggio

BETTINELLI (B.) *Concerto* in 3 Tempi, per Orchestra.
CECE (A.) *Concerto* per Orchestra da camera.
FASANO (R.) *Isola eroica.* Poema sinfonico per Orchestra.
LA ROSA PARODI (A.) *Recitativo ed Aria.* per Violoncello ed Orchestra da Camera.
LUALDI (A.) *Divertimento in Re.* per Orchestra da camera.
PARIBENI (G. C.) *Boschi d'Italia.* Trittico per Orchestra.
SCARLATTI (D.) *Cinque Tempi* dalle « Sonate », per Orchestra da camera. Trascrizione di A. Lualdi.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

Al Teatro delle Novità di Bergamo

Le tre nuove opere rappresentate quest'anno — rispettivamente il 10, il 24 ed il 30 settembre — sono state: *Jamanto*, in 3 atti, libretto e musica di Barbara Giuranna (m.° Capuana, la Castellani, Granforte, Prandelli, regia di Frigerio); *Villon*, 3 atti e 4 quadri di Tullio Pinelli, musica di Alberto Bruni Tedeschi (m.° Gavazzeni, Voyer, Cilla, la Maggi, la Simionato, regia di Messina) e *L'amoroso furfante* 1 atto di Mattia Sassanelli, musicato da Ugo Rapalo (maestro Molinari-Pradelli, Di Lelio, Del Signore, Nessi, la Vidali, la Mannarini, regia di Marchioro). L'accoglienza, anche per merito delle accurate interpretazioni, è stata fervida, specie per l'opera del Rapalo, con molte chiamate anche agli autori.

Il libretto di *Jamanto* inquadra una leggenda, assai semplice, che ha per sfondo l'eroismo e l'amore di una madre; non è certo irreprensibile dal lato poetico ed alquanto statico nello svolgimento. La musica — osserva «La Voce di Bergamo» — non ha segreti per nessuno, non parla un linguaggio difficile ed astruso, è chiara anche se modernamente concepita e composta. Non mancano gli spunti melodici, ma difetta forse il calore emotivo e la potenza dell'inventiva. Di bel risalto l'orchestrazione, ciò che non stupisce, dati i precedenti applauditi lavori sinfonici dell'autrice.

Migliore del precedente è senza dubbio il libretto di *Villon*, nel quale Tullio Pinelli, con prosa irruente, e ricca di fantasia anche se un po' paradossale, ha tratteggiato alcuni momenti della vita del famoso poeta francese.

Su tale tormentosa figura — scrive il critico dell'«Eco di Bergamo» — il giovanissimo Bruni Tedeschi ha steso una partitura rispondente al carattere speciale della vicenda, la quale è stata sorretta da una tessitura sonora, talvolta disordinata, talaltra superficiale e incerta: ma sempre vólta ad amalgamare con nesso logico e originale i vari momenti.

Sono evidenti però le attitudini al teatro nell'autore, che tratta specialmente bene l'orchestra e il coro.

Il breve soggetto dell'*Amoroso furfante*, ricavato da una novella quattrocentesca, è svolto con semplicità talora ingenua, ma non è privo di un certo spirito.

Nell'insieme del lavoro, per quanto riguarda la musica, — giudica il m.° Paribeni sull'«Ambrosiano» — si notano istinto di opportunità teatrale, giustezza di proporzioni e un'amabile giocondità che nulla ha di comune con la smorfia grottesca di marca straniera. Se un po' scarno è il commento alla declamazione della commedia, nei pezzi più strettamente musicali, invece, vi è aperta continuità di respiro che, senza rinunciare alle vaghezze di uno strumentale moderno, accarezza e soddisfa il senso melodico.

Il cartellone della stagione autunnale era completato da *Il barbiere di Siviglia* (m.° Capuana, la Pederzini, Bechi, Fort, Cirino, Bettoni), *Un ballo in maschera* (m.° Del Campo, la Caniglia, Masini, Bechi, la Giani, la Grani) e *Fedora* (m.° Gavazzeni, la Pederzini, la Grani, Masini, Mascherini). Il m.° Franco Ferrara ha infine diretto un magnifico concerto sinfonico.

Spettacoli lirici diversi

® Milano (Lirico). — *La Traviata* (la Capsir, Alfieri, Fregosi); *Il barbiere di Siviglia* (Fregosi, la Rovighi, Medici, Zecca, Lombardo). Direttore Lo Monaco.

® Torino (Vittorio Em.). — *Tosca* (la Visciola, Lugo, Basiola), *Butterfly* (l'Adami-Corradetti, Rubino, Cavallini), *Rigoletto* (Basiola, Filippeschi, la Mazi), *La Bohème* (la Perris, l'Albanese, Filippeschi), *Il barbiere di Siviglia* (Basiola, la Bernelli, Ederle, Dominici). Direttore Braggio.

® Genova (Politeama). *La Bohème* (la Castellani, la Mazzucchi, Salvarezza, Ghirardini), *La traviata* (la Mannucci, Pullini, Poli), *Andrea Chénier* (Beval, la Olivi-Passerini, Granforte), *Mefistofele* (Mongelli, Civil, la Gavazzi, la Fioretti). Direttori i maestri Zamboni e Moresco.

® Trieste (Verdi). — *Otello* (m.° Sabino, Pertile, Montesanto, la Di Giulio), *Il piccolo Marat* (m.° Sabino, R. Gigli, la Gatti-Porcinai, Donaggio), *Fedora* (m.° Podestà, la Cobelli, Civil), *Il campiello* (m.° Podestà, la Dragoni, la Giunta, la Tegani, la Masetti-Bassi, Moraro, Serpo, Marchi, ecc.).

® Venezia (Malibran). — *Fedora* (la Cobelli, Voyer, la Bevilacqua, Marchi), *Tosca* (la Somigli, Casadio, De Franceschi), *La Bohème* (la Morselli, la Ferrari, Filippeschi, Venturini), *La Gioconda* (la Pedrini, Pigni, la Falliani, Salsedo), *Rosmunda* di Trentinaglia (la Vera, Pigni, Franci). Direttori i maestri Annovazzi e Quadri.

® Fiume (Verdi). — *La Traviata* (la Favero, Malipiero, Poli), *Aida* (la Pacetti, B. Gigli, Nava, la Toniolo), *Il campiello* di Wolf Ferrari (la Menotti, la Perea Labia, Piccioli, Scattola, Baracchi) che, nuovo per Fiume, ha avuto calorosa accoglienza. Direttori i maestri Votto e Marini.

® Padova (Verdi). — *La Bohème* (m.° Frattini, la Favero, Moraro, Colombo, la De Stefani).

® Lucca (Giglio). — *Tosca* (la Pacetti, Lugo, Stabile), *La traviata* (la Favero, Fratesi, Mascherini). Direttore Berrettoni.

® Roma (Cinema Reale). — I maestri Mucci e Clerici hanno diretto *Tosca*, *La Bohème*, *Cavalleria*, *I pagliacci*.

® Adria (Littorio). — *Il trovatore* (la Cigna, la Bertola, Beval, Viviani), *La Bohème* (la Favero, la De Alba, Filippeschi e Marini). Direttore Podestà.

® Palermo (Biondo). — Nella nuova azione scenica *Pasquale Paoli* di Giacomo Armò, sono piaciuti alcuni canti popolari còrsi, nella trascrizione del m.° Pietro Zara.

® Un Carro di Tespi lirico ha dato 14 rappresentazioni di *Rigoletto* (m.° Santarelli, Borgonovo, Traverso, la Piccarolo) e di *Turandot* (m.° Ziino, la Pacetti, la Ottani, Battaglia) nonchè tre concerti orchestrali in Dalmazia.

® Il corpo di ballo del Reale dell'Opera di Roma, ha dato applaudite rappresentazioni a Vienna, Breslavia, Dresda e Berlino, sotto la direzione dei maestri De Fabritiis e Questa. I programmi comprendevano Le Quattro stagioni, dai *Vespri siciliani* di Verdi; *Petruska* di Strawinski, *La giara* di Casella, le *Danze* della *Salomè* di Strauss e del *Principe Igor* di Borodin, *La bottega fantastica* di Rossini-Respighi; *Le creature di Prometeo* di Beethoven, *Ungheria romantica*, su musiche di Liszt.

CONCERTI

MILANO

® Dopolavoro Civico. — Esito lietissimo ha avuto l'iniziativa d'una breve serie di concerti sinfonici, sotto la direzione dei maestri Lucon, Sabino, Boccaccini, Narducci, Benintende e Gerelli, i quali hanno offerto le seguenti novità di giovani compositori, tutte accolte con molto favore: *Trittico wildtiano* di Soresina (1° concerto), *Pineta* di Andreoli (2° concerto), *Alborada* di Rossi-Oldrati (3° concerto), *Un tramonto in laguna* di Angelo Bettinelli, *Il pellegrino bianco* e *Fiaccolata* di Guarino, *Corale ostinato* di Bruno Bettinelli (4° concerto), *Interludio* di Benintende (5° concerto), *Elegia* di Furlotti (6° concerto).

Furono anche applauditi i giovani solisti Orazio Fruguoni, nel *Concerto* per piano e orchestra di Liszt (m.° Sabino), Pignatelli, nel *Concerto* per violino e orchestra di D'Ambrosio (m.° Narducci), Bianca Maresca, nel *Concerto in do magg.* per violino e orchestra di Vivaldi (m.° Benintende), il violinista Ricci ed il violinista Saglia nel *Momento mistico* di Paribeni (m.° Gerelli).

® Alcune bande militari della Germania, vivamente applaudite, hanno suonato in diverse città d'Italia.

® Un interessante concerto d'organo ha tenuto Ulisse Matthey a Varallo Sesia.

® Le autorità del Reich hanno fondato un Istituto tedesco a Parigi, per organizzare le relazioni culturali con la Francia. Esso ha iniziato la sua attività artistica con l'esecuzione integrale della *Messa in si min.* di Bach, diretta da von Karajan alla presenza di 3000 persone. Hanno seguito concerti del Quartetto Lenzewski, che ha fatto conoscere il *Quartetto in fa dies. min.* di Max Reger, e del Coro della cattedrale di Regensburg a Nôtre-Dame alla presenza di ben 8 mila ascoltatori.

MUSICA CORALE

G. CAMILLUCCI

Tre antiche canzoni lombarde

trascritte a 4 Voci

(125029) Partitura	L. 3
(125030) Tenori I e II (uniti)	L. 1
(125031) Bassi I e II (uniti)	L. 1

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

LA 7ª FESTA MUSICALE DI VENEZIA

Organizzata dall'Ente Autonomo del teatro La Fenice (di cui è sovraintendente Mario Corti) e sotto il patrocinio dell'A. R. Maria di Piemonte, si è svolta con pieno successo dall'8 al 27 settembre.

L'inaugurazione è avvenuta con un concerto wagneriano a Palazzo Vendramin-Calergi ove il lipsiense morì. Bernardino Molinari, con l'orchestra de La Fenice, ha diretto, oltre l'*Idillio di Sigfrido*, la *Sinfonia in do magg.* che Wagner fece conoscere per la prima volta a Dresda nel 1832 e rimase poi dimenticata fino al 1882, anno in cui fu eseguita dagli allievi del Liceo musicale di Venezia. Completavano il programma i cinque poemi (*Angelo, Dolori, Sogni, Rimani tranquillo, Nella sera*) dedicati a Matilde Wesendonck e dei quali fu squisita interprete Jenny Wolf.

Sono andate poi in scena, alla Fenice, tre opere comiche di Mozart, di Rossini e di Cimarosa. *Il ratto dal serraglio*, del primo, è stato rappresentato da un eccellente complesso tedesco (Maria Cebotari, Carla Spletter, Ernst Renzhammer, Jacob Sabel, Svend Nilson, G. Bünte) diretto dal m.° Hans Schmidt-Isserstadt, regista H. Strohbach.

Le due opere italiane (*Cenerentola* e *Il matrimonio segreto*) hanno avuto ad interpreti i giovani artisti del Centro di avviamento al teatro lirico di Firenze (la Barbieri, Di Taranto, Meletti, la Mazzarelli, l'Abate per la 1ª; la Antonucci, la Barbieri, la Zuppo, Di Taranto, Gero, Novelli per la 2ª), guidati assai bene da Mario Rossi, registi rispettivamente Mario Labroca e Giulia Tess.

Hanno seguito due concerti orchestrali di musica italiana, comprendenti anche alcune novità assolute di Gavazzeni, Previtali, Ghedini e Petrassi.

Nella prima udizione il m.° Pedrotti ha diretto il *Concerto* per quartetto d'archi solista (Quartetto Ferro) e orchestra di Tommasini ed il *Dialogo* per tenore e baritono (Prandelli e Granforte), accompagnato dall'orchestra, di Gavazzeni. Il concerto di Tommasini è stato giudicato anche a Venezia lavoro piacevole, di solida struttura e assai bene elaborato. Nel *Dialogo* di Gavazzeni si è notata una certa disunione tra parole e musica, ed è sembrata più notevole la parte orchestrale, espressiva e colorita.

Il m.° Previtali ha fatto conoscere le sue recentissime *Espressioni sinfoniche*, quattro brevi momenti musicali freschi e di elegante e sentita modernità; ed ha pure diretto il *Piccolo concerto per Muriel Couvreux*, per pianoforte (sostenuto dall'A.) e orchestra, di Dallapiccola, già eseguito a Roma. Si è udito con piacere (direttore Casella, solista Mainardi) il *Concerto* per violoncello e orchestra di Malipiero, ammirato specialmente nel Largo.

Anche il concerto di chiusura, i cui pezzi furono diretti dai rispettivi autori, comprendeva due novità assolute, di Ghedini e di Petrassi. Le *Invenzioni* del primo, per violoncello, archi, timpani e piatti, si compongono di nove brani, indipendenti, ma organicamente collegati; è un lavoro elegante, ardito nel contrappunto, in cui la parte solistica non predomina; per molti aspetti può riallacciarsi alle precedenti *Architetture*. Solista Janigro.

Molto interessante è apparso il *Coro dei morti* di Petrassi, madrigale drammatico su versi di Leopardi, per voci di uomini, tre pianoforti, ottoni e strumenti a percussione. Il giovane compositore è riuscito ad interpretare felicemente lo spirito della famosa poesia leopardiana, alla cui severità è bene intonata anche la veste strumentale.

Completavano il programma alcuni bellissimi pezzi per soprano e orchestra di Pizzetti (*Oscuro è il ciel, I pastori, Ninna-nanna di Sant'Uliva*, la *Preghiera* dell'Abramo e Isacco, *La pesca dell'anello*), diretti magistralmente dall'autore e finemente cesellati dalla Carosio; e la bella ed equilibrata *Sinfonia* op. 63 di Casella, già eseguita con pieno successo a Roma lo scorso inverno.

Tutte le composizioni ebbero vivo successo e molti applausi i rispettivi autori. Assai ammirati, tanto nelle tre opere che nel lavoro di Petrassi, i cori diretti dal maestro S. Zanon.

PIANOFORTE

F. CHOPIN

Revisioni di A. BRUGNOLI

E. R. 201. - *Studi completi.* Op. 10 e 25		L. 12
E. R. 210. - *Ballate-Fantasia.* Op. 49		» 8
E. R. 1180. - *Barcarola.* Op. 60		» 3
E. R. 1032. - *Berceuse.* Op. 57		» 2
E. R. 1433. - *Bolero.* Op. 19		» 3
E. R. 184-85. - *Composizioni scelte* Due Album	Ciascuno	» 10
E. R. 1526. - *Fantasia.* Op. 49		» 4
E. R. 1767. - *Improvvisi*		» 8
E. R. 1736. - *Mazurke*		» 12
E. R. 202. - *Notturni*		» 10
E. R. 1307. - *Polonesi*		» 10
E. R. 206. - *Preludi*		» 8
E. R. 1297. - *Scherzi*		» 10
E. R. 1063. - *3 Scozzesi*		» 2
E. R. 204. - *Sonate*		» 9
E. R. 1329. - *Tarantella*		» 2
E. R. 202. - *Valzer*		» 10

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

LETTERA DALLA GERMANIA

Nell'ultima mia vi feci un quadro tipico delle opere che si danno come repertorio nei teatri del Reich, e vi ricorderete del trionfo di glorie antiche che detto quadro rappresentava, con opere, cioè, di cui la più giovane (*Il cavaliere della rosa*) ha già 30 anni e la più anziana (*Giulio Cesare* di Händel) ne ha 200 sonati, mentre la media si aggirava intorno al centinaio. Vi dissi pure che di fronte a tanta mole di glorie antiche era assai difficile per le novità — che di gloria non ne possono avere — l'azzardarsi anche solo da far capolino. Infatti di esse se ne dà se mai una in tutto l'anno, e anche questa briga se la prendono pochi tra i moltissimi teatri nostri.

Quale è la ragione di un così sorprendente misoneismo in un Paese che, di solito, proprio di quello non si può tacciare? Mi propongo di risolvere questo problema in altra occasione. Intanto esso si presenta sempre più curioso, poichè mai come in questo tempo di guerra (che, ad eccezione delle opere dei nostri alleati italiani, ne tiene lontano dalle nostre scene tante provenienti da paesi stranieri che in tempo di pace si darebbero) la musica contemporanea nazionale dovrebbe vedere giunta l'ora sua, non fosse che per essere chiamata a colmare la breccia. Invece, si preferisce di raddrizzare le gambe a un cane d'opera fischiata o mal riuscita e comunque morta e sepolta, purchè d'autore già celebre, che correre il rischio di permettere a un contemporaneo di rivaleggiare con le glorie fatte.

Conviene però dire che per la musica sinfonica e da camera la situazione è meno critica. In Germania si è sempre fatto assai più musica sinfonica che non teatrale, ciò che nel caso presente significa tuttavia che, anche con la migliore volontà del mondo, non sarebbe possibile dare la parola a tutti i nostri compositori di musica assoluta. Rimane solo il dubbio, se il sistema usato di preferenza a loro riguardo sia veramente quello buono, il sistema, cioè, delle « feste musicali » che, escludendo qualsiasi gloria antica o comunque già acquisita, sono dedicate tutte ai contemporanei.

Ma — diranno costoro — meglio un sistema discutibile che nessuno ed essere condannati al silenzio. Oltre alle « feste musicali » gli autori contemporanei vedono figurare i propri lavori nei programmi di concerti di carattere professionale, organizzati dalla Corporazione dei Compositori o dall'Accademia delle Arti o sodalizi similari. Così nella capitale, in un'udizione diretta dall'illustre Giorgio Schumann, l'Accademia delle Arti presentò: *Divertimento* per piccola Orchestra di Otto Besch, musicista apprezzato per lavori sinfonici e da camera, e per una monografia su Humperdinck di cui fu allievo; un *Concerto* per Viola ed Orchestra di Walter Abendroth (da non confondersi con Hermann Abendroth, famoso direttore, noto anche in Italia), lavoro che vuol riempire una lacuna della letteratura strumentale, giacchè la viola non ebbe mai l'onore di un intero concerto; il *Concertino* per Pianoforte e Orchestra di Kurt Rasch, che dopo le cupe sonorità del concerto precedente ci rasserenò con più lieti accenti; e infine il *Concerto* per Organo e Orchestra dell'islandese Jon Leifs, che condensa in una forma di « passacaglia » dei veri torrenti sonori, prodotti ora dallo strumento solista, ora dall'orchestra munita di 4 timpani e varia batteria (fra cui un martello che picchia con gran fracasso sul podio), ora da tutti e due. Questa novità fu la meno gradita dalla maggioranza degli uditori, fra i quali parecchi rispondevano a questi eccessi sonori con delle sonorissime risate.

Anche il m.° Fritz Zaun, direttore dell'Orchestra Sinfonica Comunale, organizzò una « festa musicale » di 3 giorni, dedicata interamente alla musica contemporanea. Suscitarono molto interesse la *Seconda Sinfonia* di J. N. David, il nuovo asso del contrappunto di cui già vi ho parlato, e il *Concerto* per Pianoforte e Orchestra di Edmondo von Borck. Anche di questi, imperturbabile avanguardista, vi ho scritto, e ora posso dire che, ad onta delle continue crudezze armoniche e strumentali, il lavoro in qualche modo si è imposto al pubblico. Seguirono diverse altre novità sinfoniche e da camera fra i cui autori vi sono due operisti, i maestri Gerster e Mark Lothar da me già menzionati quando vi riferivo sulle loro rispettive novità liriche.

Anche la capitale bavarese ha organizzato una « festa musicale » intitolata « Settimana dei musicisti della Germania meridionale », dove ben 19 compositori viventi, la maggior parte giovani dai 28 ai 45 anni, diedero prova della loro arte di sinfonisti o d'autori di musica da camera. Fra le novità cito: *Musica sinfonica in 6 tempi* di Ernst Schiffmann, *Concerto* per Violoncello e Orch. di Kurt Strom, *Concerto* per Pianoforte e Orch. di A. von Beckerath, *Arabeschi* per 2 Pianoforti, Flauto, Oboe, Corno inglese e Clarone, di Hans Dennemarch, *Cantata per la festa del bambino* di Cesare Bresgen, idem *per la festa del raccolto* di Carlo Marx, e infine, buon'ultima, *Passacaglia e fuga* di Filippina Schick, una compositrice di molto talento.

Il tono generale di queste novità era un po' meno avanguardista di quelle della « festa » analoga di Berlino. Ma a Monaco vi furono anche novità d'altro genere, fra cui la più importante è la prima rappresentazione di *Feste svanite*, ballo-pantomima di Riccardo Strauss, all'Opera di Stato. La coppia di ballerini-coreografi Pino e Pia Mlakar, marito e moglie, della cui ricchezza d'idee e trovate ingegnose vi scrissi più volte, seppe invogliare il celebre

maestro a comporre diversi pezzi nuovi da aggiungersi a quelli della sua *Suite Couperin*, sì da bastare ad illustrare una sommaria azione coreografica da loro immaginata. Questa si svolge in Francia ai tempi della Restaurazione, alla corte d'un duca che rimpiange i divertimenti dei suoi antenati, e le belle feste cerimoniose dell'*ancien régime*, con la grazia severa dei loro balli, le sarabande, le gavotte, i *carillons*, le *courantes*, ecc., mentre il suo maestro di ballo si sforza invano di fargli apprezzare le bellezze delle danze nuove venute di moda dopo la Rivoluzione e l'Impero. Infine ambedue si mettono d'accordo per organizzare una festa dove si danzeranno i vecchi balli, ma dopo questi anche qualcuno dei nuovi. La festa ha luogo, ed alla fine il duca non dà segni molto visibili di essere stato « convertito », ma che importa!, il tutto serve di pretesto ai Mlakar per offrire agli spettatori del Massimo teatro bavarese un fantastico quanto sfarzoso quadro di danze del 700 e del primo 800, curate in ogni particolare e concertate secondo le annotazioni originali lasciate da un famoso maestro di ballo francese dell'enoca e che i Mlakar hanno saputo procurarsi. Il successo dello spettacolo e della musica, di cui si applaudirono anche i numeri nuovissimi composti di recente dallo Strauss, fu entusiastico. La serata si conchiuse con una ripresa de *La leggenda di Giuseppe*, altro ballo-pantomima dello stesso autore e che tratta del noto episodio avvenuto fra il figlio d'Israele e la moglie di Putifarre, lavoro che non si dava più da molto tempo.

Una novità relativa fu poi, in un concerto del Coro di S. Croce, la cantata quasi sconosciuta del grande Mozart, *Davide penitente*, per i conoscitori assai preziosa perchè contiene musica della bellissima ma non compiuta *Messa in do min.* Che in quest'anno, il 150° dalla morte del prodigioso Maestro, la musica di lui si suoni ancora più frequentemente che in altri anni, è comprensibile; e mentre non mi basterebbe lo spazio per menzionare anche solo una parte dei concerti sinfonici e delle rappresentazioni dedicati alla sua memoria in tutto il Reich, voglio però ricordare certe esecuzioni di lavori tutt'altro che secondari eppure completamente ignorati dal pubblico d'oggi, quali per esempio *Idomeneo* e *La clemenza di Tito*, due grandi opere serie, composte l'una nel 1780, cioè poco prima dell'altra assai più nota *Il ratto dal serraglio* (rappresentata giorni fa a Venezia da artisti tedeschi), la seconda composta nel 1790, anno precedente la morte del Maestro, e varie piccole opere buffe quali *Bastien et Bastienne*, composta a 12 anni, *La finta giardiniera*, composta a 18 anni, *Il direttore di teatro* e il balletto *Les petits riens*. Fra i grandi teatri lirici quello che si è reso più meritevole nello strappare all'oblio le suddette opere è l'Opera di Francoforte. Le opere serie scritte dal Mozart all'età di 14, 15 e 16 anni in Italia, e rappresentate con gran successo alla Scala di Milano, continuano però a rimanere del tutto sconosciute, salvo forse il *Mitridate*, di cui si tenta ora un rifacimento con testo tedesco.

Quanto alle novità di autori contemporanei, dopo Berlino e Monaco vi è stata anche Vienna a offrirne parecchie, tra cui ricordo: *Variazioni d'un tema elegiaco* di E. L. Uray, per Orchestra; Sinfonia nell'opera *La festa del raccolto* di K. Winkler; preludio al 2° atto dell'opera *Römerzug* di F. Reidinger; la suite *Dopolavoro* di Th. Berger, nonchè moltissimi nuovi quartetti d'archi e altra musica da camera, fra cui l'interessante quintetto di K. Winkler: *Spagna*, per tre Trombe, Tromba bassa e Trombone, i cui 3 tempi sono intitolati rispettivamente « Sollevazione nazionale », « Gli eroi dell'Alcazar » e « Vittoria finale ».

A Bayreuth anche quest'anno pressochè tutti i posti erano riservati per gli ospiti del Führer, che però non vi andò personalmente. Pubblico folto di soldati ed operai, operaie ed infermiere, e pubblico entusiasta più delle altre volte, perchè quest'anno non si erano diramati gli inviti in blocco, ma tenendo conto del desiderio individuale di gustare il proprio Wagner, non uno spettacolo qualunque, e gustarlo nella forma più perfetta e genuina. Si rappresentò due volte la tetralogia dell'*Anello* e sei volte *Il vascello fantasma*, la prima diretta dall'intendente generale Tietjen che curò anche la regia, l'altro da Elmendorff. Gli artisti, tutti di primo ordine, erano i medesimi delle stagioni del 1939 e del 1940, sulle quali riferii a suo tempo.

Musica e musicisti italiani. — Nell'ultima mia lettera l'imponente serie di successi ottenuti dal complesso artistico (530 persone) del Teatro Reale dell'Opera di Roma nella capitale germanica, nonchè varie « primissime » di opere italiane nel Reich richiesero un resoconto troppo diffuso per lasciar posto a molte altre manifestazioni d'arte o d'artisti italiani qui avvenute quasi contemporaneamente. Di queste e di altre più recenti, che nel frattempo si sono aggiunte, voglio parlarvi ora. — A Monaco, in un bel concerto del Coro del Duomo, si udirono due lavori di musica sacra pressochè ignoti a questi pubblici: lo *Stabat* del Rossini e il *Te Deum* di Giuseppe Verdi, rappresentanti due epoche, assai diverse, della musica da chiesa. In quella stessa capitale si fecero onore le pianiste Nadina Ferreri e Letea Cifarelli, l'arpista Luigi Magistretti e il violinista Enrico Campajola. Un dono per i numerosi ammiratori del m.° Wolf-Ferrari fu l'esecuzione del *Quartetto in mi min.* da parte dell'eccellente Quartetto Mozart di Salisburgo. Ed è proprio di questi giorni l'applauditissimo inizio a Monaco di un giro di concerti che sta facendo l'Orchestra della Scala diretta da Gino Marinuzzi (1). I graditi ospiti suscitarono l'ammirazione del pubblico e della stampa specie per l'interpretazione geniale della *Eroica* di Beethoven, lavoro intonato più di ogni altro allo spirito della nostra epoca.

A Berlino fu viceversa lo *Stabat* del Verdi che il Coro della cattedrale di S. Edvige fece conoscere ed apprezzare, in un concerto di musica sacra. In altri concerti si distinsero la violinista Gioconda de Vito, il clarinettista Luigi Amodio e il violoncellista Enrico Mainardi, che ha inoltre formato un « Trio » con i due insigni virtuosi germanici Edwin Fischer e Giorgio Kulenkampff. Nelle « Settimane d'arte » organizzate ogni anno dalla città di Berlino tenne alto l'onore della musica da camera italiana l'ottimo Trio Santoliquido. All'Opera del Popolo, dove l'arte lirica italiana ha trovato sempre un'accoglienza ancora più cordiale — se possibile — che negli altri teatri, gli appassionati accenti della *Fedora* di Umberto Giordano commossero il pubblico della capitale, non son sicuro se per la prima volta o dopo un intervallo di moltissimi anni. Per l'annuale Ciclo beethoveniano dell'Orchestra Filarmonica si ebbe nella decorsa stagione l'idea di far dirigere ognuna delle nove sinfonie da un diverso maestro, affidando la *Settima* al direttore italiano Giovanni Di Bella, che ne fece un'interpretazione calda di melodiosa sonorità.

Pure Vienna, la seconda capitale del Reich, ha salutato con gran favore nuove composizioni e artisti italiani. Tra le prime fu il *Concerto da camera* per Pianoforte e Orchestra d'archi del Locatelli rifatto da Gino Marinuzzi, nonchè un *Concerto* per Violino solo, ingegnosamente tratto dai 12 concerti del Vivaldi da Alfredo Casella. Di quest'ultimo compositore la nuova Opera del Popolo di Vienna rappresentò il ballo *La Giara*, già apprezzato da altri pubblici germanici. All'Opera di Stato, Vittorio Gui concertò e diresse l'*Aida*, ottenendo un caldissimo assenso di pubblico e di stampa. L'egregio maestro era già favorevolmente noto nella Marca Orientale per aver diretto alle feste musicali di Salisburgo. L'Orchestra Sinfonica Femminile diretta dal maestro Litschauer, sempre in cerca di novità interessanti e insieme accessibili all'arte interpretativa di un complesso di sole donne, fece apprezzare dai buongustai viennesi un *Concerto* per 4 Violini soli del Vivaldi e un *Concerto* per Viola da gamba del Tartini, entrambi con accompagnamento d'orchestra d'archi; e in uno dei « Concerti di giovani artisti » si fece applaudire il baritono Carlo Nodari.

A Lipsia, quella celebre orchestra Gewandhaus eseguì la *Sinfonia da camera* del compianto Salviucci e riprese dopo quasi 140 anni l'unica *Sinfonia* (in 4 tempi) di Cherubini. Nella stessa città si ebbe, fra altra musica italiana, il *Concerto* per Pianoforte in tono mixolidico del Respighi, con Walter Schaufuss-Bonini solista, mentre per la prima volta si presentò il « Quartetto di Roma », entusiasticamente applaudito per le sue esecuzioni di Verdi, Beethoven e Schubert.

A Breslavia Enrico Mainardi fece conoscere il *Concerto* per Violoncello di Malipiero, e in un altro concerto piacquero le *Tre canzoni italiane* di Ennio Porrino, che si eseguirono anche altrove e segnatamente a Colonia, dove il Coro di S. Giorgio eseguì lo *Stabat* del Pergolesi, mentre l'Opera, dopo l'*Orséolo* del Pizzetti, sul quale vi riferii, prepara *La dama boba* del Wolf-Ferrari, che si è già data in altri importanti teatri renani, come quelli di Düsseldorf e Essen. A Weimar fu applaudito,

(1) Oltre che a Monaco ed a Stoccarda — come si accenna in questa corrispondenza — l'orchestra scaligera, diretta da Marinuzzi, ha suonato tra il più vivo entusiasmo a Garmisch, Friburgo, Colonia, Hannover, Berlino, ecc. eseguendo musiche di Beethoven, Strauss, Reznicek, Mozart, Verdi, Locatelli, Respighi, Mascagni. Il complesso e l'illustre direttore sono stati ovunque festeggiati, ed in loro onore si sono dati parecchi ricevimenti che hanno culminato nella Capitale, con l'intervento di tutte le autorità italiane e molte tedesche, e discorsi del Ministro della Propaganda del Reich e del Sovraintendente della Scala. (*N. d. R.*)

RECENTI PUBBLICAZIONI

TRASCRIZIONI ED ELABORAZIONI DI

LUIGI D'AMBROSIO

INSEGNANTE AL R. CONSERVATORIO DI NAPOLI

Per Viola e Pianoforte:

E. R. 2106 - Händel G. F. - *Sonata IV.* Dall'originale per Violino e Basso. L. 4

125328 - Marcello B. - *Sonata in Sol minore*, Op. 11 - N. 4. Dall'originale per Violino e Basso. L. 5

125327 - Martucci G. - *Canto d'amore*, Op. 38 - N. 3. L. 5

Per Violoncello e Pianoforte:

E. R. 2121 - Händel G. F. - *Sonata IV.* Dall'originale per Violino e Basso. L. 4

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

suonando un *Concerto* di Mozart, il violinista Carlo Felice Cillario, e a DESSAU vi fu tutta una « Settimana Italiana » il cui avvenimento saliente era la prima de *Il Revisore* di Amilcare Zanella, accolto assai bene dal pubblico e dalla stampa, la quale sopratutto sottolineò il carattere umoristico e satirico della musica, non impari a quello della celebre commedia del Gogol da cui fu tratto il libretto. Nella « Settimana » si eseguirono ancora il *Trio in sol min.* e uno *Studio orchestrale* dello stesso Zanella, insieme a *5 Canti d'amore* del Wolf-Ferrari. L'eccellente mimo e coreografo Spadolini avvinse il pubblico per un'intera serata, entusiasmando sopratutto col *Bolero* di Ravel. Il direttore m.° Seidelmann, che insieme all'intendente Kühn organizzò quella « Settimana Italiana », la chiuse con un bel concerto, dirigendovi una *Suite* di Domenico Scarlatti intitolata *Le donne di buon umore* (trascrizione di Tommasini), e il *Concerto* per Violino e Orchestra dello Zandonai, assai egregiamente interpretato nella parte solista da Leo Petroni.

Già prima della « Settimana Italiana » Dessau aveva applaudito *I gioielli della Madonna* del Wolf-Ferrari e *Il fedele maestro di musica* del Pergolesi, nonchè, in un concerto, l'« Orchestra Romana da camera » che si distinse anche altrove col suo m.° Colarocco. AMBURGO, sempre aperta alle manifestazioni d'arte italiana, ebbe occasione di apprezzare le variazioni per Orchestra *Pagine di Ramón* del compositore Carlo Jachino. A ULMA la violinista Lilia d'Albore, che io ho già menzionata in altra lettera, si fece onore con una serata di musica da camera, mentre un concerto organizzato da « Kraft durch Freude » riunì i tre artisti Maria Sigri, soprano leggero, Michele Tomako, tenore, e Domenico Marabottini, baritono, accolti con grande entusiasmo. A LUDWIGSHAFEN ebbe il battesimo germanico la visione di G. F. Malipiero *I corvi di San Marco* in una riduzione per concerto; a LUBECCA interessarono assai la *Serenata* per piccola Orchestra del Casella, la « suite » *Appennino* di Piero Calabrini e *Danza Ticinese* dello svizzero italiano Otmar Nussio. A BAMBERG meritarono forti applausi il più volte citato « Quartetto di Roma », fra l'altro col *Quartetto dorico* del Respighi e il « Quintetto dell'Accademia Chigiana » con lavori di Brahms, Franck e M. Pilati. A DUISBURG piacque l'opera *Fiordi* del m.° Menegazzoli.

A CHEMNITZ *La dama boba* del Wolf-Ferrari apparve sotto il titolo « La stupidella », incontrando molto favore. Lo stesso dicasi dell'esimia pianista Ornella Puliti Santoliquido, che eseguì fra l'altro lavori di Scarlatti e Martucci, e del modernissimo V. Davico. A STOCCARDA, seconda tappa del suo giro di concerti, ebbe calorosissimo successo il Marinuzzi con l'orchestra scaligera, dopo che nella decorsa stagione quell'Opera di Stato ebbe fatto molto apprezzare al pubblico della capitale sveva due opere dell'illustre Ciléa: *Adriana Lecouvreur* e *L'Arlesiana*, che certamente saranno riprese. *I quatro rusteghi* del Wolf-Ferrari si diedero con buon successo a DÜSSELDORF e a MONACO, e dello stesso autore si eseguì in un concerto a HILDESHEIM il *Trittico*, con la *Scarlattiana* del Casella.

A KÖNIGSBERG il m.° Franco Ferrara, che si è già fatto un nome in Germania, diresse un concerto sinfonico di quell'Orchestra Comunale. Nella famosa cittadina termale di BADEN-BADEN, ora tutta riservata ai nostri eroici soldati convalescenti, l'Opera di Francoforte offrì una breve serie di rappresentazioni di opere esclusivamente italiane, mentre il Coro Aureliano rinforzato dal Coro del Conservatorio di Karlsruhe eseguì la *Messa da Requiem* di Verdi, i cui accenti commoventi e solenni risuonarono pure in varie altre città del Reich. A GRAZ Mariano Stabile entusiasmò in un apposito concerto un folto pubblico convenuto anche da altre parti della bella Stiria per godersi la voce e l'interpretazione del poderoso artista italiano.

Innumerevoli sono gli annunzi di opere italiane sui cartelloni lirici di questo inverno or ora pubblicati, e fin d'adesso sono sicuro di potervi riferire di moltissimi nuovi successi di compositori, direttori ed artisti vostri connazionali.

ALFRED BRÜGGEMANN

VIOLINO E PIANOFORTE

E. WIENIAWSKI

E. R. 607. - *Adagio elegiaco*. Op. 5	L.	5
E. R. 608. - *Capriccio-Valzer*. Op. 7	»	6
E. R. 609. - *Il Carnevale russo*. Op. 11	»	5
E. R. 606. - *2 Polonesi*. Op. 4 e 21	»	10
E. R. 859. - *Romanza senza parole* e *Rondò elegante*. Op. 9	»	5

Revisioni di M. ANZOLETTI

E. R. 216. - *Adagio elegiaco*. Op. 5	L.	5
E. R. 219. - *1° Concerto in Fa bem. min*. Op. 14	»	7
E. R. 223. - *2° Concerto in Re min*. Op. 22	»	7
E. R. 222. - *Leggenda*. Op. 17	»	5
E. R. 218. - *2 Mazurke da sala*. Op. 12	»	5
E. R. 221. - *2 Mazurke*. Op. 19	»	5
E. R. 220. - *Scherzo-Tarantella*. Op. 16	»	5
E. R. 217. - *Souvenir de Moscou*. Op. 6	»	6

Revisioni di F. DE GUARNIERI

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SCHERING (A.). — *J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert* (Pagine 690). (Kistner e Siegel, Lipsia).

È questa l'ultima fatica dell'insigne storico, tale, per la ricchezza, l'abbondanza delle notizie inedite e per la sapiente elaborazione, la equilibrata, spregiudicata interpretazione, da accrescere ancora la grande stima che gli studiosi d'ogni paese gli testimoniarono, sia per l'altro volume su Bach, 1936, sia per gli altri studi, fra i quali solamente quelli che mirano a determinare per via di ipotesi l'ispirazione di alcune opere di Beethoven non ebbero favore nè seguito. Nel campo delle ricerche concrete lo Schering resta in prima linea con i maggiori musicologi tedeschi, ai quali il metodo, la tenacia e anche le propizie condizioni di lavoro, assicurano la possibilità di imprese, immense nella mole, enciclopediche.

Tale è questo volume, il terzo della *Musikgeschichte Leipzigs*, che analizza, descrive, valuta l'attività lipsiense di G. S. Bach e quella di J. A. Hiller. I vari compiti del *Cantor*, le condizioni della sua vita pubblica e familiare, le opere compiute, proposero allo Schering indagini minuziose per accertare e illustrare non solo ciò che più direttamente tocca la persona e l'arte di Bach, ma anche l'ambiente spirituale, lo stato della pratica musicale, l'evoluzione delle forme musicali, la parte tradizionale e quella novatrice del grande artista. Tanta materia è sovente lasciata dallo Schering allo stato documentario, talaltra è sintetizzata. Ma il primo modo, meno brillante, è pertanto vivace e agli studiosi, prezioso, poichè consente di usare quegli stessi dati per induzioni in campi contigui. Si apprendono così aspetti singolari degli ideali e della pratica musicale nelle cantorie, nelle scuole, nell'Università, nel *Collegium musicum*, nei pubblici concerti, nei teatri, e attraverso le cantate, i mottetti, le passioni, le messe, i *Lieder*, i concerti strumentali. Specialmente folto di informazioni è il capitolo dal quale la figura di Bach, artista, capo di famiglia, amico, pedagogo, emerge con statuaria pienezza. A questa prima parte del volume ricorreremo ogni volta che, desiderosi di particolari notizie, vorremo essere soddisfatti meglio di quanto la consultazione dello Spitta, del Terry e degli altri maggiori biografi ed esegeti bachiani consenta.

La seconda parte del volume, dopo un'ampia critica degli immediati successori di Bach, cioè di Harrer e Doles, illustra, come non era stato fatto prima, la persona dello Hiller. E anche stavolta l'indagine dello Schering si svolge enciclopedicamente approfondita nel mondo dell'arte e nella vita. Ne risultano importanti informazioni sui programmi dei concerti, i quali mostrano il grande favore a Lipsia dell'operistica seria e comica degli italiani, sulle compagnie girovaghe degli impresari nostri, sugli inizii del *Singspiel* di Weisse e di Hiller, sulle opposizioni che quel genere destò specialmente nell'ambiente universitario. Confortata da ampie citazioni musicali, la critica analitica delle forme e del valore artistico di Hiller è magistrale. Non mancano rilievi curiosi, come quelli degli abbellimenti che Hiller per amore del bel canto applicò alle lineari melodie di alcuni italiani; quelli della fortuna dei concerti nel Gewandhaus; quelli della fiorentissima editoria lipsiense e della pubblicazione delle *Wöchentliche Nachrichten*; della diffusione del *Lied*; dell'uso del Glasharmonika. Il mutamento del gusto tedesco alla fine del '700 consentì a Hiller di essere eletto *cantor* a S. Tommaso. Con osservazioni acute e nuove di tale rinnovamento termina il nobile, esauriente libro dello Schering.

A. DELLA CORTE.

RAVA (A.). — *Teatro medievale. L'apparato scenico nella visita delle Marie al Sepolcro* (pag. 32). — *L'apparato scenico degli offici drammatici del tempo di Natale* (pag. 51). (Libreria Coletti, Roma).

Due interessanti contributi agli studi, che in questi ultimi anni sono stati coltivati anche fra noi, dell'inscenatura dei drammi liturgici in senso lato. Nel primo l'A. nota che alcuni studiosi hanno immaginato un apparato scenico assai complicato, altri hanno quasi negato l'esistenza d'un apparato. Occorre, egli dice, distinguere il teatro latino di chiesa, che s'inseriva come officio drammatico nelle funzioni

liturgiche, da quello, che non risulta recitato nelle medesime condizioni; e distinguerli tutti e due dal teatro volgare. In ciascuno dei tre casi l'apparato scenico era diverso. Ma anche nel primo caso l'apparato variava col mutar dei soggetti; per esempio gli intermezzi che negli offici della Pasqua e del Natale commemoravano gli episodi della vita di Gesù richiedevano un apparato elementarissimo; i temi della Passione, quelli agiografici e altri, volevano macchine per i voli, gran numero di attori, scene e costumi costosi. L'A. tratta specialmente del dramma pasquale, che meglio presenta l'evoluzione del teatro da chiesa, e, recandone molte esemplificazioni e testimonianze, afferma la tesi della semplicità. Nell'altro opuscolo esamina alcuni offici natalizi, la visita dei Pastori, la venuta dei Magi, la Strage degli innocenti e la Fuga in Egitto, la Processione dei profeti, infine il dramma natalizio di Benediktbeuren, cioè il ludo che nel sec. XIII riunì tutti gli argomenti drammatici del tempo natalizio; e alla considerazione dell'aspetto scenografico accompagna quella della vicenda drammatica. Nota anche che il Presepe ricorre costantemente nei drammi di Natale, dell'Epifania e, spesso, della festa degli Innocenti.

ELLERHORST (W.). — *Das Glockenspiel* (pag. 18). (Bärenreiter Verlag, Kassel).

In breve, la storia dell'istrumento dalle origini cinesi agli sviluppi moderni; e quello moderno precisamente deriva il nome dal romano *carillon*, quindi dall'antico latino medievale *quadrillio*. Insieme con le descrizioni delle trasformazioni meccaniche sono interessanti le statistiche dei perfezionati istrumenti in uso in Germania e alcuni saggi di musiche espressamente composte.

PFITZNER (H.). — *Ueber musikalische Inspiration* (pag. 96). (Adolph Fürstner, Berlin Grunewald).

Il tema dell'ispirazione musicale, che l'autore di *Palestrina* ha più volte trattato nei suoi numerosi e ampi scritti, è qui brevemente ripreso in forma di appunti, di polemichette, di aforismi, di citazioni di grandi maestri tedeschi dell'Ottocento.

REFARDT (E.). — *Briefe Busonis an Hans Huber* (pag. 48). (Hug e Co., Zurigo).

L'attenzione che gli italiani volgono sempre più simpatica e ammirata al Busoni si soddisfa in modo particolare e s'accresce con la lettura delle lettere da lui inviate fra il 1907 e il 1920 al suo « maestrone » (uno dei cordiali epiteti), Hans Huber (1852-1921), che assai lo ebbe caro nella vita e nell'arte. Notizie biografiche, giudizi sui contemporanei, propositi di varie attività concorrono alla miglior conoscenza dell'insigne compositore e pianista.

WERNER (A.). — *Freie Musikgemeinschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum* (Pag. 60). (G. Kallmeyer, Wolfenbüttel).

L'A. ha compiuto ricerche notevoli sulle istituzioni musicali (cantorie, musici girovaghi, collegi studenteschi, borghesi, montanari) nelle principali città della Germania centrale fra il 1400 e il 1600; ha infine accennato a tempi meno lontani.

LIESS (A.). — *Claude Debussy und das deutsche Musikschaffen* (pag. 60)- - (Konrad Triltsch Verlag, Würzburg-Aumühle).

Riconosciuto che la comprensione e il giudizio dell'arte di Debussy offriranno per molto tempo agli studiosi occasioni di analisi e di discussioni, l'A. per parte sua s'è volto a considerare la tecnica e lo spirito del maestro francese nelle relazioni con la musica e con la critica tedesca. Egli tratta con sottigliezza estetica delle origini romantiche dell'impressionismo debussysta, del rapporto del colore col suono, del concretarsi della nuova sensibilità, e, comparando, distingue la tipica mentalità francese da quella tedesca. Ricorda fra i contemporanei tedeschi il compositore Joseph Marx.

a. d. c.

CELLAMARE (D.). — *Mascagni e la « Cavalleria » visti da Cerignola.* (F.lli Palombi, Roma).

L'A. ha inteso rivendicare alla cittadina pugliese il vanto di aver ispirato a Mascagni (che v'iniziò la carriera artistica) il suo capolavoro, ristabilendo molte verità e confutando alcune leggende.

E giacchè aveva la penna in mano ha voluto — in ben 11 capitoletti sempre interessanti, spesso polemici e arricchiti di documenti — rievocare la vita intima, i contrasti artistici, la storia delle varie opere e sopratutto della *Cavalleria*.

Con la chiara esposizione di molte notizie riguardanti l'illustre maestro livornese, Cellamare ha portato un utile contributo allo studio della gloriosa arte melodrammatica italiana.

m.

BONTEMPELLI (M.). — *Verga, L'Aretino, Scarlatti, Verdi.* (Pag. 162). (Bompiani, Milano).

Raccolta di discorsi recentemente pronunciati. Lo scrittore brilla con le sue alte qualità di immaginazione e di stile, qualsiasi argomento tocchi, e la sua prosa riunisce le caratteristiche della lingua parlata e della lingua scritta. Le pagine sui grandi musicisti son ricche di fantasia, mosse da una singolarissima interpretazione.

V. T.

MUSICA DIDATTICA

EDIZIONI RICORDI

PRESTINI (G.). — *Studi d'Orchestra* per Oboe e Corno inglese. (G. Ricordi & C., Milano).

Ricordi pubblica sotto il nome di « Studi d'orchestra per Oboe e Corno inglese » una magnifica raccolta di passi importanti difficili e di a-solo di opere teatrali e sinfoniche, che dalla musica bachiana giunge fino ai grandi classici, romantici, moderni e modernissimi, abbracciando così l'intero repertorio orchestrale; e l'esimio m.° Prestini, insegnante nel R. Conservatorio in Firenze, l'ha coscientemente compilata, sulla base della sua grande esperienza di primo oboe e solista di grande valore nelle più grandi orchestre italiane.

Questi difficili strumenti a fiato, che tanta importanza e tanta responsabilità hanno nelle orchestre, necessitano di una seria preparazione. Molto vantaggio trarranno quindi dalla raccolta i giovani studiosi che vorranno avviarsi alla carriera orchestrale; e oltre ai giovani ne facciano tesoro anche i professionisti, per i quali quest'opera è veramente indispensabile.

Riportandoci poi ai programmi dei R. Conservatori di musica, vediamo come essi esigano che l'alunno conosca i passi più difficili sia di opere teatrali che sinfoniche; perciò il lavoro del Prestini giunge a proposito, anzi viene a colmare una seria lacuna.

GIAMPIERI (R.). — *Studi d'Orchestra* per Clarinetto e Clarinetto basso. Vol. II. (G. Ricordi & C., Milano).

Con questo secondo volume il m.° Giampieri, esimio clarinettista, insegnante nel R. Conservatorio di Milano, ha condotto a termine la preziosa raccolta di passi difficili e a-solo tolti dalle più importanti opere liriche e sinfoniche. Il clarinettista ne faccia tesoro, perchè in essa troverà tutto ciò che in un prossimo domani dovrà eseguire in orchestra, senza tema di trovarsi di fronte a sgradevoli improvvisate.

L'ottimo insegnante, che ha trascorso la sua carriera come 1° clarinetto solista nelle migliori nostre orchestre, ha sentito il bisogno e il dovere di donare ai suoi discepoli ed a tutti gli altri studiosi di clarinetto questa magnifica opera, mettendo così in condizione lo studioso di poter rispondere e parlare con coscienza della tecnica del proprio strumento, come è stato trattato dai più grandi maestri compositori.

ROSSARI (G.). — *12 Studi* per Corno. (G. Ricordi & C., Milano).

Gustavo Rossari non ha bisogno di essere ricordato: è ben noto agli studiosi d'istrumenti d'ottone. Egli ha scritto, e con una tecnica meravigliosa, per tutta la famiglia di tali strumenti, precisamente dal « Flicornino in mi b. alla Tuba contrabbasso in si bem. ». Questi difficili Studi sono tratti dal grande metodo per Corno in mi bem., scelti e curati in una nuova edizione. Ci troviamo di fronte a Studi di perfezionamento di tecnica difficile, utilissimi allo studioso che abbia già delle basi solide.

A nostro avviso si potranno studiare un tono, ma anche due sotto, il che, oltre a giovare come esercizio di trasporto, porterà ad estensioni più facili ma a tonalità più difficili. In tal modo il discente ne trarrà maggior profitto.

UMBERTO SEMPRONI.

ALTRE EDIZIONI

BARTOK (B.). — *Mikrokosmos* per P.forte solo. (Boosey e Hawkes, Vienna).

Bela Bartok è anche un altissimo artista e didatta; con questa sua opera, egli offre ai principianti uno speciale materiale di studio che si differenzia dai comuni metodi, per l'assenza di spiegazioni tecniche e teoriche e per la vastità del materiale. Resta per ciò valorizzata in modo particolare l'opera orale del maestro che può così scegliere liberamente gli esercizi che meglio si adattano ad ogni singolo temperamento di allievo.

I primi tre fascicoli servono per i primi due anni; il quarto invece è un po' più complesso e sarà bene abbinarlo — ad esempio — ai pezzi facili di Bach ed agli esercizi dello Czerny, ecc.

Quattro pezzi sono espressamente composti per due pianoforti ed altri a quattro mani, per una voce con accompagnamento di pianoforte. Il tempo di metronomo va seguito con una certa libertà nei primi quattro fascicoli, mentre nel quinto e sesto i tempi prescritti sono obbligatori.

G. E. MOSONI.

MUSICA VOCALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

ROCCA (L.). — Tre pezzi per Canto e Pianoforte, staccati dall'opera *Monte Ivnor*. (G. Ricordi & C., Milano).

Nell'acceso, tragico ambiente di *Monte Ivnor* — il quale riflette, come è consueto in Ludovico Rocca, un tormentatissimo mondo teso verso la catarsi in una suprema pace dell'anima religiosa — si aprono qua e là pacate oasi, nelle quali il dolore sembra come distendersi in un sommesso chiarificato sostrato armonico, in un più pacato e aerato contrappuntismo, in una recitazione melodiante e larga.

Dalla selva torbidamente e insistentemente ansiosa di cromatismi della vicenda guerresca e spirituale dell'opera si isolano, fra l'altro, le tre presenti pagine a solo del baritono.

La *Ninna nanna a Danilo*, il morto figliuolo di Kirlatos, preceduta da un recitativo, si svolge lamentosa e nostalgica, melodicamente contenuta in strettissimo ambito di scala, a nota e sillaba, sospesa in un'atmosfera di accordi che man mano si vanno sciogliendo in controcanti, cullanti, sommessi e preminenti insieme. L'arioso dell'atto III, *Taci, Edali*, è come una romanza recitativa, cui una insistente tematica, quasi oppressiva, dell'accompagnamento, conferisce il preciso senso — che il cantante da sala non deve mancare di rendere con chiarezza — del momento drammatico in cui, nell'opera, sorge quel canto, e che è l'espressione, direi, di un'idea fissa di distacco da ogni umana consolazione. Anche qui la vocalità è contenuta in breve scala, senza sfoghi lirici esteriori, anzi è tutta interiore.

L'arioso di Edali, *Non so... non so...*, più mormorio intimo che canto spiegato, e tuttavia quasi melodico nel suo cromatismo insinuante e sognante, si svolge in una parabola patetica e sonora che, toccando il do acuto, ridiscende, placandosi dopo lo sfogo, pianamente. Un basso ostinato regge con poche note il canto, e nell'insistenza trova la sua precisa ragione psicologica e ambientale.

Tre pezzi che per il carattere intimo e la sobrietà espressiva del canto, per la significativa semplicità dell'accompagnamento come per la compiuta brevità, incontreranno certo le simpatie del cantante, nonchè del dilettante di buon gusto.

B. Lupo.

CERCIGNANI (M.). — *Tre Liriche* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Si tratta di tre pagine rivelanti un musicista fine, sensibile e ben preparato. Le atmosfere sonore sono ancora nel piano di un decadentismo che fa pensare a Debussy di prima maniera, ma esse sono così sincere e così aderenti alla poesia che finiscono per soggettivarsi in una originalità simpatica. *Genzianella* ha una linea cantabile chiara e intensa; *Nuvole* è quella che risente maggiormente del Debussy delle « Arabesche »; *Notte d'agosto* ci sembra la più personale e la più ricca di sostanza musicale. Tutte sono peraltro costruite con un senso preciso e devoto della forma.

A. Damerini.

LA ROSA PARODI (A.). — *Tre Canti* per Voce e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Felice nella scelta degli argomenti poetici, il compositore si dimostra sapiente e sicuro nell'arte di animarli di suoni e di ritmi, attenendosi a quella modernità di vedute che la sua cultura musicale non può fare a meno di suggerirgli.

E. Oddone.

ALTRE EDIZIONI

BUXTEHUDE (D.). — *Solokantaten*. (Bärenreiter Verlag, Kassel).

Del Maestro di Lubecca, che ha tanta parte nella storia della musica tedesca, Karl Matthaei pubblica alcune cantate solistiche di altissimo interesse. In questo gruppo preferiamo quella che comincia *Herr, auf Dich traue ich*, per soprano, due violini e basso continuo, che reca passi fervidi, agili, seppur piacevoli più che commossi. Nelle formule s'ammira tuttavia la gran compostezza e la ricerca dell'espressione intima. Pagine notevoli sono anche nelle cantate *Sicut Moses, Singet dem Herrn, Laudate Dominum, Mein Herz ist bereit*; e quest'ultima, particolarmente vigorosa, è per voce di basso con tre violini, violoncello e organo.

HAENDEL (G. F.). — *Vier Kantaten*. (Kistner e Siegel, Lipsia).

Herman Mulder ha scelto fra le settantadue cantate di Händel per una voce e basso cifrate, quelle su testo italiano che cominciano « E partirai, mia vita? », « Lungi dal mio bel Nume », « Dolce mio ben », « Da sete ardente afflitto », e le ha provviste d'un appropriato accompagnamento. Benchè la fantasia di Händel non splenda in quelle pagine di gusto arcadico e italiano, sovente manierate e sempre miranti alle esibizioni del canto più che all'espressione dell'arte, i concertisti faranno bene a studiarle ed eseguirle.

a. d. c.

GUARINO (C.) — *Mani d'Autunno* lirica per Canto. — *Canzone Barbara* per Pianoforte. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

In ogni composizione di questo musicista si riscontra la sua figura di creatore geniale, che pur compiacendosi di atteggiamenti modernissimi e spesso bizzarri, sa mantenere alla musica nitidezza di contorni e robustezza di organismo, per modo che i guizzi della fantasia inesauribile di vivacità si trovano collegati e concatenati con una logica unificatrice veramente eccezionale.

E. Oddone.

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

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

Nell'ultimo Consiglio dei Ministri si sono approvati tre importanti disegni di legge:

a) per i permessi di utilizzazione di opere protette dal diritto d'autore, appartenenti a sudditi di nazionalità nemica;

b) per la costituzione di un Ente teatrale italiano per la cultura popolare, allo scopo di consolidare l'incremento dell'attività teatrale e dei pubblici spettacoli nel quadro delle direttive fissate dal Ministero della C. P.;

c) per la trasformazione dell'Accademia di musica del Foro Mussolini in Roma in Conservatorio di musica della G.I.L., onde inquadrare l'educazione musicale dei giovani nel complesso delle direttive di pertinenza della G.I.L. per la formazione politica, spirituale e fisica della gioventù fascista.

Nomine. — Al Conservatorio di Milano si sono istituite due nuove cattedre: di Studi verdiani affidata a Carlo Gatti (che ha pure sostituito Alfano nella presidenza dell'Accademia di musiche contemporanee) e di direzione d'orchestra, alla quale è stato chiamato Antonio Votto. — La nota cantatrice Chiarina Fino Savio è passata (senza concorso) dal Liceo pareggiato di Pescara al R. Conservatorio di Torino come insegnante di canto (ramo didattico e artistico). — Il m.° Gastone de Zuccoli, di Trieste, ha avuto la cattedra d'organo dell'Istituto musicale di Padova, la cui direzione è stata assunta dal m.° Arrigo Pedrollo. — Sono stati insigniti della medaglia d'oro dei benemeriti dell'arte Amilcare Zanella e Franco Alfano.

Il m.° Renzo Bossi ha finito un pezzo sinfonico, *Canti e balli di montagna*, che verrà prossimamente eseguito in Germania. — Il m.° Oreste Maechesi ha composto in memoria del padre, recentemente scomparso, un poema corale dal titolo *Fiori d'oro*.

In occasione della settimana senese è uscito un fascicolo riccamente illustrato su La scuola veneziana (Secoli XVI-XVII) con scritti di G. Chigi Saracini, U. Rolandi, G. Malipiero, F. Vatielli, A. Untersteiner, E. I. Luin, E. Dagnino, R. Gallo, O. Rudge, S. A. Luciani, W. Altmann, Barblan, Torrefranca.

I giornali rammentano che ricorre quest'anno il cinquantenario del Primo Concerto Storico di Musica Sacra e Profana della Scuola Veneta del Sec. XVII, offerto in Venezia dalla « Schola Cantorum » della Basilica di San Marco e del Liceo Musicale « Benedetto Marcello », la sera del 20 marzo 1891 nella Sala Apollinea del Teatro La Fenice e che fu diretto dal maestro Giovanni Tebaldini. Questi, per l'occasione, ha fatto riprodurre, ed ha offerto come ricordo agli amici, il facsimile del programma stesso, con i giudizi dei giornali.

Due triestini, Luigi Di Tella e Carlo Forti hanno inventato un modulatore foto-elettrostatico per la riproduzione di film sonori, apparecchio che ottiene l'effetto più realistico possibile della riproduzione sonora.

Il Reale dell'Opera di Roma offrirà anche quest'anno una stagione verdiana, dal 14 ottobre al 15 novembre, con le opere *Don Carlos, Ernani, La traviata, Rigoletto, Simon Boccanegra*, dirette rispettivamente dai maestri Serafin, Baroni, De Fabritiis, Questa e Bellezza.

È stabilito il programma della stagione autunno-inverno all' Opera di Lubiana: *Rigoletto, Aida, La Traviata, Il trovatore, Don Carlos, La Bohème, Tosca, Madama Butterfly, Amico Fritz, Cavalleria rusticana, I pagliacci, Adriana Lecouvreur, Lucia, Don Pasquale, Il barbiere di Siviglia, Sakuntala* e *Resurrezione* di Alfano, *Le allegre comari di Windsor* di Nicolai, *Belfagor* di Respighi, *Amelia al ballo* di Menotti, *Notturno romantico* e *Carillon magico* di Pick-Mangiagalli.

Ed ancora: *La sposa venduta* di Smetana, *Il principe Igor* di Borodin, *Lohengrin, Parsifal, Giulietta e Romeo* di Suttermeyer, *Giuditta* di Lehar, *Cleopatra* di Svara, *La dama di picche* di Ciaicowski, *Fidelio* di Beethoven, *Le nozze di Figaro* di Mozart, e *Russalka* di Dvorak.

Ad Alessandria si daranno in novembre (direttore Del Cupolo) *La forza del destino*, l'*Amica* ed il *Carillon magico*.

I sei concerti sinfonici alla Scala, dal 20 ottobre al 12 novembre, saranno diretti rispettivamente da Victor De Sabata, Karajan,

von Kempen, Casella (pianista Fischer), Toni (pianista Benedetti Michelangeli), Mengelberg (violinista Campajola).

® Il TEATRO DEL POPOLO, sempre a MILANO, ha scritturato per l'imminente stagione concertistica i pianisti Benedetti-Michelangeli, Bressan, Contestabile, Mozzati, Arrau, Del Puejo, Fischer, Kempf; i violinisti Lilia D'Albore, Kulenkampf, Abbado; l'arpista Giuliana Bressan; la clavicembalista Mola; i cantanti B. Gigli, Minazzi, Torri, Barbieri, Bianchi, Piombo, Fava Ceriati; i Quartetti Poltronieri e Breronel; le orchestre d'archi della Scala, da camera di Berlino, del Gewandhaus di Lipsia; il Gruppo madrigalisti di Milano; il Coro di S. Tomaso di Lipsia.

® L'UFFICIO CONCERTI, pure DI MILANO, promette 20 udizioni con i pianisti Vidusso, Mozzati, Gieseking (con l'orchestra del m.° Casale), Erdmann, Lorkovic, Münch; i violinisti De Zathureski, Pina Carmirelli, Scaglia; il violoncellista Selmi; i Trii Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatrof e Weitzmann; i Quartetti Breronel, Salvati (vocale) e Wendling; i Duo Fischer-Brero, Vico e Willy La Volpe, Marchesi; il tenore Schipa.

CONCORSI

® Risultati del CONCORSO NAZIONALE DELLA CANZONE, svoltosi al Lirico di Milano sotto gli auspici del D. L. Provinciale:

A) CANZONI A CARATTERE GUERRIESO: 1°) *Il Duca di Ferro* di Mario Consiglio; 2°) *Damina bianca* di Vittorio Giuliani; 3°) *Caro papà* di Gaio Filippini.

B) CANZONI A CARATTERE SENTIMENTALE': 1°) *Cosa c'era su quel prato* di Nino Casiroli; 2°) *Torna ideal* di Mario Chesi; 3°) *Piccolo caffè* di Danilo Borghi.

Altre canzoni hanno meritato una speciale segnalazione.

® CONCORSO NAZIONALE DI MUSICA ORIGINALE PER ORCHESTRE A PLETTRO. Organizzato dal D. L. Provinciale di Siena, ha avuto la seguente classifica:

1°) *Incantesimo di un sogno* (Meditazione) del m.° Ugo Bottacchia di Como; 2°) *Epicedio eroico*, del m.° C. Orello Ratta di Ferrara; 3°) *ex aequo*, *Giardino d'estate* (Crepuscolo) del m.° Primo Silvestri di Modena; *Quadretti siciliani* (Piccola Suite) del m.° Giuseppe Terranova di Roma.

Sono poi stati segnalati tre lavori del m.° Giuseppe Milanesi di Milano ed altri dei maestri Ignazio Bitelli di Bologna, Rodolfo Lombezzi di S. Sepolcro, Vittorio Cerrai di Bologna, Dino Berruti di Casale Monferrato, Giulio Farsora di Milano.

® AL CONCORSO NAZIONALE DI CANTO, tenutosi ad Alessandria, si sono degnamente classificati i tenori M. Suran di Trieste e G. Del Pane di Faenza, il baritono R. Gielli da Certaldo, il basso G. Manfrin di Venezia, il soprano E. Fanzago di Padova, i mezzi soprano L. Falconi di Piacenza e I. Cugini di Reggio Emilia.

NECROLOGIO

Guglielmo Zuelli

Nato a Reggio Emilia nel 1859, si è spento a Milano il 7 c. m., dopo una lunga vita nobilmente spesa, ma non certo fortunata e spesso travagliata. Fu il maestro Grisanti dell'Orfanotrofio di quella città (ove lo Zuelli era ricoverato) a scoprire le spiccate tendenze musicali del fanciullo ed a trovargli dei benefattori che lo inviarono al Liceo musicale di Bologna, ove studiò con Busi e Mancinelli.

I risultati furono eccellenti e nel 1894 ottenne la cattedra di contrappunto al Conservatorio di Palermo, di cui ebbe poi la direzione fino al 1911, anno in cui passò a quella del Conservatorio di Parma che tenne fino al 1929.

Oltre che insegnante apprezzatissimo, vero educatore dello spirito e della mente, egli fu anche applaudito autore di due opere *La fata del nord* (vincitrice d'un concorso Sonzogno) ed *Il profeta del Korason*, nonchè di molta musica sinfonica e da camera sia strumentale che vocale.

Fra i molti suoi allievi ricordiamo Marinuzzi, Mulè, Donaudy.

Alla Sua memoria il nostro commosso e affettuoso saluto.

® Ci giunge notizia della morte, avvenuta a Rio de Janeiro, il 2 settembre, dell'insigne compositore brasiliano BARROZO NETTO, che lascia una vasta ed apprezzata produzione, tra cui — edite dalla nostra casa — alcune revisioni di opere di Czerny e di Clementi, *Minha terra*, *Galhofeira*, *Rapsodia guerreira*, tutte per piano. Alla famiglia inviamo vive condoglianze.

® Partecipiamo affettuosamente al lutto che ha colpito il m.° Ottavio Tiby, del Ministero della C. P., per la morte di suo zio generale Francesco, bella figura di combattente, di fascista (era Luogotenente della Milizia) e di cittadino.

® La signora Angelina Bassoni in Robbiani recentemente deceduta (vedi nostro ultimo fascicolo) era l'adorata moglie (e non la madre) del m.° Gino Robbiani, al quale rinnoviamo le condoglianze.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

COMPOSIZIONI DI ANTONIO VIVALDI

Pianoforte a due mani

E. R. 1627. - *Concerto in Do min.* Libera trascriz. (Kolischer) L. 5

E. R. 1628. - *Concerto grosso in Re min.* Op. 3 n. 11 (Kelberine) L. 5

E. R. 1850. - *Concerto grosso in Re min.* (N. 11 de « L'estro armonico » 1716) (Casella) L. 6

Due Pianoforti

E. R. 2039. - *Concerto in Si min.* per Pianoforte e Orchestra. Riduzione. (Tamburini) L. 15

Canto e Pianoforte

125356. - *Gloria* per Soli, Coro a 4 Voci miste e Orchestra. Elaborazione di Casella. (Zanon) L. 25

51933. - *Un certo non so che.* Arietta (MS-Br) (Parisotti) L. 3

Violino e Pianoforte

E. R. 563. - *Giga* (Consolini) L. 4

E. R. 562. - *Largo* (Consolini) L. 4

E. R. 269. - *Sonata in Re* (Respighi) L. 5

E. R. 1983. - *Concerto in La* per Violino con Quintetto d'Archi e Cembalo) (De Guarnieri) L. 10

122321. - *Concerto in Si min.* (Principe-Gentili) L. 10

122230. - *Concerto in Sol min.* (Corti-Gentili) L. 10

122552. - *Concerto in Mi bem.* (Zino-Gentili) L. 10

Violoncello e Pianoforte

122894. - *Concerto in Mi min.* per Violoncello. (Gentili) L. 10

Viola

124112. - *Concerto in Mi min* (dal Violoncello). (Fighera-Gentili) L. 10

Violino, Violoncello e Pianoforte

E. R. 2076. - *Sonata a tre* (Casella) L. 10

Orchestra

120359/62. - *Le quattro stagioni*: 1. La primavera - 2. L'estate - 3. L'autunno - 4. L'inverno (Molinari). Partiture in-16° Ciascuna L. 10

121583. - *Concerto in La min.* per Archi, Cembalo e Organo (Molinari). Partitura in-16° L. 10

122583. - *Concerto in La* per Violino solista, Orch. d'Archi, Cembalo, Organo e un Quart. d'Archi con Cembalo per « l'Eco lontano » (Molinari) Partit. in-16° L. 12

124820. - *Concerto in La min.* per 2 Violini e Orchestra d'Archi (Casella). Partitura in-8° L. 25

124823. - *Il Riposo*, Concerto in Mi per Violino solista, Orchestra d'Archi e Cembalo (Casella). Partitura in-8° L. 15

124830. - *Gloria* per Soli, Cori e Orchestra (Casella). Partitura in-8° L. 40

123664. - *Concerto* d'Orchestra *in Sol min.* per Archi e Cembalo (Gentili). Partitura in-8° L. 15

117147. - *Concerto in La*, per Violino solista, Archi e Cembalo (F. De Guarnieri). Partitura in-8° L. 8

123670. - *Concerto in Mi bem.* per Violino ed Archi (Zino-Gentili) Part. in-8° L. 30

123668. - *Concerto in Sol min.* per Violino ed Archi (Corti-Gentili). Part. in-8° L. 30

123672. - *Concerto in Si min.* p. Violino ed Archi (Principe-Gentili). Part. in-8° L. 40

123666. - *Concerto in Mi min.* per Violoncello ed Archi. Partitura in-8° L. 20

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·XI·NOVEMBRE·MCMXLI·XX

MUSICA STRUMENTALE E DA CAMERA

NINO ROSSI (Pianoforte)

Sonata in « mi maggiore », Op. 109 - (a Mass. Brentano) (Beethoven)
a) Vivace ma non troppo - *b*) Prestissimo (P. I) — *b*) Prestissimo (P. II) *b*) Andante con variazioni (Tema e variazione N. 1 . . . DB 5411
Andante con variazioni (Variazioni N. 2, 3, 4) - Andante con variazioni (Variazioni N. 5, 6) . . . . . DB 5412

MASSIMO AMFITHEATROF (Con accompagnamento di pianoforte)

Adagio (dalla I Sonata in Re maggiore) (A. Corelli) - *a*) Tonadilla (Blas de Laserna) - *b*) Giga (B. Galuppi) . . . . . DB 5413
Malaguena (I Albeniz) Op. 165 N. 3
Adagio (G. B. Grazioli) . . . . . DB 5414

Complesso di strumenti a fiato della Filarmonica di Vienna
Niedermayer - Wlach - Von Freiberg - Ohlberger
Quartetto in « Fa magg. », Rossini (per flauto, clarino, corno, fagotto)
I Movimento (P. I) - I Movimento (Concl.) . . . . . DA 4483
II Movimento (Andante) - III Movimento (Finale) . . . . DA 4484

incisa su Dischi "LA VOCE DEL PADRONE„



S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone
MILANO - Via Domenichino, 14

DITTA
LAMPERTI & GARBAGNATI
PIAZZA S. ALESSANDRO N. 4
MILANO



FABBRICA DI APPARECCHI ED ACCESSORI PER FOTOGRAFIA E FOTOMECCANICA

VENDITA DI APPARECCHI E MATERIALE DELLE MIGLIORI MARCHE



VIOLINO E PIANOFORTE

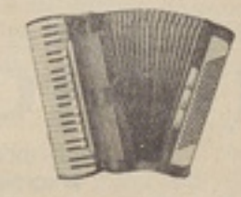
F. CHOPIN

E. R. 1241. - *Larghetto*, dall'Op. 21 L. 6,—
5 Notturni :
E. R. 1242. - Op. 9 n. 2 L. 4,—
E. R. 1243. - Op. 27 n. 2 L. 5,—
E. R. 1244. - Op. 32 n. 1 L. 4,—
E. R. 1245. - Op. 32 n. 2 L. 5,—
E. R. 1246. - Op. 37 n. 1 L. 4,—
E. R. 1247. - *Romanza*, dall'Op. 11 - Parafrasi L. 5,—

Revisioni di WILHELMY-CORTI

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI



Scandalli

CAMERANO (Ancona)

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:
ITALIA: . . . . . L. 1,80
ESTERO . . . . L. 2,50

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:
ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10
ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

G. Gavazzeni. — La Sinfonia di Pizzetti . . . . . Pag. 291

F. Vatielli. — « Battaglia d'Amore e di Dispetto » di O. Vecchi . . » 297

RIVISTA DELLE RIVISTE: Influenze italiane sulla « Cappella sistina » polacca. - Italia. - Estero . . . . . » 306

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 309

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica sacra. - Musica strumentale. - Musica varia - Musica sinfonica . . . . . » 311

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Bibliografia (Edizioni Ricordi; altre edizioni) , ... » 317

G. RICORDI & C., Editori - MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO

MUSICA D'OGGI

Rassegna mensile di vita e di cultura 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 L. 18 - Estero L. 27 - SEMESTRE: Italia L. 10 - Estero L. 15

(oltre le tasse governative di L. 0,30)

UN NUMERO: Italia L. 1,80 - Estero L. 2,50

L'IMPORTO SI PUÒ VERSARE NEL NOSTRO C.C. POSTALE N. 3-2069

A RICHIESTA S'INVIANO NUMERI DI SAGGIO

ANNO XXIII NOVEMBRE 1941-XX N. 11

MVSICA D'OGGI

La Sinfonia di Pizzetti

Ancora una volta, per la *Sinfonia in la* (composta da Ildebrando Pizzetti durante il 1940 e presentata al pubblico italiano per la prima volta da Victor De Sabata in un'esecuzione di incredibile e miracolosa bellezza) ci si trova a puntare tutto l'interesse sul linguaggio, sulle possibilità per cui un linguaggio, quello del musicista, compone un ciclo di vita espressiva ed orienta ogni valore dell'opera sulle aggiunte, sugli ingrandimenti, sulla lunga eco del vocabolario. Che è poi il tema sul quale la miglior critica pizzettiana ha sempre battuto: la presenza di Pizzetti nella musica contemporanea vista come scoperta e nascita di un nuovo linguaggio e quindi considerata in ogni occasione, tale presenza, quale aggiunta di una poetica inedita, ricchissima di umori lirici, quale accrescimento di poteri stilistici ed umani, fonici ed emotivi, alle proporzioni della musica moderna. Pizzetti, insomma, creatore di una nuova dimensione linguistica; Pizzetti poeta di quella seconda vista che sta dietro alle cose concrete e che troppi moderni hanno soltanto intravisto secondo i miraggi delle allusioni e delle aspirazioni.

Mentre qui, nell'esempio pizzettiano, nella sua costante lezione, nel costume morale fermo e diritto, rigoroso e slanciato, al modo di quell'italiano classicismo che può assumere di volta in volta il nome di Palestrina o di Monteverdi, di Vivaldi o di Bellini, di Scarlatti o di Verdi, la dimensione inusitata, la dimensione prima inesistente prende il valore preciso e fermo di un linguaggio espressivo esattamente definito e realizzato. Appunto sul dato linguistico, insistente, tenace, alcuni « moderni » giustificano il loro distacco da Pizzetti, cercando invece una ragione di interesse nella « media » stilistica derivata dall'ultimo Strawinski. E vale, questo richiamo, non come pettegolezzo critico ma per allacciarlo proprio all'impennata di novità e di divenire linguistico che segna il maggiore accento della *Sinfonia in la*. L'insistenza della miglior critica pizzettiana sul linguaggio, sulle entità lessicali, sul valore dei rapporti tra glossa e glossa, trova ancora una volta, anzi specialmente questa volta, le sue migliori e più convincenti ragioni di verità. Perchè appunto il linguaggio personale del compositore subisce un allargamento: perchè nella piena corrente della vita musicale pizzettiana nascono cose nuove: come se una diversa età dell'uomo, inquieta e nervosa, immaginosa e ancor drammatica, violenta e gioliva, prendesse ora a specchiarsi nella musica con la consueta evidenza autobiografica.

Per questa « novità » della *Sinfonia* pizzettiana perfino i critici dei giornali

hanno detto, con parola felice, di « pagina strappata al futuro della storia della musica ». E simile giudizio ha potuto sonar particolarmente caro a noi che, oltre le occasioni delle « pagine », abbiamo sempre considerato il lessico di Pizzetti in rapporto al suo divenire, proprio per l'aggiunta poetica che portava alla musica contemporanea. Avvenimento questo che porta al di fuori della riuscita di una pagina o di un'opera, che astrae e dalla pagina e dall'opera, per rientrare in quella storia puramente estetica del vocabolo musicale, che, riferita alla poesia, può equivalere alla storia della parola poetica condotta dalla miglior critica letteraria sulla poesia di oggi. (Quella critica che ha il suo maestro in Giuseppe De Robertis. Nome che non cade qui per caso, o per mera citazione; ma che si riferisce alla storia del vocabolo musicale volendovi veder connessa anche l'ammirazione e l'amicizia che lega De Robertis a Pizzetti, proprio quale segreta affinità tra i mezzi critici del letterato e il valore che il linguaggio, la sfera linguistica, l'oggetto linguistico, assume nel musicista.) (Accennammo già altra volta che sarebbe ancora da scrivere, e sarebbe tema goloso, il capitolo: *Pizzetti e la Voce*, ma ce ne mancò sempre, da allora, o il tempo o l'occasione iniziale. Fuori di noi, nessuno dei nuovi critici italiani raccolse l'invito.)

***

Oggi dunque, dopo tanta insistenza e tanta tenacia riguardo alle essenziali ragioni dello stile, viene la *Sinfonia in la* a farci seguitar la strada, ad inoltrarci ancora entro le formazioni primitive, originarie, di glosse e di grammatiche. Perchè mai come adesso, nel sinfonismo pizzettiano, il valore del nucleo linguistico, del sedimento fisico e musicale, ha trovato una sua accesa e densa realtà. Il linguaggio di Pizzetti, s'è detto, come aggiunta di vita espressiva alla musica. La *Sinfonia in la* come aggiunta al linguaggio di Pizzetti. In sunto è questo il primo risultato da ricavare. Tener conto delle impressioni suscitate, delle voci raccolte, può valere anche quale convalida di una propria convinzione. Che taluni solitamente tiepidi o addirittura ostili all'espressione pizzettiana abbiano parlato e scritto della *Sinfonia* come di un'opera che entra dritta dritta nella storia del sinfonismo, è appunto l'indicazione giusta da trarre dalla media delle impressioni circa l'esistenza di quell'aggiunta e di quell'arricchimento. Ciò che è per altri la riuscita piena della presente occasione sinfonica, per noi, al di fuori del sinfonismo stavolta, come del fatto teatrale o sonatistico altra volta, rimane appunto un'aggiunta di potenza, di lunghezza, di estrosità, di realismo espressivo, al complesso linguistico che costituisce il modo d'esprimersi di Pizzetti.

Noi non possiamo oggi sapere (nè d'altra parte interessano al discorso presente considerazioni e indagini d'indole psicologica) traverso quali trapassi e momenti della sua vita interiore, delle sue personali esperienze umane Pizzetti è giunto all'attuale svolta dello stile, all'accrescimento del segno espressivo. Indubbiamente esiste tutta una interna ragione per la quale la seconda vista del compositore si trova ad acuire maggiormente l'osservazione, l'escavazione, il premito su taluni elementi altra volta magari non potenziati sino a questo punto. Ma a noi interessano, piuttosto che le cause estranee alla personale vita del musicista, le trasformazioni, i proseguimenti individuali; la sua storia di uomo, insomma, risolta nello specchio estetico della musica, di quella musica che riceve proprio dal suo esistere come specchio la massima efficacia linguistica, i massimi segni dello stile, le estreme bellezze foniche.

La storia dell'uomo, adunque, ha un suo peso rilevante nella *Sinfonia*: il momento, la stagione dell'uomo si affacciano ugualmente ad altre volte negli spazi, nella punteggiatura, negli strappi del discorso. Ma il valore, qui, è diverso. E diverso, ancora, è il rapporto tra il gesto dell'uomo, l'essenza biologica dell'individuo, e il segno e il disegno e l'arcata della musica, del brano musicale, dello spacco fonico e formale. Reso, tale rapporto, più fitto, dirotto; con un suo pervicace stillicidio che serra sotto i tempi musicali e poetici, e stringe la forma della sinfonia e l'imagine fantastica, per dare, col passar di periodi umani, col nascere e lo spegnersi di eventi, trasfigurazione drammatica, documento personale, imposizione di libere parole a quanto va intervenendo nella vita del musicista.

Per restare nel genere sinfonico, la *Sinfonia in la* non può aver parentela di materia umana e poetica col sentimento naturalistico del *Concerto dell'Estate* (semmai esiste una certa affinità di materia musicale tra il secondo *tempo* della *Sinfonia* e il *Notturno* del *Concerto*) col pittoresco e il decorativo del *Rondò veneziano*, con ogni più vario pretesto che abbia potuto presentarsi in tutti i brani orchestrali delle musiche di scena. Senza figure, senza paesaggi, il mondo sentimentale della *Sinfonia* si riallaccia, nell'ambito sinfonico, al *Concerto in do* per violoncello e orchestra, e, fuori dal sinfonismo, alla *Sonata* per violino e pianoforte (a parte la citazione tematica della *Preghiera per gli Innocenti*) e a quella per violoncello.

Nella sua genesi, allora, la *Sinfonia* rompe le ragioni dei « generi » e delle forme per stabilire la sola ascendenza che valga nel caso di Pizzetti: quella linguistica, e la parentela di sangue che lega il musicista a gli atti della sua vita, a gli incontri, alle dimensioni del suo esistere tra elementi estranei e tra forme e prospettive concrete. Da questo apparentarsi con composizioni extra-sinfoniche se ne deduce inoltre l'indipendenza e l'autonomia della presente opera in quanto sinfonia. Se per altri musicisti potè esistere un problema della sinfonia, per Pizzetti esso non va nemmeno affacciato. Non si dice questo per esagerazione laudativa, per tentar di far credere che a Pizzetti torni facile ciò che per altri compositori costituisce un problema di grave responsabilità e di pesantissimo impegno. Non esiste il problema della sinfonia, in Pizzetti, perchè in lui, stante le ragioni di linguaggio, non può esistere un problema della forma in astratto. Ogni risoluzione avviene per naturali disposizioni di temi musicali, per accostamenti di nuclei sonori, per proseguimenti ed episodi di tutto un discorso. Ed è quindi la forma ad essere conseguenza del linguaggio, non questo a doversi mettere negli schemi dell'altra.

***

Parlar di forma diventerà possibile a cose fatte, quando appunto dalla vita linguistica manifestata ed espressa in quell'occasione nascerà non la forma di un tempo di sinfonia, non l'adesione al « genere » sinfonico, ma la forma e il « genere » di una sinfonia: quella di Pizzetti. Già G. M. Gatti, a proposito della più recente opera sinfonica pizzettiana, ha accennato al superamento dello schematismo formale, per fare della forma un puro prodotto di fantasia poetica. Noi vorremmo portare avanti questo pensiero, trascinarlo alle sue estreme verità per affermare che nel Pizzetti sonatistico e sinfonico (e quindi nel Pizzetti di questa *Sinfonia* che è la punta estrema del suo sinfonismo) il fattore formale non tiene alcuna importanza nè alcun interesse perchè sommerso completamente dai valori lessicali che impongono così la potenza e la realtà di loro esistenze individuali.

Sappiamo benissimo che osservata al lume formale, nelle sfere dialettiche del suo autore, la *Sinfonia* di Pizzetti tiene ineccepibili limiti sinfonistici; che con nessuna valida ragione qualcuno potrà dire, senza pericolo di cader nel puerile e nel dilettantesco, ch'essa appartenga con pezze d'appoggio meglio legittime al « genere » del poema sinfonico invece che a quello della sinfonia. Ma oseremmo dire che di tutto ciò non ce ne può importar nulla, che tutto ciò non ha alcuna connessione con il problema dei valori stilistici pizzettiani così come abbiamo sempre cercato di impostarlo e di illuminarlo a maggior comprensione di quel linguaggio che veniva ad aprire la nuova dimensione poetica alla modernità musicale italiana. Non può importarci nulla della forma sinfonica nella quale vien calato il materiale inventivo della *Sinfonia*, perchè il suo scopo non risiede nel limite strutturale, non consta delle proporzioni del discorso, della coerenza fine a se stessa di ritorni tematici, di sviluppi, di ripetizioni, bensì nella qualità e nel carattere del segno musicale, cioè nell'entità precisa di una scrittura considerata di volta in volta a seconda le occasioni inventive. Solamente dopo, quando le affermazioni linguistiche, cioè la bellezza e il valore e l'indole di scritture musicali equivalenti a quello che è la lingua poetica nella poesia, avranno orientato il critico e l'ascoltatore; solamente dopo avremo a constatare liberamente che il linguaggio della *Sinfonia* s'è costrutto, alla fine, una sua intera sfera sinfonica entro la quale rendere percepibili i caratteri, ed entro la quale permettere ai valori fonici di rivelarsi per la loro vera natura, per ciò che precisamente sono.

In base a tale prospettiva di cose si parlerà allora, anche per la *Sinfonia* pizzettiana, di primo *tempo*, di *andante*, di *scherzo*, di *finale*. E la coerenza e la potenza lessicale saranno tali da render perfettamente logiche le consuete denominazioni. Perchè di una *Sinfonia* si tratta veramente, in quanto, al di fuori d'ogni intrusione letteraria, d'ogni invadenza d'indole psicologica, la lunga vena linguistica, in sue novità e in suoi allacci con precedenti stilistici dello stesso musicista, riesce per naturale prepotenza di discorso a determinare la condizione di un concreto « tempo » sinfonico ed a lasciarla rameggiare di iniziative musicali. Così, dalle disposizioni d'un eloquio nasce il *tempo* di sinfonia, nasce la *Sinfonia in la* quale più acuto risultato del sinfonismo di Pizzetti.

La scrittura, nell'acutezza, nelle punte del risultato, s'è smagrata, lasciando dietro di sè ogni traccia di decorazione strumentale, di arabesco, di naturalismo, ch'erano in precedenti opere orchestrali. Per questo i nuclei essenziali del testo musicale spiccano con evidenza di novità, con lunghezza penetrante di risonanza tra le scarne ramificazioni del « tempo » sinfonico. La sorpresa, l'incanto, il risultato estetico s'accrescono e danno valore di intimo rinnovamento, di umana prepotenza a quei momenti (e sono molti, e sono il sunto definitivo dell'opera) dove l'incontro contrappuntistico diventa agro, e l'accordo e la modulazione e gli intervalli melodici d'un tema eludono il senso tonale e recano « armonici » fantastici, « armonici » tutti di poesia e di estro a quello che in altre composizioni era il naturale passo modulante e tonale dell'armonistica pizzettiana. Ugualmente avviene circa il tematismo, le sue nascite, le sue maggiori incisioni, i suoi proseguimenti. Il giro melodico viene mantenuto in uno spazio breve, in limiti gelosi, austeri. Ma qui, diversamente da altre volte, abbiamo un'innervazione di maggior spicco. Sono le reazioni nervose, gli scatti, le impennate brutali, le violenze foniche a imprimere il carattere, a dare il tono poetico. Sono la stagione inventiva e il momento umano ad esser

così fatti, a vedere gli elementi fantastici e musicali secondo simile luce, e quindi a trattare la propria materia con modi stilistici ed intenzioni che si differenziano dai precedenti appunto per la condizione umana in cui si trovano.

Sopra tale condizione spiccano adesso le materie della *Sinfonia in la*, ed hanno fermezza di pietra, e bagliori d'acciaio, e trovano in questo esser dure e balenanti e scorciate come tra sasso e ferro, la novità dello stile, l'accrescimento di forza ai vocaboli. Nemmeno tra i più poveri di vita interiore, costretti a cambiar materie di lavoro da una composizione all'altra, potrà questa volta venir ripetuto il pigro luogo comune della stasi linguistica pizzettiana. Perchè tutto il senso della *Sinfonia* sta aggrappato violentemente alle nuove sprezzature, ai nuovi tagli, alle alterazioni di dimensioni e di sintassi che ne derivano immediatamente.

La prepotenza del risultato balza agli occhi senz'altra velatura intermedia. Comincia con il primo tempo e conduce la *Sinfonia* traverso i diversi stadii sinfonici e traverso quel « sentimento del tempo » giunto qui alla sua piena stagione espressiva. (Soltanto adesso ci viene necessario accennare ad una affinità elettiva tra il « sentimento » pizzettiano e il « sentimento » del poeta Ungaretti, e ancora una volta ci appaiono lampanti le ragioni extra-letterarie che indussero Pizzetti a musicare, di Ungaretti, una delle più angosciate liriche: *La pietà*. Prendiamo alcune delle parole scritte dal De Robertis sul volume ungarettiano comprendente *La pietà*: « Quella sua facilità assorta, quella sua cadenza romita, quel segreto che le parole portano o, meglio, che porta le parole a significati nuovi, naturalmente! ». Si possono trasferire alle equivalenze musicali, renderle allusive alla musica di molti momenti della *Sinfonia*. Anche qui il segreto delle parole, quel che le assume a nuovi sensi, tra paradigmi e stilemi del discorso sinfonico).

Tale « sentimento » riceve espressione in tutta la *Sinfonia*, con una compattezza così assoluta che si spiega soltanto se ammettiamo per vero il rinsanguamento, l'alimento, la novità linguistica di cui s'è detto prima. Non esiste una sola debolezza, a tal riguardo, nella *Sinfonia*. Il ciclo umano e stilistico viene delineato nei suoi caratteri sin dal primo *tempo*. Quel modo grave e fermo, insicivo e assorto. Lo stesso di quando un prosatore o un poeta soppesa una materia verbale, la considera nella sua sfera e nel suo volume per darle un nuovo senso sulla pagina, per orientare su di essa un diverso periodo di vita creativa. Questo il valore del nucleo iniziale della *Sinfonia*. Di lì, e sul tema del *Concitato*, e sugli squilli che accendono poco oltre ancora altre combustioni al cammino del brano, prende il carattere e il valore il primo tempo: nervoso, rapido, inquieto, con tutto un balenar di timbri orchestrali, un peso di chiaroscuro che nel sinfonismo pizzettiano ancora non era apparso con tanto violenti alternative. Su tale apparizione ha da cadere il massimo accento, la più acuta attenzione.

***

Compito della critica, stavolta, è di spalancare lo spacco del chiaroscuro, misurar la densità della brunitura, andar con i ferri tra quest'altro muoversi di ferri e acciai. Ne viene un risultato che non somiglia ad altro « tempo » della vita pizzettiana, e che si giustifica soltanto sul passo musicale, sul segno umano di un brano così fatto. Basterebbe considerare la chiusa: dal *Largo*, al *Molto concitato*, alle definitive punteggiature. Sono sempre valori precisi di stile, a marcare l'altissimo pregio; sono disposizioni e segni delle cellule musicali, frammenti di materie,

scheggiature che fissano con precisione assoluta non il pensiero soltanto del compositore ma la sfera e il colore del mezzo espressivo.

L'*Andante tranquillo*, nella sua proposizione tematica, sembra regolare il linguaggio melodico al modo di altre pagine pizzettiane della medesima indole. Ma il suo carattere, il suo scopo, non stanno sui giri iniziali della melodia, non sulle conseguenze sempre di natura melodica che ne potrebbero venire al modo di altre occasioni somiglianti. Il vero senso dell'*andante* si rivela dal « *poco più mosso* » in avanti, quando tutto un rameggiare polifonico prende il sopravvento sul monodismo della cantilena iniziale. Ed è proprio dagli incontri espressivi e fonici che il tempo assume tutt'altra vita, tutt'altro senso, e una scrittura che allontana per sempre dal *Notturno* del *Concerto dell'Estate* o dal *Largo* del *Concerto* per violoncello. Il linguaggio lirico, pur stendendosi in novissimi giri melodici (da ricordare la melodia del clarinetto nelle sue apparizioni dal « *Largo* » in avanti per l'impreveduta invenzione di intervalli, per le dimensioni melodiche che viene a creare), rimane improntato ad una strana, enigmatica inquietezza e nervosità. Un fluire polifonico continuo, tra mutamenti di movimento, ci rende evidente sempre quello stadio del « tempo creativo » che stiamo traversando. E di qui il vocabolo pizzettiano, già altra volta incontrato secondo la specie presente, giunge alla zona poetica che è sempre ritrovabile intatta non appena tale vocabolo abbia ad affacciarsi nelle sue consuete formazioni. Mentre il succo del brano diremmo che tocca la sua condizione nella mescolanza di taluni nuclei lirici abituali del linguaggio pizzettiano, con accostamenti polifonici e inquietezze espressive e bruniture timbriche traenti la loro origine e il loro scopo nel testo sinfonico da quanto di assolutamente inedito s'era incontrato lungo il primo *tempo*.

Dopo le precedenti estrosità, dopo tante impennate nervose, il terzo movimento: *Rapido*, nella sua caratteristica struttura di scherzo viene a recare una folata serena, una sorta di mirabile gioco orchestrale e ritmico sostenuto da acutissima genialità inventiva. Col tempo, insieme a tanto altro che rimane da scrivere, tenteremo la minuziosa storia di questo *scherzo* nella produzione di Pizzetti, di questo inimitabile capolavoro di scherzo italiano e moderno, che non somiglia a nulla (giochi di maschere e popolane tra alberi e piazzette? Rintocchi di sistri e clavicembali?), che sembra nascere da un'improvvisa ventata giovanile e non tiene alcuna parentela nemmeno con lo scherzo del *Quartetto in re*, mentre le sue radici sono da trovare con implacabile escavazione in sparsi frammenti disseminati qua e là, rimanendo però sempre da attribuire la sorpresa della sua invenzione al complesso di novità e di ricerca che costituisce l'alimento e il carattere essenziale della *Sinfonia* pizzettiana.

Novità e ricerca si affermano con le massime tensioni nell'ultimo *tempo*. Qui, dove vien ripreso con larga spaziatura il tema iniziale della *Sinfonia*, siamo veramente alla pagina più forte che il sinfonismo di Pizzetti abbia dato. Affermazioni violente, scosse di inaudita brutalità, calate di un patetismo denso e soffocato si alternano entro spaccature, scorci, imprevedute fughe di prospettive timbriche e dinamiche di avvincente verità e crudezza espressiva. Sopratutto per il primo tempo e per quest'ultimo abbiamo scritto al principio che l'accento critico doveva cadere anche stavolta sul linguaggio musicale. Perchè qui nel *finale*, con maggior forza ancora che nel primo *tempo*, la potenza lessicale è così immediata da determinare per sola sua facoltà lo spazio formale, il passo dinamico, l'intera dialettica di un ultimo *tempo* di sinfonia. Il quale ultimo *tempo* assume stavolta, dietro l'incentivo linguistico, anche una vera e propria forma assolutamente nuova, immune di qualsiasi precedente.

Non da una ricerca musicale nasce l'importanza di simile risultato. In primo piano, dietro gli stilemi del musicista, stanno le nuove giornate dell'uomo, la sua angoscia, il delirio, l'ira, il senso tragico e affettuoso di doversi e volersi specchiare soltanto nella musica. Così come esige il sentimento del suo « tempo » inventivo, delle sue stagioni umane che tramutano.

GIANANDREA GAVAZZENI.

"Battaglia d'Amore e di Dispetto,,
di O. Vecchi

Si tratta di una composizione di stile madrigalesco a dieci voci, contenuta nella « Selva di varia ricreazione » (Venezia, 1590) del celebre maestro modenese, che insieme al suo « Convito musicale » (Ib. 1597) costituisce una delle sue antologie pubblicate prima delle sue opere maggiori e più note: l'« Amfiparnaso » e le « Veglie di Siena ».

Codeste antologie contengono senza dubbio quelle musiche scritte, o per suo svago o per commissione, durante la sua tranquilla dimora arcipretale di Correggio dove tra le cure del suo ufficio e la quiete operosa del suo gradito rifugio trascorreva i suoi giorni nella piccola borgata emiliana con i buoni villici di quella terra, fra la loro deferente ammirazione e il lor deferente rispetto. Ed io me lo immagino un po' come il Machiavelli, che alternava la stesura delle sue *Storie* con lieti giochi e piacevoli conversari, vestito anche lui di rascia e allietato dalla compagnia di buoni bevitori del frizzante e genuino vin di quelle fertili terre di Sorbara e in mezzo ai quali poteva meglio sfogare il suo umor ridanciano, la sua popolaresca giocondezza, il suo sano epicureismo.

In codesta antologia c'è di tutto un po'; Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Iustiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, *Airs à boire*, Dialoghi, oltre a un Lotto amoroso e a questa Battaglia che forma l'oggetto di questo scritto. « Selva » — egli spiega nella seconda edizione dell'opera — per non seguire in essa un filo continuato; « Ricreazione » perchè sì come in una selva vi si mirano varietà d'herbe e di piante porgere ai riguardanti tanto diletto, così debba la varietà dell'harmonie sparsa fra questi miei canti sembrare una Selva ».

Come tanti altri grandi maestri l'autore vi tratta appunto tutti i generi musicali allora in voga e s'ispira ai più diversi atteggiamenti dell'arte sua, alle caratteristiche delle varie forme e a quelle dei vari stili di musica nostrana e di musica forestiera.

Questa *Battaglia d'Amore e di Dispetto* composta nel 1587 presenta pregi d'originalità e d'interesse non solo per il valore intrinseco del componimento e per la sua particolare struttura, ma anche per le circostanze che la provocarono

riferendosi essa ad un avvenimento di qualche importanza nella storia degli Stati estensi sulla fine del Cinquecento.

Essa è in sostanza un Epitalamio composto — probabilmente dietro commissione, se non per un omaggio di spiegabile cortigianeria verso i potenti sposi — in occasione delle festose nozze fra Marco Pio, signor di Sassuolo, e Clelia Farnese, figlia naturale del cardinale Alessandro Farnese.

I contrasti che precedettero questo matrimonio spiegano il titolo della composizione e con verosimiglianza suggerirono all'autore la scelta della forma della Battaglia che i maestri francesi della *Chanson* predilessero e di cui il maggiore esponente, lo Jannequin, lasciò un esemplare famoso e ovunque ammiratissimo. La aderenza della composizione del Vecchi agli analoghi esemplari francesi e di maestri italiani, come vedremo, è indiscutibile ed evidente.

***

Un po' di storia anzi tutto.

Con la morte di Ercole Pio di Savoia (1), signore di Sassuolo in quel di Modena, il figliuol suo Marco, ancora infante, rimase erede del feudo sotto la tutela di Enea Pio, suo zio. Bambino fu mandato a Ferrara presso la Corte estense per compiere la sua educazione e la sua istruzione.

Era un fanciullo vivacissimo, irrequieto e ribelle ad ogni costrizione alla sua volontà, tanto che ad un certo momento se ne fuggì da Ferrara e andò peregrinando per vari paesi. Ritornato in patria, mostrò desiderio di liberarsi da ogni tutela e, mortagli la zia che lo aveva in custodia, volle da sè stesso direttamente occuparsi del governo della sua terra. E questa, se qualche volta ebbe a lodarsi di lui per qualche buona opera compiuta, troppe volte ebbe a dolersene per la violenza del carattere e l'impetuosità delle sue deliberazioni. Era bellissimo di fattezze onde il Tasso lodò la sua avvenenza dicendo

e leggiadria che dai primi anni avesti
quasi un bel pregio dell'età fiorita;

era audace, coraggioso, ma incomposto nei piaceri e scialacquatore impenitente.

Cólto e intelligentissimo, fu al Tasso carissimo tal che questi lo fece erede alla sua morte dei suoi beni materiali, certo riconoscente e memore della protezione che gli aveva offerto nei più tristi anni della sua esistenza a Ferrara.

La terra di Sassuolo, finitima da una parte con lo Stato di Ferrara e dall'altra col Ducato di Parma, attirava naturalmente la malcelata bramosia degli Estensi e dei Farnese e d'altronde Marco ambiziosissimo era desideroso di accrescere la sua influenza e il prestigio della sua piccola signoria.

Gli occorreva anzi tutto un erede e a Marco, ancora giovane, si pensava naturalmente di cercare una sposa degna del suo nome e del suo casato. In un primo tempo si posero gli occhi su diverse fanciulle degli Stati estensi e di quelli confinanti appartenenti a famiglie nobili e ricche, fra altre a Barbara Sanvitale.

(1) I Pio, potente famiglia di Ferrara, erano legati da antica amicizia con i Savoia poichè Ludovico duca di Savoia aveva nel 1450 investito il valoroso capitano Alberto Pio di Carpi del feudo di S. Ciriaco accordando a lui, ai collaterali e ai discendenti il privilegio di aggiungere al proprio cognome quello della sua Casa.

Ma in fine la scelta cadde su di una vedova, se non proprio matura, certo non più giovanissima, di qualche anno più anziana di lui.

Clelia Farnese figlia naturale del Cardinale Alessandro e già moglie di Giovanni Giorgio Cesarini, dei primi patrizi di Roma, si era maritata quando aveva appena quattordici anni. Era bellissima, colta e gentilissima: era considerata la più avvenente signora di Roma e formava l'ammirazione di tutti. Suo padre stesso ne andava orgoglioso e un cronista romano del tempo racconta che una volta che essa era alla finestra del palazzo Rusticucci per assistere ad una processione della quale faceva parte il Cardinale Alessandro, suo padre, questi si fermò a guardarla lungamente e con palese compiacimento.

Riferisce questo cronista che si soleva dire del magnifico prelato ch'aveva fatto durante la sua vita due cose grandi: la chiesa del Gesù e messo al mondo questa bella figliuola.

Le lodi dei poeti per lei toccavano l'iperbole: « nido di Venere e degli Amori » era definito il suo viso. Si dice che le sue sembianze fossero state ritratte dal pennello di Tiziano. Il Tasso la cantò nelle sue Rime:

Chi vide mai quaggiù più bella imago
d'angelica bontà, più chiaro esempio
d'avere a scherno il mondo e i suoi diletti?

Ma qui il celebre cantore di Goffredo diceva una solenne bugia! E il *quidlibet audendi* oraziano, concesso ai poeti, passava il segno.

La vita e le abitudini della bella Clelia erano state infatti sino allora tutt'altro che edificanti. Corteggiata e ammirata, amava le liete adunanze mondane, i balli, le feste e i bagordi e fece molto parlare di sè quando era vivo ancora il suo primo consorte (che in verità la trascurava) e anche, forse di più, dopo, quando si lasciò apertamente corteggiare dal cardinale Ferdinando De' Medici, divenuto poi Granduca di Toscana. Era altresì notorio che un tal Alfonso Vitelli era suo amante.

Sembra accertato che questa vita e codeste abitudini un po' libere inducessero suo padre ad accasarla di nuovo con Marco Pio. Ma a queste considerazioni devesi aggiungere il proposito dello stesso Farnese di potere nell'istesso tempo avere qualche ingerenza sul dominio di Sassuolo, piccola terra, fertilissima e agognatissima.

A questo matrimonio la prima ad essere contraria era stata proprio donna Clelia e perchè non completamente persuasa della sua convenienza di accasarsi col Pio, violento e dissipatore, e perchè questa sua nuova condizione l'avrebbe costretta a lasciare Roma, la sua brillante vita e il suo caro amico.

In quei tempi i padri, specie quando erano, come il suo, potenti, non si mostravano troppo propensi ad assecondare la volontà dei figli e Clelia fu a forza condotta a Ronciglione, terra dei Farnesi, ivi confinata, e messa nell'alternativa o di accondiscendere al matrimonio o di essere chiusa in un convento. Scelse il male minore e, rassegnata, si unì a Marco Pio.

Questi, alle cui orecchie era giunta la eco di codesti contrasti, volle segretamente assumere informazioni precise sulle voci che correvano e per mezzo di un frate cappuccino a cui erasi confidato seppe che in verità la ragione doveva essere attribuita alle abitudini eccessivamente mondane e alla sfacciata civetteria di cui dava prova la sua futura consorte.

Ma forse il bel sorriso e l'abbagliante sguardo di lei avevano già avvinto troppo fortemente il giovane sposo per farlo desistere dal proposito di farla sua.

Il matrimonio non garbava troppo nemmeno al duca Alfonso II D'Este che non desiderava un suo vassallo passasse alle dipendenze di un Farnese. Esso fu in ogni modo celebrato solennemente nella villa di Caprarola nell'autunno del 1587 e i novelli sposi presero la via per la residenza di Sassuolo, sostando per tre giorni a Castelduranle (Urbania), ospiti dei duchi d'Urbino.

A Sassuolo li accolsero grandi feste: luminarie, fuochi d'artificio, trofei, archi di trionfo, balli, musiche. Fu perfino allestita una nuova edizione del *Sacrificio* del Beccari con nuovi intermezzi e con carme esaltatore del Guarini (2).

Fu certo in questa occasione che Orazio Vecchi dovette comporre e, probabilmente, fare eseguire questa *Battaglia*.

***

Clemente Jannequin, autore della famosa *Bataille de Marignan*, dove volle riprodurre il fatto d'arme accaduto nel settembre del 1515 quando re Francesco I si assicurò la conquista delle terre del Milanese e che rimane l'esemplare classico di questo genere, aveva avuto qualche precedente nel Quattrocento. Precisamente una canzone a tre di un anonimo autore italiano (3) nella quale, sia pure in modo assai limitato, la descrizione della battaglia veniva colorita colla riproduzione realistica di grida dei combattenti, di rumor d'armi, di squilli guerreschi.

Ora è spiegabile come codesto strepito delle armi, lo scalpitìo dei cavalli e delle fanterie che muovevano all'assalto, il sonito delle trombe, il rullar dei tamburi, le urla eccitanti degli eserciti che fra loro cozzavano, potessero divenire un efficace elemento di descrizione musicale non meno del canto degli uccelli, del richiamo dei cani nelle cacce, delle voci di mercato che avevano già sollecitato così felicemente l'estro e la fantasia dei maestri Arsnovisti del Trecento.

Lo stile polivoco, allora in tutta la sua espansione, trovava buon gioco nella riproduzione di tali scene e l'incrociarsi, l'alternarsi, l'interferirsi e l'inseguirsi delle parti cantanti potevano ben prestarsi al rilievo del testo musicale.

Elemento essenziale di espressione apportavano in tali casi le onomatopee che con le più strane combinazioni sillabiche volevano contraffare i segnali delle trombe (*fan, fan, fre re lan*), il rullare dei tamburi (*pon, pon, pon, pon*), il galoppo dei cavalli (*patipatoc, patipatoc*), il patassio della mischia (*tric, trac, tric, trac*), il romor delle spade e simili, intermezzate da grida di allarme, di vittoria, da richiami, da comandi, ecc.

È veramente incredibile, per chi non abbia ascoltato la esecuzione di queste musiche, capacitarsi dell'effetto di realismo che codeste onomatopee producono anche se a prima giunta sembrino ingenue o puerili.

(2) Il matrimonio fu poco fortunato e sterile di prole. Le abitudini poco sagge e spenderecce di Marco erano causa di contrasti con la moglie. Con la morte poi del duca Alfonso II e la conseguente devoluzione di Ferrara al papato, le mire di conquista sul feudo di Sassuolo da parte degli Estensi si fecero più evidenti e accentuate. Una congiura ordita per ragioni politiche e forse anche per odio personale del fratello del nuovo duca Don Cesare contro Marco, riuscì a sopprimere violentemente questi la notte del 10 novembre 1599. V. G. Campori: *Memorie storiche di Marco Pio di Savoia signore di Sassuolo*. Modena, 1871.

(3) È segnalato dalla Brenet nel suo volume *Musique et Musiciens de l'ancienne France* (Paris, Alcan - 1911) come esistente alla Biblioteca nazionale di Parigi (Ms. N. 151123).

È noto che l'opera del Jannequin per il successo che ottenne e per l'originalità della sua concezione fu presto oggetto di numerose trascrizioni e di elaborazioni strumentali, per liuto, per organo particolarmente, ed ebbe imitatori non rari.

Di questi uno dei maggiori era stato Matteo Fiammengo ('Matthias Hermann) successore al Gaffurio quale maestro di cappella del Duomo di Milano, che verso la metà del Cinquecento pubblicò a Venezia pei tipi del Gardano la *Bataglia taliana* ispirata al famoso fatto d'arme in cui Francesco I fu vinto e fatto prigioniero (24 febbraio 1525) e del quale si disse che Matteo stesso fosse stato testimonio oculare. E la composizione di lui, per quanto aderente all'esemplare del maestro francese, presenta pure lati interessanti di originalità.

Lo seguirono altri maestri, quali il Costeley, lo stesso Jannequin che nella *Bataille de Metz* (1552) introdusse un'importante innovazione unendo alle voci il suono delle trombe e il battito dei tamburi, e il nostro Tommaso Cimello nelle sue *Canzoni villanesche* (1545) figurando una specie di zuffa di carattere comico fra gente di contado.

Nello stesso anno in cui il Vecchi componeva la sua *Battaglia* venne pubblicata fra i *Concerti* dei due Gabrieli (1587) una composizione di Andrea a otto voci *Sento un rumor*, che presenta gli stessi caratteri della *Battaglia* dello Jannequin.

Conobbe il Nostro simile componimento? Non lo possiamo affermare, ma è probabile che la composizione, certamente scritta prima dell'87, non fosse rimasta ignota al maestro modenese così aderente e affine nelle sue musiche allo stile dei più eminenti Veneti.

Nel Secondo Libro delle *Canzoni alla francese per sonare* di A. Banchieri (Venezia - Amadino - 1596), si trova una Battaglia a Otto con parole. Per quanto, posteriore a quella del Vecchi e del Gabrieli, sia composizione poco estesa e di non molto interesse, è opportuno segnalarla. Le onomatopee riguardano il suono delle trombe e l'imitazione degli spari degli archibugi. La derivazione diretta con la Battaglia francese è indiscutibile, anche nelle particolarità dello stile della musica.

***

L'idea di celebrare un illustre imeneo scegliendo una composizione musicale del genere delle Battaglie appare, più che inconsueta e originale, bizzarra e strana. È tuttavia spiegabile se si ricordino i contrasti e gl'incidenti, a cui abbiamo accennato sopra, verificatisi precedentemente e che avevano dovuto suscitare nella società aristocratica e nell'ambiente delle Corti a Roma, a Parma e a Ferrara, chiacchiere e pettegolezzi.

Bisogna immaginare che il connubio Farnese-Pio avesse verisimilmente prodotto qualche delusione nei pretendenti e nelle pretendenti, nei loro parenti e fautori e, con la delusione, sentimenti di rancore e di dispetto di cui questo componimento è indice non dubbio.

Tra i delusi e oppositori, per ragion politica, c'era certo anche il Duca Alfonso II di Ferrara e però si comprende perchè il contenuto di codesto epitalamio-battaglia, che doveva essere eseguito per la circostanza proprio nelle terre del feudo estense, non avrebbe potuto alludere agli oppositori se non in forma molto prudente e vaga. Si trattava in sostanza di non irritare troppo certa gente. Perciò le persone di cui si voleva far accenno, diventano altrettante personificazioni della gelosia, dello sdegno, del tradimento, ecc. (e in fatto di personificazioni

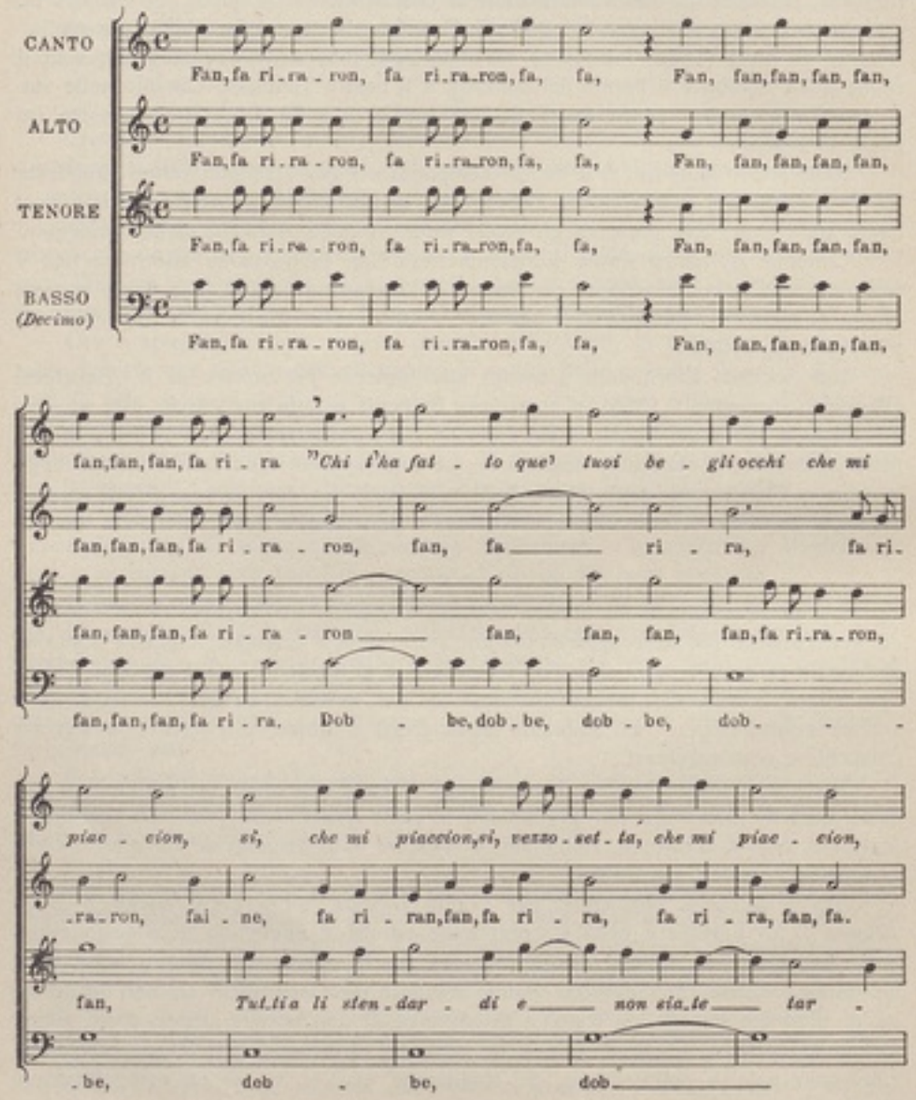
e di allegoria i versaioli di quel tempo ne tiravano fuori sempre a iosa!) sconfitte e battute da Amore invitto.

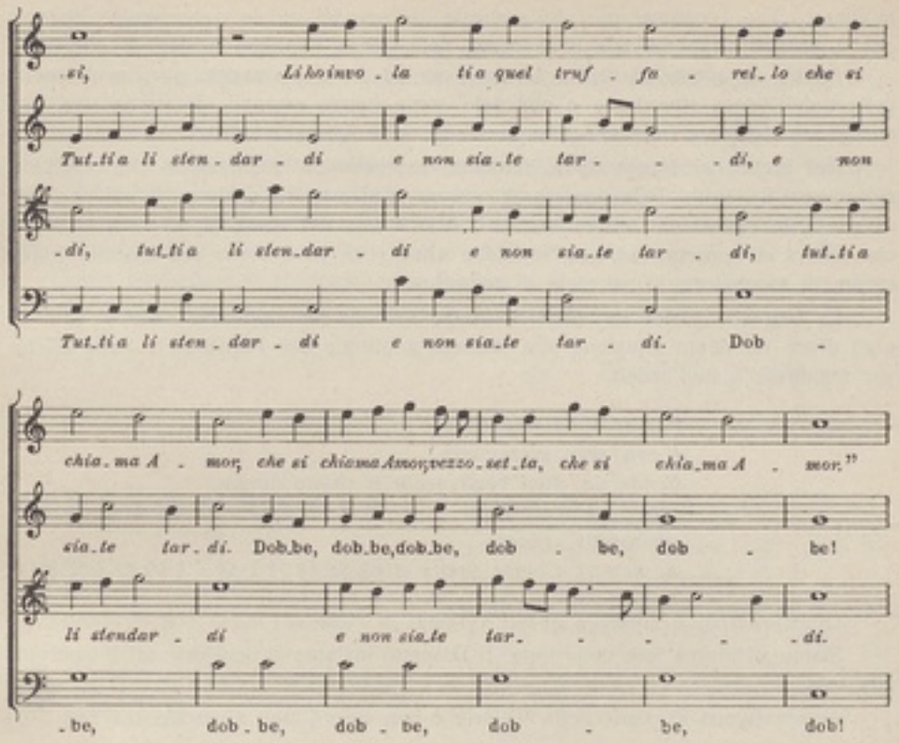
La *Battaglia* del Vecchi si divide in quattro parti conteste a dieci voci, saggio indiscutibile di grande perizia contrappuntistica.

Amore muove il campo contro il Dispetto, spiega le sue insegne e la battaglia s'inizia.

Dall'altra parte il Dispetto « vestito in rossi manti »,

che l'otio e la lascivia tiene a lato





avendo per suoi fidi alleati la Gelosia, il Tradimento, lo Sdegno, il Tormento, gli si fa incontro e lo affronta.

Ma in mezzo alla mischia che si è ingaggiata, quasi ad incuorare e a infondere coraggio ad Amore, compaiono la Speranza e l'Ardire mentre tra il romore della lotta risuona una canzone gentilissima allusiva alle bellezze della sposa, e certo tratta da una canzone popolare allora in voga. La ritengo d'origine meridionale come del resto la maggior parte delle Villanelle allora conosciute.

— Chi t'ha fatto quei tuoi begli occhi
che mi piaccion sì, vezzosetta?
— Li ho involati a quel truffarello
che si chiama Amor.

Altrove (4) ho avuto occasione di discorrere dell'uso dei maestri italiani della seconda metà del Cinquecento d'incastonare e d'interpolare nei loro componimenti madrigaleschi cotali canzoni. Ce n'è esempio nel *Cicalamento delle donne al bucato* dello Striggio, in vari altri componimenti dell'istesso Vecchi, del Banchieri; avevo fatto sin da allora rilevare la grande importanza che codeste interpolazioni, asso-

(4) In *Canzonieri musicali del Cinquecento* R. M. I. A. XXVIII, 1921, Torino, Bocca e in *Arte e Vita musicale a Bologna*, vol. I, Bologna, Zanichelli, 1927.

miglianti alle « Incatenature » della poesia italiana del secolo decimoquinto, hanno per il prezioso apporto alla conoscenza della lirica popolare nostra di quell'età.

Anche in questa *Battaglia* adunque se ne trova un saggio che mi è parso prezzo dell'opera riprodurre e non solo come nuovo esempio di simile uso, ma anche per l'efficace ingenuità d'espressione della frase melodica.

Nel mezzo al fragor della battaglia, espresso da onomatopee che vogliono riprodurre il sònito delle fanfare di guerra, l'urto delle schiere, il galoppo dei cavalieri, le evocazioni, gli incitamenti, il richiamo dei comandi, codesta canzone che affiora ed emerge sul contesto delle altre voci, pare come una visione iridescente di arcobaleno in un cielo di tempesta.

La battaglia è nel suo pieno sviluppo quando sopraggiunge, cinta il crin di gigli d'oro (evidente allusione allo stemma gentilizio dei Farnese) la bella Clelia per incuorare i suoi fedeli.

Per arco opra le ciglia
e con gran meraviglia
stende de' suoi begli occhi il chiaro lampo
e per gli acuti dardi
amorosetti sguardi
gli nemici d'amor saetta e piglia.

Onde atterriti e conquisi questi volgono in rotta.

Siamo all'ultima fase della lotta. Il Dispetto insieme ai suoi seguaci è costretto alla resa.

Amore intona il peana della Vittoria e con esso l'inno augurale.

Ecco gli amanti illustri!
Viva Farnese e Pio per mille lustri.

Questa composizione di cui ci occupiamo, acquista particolare ragione dell'attenzione nostra poichè rappresenta uno de' primi esemplari di « Battaglie » che si riscontrano nella storia della musica italiana del tempo. Genere d'eccezione in ogni modo ispirato a quello dei maestri francesi della *Chanson* cinquecentesca.

Chè se nel Vecchi e in qualche altro suo contemporaneo italiano il madrigale descrittivo riproducente coll'ausilio delle voci il canto degli uccelli, il suono degli strumenti e delle fanfare, i segnali e i richiami delle cacce, le grida de' mercati e simili non è infrequente, quello delle « Battaglie » è molto raro.

È in ogni modo vanto del Vecchi l'averlo esperimentato qui in una maniera, ch'io sappia, del tutto nuova, ideandolo cioè come un epitalamio nel quale il realismo della descrizione è asservito ad una espressione e ad una significazione simbolica.

Se un giorno (che auguriamo non lontano) sarà dato di avere a disposizione in una corretta, accurata e accessibile edizione tutte le opere di Orazio Vecchi, si potrà meglio e più agevolmente che oggi non si possa, misurare tutta la grandezza di questo Maestro, comprendere l'arte sua, ammirarne la genialità della fantasia, la profondità della dottrina, la duttilità del talento, la vastità e la varietà della produzione.

Egli sembra in mirabile sintesi comprendere tutti gli aspetti, tutti i caratteri, tutti i generi musicali che il Cinquecento coltivò e attraverso cui si espresse. Al limite estremo dell'età alla quale appartiene, il Vecchi ne riflette felicemente tutte le esperienze.

Senza stabilire inutili paragoni o superflue comparazioni, la figura di questo maestro nostro presenta molte analogie e contatti e simiglianza con quella di Orlando Lasso. La stessa fecondità di produzione, la stessa larghezza d'orizzonti d'arte, la stessa varietà in tutte le forme e, nell'indole del suo talento, la stessa agilità, duttilità e pieghevolezza, lo stesso spirito di vivacità, di esuberanza, di brio e di vita.

Genio immediato e spontaneo che fiorisce e si espande per impeto ingenito della sua natura non meno che per forza d'ingegnosità e di studio.

FRANCESCO VATIELLI.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Teoria

DACCI (G.) (E. R. 2100). *Trattato teorico-pratico* di Lettura e Divisione musicale. Parte IV. (Lazzari) (B) L. 4,—

Pianoforte

PUCCINI (G.). LA FANCIULLA DEL WEST. Due Fantasie facilissime, senza ottave (Del Maglio) :
— (125419/20) Ciascuna (A) L. 3,—
TURANDOT. Due Fantasie facilissime, senza ottave (Del Maglio) :
— (125421/22) Ciascuna (A) L. 3,—

Fisarmonica

CZERNY (C.) (E. R. 2110). *75 Studi* per Fisarmonica e Pianoforte (dai « 100 Studi giornalieri », Op. 599) (Giua) (B) L. 10,—

Canto e Pianoforte

PERSICO (M.). LA LOCANDIERA. Pezzi staccati :
— (125405) Atto 1°. Aria di Fabrizio (T) : Mirandolina, mia disperazione (A) L. 5,—
— (125406) Atto 2°. Duettino Dejanira-Ortensia (S-MS) : L'amore è un soave tormento (A) L. 5,—
VALLINI (M.) (125517). *Nebbia*. Ritmo lento (C-B). Parole di F. Tettoni (A) L. 4,—

Archi

LA ROSA PARODI (A.) (125428). *Recitativo ed Aria*, per Violoncello ed Orchestra da camera. Riduzione dell'Autore per Violoncello e Pianoforte (A) L. 6,—

PILATI (M.). *Quartetto in La*, per Archi :
— (125292) Partitura in-16° (A) L. 20,—
— (125293). Parti staccate in-4° » » 30,—

Orchestra

DONATI (P.) (125334). *Tre Acquarelli paesani* : Mattino all'uccellanda - Angelus - Briscola in quattro. Part. in-8° (A) L. 25,—
GIURANNA (B.) (124689). *Patria*. Partitura in-8° (A) L. 20,—
GUBITOSI (E.) (124884). *Notturno*. Partitura in-8° (A) L. 10,—
LA ROSA PARODI (A.) (125426). *Recitativo ed Aria*, per Violoncello ed Orchestra da camera. Partitura in-8° (A) L. 6,—

Orchestrina

WASSIL (B.) (124811). *Intermezzo* (A) L. 6,—

Noleggio

LA ROSA PARODI (A.). *Concerto pastorale*, per Pianoforte ed Orchestra.

G. HAYDN

SINFONIE

PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI

RIDUZIONE E REVISIONE
DI M. ZANON

E.R. 1056 - VOL. I — E.R. 1057 - VOL. II

Ciascun volume L. 15

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Influenze italiane sulla "Cappella sistina" polacca

Influenze italiane sulla musica e sulla pratica musicale in Polonia sono già state segnalate da parecchi storici. Anche sull'organizzazione della coralità nella chiesa cattolica esercitò un forte ascendente la costituzione della Cappella Sistina. A questo proposito il m.° M. Glinski in un saggio nell'*Osservatore romano* ricorda che il culto della musica alla corte di Polonia aveva già tradizioni, quando Sigismondo I il Vecchio saliva al trono. Giovanni Alberto (1482-1501) ed Alessandro (1501-1506) dedicarono alla musica massime cure. Giovanni tratteneva a corte numerosi musicisti. Basterebbe citare il nome di Ermanno Fink, uno dei più celebri di quel secolo, per dar l'idea dell'alto livello raggiunto dalla musica sotto il regno dei primi Jagelloni. Ma il secolo aureo fu inaugurato da Sigismondo il Vecchio. Sino dall'adolescenza si sentì trasportato verso l'arte musicale; e la Corte, quando era ancora principe ereditario, « risuonava ininterrottamente dall'alba sino a notte » ed anche, non di rado, durante la notte, essendo tradizione di quell'epoca accompagnare con la musica gli ospiti che tornavano a casa dopo la cena e lo spettacolo.

Sigismondo ospitava numerosi virtuosi di clavicembalo, di virginale, di arpe, di liuti, e flauti, e diverse trombe, nonchè cantanti e ballerini. Nel 1520, probabilmente non senza l'influsso di sua moglie, Bona Sforza, la quale aveva una raffinatissima sensibilità per le belle arti, decise di fondare una stabile cappella regia, che doveva sostituire i complessi vocali e strumentali che, sporadicamente e senza una solida coordinazione, svolgevano la loro attività alla Corte reale di Polonia. Questa nuova cappella, basata sui modelli stranieri, attrasse in Polonia numerosi musicisti italiani, i quali, protetti efficacemente dalla regina, inaugurarono l'epoca della penetrazione della « nobile arte italiana » in Polonia.

Sigismondo ebbe cure premurose per la sua cappella. Negli ultimi anni della vita, quando fu sconvolto dalla malattia, il suo interessamento per la cappella reale diminuì alquanto. La gloria della Cappella Sistina, che proprio in quell'epoca pervenne in tutti i paesi d'Europa, gli fece pensare alla fondazione di una cappella simile a quella vaticana a Cracovia; realizzazione che avrebbe dato una forte e duratura base allo sviluppo della musica sacra in Polonia.

Questa cappella, fondata nel 1543, ricevette il titolo di Cappella *Sacrae Regiae Maiestatis* ed ebbe una sua storia interessante. Giusta l'editto del primate Pietro Gamrat, era costituita da un preposto, nove preti cantori e un chierico. La cappella era destinata alla esecuzione delle composizioni polifoniche, ma si limitò oltrechè a diversi servizi liturgici per la famiglia dei Jagelloni, al *Rorate coeli*; così vediamo negli annali della storia polacca che la cappella viene denominata semplicemente « Cappella dei Rorantisti ». Il re volle garantire ad essa una esistenza duratura e solida, le donò un usufrutto perenne di alcuni beni regali. Pertanto in quell'epoca di rigogliosa fioritura della musica vocale e strumentale, epoca in cui risplendeva il regno delle dinastie dei Jagelloni, la cappella dei Rorantisti risultò essere un complesso insufficiente, tanto dal punto di vista numerico, quanto per la mancanza di ragazzi o di voci bianche artificiali. Tutta la musica veniva eseguita *ad voces aequales* e senza accompagnamento strumentale, tanto che fini per deludere il successore di Sigismondo il Vecchio, Sigismondo Augusto, il quale fondò un'altra cappella sovvenzionata largamente, che attrasse molti illustri musicisti italiani e raggiunse in breve un alto livello artistico, acquistandosi una rinomanza internazionale.

Un altro difetto dell'organizzazione era nella dipendenza dell'attività artistica dei Rorantisti dai problemi assai complicati della difficile gestione, affidata agli stessi cantori che, non di rado, dovevano assentarsi da Cracovia, venendo sostituiti con elementi inadatti. Queste occupazioni, tanto estranee al loro nobile compito, non potevano non influire sugli animi dei membri della « Sistina polacca ».

Il trasporto della capitale da Cracovia a Varsavia nel 1598 fu anche un colpo sfavorevole allo sviluppo della cappella, poichè Varsavia divenne subito un vero fulcro del movimento artistico di tutta la Polonia, e attrasse i migliori elementi musicali di Cracovia, la quale perse molto del suo prestigio e della sua importanza. La Cappella reale andò con la corte a Varsavia, mentre a Cracovia, nel 1619, venne fondata una nuova cappella presso la cattedrale di Wawel, la quale riprese in un certo senso, l'importanza della cappella rappresentativa di Cracovia.

Sebbene i musicologi polacchi si siano dedicati con tutta la lena alle ricerche dei dati concernenti la Cappella e conservati nel castello di Wawel e in altre località a Cracovia, pure non riuscirono a trovare sufficienti fonti per una accurata storia sintetica della « Sistina Polacca ». Le confische e i saccheggi dei governi nell'800 hanno devastato anche gli archivi polacchi; e perciò nella storia delle « Cappelle » restano finora, e probabilmente resteranno, sempre, numerose lacune.

Il primo preposto della « Sistina » polacca fu Padre Nicola di Poznan, che ebbe a successore il noto musico Cristoforo Borek. Poco dopo vediamo allo stesso posto uno dei più insigni e più notevoli compositori di quel tempo: Tommaso Szadek e poi Umberto Belcimius Vartensis, Joannes, Barimius, e Martino di Mielce; questi fu licenziato nel 1628. Per rialzare il livello artistico della Cappella, fu deciso di far venire dall'Italia un insigne musicista, maestro di cappella del Collegio Germanico a Roma: Annibale Orgas, il quale rimase nella Cappella sistina solo un anno, e morì nel 1629. Dopo qualche mese di intervallo, arrivò da Roma un musicista italiano, che dedicò un'importante parte della sua attività alla Cappella dei Rorantisti, contribuendo al suo perfezionamento.

Quest'epoca fu quella del più intenso influsso della musica italiana; e Orgas e Gigli furono fervidi ed instancabili diffusori del genio musicale italiano in Polonia. Essi riuscirono, malgrado tutte le tradizioni e restrizioni dei Rorantisti, a far entrare nella Cappella anche alcuni cantori italiani come Sebastiano Lagustini, Joacchino Petroin, Antonio Simi e Bernardino Terzago.

Con la morte di Francesco Gigli, avvenuta nel 1657, finisce il periodo « italiano » nella storia della cappella, in cui vediamo nel '700 i soli musicisti polacchi, con rarissime eccezioni negli ultimi decenni dello stesso secolo XVIII.

La Cappella dei Rorantisti cessò di esistere dopo la divisione della Polonia: le confische del governo oppressore misero fine alle fonti di esistenza e del mantenimento della Cappella, la quale, soffocata la sua attività per mancanza di mezzi, dovette sospendere la sua attività artistica, dissolvendosi completamente nel 1794, con molto danno per la cultura musicale polacca.

ITALIA

Bollettino Ceciliano. - Roma, ottobre 1941. Fascicolo dedicato alle musiche di Celestino Eccher.

Il Musicista. - Roma, settembre 1941.

G. Guerrini: *Intorno al "Dott. Faust" di F. Busoni.*

Rassegna Dorica. - Roma, settembre 1941.

M. Pedemonte: *Un grande violoncellista dimenticato (Stefano Galeotti).* — Florentinus: *La Voce di "Jenufa".*

Segnalazioni da Giornali e Periodici:

M. Bacci: *Francesco Morlacchi* (Tevere, Roma, 4-5 X '41).

A. Bellgni: *Francesco Morlacchi* (Sera-Secolo, Milano, 27 X '41).

R. Borasi: *Romualdo Marenco, l'aedo della danza* (Lavoro Fascista, Roma, 16 X '41).

F. Cavalla: *Sarabanda su Paganini* (Vedetta Fascista, Vicenza, 9 X '41).

G. Cetrangolo: *Lo "Stabat Mater" di Jacopone da Todi e il prologo del "Giuliano" di A. Rossato, nei riferimenti delle rispettive composizioni di Rossini e Zandonai* (Arti grafiche Federici, Pesaro).

A. A. Fumarola: *Il prete dello Stradivari* (Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, 1 X '41).

Gaianus: *Restauro ai programmi delle Scuole di musica* (Il Resto del Carlino, Bologna, 2 X '41).

A. Ghislanzoni: *Problemi e provvidenze musicali dell'ora: Il teatro lirico* (Il Veneto, Padova, 25 X '41).

G. C. Paribeni: *Il cinquantenario della "Wally"* (Annunzia la pubblicazione, per la circostanza, da parte della Casa Ricordi, della partitura del capolavoro di Catalani). (L'Ambrosiano, Milano, 27 X '41).

G. Petrocchi: *Rossini nei ricordi di Pesaro* (Il Resto del Carlino, Bologna, 23 X '41).

M. Rinaldi: *La Casa dei vecchi musicisti* (La Tribuna, Roma, 14 X '41).

S.: *Vita lieta di Mozart* (Roma, Napoli, 3 X '41).

G. Toschi: *Vita musicale di Mozart* (Il Gazzettino, Venezia, 7 X '41).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, settembre 1941.

B. Martin: *L'ultima fuga di J. S. Bach.* (Si propone di studiare con novità di intenti le questioni intorno all'*Arte della fuga*, trat-

tate da molti scrittori ma con punti di vista pregiudiziali, sia positivi, sia negativi, e specialmente volge l'attenzione all'ultima fuga). — M. UNGER: *Muzio Clementi come sinfonista.* (Non si può precisare quante sinfonie abbia composto C.; probabilmente una ventina. Sono utili le indagini sulla vita musicale a Londra nella seconda metà del XVIII secolo. La prima sinfonia sorse nel 1786, quando cominciarono i concerti dei professionisti. L'A. accenna poi alle sinfonie di C. ricostruite da A. Casella, pubblicate da Ricordi, e di cui trattò questa rivista nel suo anno XVII). — F. BASER: *Heinrich Wiltberger compositore di Lieder alsaziani.* — K. G. FELLERER: *Grieg e la musica del suo tempo.* — L. SCHROTT: *In memoria del violoncellista H. Becker.*

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 19 settembre 1941.

P. RAABE: *Sul "Tiglio" di Schubert.* — W. ALTMANN: *Statistica delle opere dall'agosto 1940 al luglio '41.* (Opere rappresentate: *Madama Butterfly* in 56 teatri, *Tiefland* in 53, *Freischütz* in 46, *Tosca* e *Pagliacci* in 45, *L'Olandese volante* in 43, *Carmen* e *Cavalleria* in 40, *Rigoletto* e *Valchiria* in 39, *La Bohème* e *Tannhäuser* in 38, *Fidelio* in 36, *Nozze di Figaro* e *Allegre comari di Windsor* in 34, *I maestri cantori* e *Marta* in 33, *Un ballo in maschera* e *La traviata* in 31, *Aida* in 30, *Il flauto magico* in 29, *La sposa venduta* e *Sigfrido* in 28, *Il barbiere di Siviglia* in 26, *Hänsel e Gretel* in 25, *Otello* e *Oro del Reno* in 24, *Lohengrin*, *Il cavaliere della rosa* e *Tristano* in 23, *Don Giovanni* e *Il ratto dal serraglio* in 21, *La forza del destino* e *Così fan tutte* in 19, *La figlia del reggimento* in 17. Il più alto numero di rappresentazioni (ben 551) lo ha raggiunto *Madama Butterfly*.

Die Musik Woche - Berlino, 1941.

N. 31 - W. M. FREIHERR: *Introduzione.* — E. SCHMITZ: *Il flauto nelle musiche di Mozart.*

Zeitschrift für Musik - Regensburg, ottobre 1941.

W. EGK: *Columbus.* (Parla della sua opera, *Columbus*, che il Teatro dell'Opera di Francoforte rappresenterà nel 1942, ricorrendo il 450° anniversario della scoperta dell'America). — W. OCHLMANN: *Le opere di Werner Egk.* — W. ZENTNER: *L'Opera di Stato di Monaco sotto Klemens Krauss.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, novembre 1941.

F. ORESTANO: *Commemorazione di Verdi.* (Pronunziata a Monaco di Baviera nel corrente anno). — R. GERBER: *Forma essenziale tedesca in Händel e Gluck.* (Ricorda la lettera di Mozart a suo padre nella quale affermava di sentirsi intimamente tedesco e deplorava che la Germania nulla faceva a vantaggio dei suoi artisti; e considera le condizioni di musicisti costretti, come Händel e Gluck, a espatriare. Nota che in ambienti assai limitati Bach, forte del suo spirito, della sua religiosità, potè superare gli angusti confini ed esprimersi personalmente e tedescamente in molte opere. Händel non era religioso nel senso di Bach, ma protestante in senso moderno, quasi al modo goethiano. E a lui avrebbe potuto alludere Mozart. L'estetica teatrale di Gluck si determinò decisamente a contatto dell'opera italiana).

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, ottobre 1941.

G. DORET: *Ricordi della prima udizione del "Prélude à l'après midi d'un faune".* — E. MOHR: *Recenti libri su Debussy.*

Sinfonia. - Zurigo, ottobre 1941.

A. P.: *Critica utile.*

Dissonances. - Ginevra, settembre 1941.

EDIT.: *I 15 anni dell'Orchestra da camera di Basilea.*

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, settembre 1941.

M. BORGUNO: *L'educazione musicale in Ispagna.*

VIOLINO E PIANOFORTE

G. F. HAENDEL

E. R. 508. - *Larghetto* (Principe)	L. 4,—
E. R. 1896. - *Largo* (Poli)	L. 1,20
E. R. 1895. - *Sonata in La* (Anzoletti)	L. 3,—
E. R. 2106. - *Sonata 4ª* (dal Violino) (D'Ambrosio)	L. 5,—
Sonate (Anzoletti):	
E. R. 832. - Volume I	L. 6,—
E. R. 833. - Volume II	L. 6,—

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

Prime trasmissioni

L'E.I.A.R. ha fatto conoscere, il 28 ottobre, la nuovissima opera in 4 atti ed un epilogo, *La Roma dei Cesari*, parole e musica di Igino Robbiani. La data è stata ben scelta poichè il lavoro — in cui si fondono elementi pagani e cristiani — tende ad esaltare il fato imperiale ed universale di Roma.

L'autore, osserva *Il Corriere della Sera*, con questo melodramma sociale in cui è spesso protagonista la massa, ha ricalcato il precedente cammino delle altre sue opere; pur seguendo una linea musicale melodica, non ha rinunziato alle forme polifoniche vocali e strumentali, ed ha usato anche frammenti dell'antica lirica greca e canti e modi gregoriani liberamente rielaborati.

Ha diretto lo spartito Franco Capuana; e ne sono stati principali interpreti Inghilleri, Melandri, Bernardi, Borriello, la Elmo, la Gatti, ecc.

Spettacoli lirici diversi

® ROMA (Reale dell'Opera). — La stagione verdiana si è iniziata con un eccellente *Don Carlo* (m.° Serafin, Beval, Pasero, Gobbi, la Cigna, la Elmo, regia di Frigerio, scene di Oppo). Hanno seguito: *Ernani* (m.° Baroni, Tagliabue, Beval, la Gatti, Beuf, regia di Govoni, scene di Parravicini), *La traviata* (maestro De Fabritiis, la Caniglia, Filippeschi, Basiola), *Rigoletto* (m.° Questa, De Falchi, Malipiero, la Archi), *Simon Boccanegra* (maestro Bellezza, Civil, Franci, la Magnoni, Pasero, Taddei, regia di Govoni).

® TORINO (Carignano). — Si sono rappresentate *Falstaff* (Stabile, la Somigli, la Casazza, l'Alfani Tellini, ecc.), *Manon Lescaut* (la Scuderi, Ferrauto, Ghirardini), *Lucia* (la Pagliughi, Traverso, Nascimbene, Righetti), *Andrea Chénier* (Battaglia, la Gaio, Biasini), *Adriana Lecouvreur* (la Cobelli, la Bertola, Granda, Togliani). Ha diretto l'opera verdiana il maestro Bellezza e le altre il m.° Sabino.

® FIRENZE (Comunale). — Il m.° Mario Rossi ha diretto *La traviata* (la Oltrabella, Malipiero, Marchesini), *Andrea Chénier* (R. Gigli, Marchesini, la Carbone), *I quatro rusteghi* (l'Adami Corradetti, la Barbieri, la Roveri, Molinari, Santafè, Gubiani), *Gli Orazi* di Porrino (la Carbone, Pasero, Voyer, Meletti, Viviani) con *Hänsel e Gretel* (la Pederzini, la Casazza, la Ribetti, l'Abate, la Limberti, Meletti); *Cenerentola* (la Barbieri, Di Taranto, Meletti, la Mazzarelli, Abate). L'opera di Porrino, nuova per Firenze, ha avuto riconfermato l'ottimo precedente successo di Milano.

® TRENTO (Sociale). — Direttore Annovazzi sono andate in scena: *La traviata* (la Favero, Colombo, Poli), *Francesca da Rimini* (la Di Leo, Voyer, Biasini, Tofanetti), *Manon Lescaut* (la Morselli, Casadio, Marchi).

® ROVIGO (Sociale). — I maestri Votto, Marini e Berrettoni hanno diretto, rispettivamente, *Rigoletto* (Reali, Lugo, la Muzzi), *Il campiello* (la Favero, la Masetti Bassi, la Menotti, Badiali, Bregola, Nessi, ecc.), *Il trovatore* (Gigli, la Castellani, la Grosso, Mascherini).

® REGGIO EMILIA (Municipale). — Dopo *Madama Butterfly* (m.° Gavazzeni, la Hasegawa, Alfieri, Colombo) e la *Arlesiana* (m.° Podestà, la Grani, Malipiero, Poli) sono andate in scena *La morte di Frine* di Rocca ed *Il notturno romantico* di Pick Mangiagalli, entrambe — nuove per la città — accolte con molto favore. N'è stato direttore il m.° Podestà, principali interpreti dell'una la Oltrabella, la Simionato, Pauli, Laffi; e dell'altra la Dori, Ferrauto e Colombo.

® Di *Un ballo in maschera* ad ASCOLI PICENO (direttore il m.° Baroni) sono stati interpreti B. Gigli, Mascherini e la Pedrini.

® BREVI STAGIONI LIRICHE. — *Il barbiere di Siviglia* (m.° Frattini, Toti Dal Monte, Poli, Lotti, Sciacqui) a PADOVA; *La Bohème* (maestro Martini, la Capsir, la Dori, Morano, Campolonghi) a PARMA; *Manon Lescaut* (m.° Berrettoni, Gigli, la Scuderi) a UDINE; *Otello* (m.° Cordone, Merli, Ghirardini, la Sani) a TORTONA; *Lucia* e *Rigoletto* (m.° Pessina con artisti del Teatro sperimentale di Alessandria) a PIACENZA.

® A NORIMBERGA ha avuto calorosa acco-

glienza *Giulietta e Romeo* di Zandonai, che per la prima volta si eseguiva in quella città. Ha diretto l'opera il m.° Dressel, protagonisti la Balasus e Miltschinoff, regista W. Hanke.

Il m.° Failoni ha diretto al Reale di Budapest rappresentazioni straordinarie di *Aida, Tosca* e *Bohème*, con artisti di prim'ordine.

CONCERTI

MILANO

Teatro della Scala. — Ha inaugurato la stagione autunnale Victor de Sabata, col consueto grandissimo successo. Particolare attrattiva aveva la sua udizione, perchè comprendeva — novità assoluta per l'Europa — la prima esecuzione della *Sinfonia in la* di Pizzetti, di cui ha detto diffusamente in questo stesso fascicolo il m.° Gavazzeni e che ha avuto accoglienze calorose con molte chiamate anche all'autore. Completavano il programma pagine di Sibelius, di Berlioz, di Wagner.

Esito lietissimo ha avuto anche il m.° Karajan (tanto il suo concerto che quello di De Sabata furono replicati) dirigendo il *Concerto in mi bem.* di Locatelli (in cui lo stesso direttore sosteneva la parte pianistica), la *Sinfonia in re min.* di Schumann, e la *Quinta* di Beethoven.

Esecutore equilibrato e lucido si è poi rivelato il m.° von Kempen, che per la prima volta dirigeva alla Scala, presentando l'introduzione dell'*Euriante*, la *Seconda* beethoveniana, i *Preludi* di Liszt e la sinfonia del *Guglielmo Tell*.

Alfredo Casella ha fatto conoscere ai milanesi la sua *Sinfonia* op. 63 che ha avuto pienamente confermata la lieta accoglienza di Venezia e di Roma. Completavano il programma il *1° Concerto brandeburghese in fa magg.* di Bach, ed il *Concerto in re min.* per pianoforte ed orchestra di Mozart, che procurò molti applausi anche al solista Fischer.

Nel concerto di Alceo Toni, oltre una *Sinfonia* di Schumann, il *Concerto in la min.* per pianoforte ed orchestra di Grieg (ov'ebbe un successo personalissimo Arturo Benedetti Michelangeli), brani delle *Vetrate di chiesa* di Respighi e la sinfonia de *La battaglia di Legnano*, figuravano, in prima esecuzione, *Variazioni* di Tocchi, alquanto discusse.

Ha concluso la stagione il maestro Schuricht anch'egli applaudito in pagine di Vivaldi, di Brahms (nel cui *Concerto* per violino e orchestra si è assai distinto Enrico Campajola) e di Bruckner.

I sei concerti hanno richiamato sempre molto pubblico e quattro di essi hanno completamente esaurito il teatro.

Teatro del Popolo. — Il Coro di S. Tommaso di Lipsia, composto di sessanta giovani, ed in giro per l'Italia (direttore il m.° Guenter Ramin), ha inaugurato assai bene la stagione, con un programma bachiano; in una *Toccata* ed in un *Preludio* lo stesso direttore ha sostenuto con bravura la parte organistica.

Concerti diversi. — Ad un concerto dopolavoristico diretto dal m.° Boccaccini, hanno partecipato Maria Caniglia e il tenore Merli.

VARIE DALL'ITALIA

All'Adriano di Roma, in un concerto per scopi benefici, il m.° Molinari ha diretto pagine di Geminiani, Beethoven, Respighi, Debussy, De Falla e Rossini.

A Pavia è stato commemorato il compositore e violinista concittadino Alessandro Rolla, nel 1° centenario della sua morte. Dopo un chiaro discorso del prof. Giusto Zampieri, sull'epoca e sull'arte del Rolla, si sono eseguite — di quest'ultimo — alcune composizioni, esecutori l'orchestra pavese diretta dal m.° Renzo Bossi, il violinista Abbado, il violoncellista Crepax, con la collaborazione di Micheletti e Polenghi.

In un concerto all'E.I.A.R., diretto dall'A., è stato presentato in 1ª esecuzione assoluta il *Concerto* per orchestra da camera di Antonio Cece.

Il m.° Annovazzi ha diretto un concerto di musica verdiana a Pordenone, preceduto da un discorso di Giovanni Cenzato.

Due nuove composizioni bandistiche sono state recentemente applaudite: la *Rapsodia militare italica* del m.° D'Elia, che pure l'ha diretta, a Roma, eseguita dalla Banda della R. Guardia di Finanza (di cui è direttore); ed il 3° atto dell'opera *Rossana* di Corrado Minniti a Siracusa, in un concerto della Banda municipale dedicato a compositori cittadini.

VARIE DALL'ESTERO

Il violinista Leo Petroni (al piano Michael Rancheisen) ha eseguito alla Meistersaal di Berlino musiche di Corelli, Vivaldi, Tartini e Nardini.

Alla Filarmonica di Berlino è piaciuto, diretto dal m.° Schuricht, il poema sinfonico *Al Piemonte* di Carlo Pizzini.

Il Trio Vidusso-Abbado-Crepax ha dato alcune applaudite udizioni in diverse città della Germania, eseguendo anche musiche di Pizzetti, Casella e Porrino.

Il 43° anniversario artistico di Ettore Panizza è stato ricordato a Buenos Aires, con l'offerta di un album contenente cinquemila firme dell'arte rappresentativa argentina, e con un concerto di sue composizioni, tra cui alcune liriche (Adelina Morelli e Pedro Mirassou) ed il *Trio* per piano, violino e violoncello (Calusio, Pessina e Pratesi).

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

EDIZIONI RICORDI

VERDI (G.). — *Messa da Requiem* in memoria di Alessandro Manzoni (1874). Riproduzione in fac-simile. Volume in-quarto grande, pag. 420. (G Ricordi & C., Milano).

Fra le numerosissime manifestazioni d'indole ufficiale e privata che hanno avuto luogo in Italia e all'estero in occasione del 40° anniversario della morte di Giuseppe Verdi, senza dubbio la più degna e la più significativa è stata la riesumazione di quella che non a torto fu definita « la versione in musica del sentimento e dei principi religiosi del sommo compositore dell'Ottocento »; la quale riesumazione, anzichè limitarsi ad una esecuzione solenne e memorabile, ha voluto assumere l'aspetto di un omaggio duraturo, per quanto semplice e austero, con la riproduzione in facsimile della partitura autografa della *Messa da Requiem* verdiana preceduta, com'è noto, da un acuto e ispirato saggio di Ildebrando Pizzetti ed eseguita in 300 esemplari a cura del Museo Teatrale alla Scala, proprietario dell'autografo, della Casa di Riposo per Musicisti (Fondazione Verdi) e della Casa G. Ricordi & C., editrice di tutte le opere del Maestro.

Merito principale del succitato saggio del Pizzetti è il suo carattere definitivo, direi inappellabile, nel senso che egli giustifica, con esatta comprensione, la estrinsecazione di un *pathos* intenso e veemente e perciò antiliturgico e antitradizionalistico, destinato ad esprimere, che è un rappresentare *umanissimamente*, la estrema umana vicissitudine.

Quanto alla riproduzione del manoscritto originale della *Messa* (cui è annesso, in fascicolo separato, l'autografo di quel *Solo* per contralto, composto espressamente per Maria Waldman in sostituzione del *Liber scriptus proferetur* per coro, della prima stesura) non c'è tra gli studiosi ed amatori dell'arte verdiana chi non ne misuri il prezioso valore etico, di gran lunga superiore a quello di qualsiasi stampa rara o antica, si tratti pure della *Bibbia Mazarina* di Gutenberg o dell'*Odhecaton* di Ottaviano Petrucci. Forse è incomparabile il fascino esercitato dall'opera manoscritta di un autore o di un compositore: chè essa permette, a colui che la esamina, la reviviscenza dell'intimo travaglio ispirativo ed elaborativo del suo creatore, sia se la pagina manoscritta ci si presenti (come nell'autografo della belliniana *Norma*) martoriata di pentimenti e di rifacimenti, sia se ci commuova la cura minuziosa con cui Verdi ha passato in bella copia questo peculiare frutto del suo intelletto e della sua dottrina, nel quale la sua arte — egli diceva con amara ironia — si era nobilitata... A ciò bisogna aggiungere, nel caso presente, la finalità altissima perseguita dagli editori con la scelta della *Messa* ove, in una al genio, alla perizia tecnica e alla umanità profonda, qualità imprescindibili della musica di Giuseppe Verdi, si è voluto onorare quella sua precipua dote ch'è il riconoscimento del merito altrui e la dedizione ad uno scopo generoso: il che appunto nella *Messa*, dal suo spunto embrionale alla sua finale destinazione, si afferma e si eterna.

Non meno degno di nota è il valore intrinseco di detta riproduzione che costituisce, non esitiamo a dichiararlo, un magnifico conseguimento dell'arte fototipica e non solo italiana. Grazie all'ampiezza della lastra, siamo in grado di contemplare il manoscritto nelle sue naturali dimensioni e non come avviene talvolta in proporzioni ridotte, mentre la impeccabile fedeltà del procedimento tecnico ci consente la visione dei benchè minimi particolari grafici, tracciati dalla mano del Maestro e non sempre reperibili nelle copie a stampa, con in più la fatale impronta del tempo, in apparenza irriproducibile, ma qui reale e palese e di cui la suggestività è accresciuta dal sapiente uso di carta pentagrammata e di inchiostro *ad hoc*, atti ad allontanare ogni eventuale anacronismo.

Dalle pagine del suo autografo Verdi, maestro di emozioni, riesce ancora una volta a far vibrare, e in maniera novissima, le corde della nostra psiche.

F. D. B.

ALTRE EDIZIONI

OREL (A.). — *Der junge Schubert* (Pag. 60). (Musikverlag Adolf Robitschek, Vienna).

È un nuovo contributo alla indagine della formazione musicale di Schubert. Con notizie ricavate dai registri del Convitto nel quale il giovinetto studiò, da lettere di familiari e di amici, da testimonianze dell'attività culturale dell'ambiente viennese, l'Orel ha ricostruito le influenze delle scuole di Ruzicka e di Salieri e delle musiche più divulgate (oltre Haydn, Mozart, Beethoven, anche Krommer, Kozeluch e altri) su quel « musicale talento », che tutti i maestri subito riconobbero. L'Orel dà un elenco delle composizioni giovanili di Schubert, elenco numerosissimo, e ragiona intorno alla gran parte che la musica strumentale ebbe in confronto con la musica vocale e alla tardiva apparizione del *Lied*. Molto interessano le appendici nelle quali l'autore per la prima volta pubblica pezzi di Schubert giovane su testi di Metastasio, esercizii cioè di armonia, di contrappunto, di accentazione italiana.

WEISSENBORN (B.). — *Das Händelhaus in Halle* (Pag. 30). (G. Kallmeyer, Wolfenbüttel).

Inserito nella *Schriftenreihe des Händelhauses in Halle*, che ha accolto pure un discorso di Alfred Rosenberg, commemorativo dell'autore del *Messia*, questo studio precisa l'ubicazione della casa in cui Händel nacque, fornisce dati sulla famiglia di lui e sulle condizioni culturali della città alla fine del '600.

SCHERING (A.) — *Samuel Scheidt* (Pag. 52). (G. Kallmeyer, Wolfenbüttel).

Il compianto Schering prepose a questo volumetto una rievocazione dello stato culturale e dell'arte organistica della Germania fra il Cinque e il Seicento. Walter Serauky ha tracciato una succosa ma compiuta descrizione della vita musicale di Halle al tempo di Scheidt. Infine Rolf Künicken ha riferito le sue ricerche d'archivio sulla famiglia Scheidt.

THIEME-HEDLER (G.). — *Daniel Gottlob Turk* (Pag. 64). (G. Kallmeyer, Wolfenbüttel).

Al sassone Turk, che nacque a Clausewitz presso Chemnitz nel 1750, la Thieme-Hedler dedica alcune pagine, studiandone specialmente le sonate in rapporto allo stile « galante ». Walter Serauky aggiunge un'indagine su qualche oratorio e sulle cantate da chiesa dello stesso Turk; se alcune cantate, iniziate e conchiuse da cori, son costituite di recitativi e di arie, e dunque seguono lo schema del Neumeister, le più numerose invece continuano l'innovazione di Joh. A. Hiller, che usò molto la forma coralistica del *Lied*, ossia, la « cantata a versetto ». Inoltre il Serauky riconosce al Turk il merito di aver diffuso in Halle la conoscenza di Händel.

DAMISCH (H.). — *Mozart Almanach auf das Jahr 1941*. (Oesterreichischer Landesverlag, Vienna).

Raccolta di brevi scritti sulla vita e le opere di Mozart, con qualche nuova notizia. Hanno collaborato fra gli altri alcuni ben noti studiosi della musica e del teatro, il Gregor, il Funk, il Komorzinsky, il Millenkovich-Morold, l'Orel, il Tenschert. Parecchie illustrazioni.

FARGA (F.) — *Geigen und Geiger* (pag. 334). (Albert Müller Verlag, Zurigo).

« Violino! Meraviglia delle meraviglie! » — grida entusiasticamente l'A., nel conchiudere la seconda parte del volume, dedicata ai maggiori violinisti italiani (Paganini naturalmente ha per sé un capitolo), tedeschi, francesi, e d'altre nazioni. La prima parte narra le derivazioni, la nascita, lo sviluppo dell'istrumento. E in ogni caso l'A. è solerte nella narrazione. Centotrentotto illustrazioni, nitide e minuziose, completano l'esposizione cronistica, che è ampissima nella parte che riguarda i costruttori italiani.

EISENSCHMIDT (J.). — *Die szenische Darstellung der Opern Händels auf der Londoner Bühne seiner Zeit*, 2 vol. (pag. 76 e 136). (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel).

Poichè alcune opere di Händel sono state recentemente rappresentate in Germania, e si spera che tale movimento culturale non s'arresti, l'A. ha creduto opportuno di raccogliere molte notizie della rappresentazione delle opere händeliane, al loro tempo, nei teatri londinesi; egli s'augura che i registi di oggi vogliano prender nota delle antiche inscenature per riprodurle fedelmente, così come il concertatore e direttore si preoccupa di esser fedele al testo musicale. Lasciamo che speri. Intanto egli fornisce dati preziosi a coloro che vogliono giovarsi della cultura e sapere come sieno andate esattamente le cose. Nel secondo volume, il più interessante, riunisce descrizioni della pratica teatrale nei primi decennii del '700, come avvenivano le prove dei cantanti, come venivano mimicamente espressi gli affetti, omaggi, collera, ironia, amore, rappresentate le azioni, quale era il portamento del corpo, delle braccia, delle mani, come si recitava l'« a parte », quali erano i costumi, le decorazioni, le macchine, le luci. Nel primo volume narra le vicende delle imprese teatrali cui Händel partecipò, all'Haymarket e al Coventgarden, ricorda i libretti e i librettisti, e in generale lo stato del teatro e dell'opera. Belle illustrazioni adornano questa *Schriftenreihe des Händelhauses in Halle*.

a. d. c.

MUSICA SACRA

FUGA (S.). — *Concerto sacro*. Riduzione per Canto e Pianoforte. (Officine Grafiche Fratelli Amprino, Torino).

Concerto, ossia composizione che ha una sua precisa struttura in quattro tempi, con ritorni tematici più o meno definiti. Sacro, ma non liturgico. Il libretto, tratto dalla liturgia per i defunti, è costruito secondo una libera logica sentimentale, non dogmatica. La stesura musicale manifesta anche meglio l'intenzione dell'autore, di tradurre in note, cioè, un sentito pensiero religioso, senza la costrizione della regola liturgica.

La composizione è corale, quartetto vocale senza soli, con l'accompagnamento dell'orchestra, che nella presente edizione è ridotta per il pianoforte. L'impronta generale è austera e semplice, quasi popolaresca. Le voci si dispongono in aperta omofonia, spesso addirittura all'unisono; le armonie sono scoperte, evidenti, e il cromatismo stesso non diminuisce il senso di chiarezza. La cantabilità, elementare o espansiva o nervosa secondo i momenti, è commossa, e domina la composizione, la parte strumentale essendo pochissimo contrappuntata, nell'intenzione di ambientare il sentimento e le voci più che di sovrastare.

Particolarmente felici il *Requiem aeternam* iniziale, sostenuto e patetico, l'attacco del *Dies irae*, il preludio orchestrale con l'a solo di oboe e il seguente supplichevole e dolce *Domine Jesu*, anch'esso all'unisono, e la chiusa del concerto, l'*Absolve quae sum*, una recitazione corale, sorretta da larghi, sostenuti accordi, intensamente conclusiva.

La tendenza dell'autore risulta ancora una volta affermata nell'atteggiamento, che è tutto romantico — in senso lato — di bandire l'astrattezza sonora e la forma per la forma, per esprimere, senza preoccupazioni di più o meno sentito modernismo, uno stato d'anima, che, anche se proiettato nella collettività, com'è il caso di questo *De profundis*, resta tuttavia soggettivo.

B. Lupo.

PALATUCCI (A). *Inni religiosi*, per una Voce con accomp. d'Organo. (De Marino, Napoli).

Canti e accordi senza pretese: ciò che occorre per l'umile popolo delle campagne.

PICCHI (L.) — *Messa Italica*, per Coro a due Voci eguali, in onore di S. Caterina da S. e S. Francesco d'A. (Carrara, Bergamo).

Anche questa Messa si stacca assai simpaticamente dalla tradizionale scolastica delle Chiese: pur conservando un cantar facile alle voci ed un accompagnamento molto semplice, l'autore trova modo d'introdurre particolari di indubbia comunicativa e sana modernità.

c.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

RESPIGHI (O.). — *Concerto in la minore* per Pianoforte e Orchestra. Riduz. per due Pianoforti di Gino Moroni. (G. Ricordi & C., Milano).

Questo *Concerto* è opera giovanile di Respighi, cioè del 1902, e di essa vien fatta ora la riduzione per due pianoforti. Tutta la cultura romantica e neo-romantica vi è travasata e gli stessi procedimenti più o meno lisztiani sono palesi. Lo svolgimento dei temi si carica di arabeschi e di virtuosismi, ben scritti per pianoforte, ma non sempre necessari.

Ad onta di queste inevitabili debolezze, il *Concerto* è costruito con sapienza e accorgimento di buon gusto, e l'effetto immediato è gradevole e sicuro. I tempi si susseguono senza soluzione di continuità. L'« Adagio molto », più magniloquente che intimo, si collega ad un « Presto » agile e spigliato, interrotto appena da un bell'« Andante », per riprendere, sfociare in una ricca « Cadenza » e concludere in una perorazione di grande sonorità.

FIUME (O.). — *Fantasia eroica* per Violoncello e Orchestra. — *La stessa*, ridotta per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Ricordo che, durante la Rassegna nazionale di musica contemporanea, avvenuta in Firenze nel 1939, in un concerto diretto da Antonino Votto al Comunale, questa *Fantasia eroica* di Orazio Fiume fu una delle cose che più favorevolmente mi impressionarono. A rivederla ora sott'occhio e a rileggerla me ne sono più sicuramente reso conto. È lavoro che rivela serio impegno, padronanza di mezzo sonoro, senso costruttivo e interiorità vitale. Quantunque sia una « fantasia », pure Fiume, per istinto architettonico, ha voluto basare il lavoro sostanzialmente sulla forma-sonata.

VIVALDI (A.). — *Sonata a tre* per Violino, Violoncello e Pianoforte (Casella). (G. Ricordi & C., Milano).

A poco a poco si rivela quel grande maestro settecentista che è Vivaldi, di cui è ancor scarsamente nota la svariata e immensa opera giacente nel fondo Foà di Torino.

Questa *Sonata* fu eseguita per la prima volta nella « Settimana vivaldiana » senese del 1939. Alfredo Casella la rielaborò nella parte pianistica con quel gusto che la sua cultura gli permetteva. Ora può far parte di ogni repertorio concertistico.

La Sonata ha un *Largo maestoso* in due parti di maschia potenza, una *Allemanda* ele-

gantissima nel suo andamento imitativo, una breve *Aria* a tempo di minuetto molto moderato, e una *Corrente* spigliata nel ritmo, libera da formule e dialetticamente logica nello sviluppo.

GEMINIANI (F.). — *Andante* per Violino e Pianoforte (G. Marinuzzi-M. Giacchino Cusenza). (G. Ricordi & C., Milano).

Gino Marinuzzi aveva elaborato per archi, arpa e organo questo *Andante* di Geminiani, ampio di linea e di intensa liricità. Ora M. Giacchino Cusenza l'ha ridotto per violino e pianoforte curandone le arcate e la dinamica con cura particolare e squisito senso d'arte.

ADELMO DAMERINI.

BARBERA (G.). — *Soldatini in marcia*, riduzione per Pianoforte della partitura per piccola Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Pur riducendo le possibilità coloristiche alla sola tastiera del pianoforte, l'autore è riuscito a conservare alla composizione una varietà di atteggiamenti sonori del massimo interesse, atti, soprattutto, a lasciar immaginare il risalto che il pezzo avrà dalla tavolozza orchestrale.

E. ODDONE.

ALTRE EDIZIONI

BURKHARD (Willy). — *Sonatine* per Violino e Pianoforte. (B. Schott's Söhne, Magonza).

La Sonatina si compone di tre tempi: un Allegro moderato, un Poco Adagio e un Rondò (Allegretto); è abbastanza facile e chiara nella sua ispirazione volutamente semplice. Di gradevole effetto è il Rondò finale, che offre anche, senza porre al violinista difficili problemi di tecnica da risolvere, la possibilità di mostrare il proprio virtuosismo.

BADINGS (H.). — *Capriccio* per Violino e Pianoforte. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Composto nel 1936 questo *Capriccio* offre al violinista una pagina, mediante la quale egli può mettere in evidenza le qualità del proprio strumento e della propria arte: dal cantare melodico, al balzellato, ai rapidi passaggi di accordi, alle volate, agli armonici, ai pizzicati, ecc. Anche la parte pianistica richiede un senso del ritmo ed una preparazione sicura. L'ispirazione spazia nel mare infinito della libertà cromatica.

REUTTER (H.). — *Rhapsodie*, per Violino e Pianoforte. (Schott's Söhne, Magonza).

Ampia composizione di evidente ispirazione lisztiana: i tempi sono mossi attraverso incisive e cariche sonorità del pianoforte ed hanno intonazione popolaresca. Essa muove attraverso contrasti per chiudersi in un *Prestissimo* spiccato di deciso effetto virtuosistico. Il genere rapsodico concede all'autore una melodia cantata con pienezza e vigorosità.

i. i.

GIACCHINO CUSENZA (M.). — *Tre Pezzi facili* per Pianoforte. (S. A. Carisch, Milano).

Tre piccole pagine gustose, garbate, piacevoli da suonare e da sentire, fra le migliori della valorosa autrice.

MARTIN (F.). — *Quatre sonnets* per Mezzo Soprano, Flauto, Viola e Violoncello. (Edizioni Hug, Zurigo).

Il testo delle quattro composizioni vocali è tratto dal poema *Amours* di Ronsard, e offre al musicista un materiale di ispirazione singolarmente bello e seducente. La veste sonora attesta il potere che la parola ha sulla nostra sensibilità musicale, ed ancora una volta afferma lo stretto vincolo che avvicina la poesia al suono.

MYLIUS (H.). — *Suite in do minore* per Viola e Cembalo. (Edizioni Breitkopf, Lipsia).

Il repertorio da concerto per la viola è oltremodo limitato e la pubblicazione di questa *Suite* non può che rallegrare i cultori dello strumento, tanto più che il contenuto musicale della composizione offre singolare interesse, specialmente nell'ultimo tempo della *Suite*, che si impernia su un tema di G. S. Bach.

E. ODDONE.

CAUDANA (F.). — *Quadretti melodici*. 10 piccoli pezzi per il 1° corso. Fasc. primo de « Il Concertino del giovane pianista ». (Edizioni Musicali Carrara).

È da raccomandarsi vivamente agli insegnanti ed ai piccoli pianisti questo fascicoletto del m.° Caudana. Il nome del valoroso e solerte compositore è assoluta garanzia della serietà di intenti con cui è stata ideata questa raccolta di pezzi facili che, nell'angusto ambito delle cinque note, offrono pregi ragguardevolissimi di non comune genialità.

CARLO LONATI.

BACH (G. S.). — *Orgelwerke IX* (H. Keller). (Peters, Lipsia).

Si tratta sempre del 9° volume della edizione Griepenkerl Roitzsch, ma con aggiuntavi la *Fantasia con imitazione* in si bem. min., il *Trio* in do min., 3 *Preludi* a corale e la *Partita* su « Ach, was soll ich Sünden machen ». Il revisore, Hermann Keller, ha dettato una interessante « premessa » riferentesi a notizie culturali di ciascun pezzo.

cost.

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

GUERRINI (G.). — *Sette Variazioni sopra una Sarabanda di Corelli* (Sonata 8ª, op. V). Partitura.

(G. Ricordi & C., Milano).

È la più recente opera del m.° Guerrini, che l'ha scritta dietro invito di Fabien Servitzky, direttore dell'Orchestra sinfonica d'Indianopolis, per celebrare il cinquantenario di quel celebre organismo. È un lavoro di particolare importanza, per l'impegno con cui è stato concepito e per la originale realizzazione in orchestra d'archi, con pianoforte, trattata a modo di « Concerto grosso ».

La variazione, si sa, intesa specialmente in senso moderno come visione personale degli aspetti vari di una idea — sia essa creata o solo ripensata nel suggerimento — è la forma forse più ardua di composizione, perchè mette a prova le possibilità di scavo di un artista. Guerrini ha trovato sempre in Corelli un lirico che sente affine al suo spirito, sia per pensosità espressiva, sia per volontà costruttrice. Ed ha chiesto perciò un tema a lui, ponendolo, come ad indice di un limite deliberatamente segnato, al principio e alla fine del lavoro. In questo spazio nasce un paesaggio poetico tutto personale e distinto in sette momenti, che sono sette modi, diversi nella visione oggettiva nata da un medesimo angolo prospettico, ma anche nella riflessa commozione lirica del soggetto motore.

Specialmente nella terza e nella sesta variazione Guerrini è giunto alla conquista più piena e personale del mondo suggerito dal tema corelliano, trasportandolo nel mondo del proprio spirito senza più alcun residuo estraneo. Nella terza, infatti, sulla linea tematica sostenuta « a corale » dal violino e dal violoncello soli, si distende un movimento delicatissimo degli altri archi che ne compie la trasfigurazione in un processo di intensità lirica fino al suo esaurimento. Nella sesta, che più che variazione è una amplificazione tematica, il centro della conquista trova il suo completo sfogo, mercè una libertà lineare più lontana dalla lettera corelliana, sebbene sempre illuminata dallo spirito, e una complessità contrappuntistica nel gioco del « concertino » e del « ripieno ». Il brano, dopo una breve ma fantasiosa cadenza del violino solo, si chiude con un ricordo più determinato del tema, disposato con gli altri elementi già svolti in principio. È una delle più belle pagine di questa originale scrittura quasi « a bianco e nero » che appare più ricca di ogni colorazione orchestrale.

ADELMO DAMERINI.

BOSSI (R.). — *Le Sagre d'Italia* - N. 1. *Il palio di Siena*. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

Renzo Bossi ha composto un ciclo di quadri sinfonici, ispirati alle più caratteristiche e pittoresche *Sagre d'Italia*. Questa è dedicata al *Palio di Siena*, che è una gara di corse di cavalli al galoppo con fantino. Essa ha luogo ogni anno in quella città ai primi di luglio e alla metà di agosto ed è preceduta e seguita da cortei in costumi antichi; festa popolare che appassiona le varie contrade, rappresentate ciascuna da un cavallo. Tutta l'animazione della vecchia città, tutta la passione del popolo formano lo sfondo ideale di questa composizione di Renzo Bossi, per la quale egli ha chiamato in sostegno tutta la sua tavolozza orchestrale ricca di colore e tutta la sua maestria tecnica. I brani di cui si compone il quadro — *La folla, Il corteo del Palio, Il Carroccio, Le sbandierate, La Mossa, Vittoria!* — hanno tutti una loro caratteristica di solida costruzione, di cui i contrasti ritmici e il lavoro contrappuntistico conferiscono un fervore di vita particolare. Il secondo e il terzo sono, sotto questo rapporto, di maggiore interesse. Il quarto è invece fondato su di una bella linea degli archi in ottava; il quinto, con i suoi trilli insistenti, e l'ultimo con la sua incisività ritmica sono due pagine di sicuro effetto. Tutto il quadro smagliante di colori e sapientemente condotto.

CICOGNA (G. A.). — *Impressioni di Spa-*

PIANOFORTE A DUE MANI

M. VITALI

Composizioni scelte per Clavicembalo

VOLUME I (E. R. 134) L. 6

FRESCOBALDI, *Canzona, Corrente, La Frescobalda;* GRIECO, *Aria di ballo;* MARCELLO, *Assai allegro;* PASQUINI B., *Il cuculo, Sonata;* PASQUINI E., *Canzone francese;* PESCETTI, *Allegretto, Presto;* POLLAROLI, *Sonata;* SCARLATTI D., *Andante, Vivace;* ZIPOLI, *Gavotta, Largo.*

VOLUME II (E. R. 135) L. 8

DURANTE, *Capriccio;* GALUPPI, *Andantino, Giga, Vivace;* GRAZIOLI, *Adagio;* MARTINI, *Allemanda, Sarabanda;* PARADISI, *Aria, Capriccio, Toccata;* PORPORA, *Fuga;* RUTINI, *Andante, Giga, Minuetto;* TURINI, *Allegro.*

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

gna. Suite per Orchestra. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

Su temi e ritmi del folclore spagnolo, assai sfruttati, Cicogna ha tessuto tre brani sinfonici ben costruiti e strumentati con varietà di colori. *La Puerta del Sol* (Madrid) è risultata assai brillante; non privo di poesia il secondo brano: *Tramonto in Granata*; e più interessante per nuovo contenuto musicale il terzo: *Fra i gitani* (Granata), che nella sua spigliatezza e insieme nella sua maggiore unità stilistica supera indubbiamente di gran lunga gli altri due brani.

A. Damerini

GIURANNA (B.). *Apina rapita dai nani della montagna*. Piccola suite per Orchestra (per la fiaba di Anatole France). (G. Ricordi & C., Milano).

È una musica a programma costituita di quattro tempi come una Suite: calmo, allegretto festoso, andantino, vivace, e ciascun tempo reca una breve didascalia dello svolgersi della fiaba. Gl'istrumenti sono quelli abituali dell'orchestra, senza una particolare predilezione per questa o quella famiglia; tuttavia quelli dal suono meno cupo agiscono più direttamente nella evocazione dell'ambiente fiabesco. Un breve spunto proposto dagli archi all'inizio del primo tempo serve di ragione tematica alla composizione, che poi si svolge estrosa, salda nella costruzione, ma lieve, scorrevole.

Un'atmosfera armonica senza urti o crudezze, ma assai cromatica, sfumata, spiritosa, onde gli episodi della storiella s'affacciano ben delineati e al tempo stesso ben fusi nell'ambiente totale. Una ritmica viva e mobile, una logica distribuzione degli effetti sonori attraverso i disegni ritmici stessi. Nel complesso, si tratta di un pezzo di leggiadro effetto e di ben definita sostanza immaginativa e formale.

B. Lupo.

ALTRE EDIZIONI

VIVALDI (A.). — *Zwei kleine Sinfonien*, Sinfonia N. 3.

(Edizioni Peters, Lipsia).

Alla fortuna di Vivaldi, che va rinnovandosi nel mondo musicale, contribuisce il Landshoff con queste tre opere in partitura per l'uso pratico, e bisogna essergliene grato. Nella prefazione alle due piccole « sinfonie », una in do, l'altra in sol, egli ricorda quale fosse al tempo di Vivaldi l'eccezione del vocabolo « sinfonia » e ne chiarisce l'uso. Musiche di gran gusto, che i direttori d'orchestra dovrebbero fare ascoltare frequentemente.

a. d. c.

MUSICA VARIA

BRUHNS (N.). — *Gesammelte Werke*. (Litolff's Verlag, Braunschweig).

Abbiamo già avuto occasione di accennare alla importante e sontuosa collezione *Das Erbe deutscher Musik*, che raccoglie preziose opere sorte nello Schleswig-Holstein e nelle città anseatiche. E anche segnalammo la pubblicazione di altre opere del famoso Nicolaus Bruhns, che visse dal 1665 al 1697. Esce ora in questa collezione un secondo volume di musiche dello stesso Bruhns, a cura di Fritz Stein. Sono sei cantate spirituali, delle quali alcune per quattro solisti con coro a quattro parti, altre per coro senza solisti, tutte, s'intende col basso continuo, e qualcuna con uno o due legni, oltre gli archi. Fra tutte emerge *Ich liege und schlafe*, che ha bellissime arie. Seguono preludi, fughe, corali, che testimoniano la grande competenza del Bruhns, di cui i contemporanei ammiravano l'agilità violinistica e la destrezza organistica; infatti egli suonava il violino e s'accompagnava con la pedaliera.

BACH (J. S.). — *Musikalisches Opfer*. (C. J. Peters, Lipsia).

Rendere accessibile agli strumentisti e al pubblico l'opera che Bach lasciò priva di qualsiasi didascalia è stato desiderio di parecchi concertisti. Il Landshoff fornisce il testo originale e un altro testo, con la designazione di strumenti e di effetti, per l'uso pratico.

PACHELBEL (J.). — *Ausgewählte Werke*. (C. F. Peters, Lipsia).

Helmut Schutz ha incluso nella collezione « I maestri del cembalo » e annotato per l'uso pratico una bella scelta di pagine di Pachelbel, *suites*, arie, fughe, fantasie, *chaconnes*, temi corali, tanto magistrali quanto delicate.

LAUTENMUSIK DES 17-18 JAHRHUNDERTS. (Litolff's Verlag, Braunschweig).

Hans Neeman ha elaborato per la collezione *Reichsdenkmale deutschen Musik* alcune composizioni di due celebri cultori di liuto, Esaias Reussner, 1636-1679, e Silvius Leopold Weiss, 1686-1750. Del primo ha scelto quattro *suites* e una corrente dalle *Delitiae Testudinis*, tre *suites* dai *Neue Lauten-Früchte*, nove corali su melodie evangeliche; e del Weiss sei sonate, una fantasia, un capriccio, un *tombeau*. Questo nuovo contributo alle non frequenti stampe liutistiche è specialmente interessante per la presenza, sotto ciascun pentagramma, dell'intavolatura originale e per la corrispondenza delle notazioni. Bei facsimili adornano il volume.

a. d. c.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Il concorso nazionale per INTERPRETI DELLA CANZONE si è svolto a La Spezia con la seguente classifica: 1) Iolanda Borzino di Novara; 2) Oliviero Giangherotti di Pisa; 3) *ex aequo* Vincenzo Panzini di Trieste ed Elbano Barontini di Livorno; 4) *ex aequo* Laura Mora di Trieste e Robledo Brioni di Mantova.

® Nel 1° CONCORSO DELLA CANZONE MARCHIGIANA (compositori) sono riusciti vincitori nell'ordine il m.° Ottorino Svampa di Montecassiano con le canzoni *Na stella* e *Cucchittu de nonna*; il m.° Federico Marini di Ancona (*Barcarola*); il m.° Amedeo Cerasa di Pesaro (*Canzone* per coro). Ad essi sono stati assegnati i premi rispettivamente di L. 1500, 1000 e 500.

NOTIZIE

® Il M.° FERRARI TRECATE sta ultimando un'opera dal titolo *Re Orso*, su libretto di Corradi-Cervi e di Anceschi.

® La Rivista italiana del dramma, edita dalla S.I.A.E. e diretta da Sangiorgi e d'Amico, si trasformerà col prossimo anno in RIVISTA ITALIANA DEL TEATRO, estendendo i suoi studi anche nel campo del teatro lirico e in quello della scenografia e della scenotecnica.

® L'ORCHESTRA FILARMONICA DI VIENNA, per festeggiare il centenario della sua fondazione, ha invitato Riccardo Strauss ed Alfredo Casella a scrivere un pezzo sinfonico per la celebrazione. Lo stesso Casella, in un concerto a Vienna, il 18 gennaio, presenterà la sua *Sinfonia* op. 63, in un programma la cui prima parte sarà diretta da Furtwängler. Poi la dirigerà ad Hannover, Dresda, Berlino, mentre altre 20 esecuzioni in Germania saranno dirette da altri maestri.

® Il CONSERVATORIO DI LIPSIA, fondato nel 1843, viene trasformato in Scuola superiore di musica, analoga a quella di Berlino.

® Una SCUOLA PER CORISTI è stata aggiunta a Breslavia a quella d'Opera, con lo scopo di formare dei cantori professionali che dovranno rinforzare i cori dei teatri lirici della Germania orientale.

® Una SCUOLA SUPERIORE PER LA COSTRUZIONE DI ORGANI, ARMONIUM E PIANOFORTI è stata istituita a Ludwigsburg, ove ha già sede una celebre fabbrica di organi.

® Il commediografo Ewald Demandowski sta preparando un FILM SULLA VITA DI WAGNER; il commento musicale sarà ricavato dalle opere del maestro.

® La HÄNDEL-HAUS ha iniziato la pubblicazione di un'edizione popolare che comprenderà in una diecina di volumi le opere più note del compositore sassone.

® Si è costituita a Buenos Aires la SOCIETÀ ARGENTINA DI EDITORI DI MUSICA, la quale riunisce tutti i più importanti editori della Nazione. È stato nominato presidente di essa il comm. ing. Guido Valcarenghi, il quale è pure il presidente della Ricordi americana.

La stagione teatrale 1941-42

® MILANO (Scala). — *Regina Uliva* di G. C. Sonzogno (novità assoluta); *Le due giornate* (Il portatore d'acqua) di Cherubini, *Dafne* di R. Strauss, *La fiera di Sorocinzi* di Mussorgski (nuove per Milano); *Ernani* e *Otello* di Verdi, *Turandot* e *Gianni Schicchi* di Puccini, *Mefistofele* di Boito, *I puritani* di Bellini, *Elisir d'amore* di Donizetti, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Fra Gherardo* di Pizzetti, *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Il piccolo Marat* di Mascagni, *Il Re* di Giordano, *I pagliacci* di Leoncavallo, *Adriana Lecouvreur* di Cilea, *Orfeo* di Gluck, *Tannhäuser* e *Tristano e Isotta* di Wagner, *Thaïs* di Massenet, *Hänsel e Gretel* di Humperdinck. Si avranno inoltre balletti dei complessi di Berlino, di Vienna e della Scala. Quest'ultimo rappresenterà anche *Le vergini folli e le vergini savie* di Galliera (nuovissimo), *Fuochi d'artificio* di Strawinski, *Le fontane di Roma* di Respighi, *La valse* di Ravel, *Capriccio spagnolo* di Rimski-Korsakof.

Dirigeranno i maestri Ghione, Guarnieri, Marinuzzi, De Sabata (per *Tristano e Isotta*), Votto e Nino Sanzogno.

® ROMA (Reale dell'Opera). — *Enoch Arden* di Gerster (nuova per l'Italia); *Don Giovanni di Manara* di Alfano, *Ghirlino* di Ferrari Trecate, *Arabella* di Strauss, *Turandot* di Busoni, *Mavra* di Strawinski, *Cecchina* (la buona fi-

gliola) di Piccinni, *La baronessa di Carini* di Mulè, *Il candeliere* di Carabella, *Cassandra* di Gnecchi (nuove per Roma); *Un ballo in maschera* e *Aida* di Verdi, *Tosca* e *Butterfly* di Puccini, *Orseolo* di Pizzetti, *Cecilia* di Refice, *Il campiello* di Wolf Ferrari, *L'amico Fritz* di Mascagni, *I pagliacci* di Leoncavallo, *Andrea Chénier* di Giordano, *Lucia* di Donizetti, *Il signor Bruschino* di Rossini, *Il vascello fantasma* e *Lohengrin* di Wagner, *Boris* di Mussorgski, *Carmen* di Bizet, *Hänsel e Gretel* di Humperdinck.

Si daranno anche i balletti *Persefone* di Ferro, *La tarantola* di Piccioli, *Il figliol prodigo* di Prokofieff, *Ungheria romantica* con musiche di Liszt, *La sagra della primavera* di Strawinski, *Gli uccelli* di Respighi.

L'Opera di Stato di Monaco, diretta dal maestro Clemens Krauss, rappresenterà *La Walkiria* di Wagner, *Dafne* ed *Elena egizia* di Strauss.

❀ Napoli (S. Carlo). — *Beatrice Cenci* di Pannain (novità assoluta); *Lo straniero* di Pizzetti, *La monacella della fontana* di Mulè, *La fiamma* di Respighi (nuove per Napoli); *Un ballo in maschera* e *Otello* di Verdi, *Tosca* di Puccini, *Andrea Chénier* di Giordano, *L'amico Fritz* di Mascagni, *Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari, *Norma* di Bellini, *Sigfrido* di Wagner, *Carmen* di Bizet; ed i balli *La giara* di Casella e *Altair* di Porrino.

Dirigeranno i maestri Baroni, De Fabritiis, Questa, Santini, Hoesslin.

❀ Genova (Carlo Felice). — *Monte Ivnòr* di Rocca, *Arlecchino* di Busoni, *Lucrezia* di Respighi (nuove per Genova); *Un ballo in maschera* e *Rigoletto* di Verdi, *La fanciulla del West* di Puccini, *Resurrezione* di Alfano, *L'amico Fritz* di Mascagni, *La cena delle beffe* di Giordano, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Don Giovanni* di Mozart, *Il vascello fantasma* di Wagner; ed il ballo *Carillon magico* di Pick Mangiagalli. La stagione avrà inizio il 1° marzo.

❀ Venezia (La Fenice). — *Lo stendardo di San Giorgio* di Peragallo e *Lucrezia* di Respighi (nuove per la città); *La traviata* di Verdi, *Madama Butterfly* di Puccini, *Andrea Chénier* di Giordano, *Tristano e Isotta* di Wagner, *Salomè* di Strauss.

❀ Trieste (Verdi). — *Resurrezione* di Alfano, *Donata* di Scuderi, *Dafni* di Mulè, *Arianna a Nasso* di Strauss (nuove per Trieste); *Un ballo in maschera* di Verdi, *La Bohème* di Puccini, *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Norma* di Bellini, ed il balletto *Il cappello a tre punte* di De Falla.

❀ Palermo (Massimo). — *Il campiello* di Wolf Ferrari (nuovo per Palermo), *La forza del destino* di Verdi, *Gioconda* di Ponchielli, *Isabeau* di Mascagni, *Andrea Chénier* di Giordano.

Nella stessa città (Politeama Garibaldi) con inizio il 27 novembre si daranno *Il trovatore, La Bohème, I pagliacci, Zanetto* e *La cena delle beffe*. Dirigeranno i maestri Giampietro e Martinez.

❀ Al Regio di Parma, dal 27 novembre al 26 dicembre, i maestri Votto ed Erede dirigeranno: *Un ballo in maschera, Lohengrin, Andrea Chénier, Tosca, Ghirlino* di Ferrari Trecate e *Il campiello* di Wolf Ferrari; queste due ultime opere, nuove per Parma. Seguiranno tre concerti affidati ai maestri Lualdi, Ferrara ed Emilio Perles.

❀ Inoltre si avranno spettacoli del Balletto dell'Opera di Vienna (Roma, Milano, Trieste, Napoli), della Opernhaus di Berlino (Milano, Roma, Genova, Napoli), dell'Opera di Lubiana che eseguirà nei principali teatri italiani *Ero, lo sposo caduto dal cielo* del maestro croato Gotovac.

La stagione concertistica 1941-42

Per ragioni di spazio riportiamo integralmente soltanto i programmi delle varie sale di Milano e di Roma (vedi anche precedenti fascicoli). Per le altre città (ove si avvicenderanno i solisti già nominati nelle prime due) ci limitiamo all'annunzio dei soli concerti sinfonici, orchestrali o che hanno speciali caratteristiche.

❀ Roma (Adriano). — Si daranno ben 47 concerti sinfonici dal 9 novembre al 20 maggio. Oltre a Molinari, direttore artistico della stagione (coadiuvato da Antonio Pedrotti, e da Bonaventura Somma per la parte corale), dirigeranno nell'ordine i maestri Guarnieri, Mengelberg, Marinuzzi, Zandonai, Questa, Pizzetti, Knappertsbusch (con l'Orchestra Filarmonica di Vienna), Gui, Ferrero, La Rosa Parodi, De Sabata, Pedrotti, Schuricht, Elmendorff, Argento, Ferrara, Morelli, Somma, Georgesco, Rossi (con l'Orchestra del Maggio fiorentino), Molinari Pradelli, Karajan. Quest'ultimo, con l'Orchestra della Scala, dirigerà la *Passione secondo S. Matteo* di Bach.

Tra i solisti figurano i pianisti Lya De Barberis, Aprea, Silvestri, Magaloff, Gieseking, Fischer, Kempff, Benedetti-Michelangeli; i violinisti Teddy Ferrero, Priano, Carmirelli, Zathureczki; i violoncellisti Ranzato, Cassadò, Baldovino, Mainardi; la cantatrice Danco.

Alcuni concerti saranno dedicati a particolari autori (Martucci, Bach, Pizzetti, Schumann, Palestrina, Wagner, Perosi). Le novità assolute, o per Roma, di autori contemporanei, sono le seguenti: *Sinfonia in la* di Pizzetti, *Concerto* per orch. di Bettinelli, *Egloga* di Galliera, *Commenti musicali all'"Aiace" di Sofocle* di Zandonai, *Introduzione a una tragicommedia* di Fiume, *Valzer-umoresca* di Cabiati, *Monte Mario* di Liviabella, *Notturno* di Cece, Suite dal balletto *Volta la lanterna* di Carabella, *Piemonte* di Pizzini, *Concerto* per violonc. e orch. di Malipiero, *Il deserto tentato* di Casella, *Canzone all'Italia* di Lattuada, *Il cieco di Gerico* di Mulè, *Roma cristiana* di Rossellini.

❀ Roma (Santa Cecilia). — Dal 21 novembre all'8 maggio si svolgeranno 30 concerti, che avranno ad interpreti l'Orchestra da camera dell'istituzione, quella di Lipsia, i Quartetti Strub, Arnaldi, Italiano, di Zagabria, Poltronieri (col clarinetto); i Duo sorelle Marchesi, Vidusso-Mazzacurati; i pianisti Gieseking, Maria Collina, Graziosi, Kempff, Backhaus, Caporali, Pina Pitini; i violinisti Abbado, Bottero, Lina Spera; il violista Matteucci; il violoncellista Cassadò; le arpiste Ruata Sassoli e Bressan; il flautista Tassinari; le cantatrici Zareska, Kern, Aghababian, Ginster, Fiorenza, De Maria Petris, Riveira; il basso Altea.

❀ Roma (Filarmonica). — Oltre il concerto del Coro di Lipsia, già tenuto, si avranno quelli dell'Orchestra da camera del Conservatorio di Napoli (m.° Lualdi), del Collegium musicum di Wiesbaden, dell'Orchestra da camera di Berlino (m.° von Benda), uno di piccoli complessi strumentali ed altri dei pianisti Annemarie Heyne, Branka Musulin, Del Pueyo, Puliti Santoliquido, M. Luisa Faini; delle cantatrici Elmo, Pilitz, Bianchi; del baritono Schellenberg; dell'arpista Sarrocchi; dei violinisti Maria Kalman, Brero, Kulenkampff; dei violoncellisti Hoelscher, Amfitheatrof; del Duo D'Albore-Giesen; dei Trii di Colonia, Vidusso-Abbado-Crepax, De Rosa-Zanettovich-Lana; dei Quartetti Breronel, di Roma, Italiano, vocale Salvati; del Quintetto Calace-Scala.

❀ Milano (Amici della musica). — Oltre i pianisti Nino Rossi (con orchestra), Vidusso, Backhaus, They, Maria De Salvo, sono stati invitati i violinisti Pierangeli, Ferraresi (vincitore della Rassegna 1941) e Prihoda; il violoncellista Bonucci, il soprano Panizzera, il Trio Santoliquido - Pelliccia - Amfitheatrof, il Quartetto Strub, l'Orchestra da camera di Berlino. Una speciale udizione sarà riservata a composizioni italiane mai eseguite.

❀ Torino. Agli « Amici della Musica » si presenteranno, tra gli altri, l'Orchestra da camera di Colonia (m.° Kraack), quella dei Filarmonici di Berlino (m.° von Benda), del Gewandhaus di Lipsia (m.° Schimitz che dirige per la prima volta in Italia), di Heidelberg (m.° Fortner), il Quintetto vocale svizzero (m.° Aeschbacher), ecc.

❀ Genova. — Nel corrente novembre avranno luogo al Carlo Felice sei concerti sinfonici diretti dai maestri Kabasta (con la Filarmonica di Monaco), Failoni, Ferrara, Lualdi, Zandonai e Knappertsbusch (con la Filarmonica di Vienna).

❀ Napoli. — I concerti orchestrali del Conservatorio saranno sei, di cui due diretti da Adriano Lualdi, con la piccola orchestra dell'Istituto (il 1° in commemorazione di Mozart) e gli altri rispettivamente da Casella, Franco Ferrara, Schuricht, e da un altro maestro tedesco.

Si avranno, al S. Carlo, nella grande sala del Conservatorio ed in quella degli Artisti, altri otto concerti sinfonici e dieci da camera. I primi saranno diretti da Molinari, Gui, Zandonai, F. M. Napolitano, Zecchi, Schmitz, Fischer, Von Kempen, con la cooperazione dei pianisti Backhaus, Fischer, Gieseking, delle cantatrici Favero e Stignani e del coro diretto da Emilia Gubitosi.

Interessanti saranno pure i concerti da camera, nei quali Maurizio Perrin e Giovanni Bagarotti interpreteranno tutte le *Sonate* per violino e pianoforte di Beethoven, l'organista F. M. Napolitano darà un'udizione col piccolo coro e l'organista G. D'Onofrio con una piccola orchestra.

Anche la Camerata darà promettenti concerti, tra cui due di orchestra da camera diretti da Saponaro e Rápalo, dedicati ad Haydn.

NECROLOGIO

È morto a Roma il 13 ottobre, il noto scrittore Alberto Donaudy, nato a Palermo nel 1880. Egli fu apprezzato autore di parecchi libretti operistici: *Teodoro Körner, Sperduti nel buio* (dal dramma omonimo di Bracco), *La fiamminga* e *Ramuntcho* (per suo fratello Steno), *Jacquerie* per Marinuzzi, *Oriente* e *Messidoro* per Filiasi, *Regina* per Cuscinà, *La fata miracolosa* per De Feo.

BIBLIOGRAFIA

ALTRE EDIZIONI

Libri d'interesse musicale

BONTEMPO (B.). *Franco Manisco* musicista, scrittore, pedagogo. (Casa Ed. Vita scolastica, Milano).

GLINSKI (M.). *Asprilio Pacelli*, insigne maestro di cappella della Corte Reale di Polonia. (Tip. Poliglotta, Città del Vaticano).

KONIGSLOW (von A.). *Die italianischen Madrigalisten des Trecento*. (Triltsch Verlag, Würzburg).

LICEO MUSICALE G. NICOLINI, PIACENZA. *Piacenza musicale*. (Stab. Tip. piacentino, Piacenza).

MAGNI (E.). *Canto, anima della musica*. (Tip. Cattaneo, Novara).

MONLEONE (G.). *Le dimore genovesi di G. Verdi e la creazione dell'« Aida »*. (Bozzio & Coccarello, Genova).

MOLINARO (S.). *Intavolature di liuto.* Libro I. Trascriz. in notazione moderna e interpretaz. di G. COLLINO. (R. Manni, Firenze).
MAZZINI (G.). *Il bambino nell'arte musicale.* (Ist. Italiano d'Arti grafiche, Bergamo).
ROLANDI (U.). *Contributi alla bibliografia di G. Paisiello.* (R. Tipogr. Ed. Salentina, Lecce).
SCHLITZER (F.). *La Missa Solemnis di L. van Beethoven.* (Casa Ed. Alpha, Firenze).
TEATRO REGIO DI PARMA. *XL Anniversario della morte di G. Verdi.* (Associaz. « Pro Parma »).
TIBY (O.). BARONE (A.). *Note e rilievi sulla frequenza del La 3* (Tipografia del Senato, Roma).

Didattica

COCCHI (L.). *Lineamenti di storia della musica.* (Ed. Paravia, Torino).

Musica sacra

VITTADINI (F.). *Grande Messa « Tu es Petrus »* per Coro a 4 Voci in. Alto, Contralto, Tenore, Basso con accomp. d'Organo. (Ediz. musicali Carrara, Bergamo).

Canto e Pianoforte

DONINI (I.). *Italia, Italia.* Canto patriottico. Versi di N. Donini. (De Santis, Roma). — *Tira lu ventu, abbaja lu cane.* Canzone dispettosa. Versi di F. Proietti. (F.lli De Marino, Napoli). — *La Ninna dell'angiolo.* Versi di M. Moraschini (presso l'A., Terni).
FUGA (S.). *Due Canzoni veneziane*: 1. Notturno (parole di A. Baldan), 2. La neve (parole di R. Selvatico). — *Altre due Canzoni veneziane*: 1. Ninna Nanna, 2. In morte d'una bambina (versi di R. Selvatico). (Casa Ed. Augusta, Torino).
MARINI (E.). *Preghiera dei fanciulli per la vittoria.* (G. & P. Mignani, Firenze).
ZEPPI (U.). *Meriggio al fiume.* Parole di Bolchesi. (Baragiola & Zeppi, Como).

Cori

DONATI (P.). *Il coro delle donne* a 3 Voci femminili. (A. Forlivesi & C., Firenze).
PISTONE (P. G.). *Raccolta di Canti religiosi antichi.* (G. B. Paravia, Torino).

Pianoforte

DEL CORONA (R.). *Burlesca.* (S. A. Carisch, Milano).
DONINI (I.). *L'orsacchiotto danza. - Mamma, studierò.* (F.lli De Marino, Napoli). — *Valzer melodico.* (G. & P. Mignani, Firenze).
LAVAGNINO (A. F.). *Pastorale.* (F. Bongiovanni, Bologna).
MUSSORGSKI (M. P.). *Quadri di una Esposizione.* Ediz. critica a cura di L. Dallapiccola. (S. A. Carisch, Milano).
PFITZNER (H.). *Fünf Klavier-Stücke.* (A. Fürstner, Berlin).
SPEZZAFERRI (G.). *Ninna Nanna Italica.* (A. Drago, Magenta).
SUTERMEISTER (H.). *Bergrommer.* Acht kleine Stücke. (B. Schott's Söhne, Mainz).
TEDOLDI (A.). *Toccata.* (S. A. Carisch, Milano).

Musica strumentale da camera

CALTABIANO (S.). *Sonata 2ª in la* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).
DONATI (P.). *Notturno* per 4 Violoncelli. (A. Forlivesi & C., Bologna).
DONINI (I.). *Violinata di Maggio.* Violino e Pianoforte. (F.lli De Marino, Napoli).
GIESEKING (W.). *Kleine Musik* für drei Violinen. (A. Fürstner, Berlin).
GUERRINI (G.). *Quintetto* per due Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte. (S. A. Carisch, Milano).
LINZ (M.). *Ungarisches Capriccio* für Violine und Klavier. (A. Fürstner, Berlin).
MAGISTRETTI (L. M.). *Notturno* für Harfe von E. Schauss. (A. Dünnebeil, Berlin).
MONTICO (M.). *Due Pezzi* per Corno e Orchestra da camera: 1. Caccia; 2 Elegia. (S. A. Carisch, Milano).
RIGHINI (P.). *Tre Studi da Concerto* per Corno doppio in *Fa* e *Si bem.*
SCHISKE (K.). *Sextett* für Klarinette, Streichquartett und Klavier. (Universal Edition, Vienna).

Orchestra

DONATI (P.). *Preghiera a S. Sergio.* Lirica per Canto e Pf. Trascriz. dell'A. (A. Forlivesi & C., Firenze).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

CANTO E PIANOFORTE

A. SCHINELLI

Sei pezzi d'opera

trascritti per voci infantili

124012. - ROSSINI (G.). MOSÈ. Atto 4º. Preghiera: Dal tuo stellato soglio. L. 2
124013. - BELLINI (V.). NORMA. Atto 2º. Coro: Guerra, guerra. L. 2
124014. - —— I PURITANI. Atto 2º. Coro: Suoni la tromba e intrepido. L. 3
124015. - VERDI (G.). LA FORZA DEL DESTINO. Atto 2º. Coro: La Vergine degli Angeli. L. 2
124016. - —— NABUCCO. Atto 3º. Coro: Va, pensiero, sull'ali dorate. L. 3
124017. - —— I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA. Atto 4º. Coro: O signore dal tetto natio. L. 3

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

COMPOSIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER PIANOFORTE A DUE MANI

DI L. KÖHLER

E. R. 181-2. - Op. 128. *Nuova scuola della velocità* (Pozzoli) (italiano, francese, inglese) 2 volumi. Cad. L. 6
E. R. 535. - Op. 151. *12 Studi facilissimi* (preparazione all'op. 50) (Pozzoli) L. 3
E. R. 11. - Op 157. *12 Piccoli Studi per l'avviamento alla velocità* (ital. francese, inglese) L. 4
E. R. 743. - Op. 159. *20 Pezzi facili.* L. 4
E. R. 744. - Op 173. *Studi di velocità.* L. 5
E. R. 910. - Op. 181. *12 Studi di 1° grado* (Tagliapietra) (it., fr., ing., sp.) L. 4
E. R. 12. - Op. 189. *Il piccolo pianista.* 40 Ricreazioni (it., fr., ing.) L. 3
E. R. 911. - Op. 205. *30 Studi melodici progressivi* (Tagliapietra) (ital., francese, inglese, spagnuolo) L. 5
E. R. 536. - Op. 190. *I primissimi esercizi* (Pozzoli) (it., fr., ing., sp.) L. 4
E. R. 13. - Op. 224. *16 Studi di media difficoltà.* L. 3
E. R. 14. - Op. 208. *12 Studi di media difficoltà.* L. 3
E. R. 15. - Op. 209. *10 Studi di media difficoltà.* L. 3
E. R. 16. - Op. 210. *1° Album per fanciulli.* (30 Pezzi) (it., fr., ing.). L. 4
E. R. 17. - Op. 246. *2° Album per fanciulli* (30 Pezzi) (it., fr., ing.) L. 5
E. R. 27. - Op. 218. *40 Esercizi e Melodie per fanciulli.* (Marciano) (italiano, francese, inglese) L. 3
E. R. 39-40. - Op. 243. *L'Amico dei fanciulli* (Marciano) 2 volumi (italiano, francese, inglese) Cad. L. 5

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

G. RICORDI & C. - Editori — MILANO

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.
Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

NEW YORK.
G. Ricordi e C. Inc. - 12 West 45 th. Str.

S. PAULO.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

INDIRIZZI DIVERSI

MILANO.
Cartiere Burgo S. A. - C.so del Littorio, 3.
Comp. d'Assicur. Milano. - Via Lauro, 7.
Lamperti e Garbagnati. - Apparecchi fotografici, Piazza S. Alessandro, 4.
Soc. An. Carlo Erba. - Prodotti farmaceutici, Via Marsala.
S. A. Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone. - Via Domenichino, 14.

CAMERANO (Ancona).
Scandalli. - Fisarmoniche.



PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III°.

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIII·NVMERO·XII·DICEMBRE·MCMXLI·XX



OPERE COMPLETE

incise con le maggiori celebrità della lirica

			Prezzo opera	N. dei dischi	Prezzo album
AIDA	(Verdi)	2 volumi	L. 570.-	19	L. 49.
BOHEME	(Puccini)		. 390.-	13	. 23.-
CARMEN	(Bizet)	2 volumi	. 532.-	19	. 49.-
CAVALLERIA	(Mascagni)		. 330.-	11	. 21.-
DON PASQUALE	(Donizetti)		. 420.-	15	. 25.-
MADAMA BUTTERFLY	(Puccini)		. 480.-	16	. 26.-
ORFEO	(Monteverdi)		. 360.-	12	. 23.-
MESSA DA REQUIEM	(Verdi)		. 300.-	10	. 20.50
OTELLO	(Verdi)		. 448.-	16	. 26.-
PAGLIACCI	(Leoncavallo)		. 270.-	9	. 20.-
RIGOLETTO	(Verdi)		. 420.-	15	. 25.-
TOSCA	(Puccini)		. 420.-	14	. 24.-
TRAVIATA	(Verdi)		. 364.-	13	. 23.-
TROVATORE	(Verdi)		. 450.-	15	. 25.-



LA VOCE DEL PADRONE

Il disco di forma mondiale



CARTIERE BURGO

Società Anonima - Capitale L. 215.000.000

Sede in **VERZUOLO (Cuneo)**

Direzione in **TORINO** - Piazza Solferino, 11

Tutti i tipi di carta da stampa, da scrivere e da impacco

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA . . . . . L. 1,80 ESTERO . . . . . L. 2,50

MILANO VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 18 sem. L. 10 ESTERO: „ L. 27 „ L. 15

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

SOMMARIO

A. Brüggemann. — V. A. Mozart nel 150° anniversario della morte . Pag. 323

A. Bonaccorsi. — Stille Nacht, heilige Nacht! (Canzone di Natale) . » 329

A. De Angelis. — I concerti alla «Sala» e al «Teatro Costanzi» in Roma » 331

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 338

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica per organo. - Musica strumentale da camera . . . . . » 341

IN TUTTI I TONI: Notizie. - Bibliografia (Edizioni Ricordi) . . . . . » 347

INDICE DELLE MATERIE pubblicate nel 1941 . . . . . » 350

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

FONDATA NEL 1825

Capitale Sociale L. 64.000.000 interamente versato

La più antica Compagnia italiana d'assicurazione

INCENDIO - FURTI - VITA DELL'UOMO - RENDITE VITALIZIE - GRANDINE - INFORTUNI - RESPONSABILITÀ - CIVILE - INVALIDITÀ

Sede della Compagnia: **MILANO - Via Lauro N. 7**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

PROGETTI E PREVENTIVI A RICHIESTA

Anno XXIII Dicembre 1941-XX N. 12

MVSICA D'OGGI

V. A. Mozart

nel 150° anniversario della morte

Quando Mozart nel 1778 era tornato a Parigi, il barone Grimm, un tedesco infranciosato e mezzo parigino che lo introduceva nelle case di quell'alta società, gli disse di farsi dare dai maestri italiani colà residenti dei consigli per scrivere un'opera. Mozart, che aveva già dimostrato altrove di stare bene in piedi da sè, non solo come sinfonista e compositore da camera, ma anche sul teatro, sentendosi seccato pensò, aggrottando le ciglia, qualche cosa come «Accidenti agli Italiani», e in una lettera al babbo scrisse: «Il barone vuole sempre che io corra dal Piccinni e da qualche altro compatriota di costui qua residente... Vorrei scrivere una nuova opera solo per dimostrargli che ne so quanto il suo Piccinni, benchè io non sia che un tedesco».

Ma sbaglierebbe grosso chi credesse che Mozart tenesse in poco conto i musicisti italiani. Anzi, per lui erano i veri maestri, come lo prova la sua musica. La musica italiana poi l'aveva in altissimo pregio, come risulta per esempio da questa frase, in una lettera pure da Parigi: «Ah! queste artiste di Francia, se almeno non volessero cantare delle arie italiane! Le loro gracchiate francesi glie le perdonerei, ma storpiare la musica buona, ciò è insopportabile».

Quel che lo faceva andare in bestia era l'opinione, specie se espressa da un suo connazionale, che i tedeschi da soli non sarebbero capaci di nulla. Allora si svegliava in lui l'orgoglio personale dell'uomo di genio, misto all'amor di patria. E sono da attribuirsi a tali stati d'animo le frasi come quella suddetta, o quest'altra, in una lettera da Monaco: «Qui mi vogliono molto bene, ma quanto me ne vorrebbero di più, se aiutassi con la mia musica il teatro nazionale tedesco a sollevarsi! E di ciò sarei sicuramente capace, e ne avrei anche una gran voglia...».

In quell'epoca il voler scrivere un'opera era per un musicista tedesco un ardito, per non dir temerario, disegno. Alle Corti tedesche, grandi o piccole, quando si aveva una propria orchestra o «cappella» di cantori, non si credeva d'aver un gran che, se non erano dirette e in maggior parte anche composte da musici italiani. A quelli del paese si davano i posti di secondaria importanza, e anche questi non sempre nè dappertutto; ma per affidare il posto di primo direttore a un tedesco, bisognava che si trattasse di una celebrità, e che non fosse in giro neppure un italiano falso; e questo sia detto senza celia, giacchè sappiamo d'impostori che

si camuffavano da italiani per ottenere il posto ambito. Ancor più raro era che a un musicista tedesco si desse l'incarico di scrivere un'opera, e quando ciò avveniva, egli doveva aver studiato in Italia o almeno da uno dei tanti maestri italiani residenti in Germania.

Questo stato di cose bisogna sempre tener presente per apprezzare al suo giusto valore la gloriosa fila di successi operistici ottenuti in quel tempo da Mozart. E le opere non erano che una parte di tutto lo sbalorditivo lavoro da lui compiuto nella sua breve vita che va dal 1756 al 1791, poichè accanto a 21 opere teatrali egli scrisse 39 sinfonie in 4 tempi, 48 concerti strumentali con accompagnamento d'orchestra, 62 sonate e fantasie per pianoforte e 38 per violino e pianoforte, 15 sonate per archi e organo, 53 trii, quartetti, quintetti, ecc., 31 divertimenti, serenate, ecc., 5 cantate e oratori, 15 messe, 34 litanie, vespri, offertori e altri pezzi sacri, 46 arie per canto, 37 canzoni, 58 canoni per più voci, 113 marce, minuetti e altre danze, più una settantina di lavori d'ogni specie fra postumi e incompiuti, fra cui la celebre *Messa da requiem* in re min. Una produzione davvero ingente, anche senza tener conto della brevità del tempo concessogli dagli invidiosi Numi. Il primo di questi 750 lavori in cifra tonda fu da lui composto nella tenera età di 6 anni! E di questo prodigioso artista non si può nemmeno dire che abbia aspettato a comporre fino all'andata in Italia, anche pel semplice motivo che quando quattordicenne vi andò, egli sapeva già tanto di musica quanto un uomo normale di 40 anni, come orgogliosamente scrive il padre in una sua lettera.

Questo babbo merita una parentesi. Leopoldo Mozart era un uomo di levatura superiore a quella dei comuni musicisti. Aveva studiato legge all'Università di Augusta, e solo perchè non riusciva a trovare un posto come giurista, volle metter a profitto le sue ottime doti di musicista entrando al servizo del principe Arcivescovo di Salisburgo in qualità di maestro concertatore e compositore aulico. La sua cultura gli permise di farsi valere anche come teorico della musica, e abbiamo di lui una « Scuola del Violino » che può stare al confronto di parecchi libri simili del tempo nostro. L'avere un tale padre, uomo intelligente di musica quanto pratico della vita e degli uomini, fu una vera provvidenza per un fanciullo prodigio come Volfango. Anche all'adolescente e al giovanetto, babbo Leopoldo fu guida preziosissima, non fosse che per l'abilità diplomatica ch'egli possedeva, dote che mancava completamente al figlio. Se questo padre avesse vissuto solo cinque anni di più, Volfango non sarebbe sceso a quel grado di miseria che caratterizzò la vita privata dei suoi ultimi anni, miseria che raggiunse il colmo quando in casa del grande Maestro morto non si trovarono neppure i soldi per una decente sepoltura...

Ma seguiamo padre e figlio nei tre viaggi che fecero in Italia. Quest'ultimo appena quattordicenne entusiasmò l'intera penisola, e a Milano ebbe i primi grandi successi d'operista. La prima opera che presentò fu *Mitridate*, su libretto di Cignasanti, data alla Scala nel 1771; ed era piaciuta tanto che uno dei più noti impresari diede al giovanissimo maestro l'incarico per un'altra da darsi a Venezia. L'offerta, per motivi ignoti, non ebbe seguito, ma in cambio pel secondo viaggio ne ebbe un'altra più onorifica, quella cioè di scrivere un'opera per la celebrazione delle nozze di Beatrice d'Este con l'arciduca Ferdinando. Anch'essa, dal titolo *Ascanio in Alba* su libretto di Giuseppe Parini (Parini in veste di poeta cesareo!), si diede alla Scala, e dicono che l'opera dell'adolescente abbia eclissato quella nuova del famoso Hasse, uno dei capi della scuola napoletana, datasi a Milano nella stessa stagione. Ciò non andava troppo a genio al babbo Leopoldo, sempre pauroso di perdere le simpatie delle persone influenti, qual'era l'Hasse; ma sembra che costui, allora al massimo della gloria d'operista, si sia invece rallegrato egli stesso della fortuna del miracoloso ragazzo che non considerava per nulla come un rivale.

Una delusione effettiva fu invece a Leopoldo procurata, anzichè dagli Italiani, dalla sua stessa imperatrice. Dopo il successo di *Ascanio in Alba*, scritto per incarico imperiale, egli credeva giustamente di poter contare su un impiego stabile pel figlio, alla Corte di Vienna. Ma Maria Teresa disse che « non bisogna viziare quelle famiglie di musicanti », e Mozart fu « pagato » con uno dei soliti orologi che, per quanto coperto di pietre preziose, non soddisfece il padre, mentre egli era ancora troppo giovane per non trovarvi piacere. Ben presto però anche il figlio non volle più saperne di orologi, e in una sua lettera da Mannheim troviamo più tardi un gustoso sfogo su quel costume dei principi di regalare degli orologi. « Mi farò fare un panciotto con quattro taschini, e metterò in ognuno un orologio con la sua catenella, perchè a nessuno venga più in mente di regalarmene un altro ».

I Mozart se ne tornarono dunque a Salisburgo, dove nel frattempo al principe arcivescovo Sigismondo era succeduto Girolamo, vescovo di Gurk in Carinzia, pel cui solenne insediamento a Salisburgo Volfango scrisse un'altra opera italiana, *Il sogno di Scipione* sul già noto libretto di Metastasio, che piacque molto ma non valse a rendere l'autore simpatico al nuovo padrone, come vedremo più tardi. Il carattere di Don Girolamo si rivelò subito difficile tanto che, se non fosse stato per un impegno già contratto a Milano per una nuova opera alla Scala, i Mozart non avrebbero avuto il permesso di recarsi una terza volta in Italia. L'opera in questione, dal titolo *Lucio Silla*, su libretto del De Gamerra, riveduto dal Metastasio, ebbe anch'essa un grande successo per l'allora sedicenne maestro, il cui instancabile genitore si diede molto da fare per sfruttarlo al fine di ottenere un posto pel figlio nella musica di corte del Granduca di Toscana a cui lo avevano raccomandato.

Non gli sarebbe sembrato vero di non dover tornar più a Salisburgo donde voleva far venire anche la famiglia. « Mi pento di ogni soldo che spendiamo in codesto benedetto paese! » scrisse alla moglie dall'Italia. Ma il Granduca, per quanto ammiratore del prodigioso Volfango, non voleva saperne di prendersi a carico tutta la famiglia. Dunque niente Firenze, e niente più Italia; i Mozart se ne tornarono ancora a Salisburgo, il babbo per non uscirne mai più salvo che per un breve viaggio a Vienna, mentre il figlio, finchè non riuscì a sciogliersi dagli impegni con l'arcivescovo che gli aveva dato un posto tra i suoi musici di corte, e a vivere dei magri proventi delle sue opere a Vienna, fece bensì qualche viaggio a Monaco, a Mannheim, a Parigi, ecc.; ma, non ottenendo un posto in nessuna parte, fu ancora costretto a tornare alla sua città natale. L'amata Italia egli non doveva rivederla mai più.

Intanto, negli anni passati nella tranquilla Salisburgo, ebbe tempo di « digerire », per dir così, le impressioni molteplici e feconde, ricevute sopratutto nella penisola, ove aveva avuto occasione di studiar sul posto l'arte lirica italiana che allora regnava sovrana su tutta l'Europa. Egli ne aveva visto le luci e le ombre delle quali ultime (che si possono riassumere, per la seconda metà del 700, nei termini: *dispotismo di cantanti* e *formalismo di struttura musicale*) rimase vittima

nelle proprie opere scritte in quel primo periodo, mentre solo col tempo seppe liberarsene, non senza ricascarvi però anche in quelle posteriori, specie ne *La clemenza di Tito*, l'ultima scritta, nell'anno della sua morte.

Ma a tali ombre corrispondevano luci intense, cioè ampiezza e venustà melodica, grazia e scorrevolezza di fattura, brio negli sviluppi, chiarezza d'espressione e un calore comunicativo che nella musica tedesca di quel tempo non esisteva o se mai in grado assai minore. Il riflesso di quelle luci si trova vivissimo in tutta l'opera mozartiana, dandole un'impronta che la distingue da ogni altra musica tedesca, mentre la nazionalità dell'autore pur si rivela nel modo di concepire il pezzo e in tanti particolari dell'elaborazione.

Così la sua musica si distanzia ugualmente da quella autentica italiana. Sappiamo che Volfango durante i suoi soggiorni in Italia udì le opere più in voga presso il pubblico d'allora, come l'*Armida abbandonata* di Jomelli, *Cesare in Egitto* di Piccinni, *Annibale* di Paisiello, *Alessandro nelle Indie* di Bertoni, *Berenice* di Platania, *Siroe* di Borghi, *Ruggero* di Guglielmi, e l'altro *Ruggero* di Hasse di cui udì pure un *Demetrio* e una *Clemenza di Tito* (soggetto da lui stesso musicato circa vent'anni dopo). Sappiamo inoltre che conobbe opere di Traetta, di Lampugnani, di Galuppi, di Di Majo, di Luigi Boccherini e del Sammartini, con i quali ebbe anche rapporti personali come ne ebbe cordialissimi col celebre Padre Martini, dal quale si perfezionò nel contrappunto. I musicologi hanno trovato tracce di tutti questi italiani nelle opere di Mozart, e al riguardo fecero delle « scoperte » interessantissime, mentre sono d'accordo che il suo temperamento di tedesco riuscì ad amalgamare tutti quegli elementi nell'opera propria in modo da non farle perdere il suo carattere personale e, malgrado tutto, tedesco.

Quando l'imperatore Giuseppe, che amava la musica italiana come tutti i signori tedeschi dell'epoca, complimentò l'autore pel successo de *Il ratto dal serraglio*. dicendogli « Bello, bello, ma troppe note per noi », pronunciò un giudizio che potrà far sorridere, ma in cui con la superficiale disinvoltura del profano ci si fa vedere però una ragione per cui le opere di Mozart non diventarono subito popolari, e quando lo divennero, fu nella sola Germania, dove lo sono tuttora. Ciò che lo rese più accetto ai tedeschi che non ad altri pubblici, furono da una parte appunto le « troppe note » dell'imperatore Giuseppe. Questo popolo ha avuto fin dai tempi più remoti il gusto dell'armonia, pari, se non superiore, a quello della melodia. Ora armonia presuppone molte voci risonanti allo stesso tempo, e da lì al divertirsi a combinare e contrappuntare, non c'è che un passo.

E quanto Mozart fosse proclive a tali giuochi, quanto gli piacesse variare, spostare, invertire, ecc. lo provano oltre alle sue composizioni, molte frasi di lettere dirette a familiari e amici. Vi troviamo tanti arzigogoli in fondo assai stupidi, e di cui ecco un esempio, che in italiano suonerebbe così: « Presta di guardarti saluto in rimessa e di voltarmi almeno una settimana alla scriva » che dovrebbe significare: « Guarda di rimetterti presto in salute e di scrivermi almeno una volta alla settimana »... E ve ne sono ancora di peggiori. Si vede che nei grandi uomini anche le stupidaggini hanno un senso: Mozart, quando non aveva motivi musicali da variare e contrappuntare, se la prendeva con le parole e perfino con le sillabe, e le metteva sossopra. Perciò anche le « troppe note » dell'operista; esse in fondo venivano incontro all'intimo sentire di un pubblico che viceversa non gustava la troppo cristallina trasparenza delle partiture dei contemporanei italiani, se non per lo snobismo di trovar bello ciò che piaceva ai grandi signori.

L'altra causa della popolarità di Mozart in Germania — una popolarità che si delineò dopo la sua morte e crebbe colla progressiva decadenza della società feudale e il minor prestigio dei suoi ideali aristocratici — fu il fatto che egli col suo *Ratto dal serraglio* e vieppiù col *Flauto magico* aveva per così dire « creato » l'opera lirica tedesca, un'opera tedesca, cioè, così ben fatta da non aver più bisogno di « vergognarsi » al confronto delle opere italiane come invece lo dovevano le opere anteriori al Mozart. Il *Flauto magico* di cui il povero maestro potè appena intravvedere il successo nella sola Vienna, dopo la sua morte conquistò tutti i teatri di Germania e riuscì ad entusiasmare il popolo intero, istruiti e incolti. È noto che anche l'olimpico Goethe gustava quell'opera, e vagheggiava perfino l'idea di scrivere il testo per una seconda parte, il che è tutto dire, poichè il libretto della « prima parte », cioè dell'opera composta da Mozart, è in fondo un'assai povera cosa.

Ma l'opera tedesca d'un compositore di prim'ordine, e specie un'opera come *Il flauto magico*, metà seria e metà buffa, costituiva un'assoluta novità in un paese dove un'opera nazionale di pretese artistiche non esisteva. I grandi predecessori di Mozart, Händel e Gluck, non scrissero mai opere tedesche: il primo musicava libretti italiani e inglesi, il secondo italiani e francesi. L'aver voluto scrivere invece opere tedesche era per un maestro che aveva riportato grandi successi con opere italiane e poteva riportarne ancora (e qui penso meno alle opere scritte in Italia che a quelle della sua maturità, cioè *Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*, ecc., tutte su libretti italiani) una bella prova di amor patrio, di cui, se non ancora i contemporanei certo i posteri gli fecero gran merito. E comprendendo che con Mozart finalmente avevano un grande operista nazionale, non si tennero soddisfatti finchè non videro — mediante una serie di traduzioni più o meno riuscite — conquistati al teatro nazionale anche i suddetti suoi capolavori italiani.

Se c'è poi chi si meraviglia che le migliori opere di Mozart siano popolari in Germania fino a tutt'oggi, consideri che le opere di tipo classico (cioè non-wagneriano) sono pochissime fra i tedeschi, dato che relativamente presto sorse fra loro quel genio del tutto diverso che dopo l'ideazione d'un tipo novissimo di dramma musicale riusciva non solo a farlo trionfare, ma, per così dire, a soffocare anche negli altri ogni velleità di scrivere ancora opere di tipo classico. Il pubblico però, noncurante di teorie e punto commosso dagli anatemi che i teorici si scambiano fra di loro, continua, come se niente fosse stato, a gustare l'opera di tipo classico, e siccome fra i pochissimi tedeschi che ne scrissero, Mozart è il più grande, egli è a tutt'oggi popolarissimo. Ma la gioia che questo fatto ci procura non va esente da ben amare riflessioni.

Più si considera la fulgida aureola di gloria tessuta intorno al capo di Mozart dalla posterità, più si sente rossore pel modo come egli fu trattato in vita. E qui non si pensa tanto alle miserrime ricompense che ebbe per le sue opere — giacchè ciò era nelle usanze dell'epoca e ne soffrivano più o meno anche i suoi colleghi che, come lui, non trovando impiego, erano obbligati anche loro a dar lezioni di pianoforte vita natural durante — quanto alle umiliazioni inflittegli dai superiori, e sopratutto dal suo principe arcivescovo. Che da costui fossero ben visti i musici italiani, non costituiva nulla di straordinario. L'averne il maggior numero possibile, era, come già dissi, questione di prestigio per le corti tedesche. Ma Girolamo di

Salisburgo voleva inoltre che i suoi italiani fossero dei begli uomini, possibilmente alti e tarchiati, o, comunque, dei tipi di maschia prestanza. E il nostro povero Mozart, oltre ad essere musicista tedesco, aveva il difetto assai più grave di far pietosa figura accanto a quelli italiani prescelti dal mondano principe della chiesa, piccolo com'era, pallido, mingherlino, e dall'aspetto quanto mai insignificante. Che quest'ometto fosse viceversa un grandissimo artista, ecco una cosa che Sua Altezza soffriva di dover ammettere, benchè davanti a qualche ospite si vantasse di aver tra i suoi musici quest'autentico genio, con l'aria però di un possessore di cavalli che additi agli ospiti qualche esemplare della propria scuderia, particolarmente abile a correre malgrado un aspetto insignificante...

Di fronte alla persona geniale, sia essa anche più giovane di noi o socialmente inferiore, chiunque non sia rozzo o invidioso per rivalità di mestiere, sente un'istintiva deferenza; ma Mozart non era una « persona » pel suo padrone, era un lacchè come gli altri, un « numero » del vasto servidorame. Cosa davvero intollerabile per l'animo d'un artista di cui si erano rappresentate con successo otto opere e che già adolescente era stato fatto cavaliere da Clemente XIV per la sua stupefacente bravura, ciò che un arcivescovo avrebbe dovuto essere tra i primi a rispettare. Fra l'altro, sembrava a Mozart non solo un perditempo, ma cosa umiliante ed esosa il dover attendere delle ore in anticamera ogni mattina, così per nulla, insieme agli altri « servitori »; e vi si sottraeva quando appena poteva. Nell'occasione di un viaggio a Vienna di Don Girolamo con tutta la sua corte, Volfango riannodò le relazioni con certe famiglie di quell'aristocrazia e potè estenderle anche ad altre. È chiaro che mancasse più che mai nell'anticamera del padrone. Costui, saputo dove passava il tempo il suo « servitore », e invidioso per giunta dei suoi successi nel gran mondo della capitale, decise di rimandarlo a Salisburgo, col pretesto nientemeno d'un pacchetto da portarvi... Mozart cercava di temporeggiare con la scusa che non ci sarebbero posti liberi nella corriera, finchè il principe lo fece venire d'urgenza e lo apostrofò senz'altro con termini offensivi, alludendo anche alla prolungata assenza dall'anticamera: « Che fate tutto il tempo, vagabondo che siete? Moccioso, pagliaccio! » Al che Mozart, risentito, rispose: « Vostra Altezza non sarebbe dunque contenta dei miei servizi? » provocando un nuovo sfogo del padrone: « Ma come? Voi osate minacciarmi, pagliaccio! Fuori di qua, non voglio più avere a che fare con voi. Ecco la porta! » « E io più niente da Lei », ribattè Mozart, che dopo tutto era già un uomo di 25 anni, e uscendo gli gridò ancora: « Domani lo avrà per iscritto ». Ma fu solo dopo umiliazioni nuove e peggiori che Mozart potè definitivamente sciogliersi dall'obbligo di servire Sua Altezza Don Girolamo, principe arcivescovo di Salisburgo.

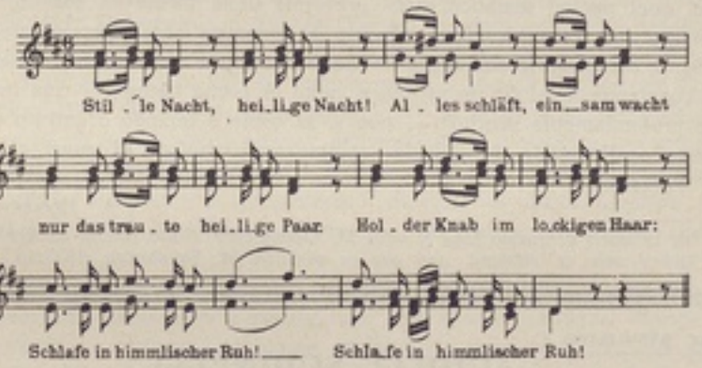
Seguirono dieci anni di vita pur sempre modesta, ma libera e ricca di gioia — giacchè Mozart era in fondo un temperamento allegro — dieci anni dedicati alla creazione di lavori mirabili e imperituri, dopo i quali venne, misteriosa e sino ad oggi non interamente chiarita nelle cause, la tristissima morte. Si riferisce che il Maestro, alla vigilia della morte, ripassò, seduto nel letto, la partitura della sua *Messa da Requiem* a cui stava lavorando. Erano presenti un soprano, un tenore e un basso, mentre la parte di contralto la cantava in falsetto egli stesso. Giunto alle prime battute del *Lacrymosa* dovè smettere perchè un subito pianto lo sconvolse tutto...

ALFREDO BRÜGGEMANN.

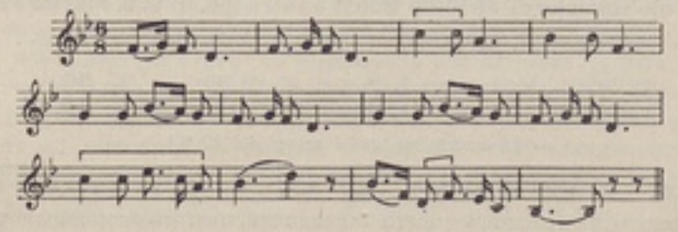
Stille Nacht, heilige Nacht!

Canzone di Natale

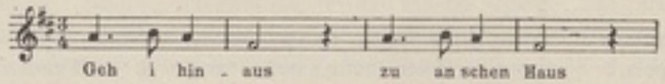
La canzone di Natale *Stille Nacht, heilige Nacht!* è frutto di un incontro fra musica popolare e d'arte. « Dolce notte, notte santa » è il *Weihnachtslied* dei popoli tedeschi e di quelli nordici, essendosi esteso, da un secolo in qua, specialmente nelle regioni slave, in Inghilterra, nella stessa America del nord, con una diffusione senza precedenti per una canzone. Lo cantano nelle sere di Natale — e soltanto in queste sere — in tutte le famiglie, nelle chiese protestanti e in quelle cattoliche, e per le vie; risuona sull'organo, nei cori trascritto a più voci; lo intonano anche le orchestre di strumenti a fiato, che si fanno fuori per l'occasione, intrattenendosi in istrada, sfidando gelo e neve, come da noi i cantori delle campagne per la Befana, sollecitando i doni, il modesto sussidio di qualche *Pfennig*. Lo si riteneva popolare dato il suo enorme successo, il tono, la brevità, la semplicità di struttura e di espressione, la ormai lunga vita, l'eco che esso ha suscitata, nel cuore delle genti, di nostalgia, di pace, di serena quiete familiare. Invece no: fu composto nel 1818 dal modesto poeta Josef Mohr di Salisburgo (1792-1848) e dall'oscuro musicista Franz Gruber, nato nel villaggio di Unterweizberg presso Hochburg (1787-1863); il primo parroco, il secondo organista e maestro di scuola (1).



Questa stesura, che porta le firme degli autori, ha subito, col tempo, poche modificazioni musicali e veruna al testo, ossia, nel caso presente, qualche semplificazione, come si può vedere da un esempio di oggi di cui contrassegnamo qui sotto le varianti:



Il canto popolare è una continua variazione e una variazione è per l'appunto anche questo *Lied*, essendo la continuazione di un'altra melodia, del nucleo iniziale di un vecchio *Lied* popolare di Hochburg, il paese del musicista, che era in voga ai primi dell'Ottocento.



Essendo dunque identiche le prime misure dei due *Lieder*, la stesura dell'intera canzone natalizia non è che la conseguenza di quella premessa, la corrispondente e logica variazione del disegno di quel tema. Questo disegno, in sè assai interessante, di un periodo musicale ternario negativo, procede di misura in misura, poi di due misure in due misure, con la quarta battuta in sequenza, e infine reca due e due misure conclusive non simmetriche, cioè:

1ª frase binaria negativa		2ª frase binaria afferm.		3ª frase binaria negativa
(1 + 1) + (1 + 1)		2 + 2		2 2

Dal lato psicologico, ma proprio anche musicale, si noti ancora: fin dalle prime due battute abbiamo senz'altro una *Stimmung*: l'uomo tedesco, l'uomo nordico, in quel piccolo àmbito scorge la casa, la famiglia, la cena, i lumi dell'albero di Natale, e vi ritrova la sua infanzia e ci si commove.

Mettere equilibrio e armonia nel breve tratto di una canzone è felicità artistica, anche se un'immagine preesistente l'ha determinata. Quella reminiscenza di canto popolare, quel nucleo tematico quasi preforma della forma ha servito, in effetto, a continuare una comunicazione. Questo è avvenuto con sorprendente immediatezza. Se il compositore musicista se ne è accorto o no non interessa. Ciò che importa constatare si è che un semplice canto di poche battute — ma quanto vivamente e profondamente sentito! — non si sa come e quando è entrato a far parte della festa sentimentale del Natale, commovendo milioni di cuori e diventando così un *Volkslied*.

A. Bonaccorsi.

(1) Per la storia di questo *Lied* si veda M. Gehmacher, *Stille Nacht, heilige Nacht! Das Weihnachtslied, wie es entstand, und wie es wirklich ist*, Salisburgo, 1937.

Per strenna:

ACHILLE SCHINELLI

L'ANIMA MUSICALE DELLA PATRIA

(IL RISORGIMENTO ITALIANO NELLA SUA ESPRESSIONE MUSICALE - 1796-1922)

con Note storiche di **ANTONIO MONTI** e Introduz. di **S. E. PIETRO FEDELE**

FRONTESPIZI, RITRATTI, VIGNETTE DELL'EPOCA, in facsimile

120661. Volume I. Sino al 1849 . . L. **50,—**
120662. » II. Dal 1850 in poi » **50,—**

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

G. RICORDI & C. - EDITORI

I concerti alla "Sala" e al "Teatro Costanzi" in Roma

OSPITALITA A ISTITUZIONI MUSICALI DELLA CAPITALE

Nel 1880 la vita concertistica nella Capitale del giovane Regno d'Italia è in pieno risveglio.

In considerazione di ciò Domenico Costanzi, progettando di far sorgere in Roma un teatro lirico di tipo popolare (chè tale avrebbe dovuto essere nella sua intenzione il « Costanzi »), aveva voluto che al teatro venisse annessa anche una sala per concerti. Questa, che aveva al pari del teatro il suo ingresso sulla Via Firenze, era capace di 1500 posti, la maggior parte in platea, gli altri nella balconata che correva su tre lati di essa, e ai quali si accedeva per una modesta scala.

Fino al 1914 si svolsero i concerti alla Sala Costanzi, la quale però non funzionò come un'organizzazione diretta del Teatro, al pari di quanto avviene per esempio alla Scala, ma veniva affittata ad enti concertistici aventi sede in Roma, o a complessi o a solisti di passaggio. Qualche cosa di simile a quello che era stata la Sala Dante, a Fontana di Trevi, e dove si avvicendarono per anni i concerti del « Quintetto Sgambati », della « Società Musicale Romana » e della « Società Orchestrale Romana ». Le quali, quando non potevano disporre della Sala Dante oppure della Sala Palestrina, in Piazza Navona, ebbero ospitalità pagante nella Sala Costanzi.

Il concerto inaugurale fu dato ivi appunto dalla « Società Orchestrale Romana » il 21 dicembre 1880 alle ore 3 del pomeriggio — a meno di un mese di distanza dalla inaugurazione del Teatro Costanzi, avvenuta il 27 novembre — con un concerto diretto dal violinista e direttore d'orchestra Ettore Pinelli: il fondatore dell'« Orchestrale ». Riferiamo il programma: Mozart: *Il flauto magico*; Pinelli: *Overtura di Concerto*; Beethoven: *Pastorale*; Schubert: *Ave Maria* (istrumentazione di Liszt).

Liszt, che insieme con Giovanni Sgambati, Ettore Pinelli, Alessandro Costa, Tullio Ramacciotti, Alessandro Vessella, era stato l'apostolo della rinascita della musica da camera e sinfonica in Roma, assistette a quel concerto. Ho già detto di codesta rinascita in altre mie dirette pubblicazioni. Mi limiterò qui a ricordare che nel 1874 il direttore della Cappella Sistina, Domenico Mustafà, aveva fondato la « Società Musicale Romana » per l'esecuzione di cantate, oratori e melodrammi in forma di oratori. E nello stesso anno era sorta l'« Orchestrale ». Entrambe le istituzioni venivano in certo modo a prendere il posto dell'« Accademia Filarmonica Romana », che si trovava allora in una fase di scarsa attività.

E — anticipando gli eventi — aggiungiamo che nel 1881 sorgerà il « Quintetto Sgambati », e che nell'85 Alessandro Vessella, assumendo la direzione della Banda Municipale, perfezionandone l'organizzazione e nobilitandone i programmi si preparerà ad estenderne il compito di migliorare l'educazione musicale del popolo, nella istituzione dei « concerti sinfonici popolari », che il Vessella iniziò nel 1905 al Teatro Argentina, proseguì all'Adriano e al Costanzi, e che furono,

come ognun sa, il buon seme dei concerti sinfonici che — dal 1908 — ebbero stabile sede al Corea-Augusteo, sotto il patrocinio della R. Accademia di Santa Cecilia.

La quale Accademia, del resto, fino dal 2 febbraio 1895, aveva inaugurato, in Via dei Greci, una sala per concerti da camera e sinfonici.

Pure nel '95, nell'Oratorio di Via Belsiana, il m.° Alessandro Costa aveva dato vita alla « Società Bach », così intitolata appunto perchè destinata principalmente all'esecuzione delle musiche del sommo musicista di Eisenach.

Tali richiami erano necessari per ricordare quale fosse la fisionomia musicale della città quando al Costanzi vennero inaugurati i concerti, e per rilevare come tutte le istituzioni sopra ricordate ivi trovassero, da sole o insieme associate, ospitalità più o meno occasionale o prolungata. Ma a quei concerti sociali, altri se ne vennero interpolando e poi aggiungendo. Fra questi ricordo il concerto sinfonico che Luigi Mancinelli diresse il 18 febbraio 1881, e che comprendeva: *VII Sinfonia* di Beethoven, *Barcarola* e *Overtura*: due degli intermezzi che il maestro orvietano aveva composti per il dramma « Cleopatra » di Pietro Cossa (il quale era presente al concerto), *Gavotta* di Sgambati, *Preludio* del « Tristano » e una *Rapsodia* di Liszt.

I successivi concerti, fino al 1884, sono tutti dell'« Orchestrale ». Il 18 marzo 1881, con Augusto Rotoli ed altri cantanti, si eseguono l'overtura *Giulio Cesare* di Stanislao Falchi — il futuro direttore del Liceo Musicale di Santa Cecilia — e la *Nona* di Beethoven. Poco dopo l'« Orchestrale » accompagna un concerto del violinista Pablo Sarasade. L'anno successivo — e questa volta non più in sala, ma nel teatro — concerto del principe dei contrabbassisti: Giovanni Bottesini. Nel programma è compresa ancora una composizione del Falchi: il Valse capriccio n. 8 *Serate di Vienna*, nell'istrumentazione del Pinelli. Il 19 giugno Ettore Pinelli con 85 esecutori della « Filarmonica » e quattro cantanti solisti dirige il poema lirico *Le Peri* di Antonio Leonardi. Il 24 novembre, alla presenza della Regina Margherita, concerto a beneficio dei danneggiati dalle inondazioni, col concorso dell'« Orchestrale », della « Filarmonica » e con un programma che va da Mendelssohn, a Rossini, a Weber, a Ponchielli, a Liszt (*Les préludes*), e a Rotoli.

Otto concerti nel 1885; uno misto con Sgambati direttore, Ernesto Consolo e Giuseppe Cristiani pianisti, Ettore Pinelli e Tito Monachesi violinisti, Vaselli baritono e Gina Oselio soprano. Poi due concerti di musica sacra, nel primo dei quali venne eseguito lo *Stabat* di Rossini sotto la direzione di Augusto Rotoli; nel secondo, direttore lo Sgambati, l'oratorio *Rédemption* di Gounod, con interpreti di alto valore, quali la Donadio e il Vaselli, all'organo Remigio Renzi; coro, di duecento voci, della « Filarmonica ». Nel terzo, diretto dal Pinelli, furono presentati l'overtura *Ruy Blas* di Mendelssohn, la *Settima* di Beethoven e il poema sinfonico *La battaglia degli Unni* di Liszt. Sedeva all'organo lo Sgambati. In un altro concerto il Pinelli presentava il preludio dell'opera *Atala* d'un giovane compositore tiburtino, Filippo Guglielmi, il quale, col Costa, rappresentava la falange più combattiva dei wagneristi.

Come in seguito verremo registrando, si producono al Costanzi — sala o teatro — fino al 1889 la « R. Accademia Filarmonica Romana », fino al 1892 la « Società Orchestrale Romana », al 1901 la « Società Bach » e l'« Orchestra Massima Romana », al 1912 Alessandro Vessella con i concerti sinfonici popolari, e

dal 1913 al 1914 il « Quartetto Romano » fondato dal violinista piemontese Romano Scalero.

CONCERTI COMMEMORATIVI

E vengono frattando intercalandosi concerti commemorativi. Il 18 maggio 1884, alla Sala Costanzi, l'« Orchestrale » celebra il primo anniversario della morte di Riccardo Wagner. Il concerto, sotto la presidenza onoraria della Regina Margherita, e la direzione del Pinelli, comprende musiche orchestrali e vocali del compositore di Lipsia fra le quali la scena finale dell'atto primo — *L'agape sacra* — del « Parsifal »: prima esecuzione in Italia di un brano di quest'opera che doveva poi esser presentata per intero, in forma scenica, per la prima volta in Italia, nel medesimo Teatro Costanzi, il 1° gennaio 1914. Assolse, per la circostanza, il modesto compito di suonar le campane, il valoroso direttore d'orchestra Marino Mancinelli, fratello del non meno illustre direttore Luigi.

Nel secondo concerto del 1886, ancora una composizione di Liszt: *Marcia di festa*, per il giubileo di Goethe. Come si vede se il pianista ungherese s'era appassionatamente dedicato al risveglio della musica istrumentale a Roma, i musicisti sostenuti dal suo autorevole patrocinio gli dimostravano la propria riconoscenza includendo spesso nei programmi sue composizioni. Da notare, nel concerto in parola, una composizione prescelta dalla Giuria del concorso indetto dall'« Orchestrale »: *Fantasia sinfonica* del ventenne compositore anagnino Giuseppe Cristiani.

Nel 1887 sale sul podio direttoriale Raffaele Terziani per la direzione di composizioni sinfonico-vocali di Rossini. Vi parteciparono i cantanti Nannetti, Marconi, Cotogni, le orchestre e i cori dell'« Accademia di Santa Cecilia », della « Filarmonica », della « Società Musicale Romana ». Il ricavato del concerto era destinato all'erezione di un monumento a Rossini in Roma; ma poi non se ne fece nulla. Egual sorte ebbe l'iniziativa per un monumento a Verdi. Fino dal 30 gennaio 1901, cioè a tre giorni di distanza dalla morte del maestro, questi veniva commemorato alla Sala Costanzi con un discorso di Enrico Panzacchi, e un concerto wagneriano a cura della « Società Bach », e col concorso del pianista fiorentino Carlo Angelelli, allievo di Sgambati. Più tardi, il 4 aprile, in un concerto nel Teatro, venne eseguita la *Messa da Requiem*, sotto la direzione di Stanislao Falchi e con la partecipazione dei cantanti Lilian Blauvelt, Elvira Ceresoli, Alessandro Bonci, Romano Nannetti.

E poichè siamo in tema di commemorazioni, ricorderemo il concerto dato in Teatro il 20 dicembre 1889, per onorare la memoria di Eugenio Terziani, morto in Roma il 30 giugno di quell'anno. L'incasso del concerto era destinato all'erezione di un monumento al Maestro nel cimitero del Verano. Organizzato sotto il patronato della Regina Margherita, il concerto ebbe esito artistico eccellente, ma risultato finanziario disastroso. Vennero eseguite tutte musiche del Terziani (*Inno a Palestrina*, composizioni sacre, brani dell'opera *L'Assedio di Firenze*) sotto la direzione del Falchi e col concorso dei cantanti Elisa Petri, Giulia Salvi, Antonio Cotogni, Gioacchino Bucchi, e i complessi corali e istrumentali della « Filarmonica » e della « Società Musicale Romana ».

Ancora nel 1901 si ebbe la commemorazione di Vincenzo Bellini. In tale circostanza Gabriele d'Annunzio declamò la sua « Ode » al grande Catanese, e il maestro Antonio Scontrino diresse la sinfonia de *Il pirata*, introduzione e coro della *Norma* e brani de *La sonnambula*.

Nel 1904 un concerto chopiniano venne svolto dal pianista Enrico Toselli, il musicista che ebbe un momento di larga popolarità con la sua *Serenata* e una meno piacevole notorietà per le sue fortunose vicende con la Granduchessa Luisa di Sassonia, sua allieva, che sposò e dalla quale si separò nel 1911.

Nel 1906, un concerto commemorativo del 150° anniversario della nascita di Mozart, naturalmente tutto di musiche dell'immortale compositore di Salisburgo — brani di opere, composizioni da camera e per orchestra — e nel quale concerto il m.° Alessandro Vessella, direttore, ebbe il concorso del soprano dalmata Ester Mazzoleni e del pianista calabrese Luigi Gulli. Il quale ultimo tornerà ancora alla Sala Costanzi nello stesso anno 1901, ma come direttore d'orchestra.

Ed infine, l'11 maggio 1914, in teatro, il grande concerto beethoveniano diretto da Ferruccio Busoni con l'« Orchestra Bolognese » e il concorso del violinista Arrigo Serato. Vennero eseguiti: la *Leonora II*, il *Concerto* per violino e orchestra e la *Settima Sinfonia*. In un secondo concerto il Busoni diresse musiche di Weber, Saint-Saëns, Liszt e una propria composizione: la suite dell'opera *La sposa sorteggiata*.

AUTORI E DIRETTORI ITALIANI E STRANIERI

Altri maestri italiani e stranieri si alternarono al podio direttoriale. Ricordiamo:

Nel 1888 Edoardo Mascheroni dirige una propria *Messa da requiem* in memoria di Vittorio Emanuele II, come prova generale dell'esecuzione che dovrà darne al Pantheon. È noto che per queste messe venivano banditi annuali concorsi dalla R. Accademia Filarmonica Romana. Parteciparono all'esecuzione i cantanti Gayarre e Wulmann.

Fra i concerti della « Società Orchestrale Romana » meritano ancora di essere ricordati: quello diretto, nel 1880, da Eugenio Terziani col concorso della « R Accademia Filarmonica Romana » e dei cantanti Elvira Brambilla, Giulia Novelli, Antonio Cotogni; e i tre diretti dal Pinelli, l'uno (1899) tutto di musiche — per quartetto d'archi, soli e cori, pianoforte e orchestra — di G. Chini, il quale sedeva al pianoforte; l'altro (1890) di musiche di Spontini, Terziani e Rossini, con la partecipazione dei cantanti Elena Theodorini e Paolo Wulmann, e infine il terzo (1894) in cui vennero eseguite la *Messa solenne* e lo *Stabat* di Rossini.

Nel 1892 il napoletano Carlo Sebastiani dirige il *Requiem* di Mozart e lo *Stabat* di Pergolesi, con la partecipazione della Garagnani, della Novelli, del Pini-Corsi e di altri.

Un concerto dirige Vessella nel 1894 (con *Ave verum* di Mozart e Andante solenne sul tema gregoriano *Te Deum*, orchestrazione di Sgambati); altri quattro nel 1906 ed un ultimo nel 1912.

« IL GIUDIZIO UNIVERSALE » DI PEROSI

Nel 1898 si dà l'oratorio *La resurrezione di Lazzaro* di Don Lorenzo Perosi. Il quale sarà ancora al Teatro Costanzi nel 1904 per dirigere il proprio *Stabat Mater* e l'oratorio *Il giudizio universale* (prima esecuzione assoluta): composizioni delle quali si dettero ancora quattro repliche con un complesso di 400 esecutori; solisti Amelia Karola, Elisa Bruno, Francesco Marconi, Giuseppe Gironi.

Nel 1901 due concerti di Luigi Mancinelli con proprie composizioni: due brani della *Cleopatra* e di *Messalina* per gli omonimi drammi di Cossa, *Scene veneziane* e infine la *Gavotta* di Sgambati, istrumentata dal Mancinelli. Il maestro orvietano torna al Costanzi nel 1904 per dirigere il proprio oratorio *Isajas*, con la partecipazione dei cantanti Amelia Karola ed Elisa Bruno; organista Remigio Renzi, direttore del coro Alessandro Bustini.

Nel 1901 si erano avuti due concerti di Edoardo Vitale, il quale aveva diretto l'oratorio *Mosè* di Perosi: interpreti Lina Pasini-Vitale (moglie del maestro), Mario Sammarco, Angelo Marcolini e Luigi Mugnoz. Il *Mosè* venne ripetuto altre quattro volte dal Vitale nel 1903. Un concerto del direttore napoletano si ebbe anche nel 1922, nel quale egli presentò *Antiche danze* di Respighi e la canzone *Primavera d'amore* di Domenico Alaleona.

Due concerti dette al Costanzi Arturo Toscanini: nel 1911, *Messa da requiem* di Verdi, con la partecipazione dei solisti Cecilia Gagliardi, Virginia Guerrini, Giovanni Martinelli e Benedetto Challis; e nel 1921 con composizioni di Sinigaglia, Brahms, Pick Mangiagalli, Strauss, Berlioz.

Diciamo ora dei direttori stranieri:

Nel 1895 Sigfrido Wagner dirige lo *Stabat* di Rossini; nel 1902 alcune composizioni del padre, Riccardo, e il poema sinfonico *Orfeo* di Liszt.

Nel 1901 due concerti di Arturo Nikisch con la « Filarmonica » di Berlino.

Nel 1902 tre concerti di Felix Weingartner con l'« Orchestra Kaim » di Monaco di Baviera, e nel primo dei quali il valoroso direttore tedesco venne affiancato dall'illustre pianista empolese Ferruccio Busoni.

Nel 1912 il viennese Ferdinando Löve con la « Concertverein » di Monaco di Baviera.

CONCERTISTI E CANTANTI

Già nelle elencazioni che abbiamo fatto, il lettore ha visto sfilare celebri concertisti e cantanti italiani e stranieri. Dobbiamo ora aggiungere i concerti nei quali ebbero parte protagonista il soprano Erminia Borghi-Mamo, Romilda Pantaleoni e Fanny Torresella.

Primo violinista di fama mondiale che si esibisce al Costanzi (1901) è Jan Kubelik il quale, accompagnato dall'orchestra diretta da Oscar Anselmi, interpreta, fra l'altro, le variazioni del *God save the King*, nell'edizione originale, mai ripetuta dopo Paganini. Il successo riportato dal Kubelik è clamoroso, tanto che egli deve dare altri quattro concerti.

Nello stesso anno si produce Pablo Sarasade. Nel 1903 il boemo Franz Ondricek. Nel 1904 e nel 1920 Bronislaw Hubermann.

Nel 1912 dà tre concerti Ferenk de Vecsey. Il violinista ungherese diviene il prediletto del pubblico romano. Numerose sono le udizioni che darà all'Augusteo e nella sala dell'Accademia di Santa Cecilia. Al Teatro Costanzi tornerà ancora nel 1913 (tre concerti), nel '14, nel '20 e nel '23.

Ricordiamo inoltre i violinisti Cesare Thomson (1902), Johan Koncz e l'italiano Mario Vitetta (1922); nel 1914 la pianista Elvira Silla, allieva di Sgambati, e Augusta Coen allieva di Alfonso Rendano.

E infine: i violoncellisti Gaetano Braga (1886) e Mescher Parker (1912), il chitarrista Antonio Manion e il pianista ungherese Bronislaw Pozniak, pure nel 1912.

I « FANCIULLI-PRODIGIO »

Una segnalazione a parte vogliamo fare dei fanciulli-prodigio, fra i quali spetta il primo posto a Willy Ferrero o « Ferreros », come egli fu indicato nel programma del primo concerto sinfonico che diresse al Teatro Costanzi nel 1912, quando non era che un bimbo di sei anni, dal viso sottile e pallido incorniciato da un'abbondantissima riccioluta capigliatura. Il programma, comprendente composizioni di Rossini, Boccherini, Beethoven, Grieg, Wagner, venne ripetuto dal minuscolo direttore tre giorni dopo, fra il commosso stupefatto entusiasmo del pubblico e le accese polemiche di musicisti, critici e scienziati, alcuni dei quali acclamavano al precocissimo genio musicale, mentre altri si ostinavano a non vedere in lui che il prodotto di un duro ammaestramento da scimmia. Le superiori qualità che il Ferrero, dopo un lungo silenzioso periodo di severi studi, ha confermato nei suoi anni più maturi, gli hanno ormai guadagnato rispetto incontrastato e ammirazione unanime, e lo hanno collocato fra i più colti e sensibili direttori che abbia oggi l'Italia.

Ancora in teatro il Ferrero tornò nel 1914 e, per tre concerti consecutivi, nel 1919.

Grande impressione aveva prodotto, nel 1906, un altro fanciullo-prodigio, il pianista undicenne Miecio Horszowski, interprete particolarmente squisito del suo grande connazionale Federico Chopin. L'Horszowski si ripresentò al Costanzi l'anno seguente, con l'orchestra del teatro diretta dal m.° Rodolfo Ferrari. E ancora nel 1914, con due concerti in sala, nei quali l'Horszowski apparve più maturo e riflessivo, e forse per ciò non riscosse più le meravigliate entusiastiche accoglienze di otto anni prima. Ingrata e ingiusta sorte riservata non di rado ai fanciulli-prodigio!

Altra precocissima che in teatro ottenne, nel 1907, un brillante successo, fu la violinista Vivien Chartres, figlia della nota romanziera Annie Vivanti. Infine, nel 1912, il dodicenne violinista ungherese Ipolyi Làzlò.

ESIBIZIONI DIVERSE - FINE DEI CONCERTI DEL COSTANZI

I fugaci e occasionali accenni fatti alle diverse esecuzioni, sia di musica orchestrale, strumentale corale e da camera, hanno già offerto un'idea della vastità dei periodi storici illustrati e degli autori interpretati. Tutto il repertorio concertistico vi è rappresentato: dal classico, al romantico, al moderno. Vere e proprie battaglie artistiche, al Costanzi, può dirsi non siano state combattute. E se autori giovani vi comparvero, non furono molti, ed erano per lo più già affermati.

Vogliamo accennare, a titolo di curiosità, al concerto tutto dedicato (1888) alla napoletana Gilda Ruta, nel quale ella sostenne la parte pianistica, mentre l'orchestra venne diretta dal m.° Edoardo Mascheroni. Concorsero all'esecuzione dei pezzi vocali la Stahl, il Battistini, il Wuimann.

Fra le esecuzioni semiconcertistiche, o addirittura extraconcertistiche, ricordiamo:

— nel 1902, in Sala, il melologo *Parisina* su parole del poeta Domenico Tumiati e musica di Vittore Veneziani;

— nel 1912, in Sala, la dicitrice parigina Yvette Guilbert che, col concorso del flautista Louis Fleury e del pianista Gustavo Ferrari, interpretò *La più belle canzoni di Francia*, dal Medio Evo ai giorni nostri;

— anche nel 1912, in teatro, e con l'orchestra del teatro e il concorso del flautista Blanquart, il concerto mimo-sinfonico della « danzatrice americana dai piedi nudi » Isadora Duncan (danze e cori dell'*Iphigénie* e dell'*Orfeo* di Gluck, Aria e Allegro del *Concerto in mi min.* di Haendel);

— nel 1918 un « concertone » sinfonico-vocale organizzato dal « Giornale d'Italia » a beneficio del suo Sanatorio pei figli tubercolotici di combattenti, col direttore d'orchestra Gino Marinuzzi, i cantanti Gilda Dalla Rizza, Elvira de Hidalgo, Maria Labia, Tito Schipa, Edoardo De Giovanni, Emilio Perea, e la danzatrice Cia Fornaroli.

Infine, ultimo dei concerti che, a nostra conoscenza, abbiano avuto luogo nel Teatro, ormai prossimo alla chiusura per essere trasformato in Teatro Reale dell'Opera, quello del 1923: con abbondantissimo programma svolto dal « Quintetto dei corni Stiegler di Vienna » e dal « Quartetto da camera antico viennese ».

E qui finisce la nostra fugace rassegna degli spettacoli concertistici nel vecchio teatro di via Firenze e nella sala annessa. A proposito della quale ultima va ricordato che, continuando il teatro nell'uso di concederla in affitto, essa venne, una volta, trasformata persino in aula di esami per agenti di pubblica sicurezza.

Ma negli ultimi anni la sala fu prevalentemente adoperata dall'Impresa del Teatro per la prova di assieme degli spettacoli, o per la pittura delle scene.

Abbattuta la sala dei concerti, essi hanno continuato a trovare occasionale ospitalità nel Teatro Reale dell'Opera. Ma è questa materia di cronaca e non ancora di storia. E perciò qui facciamo punto.

ALBERTO DE ANGELIS.

G. RICORDI & C., Editori - MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO

MUSICA D'OGGI

Rassegna mensile di vita e di cultura 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 L. 18 - Estero L. 27 - SEMESTRE: Italia L. 10 - Estero L. 15

(oltre le tasse governative di L. 0,30)

UN NUMERO: Italia L. 1,80 - Estero L. 2,50

L'IMPORTO SI PUÒ VERSARE NEL NOSTRO C.C. POSTALE N. 3-2069

A RICHIESTA S'INVIANO NUMERI DI SAGGIO

VITA MVSICALE

TEATRI

® Al Puccini di Milano il m.° Pessina ha diretto finora *Rigoletto* e *Il barbiere di Siviglia* (protagonista Galeffi), *La traviata* (la Frediani e Voyer), *Cavalleria* (la Rasa), *I pagliacci* (Pravadelli), *La Bohème* (Merino).

® Una compagnia di Danze bulgare ha iniziato al Lirico di Milano, con vivo successo, un giro nei principali teatri della penisola.

® Il Regio di Parma ha inaugurato la stagione invernale con *Un ballo in maschera*, Gigli, la Caniglia, Bechi, la Grani, la Ulisse) quale chiusura delle celebrazioni verdiane. Ha seguito un concerto per le Forze armate con la partecipazione di Gigli, della Petrella e della Grani. — Successivamente il m.° Votto ha pure diretto: *Lohengrin* (con il tenore tedesco Rauch, l'Alibrandi, la Benedetti e Guicciardi) e *Il campiello* (la Dragoni, la Laurenti, la De Ferrari, la Masetti-Bassi, Piccioli, Badiali, Nessi, ecc.). L'opera di Wolf Ferrari, ancora nuova per Parma, ha avuto eccellente accoglienza.

® Roma. — Molto interesse ha suscitato anche quest'anno la breve stagione al Teatro delle Arti. Oltre il *Torneo notturno*, uno dei più significativi spartiti di Malipiero, sono andati in scena, mai eseguiti a Roma: il primo atto della commedia di Gogol *Il matrimonio*, musicata da Mussorgski (m.° Erede, la Casazza, Nessi, Gubbiani, Cassinelli, scene di Maccari) i cui personaggi parlano con un declamato musicale originalissimo; *La locanda portoghese* di Cherubini, nella revisione di Confalonieri (m.° Erede, l'Alfani Tellini, la Di San Servolo, Gero, Passarotti, Meletti, scene di Furiga) che appartiene al genere del *Singspiel*; *Il gatto e la volpe* di Strawinski (m.° Erede, interpreti vocali Cassinelli, Gero, Passarotti, Valori, coreografia di Tieben) definito dall'autore scene burlesche cantate e danzate, il cui gioco sonoro palesa intenzioni sia ironiche che caricaturali.

In un programma era compreso *Il coro dei morti* di Petrassi che, sotto la direzione dell'autore, è assai piaciuto, come a Venezia.

® Torino (Vittorio Em.). — Dirette dal maestro Braggio si sono rappresentate *Il barbiere di Siviglia* (la Dal Monte e Galeffi), *La traviata* (la Pagliughi, Merino).

® Treviso (Comunale). — I maestri Frattini, Gracis, Marini hanno diretto *Otello* (con Pertile), *Tosca* (la Visciola e Malipiero) e due lavori di Sante Zanon, nuovi per la città, giudicati favorevolmente: *Santa Caterina di Siena* (la Ottani) già data a Bergamo, ed il *Cantico di Santo Francesco* per baritono (Biasini), coro e orchestra.

® A Faenza è piaciuta una nuova operetta, *La sagra*, di Biagio Panzavolta, libretto di David Conti.

® Il m.° Soriente ha diretto a Foggia *La Bohème* (la Palazzini e Taccani), *La traviata* (la Palazzini e tenore De Fenzi), *Lucia* (la Capsir e Taccani), *Rigoletto* (Guerrino Masini, la Romboli, De Fenzi).

® Con *Il trovatore* (m.° Giampietro, la Pedrini, la Ulisse, Beval, Pierotti) si è riaperto il Garibaldi di Palermo. Hanno seguito *La Bohème* (m.° Martinez, la Castellani, la De Stefani, Bortolazzi, Gobbi), *Zanetto* (m.° Martinez, la Vitali-Marini e la Fabrini), *I pagliacci* (Beval e la De Stefani), *La cena delle beffe* (m.° Giampietro, la Vera, R. Gigli, Granforte).

® Brevi stagioni liriche. — *Tosca* (maestro Lucon, la Castellani, Granda, Reali) al Municipale di Modena; *Butterfly* (l'Adami Corradetti e Carrino) e *Lucia* (l'Aimaro, Colombo, Battironi), dirette entrambe dal m.° Lomonaco, allo Storchi della stessa città. — *La traviata* (m.° Salsa, l'Aimaro, tenore Cupido, Venturini) al Paganini di Genova. — *Fedora* (la Di Leo e Civil) e *Rigoletto* (Salvarezza, la Melina e Mascherini) all'Italia di Novi Ligure, direttore Moresco. — *Il barbiere di Siviglia* (m.° Puccetti, la Dal Monte, Gilardoni, Lotti) a Cremona. — Il m.° Gualandi Gamberini ha diretto al Corso di Bologna *Butterfly* (l'Adami Corradetti e Rubino) e *Rigoletto* (Basiola, Bellon, la Ghersa); ed il m.° Lo Monaco *Butterfly* (la Sasso, Rubino), a Mantova, e *Rigoletto* (Tagliabue, la Scagliarini, Colombo) a Como.

® Una importante stagione sta dirigendo il m.° Cordone al Lirico di Barcellona. Finora: *La Bohème* (la Capsir e Lauri Volpi), *Manon* (la Favero e Malipiero), l'*Aida* (la Pacetti, Lauri Volpi e la Nicolai).

® All'Opera di Duisburg è stata ripresa — con successo pari a quello del giugno scorso — l'opera *Fiordi* di Luigi Menegazzoli, su libretto di Cenzato.

® Buenos Aires. — Il m.° Calusio ha diretto al Colon: *Butterfly* (la Wells e Mirassou); *Hänsel e Gretel* (la Brizzio, la Dynela, la Cesar, Urizar); i balletti *Gli uccelli*, *La boutique fantasque*, *La bella addormentata nel bosco* di Respighi, *Il cappello a tre punte*, nonchè la ripresa dell'opera *La novia del hereje*, di Pascual De Rogatis.

CONCERTI

MILANO

® Quartetto. — La piccola orchestra di Colonia (direttore il m.° Kraack), che sta compiendo un giro in Italia, ha ritrovato le fervide accoglienze della passata stagione specie dopo il *Ricercare a sei voci* di Bach e la *Sinfonia concertante in la magg.* di Mozart. — Successivamente ha avuto un meritato successo la cantatrice Susanna Danco, in musiche di Vivaldi, Händel, Mozart, Schumann e Ravel.

® Amici della musica. — Il violoncellista Bonucci ha avuto calorosi applausi in un interessante programma, assai bene eseguito.

® Teatro del popolo. — Dopo un'udizione di arpa e pianoforte dei giovanissimi fratelli Giuliana e Aldo Bressan, si è avuto quella di Beniamino Gigli, con la soprano Maria Minazzi, che ha richiamato foltissimo pubblico; l'incasso è stato devoluto dal grande tenore a scopi culturali benefici.

Nel successivo concerto, dedicato a Tartini, si sono eseguite sue musiche, messe in luce da Antonio Capri e rivedute dal violinista Abbado, il quale ne interpretò alcune, mentre altre erano affidate all'orchestra d'archi della Scala (direttore Gavazzeni). Al piano il maestro Alfredo Rossi. Fu riudito con piacere anche *Il trillo del diavolo*, riveduto da Polo e brillantemente orchestrato da Zandonai.

Tre giovani e ben dotate cantatrici (Leonarda Piombo, Fedora Barbieri e Lelia Bianchi) vincitrici di diverse rassegne e concorsi hanno avuto successivamente applausi vibranti. Al piano Dick Marzollo.

® Concerti diversi. — Alla presenza di cospicue personalità italiane e tedesche, le bande ed i cori della Hitlerjugend e della Farnesina hanno suonato al Lirico. — All'Associazione Italo-Germanica si sono distinti il Duo Pignatelli-Santamato (violino e piano), il baritono Rudolf Haym ed il Trio di nuova formazione Corradina Mola-Tassinari-De Poli. — Per « Un'ora di musica » il Collegium musicum di Wiesbaden, diretto dal m.° Weynis, ha eseguito assai bene rare musiche del 6 e del 700; nella successiva udizione è stata calorosamente applaudita la cantatrice Mascia Predit (al piano Favaretto), presentatasi con il Trio di Colonia che ha pure offerto una *Sonata a tre in mi min.* di Vivaldi. — Il padre Virgilio Guido che, riordinando l'archivio della Verna, aveva scoperto manoscritti inediti di *Toccate* e *Fughe* per organo del '700, ne ha fatto conoscere alcune all'Istituto dei Ciechi, con vivo godimento dell'uditorio.

ROMA

® Teatro Adriano. — Nei suoi due concerti (un terzo, nel quale si distinse anche il pianista Aprea, era dedicato a musiche di Martucci) B. Molinari ha diretto, tra l'altro, *La primavera* (da *Le stagioni*) di Vivaldi, da lui trascritta, la *Sinfonia in do* di Wagner recentemente presentata pure a Venezia, *La passione* di Malipiero, che ha avuto anche questa volta ottima accoglienza (solisti l'Anzellotti, Borriello, Benatti, Del Signore, coro diretto dal m.° Somma) ed il *Concerto* per archi di Bruno Bettinelli, prescelto dalla commissione di lettura e favorevolmente accolto.

Hanno seguito due udizioni di Antonio Guarnieri (*Sinfonia in mi min.* di Brahms, *Le fontane di Roma* di Respighi, ecc.) la cui novità era costituita dalla *Rapsodia epica* di Pick-Mangiagalli, che nel 1° tempo è accompagnata da un corale liturgico affidato all'organo: nel complesso è di carattere estroso e ricca di preziosità sonore. Ottimo esito.

In luogo di Mengelberg indisposto ha diretto i successivi due concerti il m.° svizzero Denzler, meritatamente apprezzato. Anch'egli presentò due novità che riuscirono gradite al pubblico: *Piccola Suite* di Andreae e l'Adagio della 2ª *Sinfonia* di Fritz Brun.

Si sono poi avute applaudite udizioni di Arceo Galliera (Beethoven, Franck, Pizzetti, De Falla) e di Marinuzzi. Il programma di quest'ultimo comprendeva anche *Suite di danze* di Bartok (nuove per Roma) ed in prima esecuzione il trittico sinfonico, di Paribeni, *Boschi d'Italia*, in cui l'A., presente e assai festeggiato, ha saputo efficacemente interpretare l'anima silvestre della nostra terra.

® Santa Maria degli Angeli. — L'E.I.A.R. ha offerto due superbe trasmissioni del *Requiem* di Mozart, diretto da De Sabata, con le orchestre e cori della stessa E.I.A.R., solisti Gigli, la Caniglia, la Stignani e Pasero. — Mozart è stato pure ricordato all'Accademia d'Italia con un magistrale discorso, che ha poi ripetuto a Milano, di Arturo Farinelli.

® Santa Cecilia. — Il Quartetto della Camerata ha fatto conoscere un bel quartetto del settecentista Bertoni, mentre la cantatrice Dan-

co si è distinta in alcune liriche. — Nel successivo programma alcuni numeri furono dedicati a Tartini (orchestra d'archi diretta da Caggiano e violinista Abbado); tra essi figurava anche *Il trillo del diavolo*, nella rielaborazione orchestrale di Zandonai.

® Filarmonica. — L'orchestra da camera del Conservatorio di Napoli, diretta da Lualdi (che sta compiendo un giro di trenta udizioni, di cui 18 in Germania) ha eseguito con vivo successo anche le *Invenzioni* per archi di Bettinelli, *Il balletto della Regina Proserpina* di Paisiello, nella trascrizione dello stesso Lualdi, di cui piacque pure un brillante *Divertimento*. — Si sono avute poi udizioni del mezzo soprano Cloe Elmo, applaudita anche in alcune suggestive liriche di Dante Alderighi; del Trio di Colonia, già apprezzato nella scorsa stagione; e della pianista Falni.

® Teatro sperimentale cattolico. — Si è inaugurato con un concerto diretto da Don Lorenzo Perosi, festeggiatissimo; egli ha fatto conoscere ed applaudire, ancora inediti, il coro *Tota pulchra es Maria*, il *Verbum caro* e un *Intermezzo* per archi e pianoforte.

® Concerti diversi. — Un bel programma di musiche pizzettiane hanno eseguito alla Camerata i cantanti De Luca, Teresa Pediconi, il Quartetto italiano e la pianista Luisa Pediconi. — L'Associazione italo-germanica ha commemorato Mozart con un concerto diretto da Previtali, con la cooperazione del soprano Gianna Labia-Cuccia, preceduto da una conferenza di Mario Labroca.

TORINO

® Teatro di Torino-Eiar. — Ha inaugurato la nuova annata La Rosa Parodi dirigendo fra l'altro le *Quattro stagioni* e lo *Stabat Mater* di Vivaldi (solista la Stignani). — Hanno seguito le udizioni di H. Albert (piacque una scherzosa e caricaturale *Georgica* di Egk); di W. Ferrero (che fece applaudire *Freghiere* di Fuga) e quella di musiche strumentali antiche e moderne diretta da Caggiano (Gabrieli, Tocchi, Petrassi, Mozart, Strawinski, Casella) con la collaborazione in alcune del soprano Piombo e del Quartetto Bogo.

BOLOGNA

® La Filarmonica di Monaco diretta dal maestro Kabasta, che ha pure suonato a Genova, Venezia, Fiume, ecc., ha eseguito al Comunale musiche di Strauss, Respighi (*I pini di Roma*), Beethoven e Wagner.

® Al Liceo musicale è stato commemorato il maestro Adolfo Gandino, con un programma di sue composizioni preceduto da un discorso di Alceo Toni.

NAPOLI

® Alla Scarlatti si è avuto un concerto verdiano diretto da Gui, con la cooperazione della Stignani, della giovane cantatrice Miranda e del coro della Gubitosi. — Alla Camerata è stata molto festeggiata Margherita Caroslo.

PALERMO

® Al Circolo della Stampa hanno avuto ottima accoglienza la cantatrice Piombo-Paladino, il violinista Arcidiacono e il pianista Liviabella. Di quest'ultimo riuscì assai gradita, in prima esecuzione, *La madre*, lirica su testo di Adriano Prandi.

VARIE DALL'ITALIA

® Al Castello di S. Giusto di *Trieste* è stato ricordato Antonio Dvorak, con un programma di sue musiche tra cui una composizione pressochè ignota; interprete il Quartetto Tartini della stessa città.

® Il Quintetto di Ferrara ha dato applauditi concerti a Pola ed a Zara.

® Gli « Amici della musica » di Foggia hanno ripreso la loro attività con un concerto sinfonico diretto dal m.° Aladino Di Martino, di cui piacquero due nuove composizioni. Egli ebbe la cooperazione di valenti solisti, tra cui il pianista Rosati.

® Teramo ha commemorato Verdi con una conferenza dell'avv. Brigiotti, dal titolo *Colloqui in Paradiso*, ed un concerto diretto dal m.° Dante D'Ambrosi, con la cooperazione dei cantanti Dora Merlitti, De Rita e Borriello.

® La violinista Pina Carmirelli è stata festeggiata nei suoi concerti di Rimini ed Ancona.

® In un concerto di musiche verdiane e wagneriane a Terni, il maestro Idino Donini ha rievocato i due grandi maestri.

® Ulisse Matthey ha offerto un'udizione organistica al Duomo di Lubiana.

VARIE DALL'ESTERO

® Due orchestre italiane — quella del Conservatorio di Napoli e quella del Maggio fiorentino, dirette rispettivamente dai maestri Lualdi e Rossi — sono state applaudite in diverse città della Germania. Ne riparlerà certamente il m.° Brüggemann nella prossima lettera.

® Il violoncellista Bonucci ha dato un concerto a Sofia, al quale ha assistito la Regina Giovanna.

® Il 40° anniversario della morte di Verdi è stato ricordato a Basilea, con un programma di sue musiche preceduto da un discorso di Fausto Torrefranca.

® Il Quartetto Poltronieri ha eseguito, durante il suo giro artistico in Spagna, musiche di Paisiello, Pick Mangiagalli, Montani (*Divertimento*), Peragallo e Malipiero.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ZAVADINI (G.). — *Gaetano Donizetti* (Pagine 160). (Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo).

Ottimo e prezioso lavoro, questo, del Conservatore del Museo donizettiano a Bergamo. Succosa biografia, cronologicamente esposta, non trascura ciò che più risulta notevole sia dai documenti finora noti, sia da lettere ancora inedite. E queste costituiscono una fonte importantissima. Sono duecentoquarantadue. La promessa che lo Zavadini fa, di pubblicarle, è di quelle che, accolte con gratitudine, vanno ricordate e sollecitate col più vivo desiderio. Molti particolari nuovissimi della cultura, delle predilezioni artistiche del Donizetti fanno una nuova luce sulla personalità di lui. Questa sintetica biografia potrà essere ampliata. Ma, ci auguriamo, non per farne un romanzo, bensì per ambientarla nel suo tempo e nella cultura musicale degli anni donizettiani. Alla cronologia delle vicende segue un catalogo delle opere, ed è il primo che noveri e sistemi tanta attività. Centosettantacinque sono le musiche di Donizetti edite, quattrocentoquarantadue le inedite e ignote, d'ogni genere. Di ciascuna lo Zavadini dà notizia, ampia o breve, bibliografica e cronistica. E anche questa fatica merita riconoscenza.

DAS JOANNEUM. — *Musik im Ostalpenraum*. (Pag. 200) (Steirischen Verlagsanstalt, Graz).

È una miscellanea di saggi sulla cultura e sull'arte nella Stiria. Ricordando le origini di tale cultura, H. Wamlek giustamente nomina artisti italiani che operarono in quella regione, il Padovano, Giov. Valentini, Giov. Priuli, dei quali il primo e l'ultimo si spensero a Graz, e anche i fratelli Mingotti, che con le loro compagnie girovaghe recarono colà il repertorio serio e comico italiano. Robert Meeraus ricorda poi Pietro Romolo Pignatta, romano, di cui due libretti, serbati nel museo di Graz, consentono siano rettificate le date finora ripetute dai lessici, dell'*Oronte d'Egitto*, nel 1688, e *Il vanto d'amore*, l'anno seguente. Fra gli altri scritti sono specialmente interessanti quello di A. Liess sul Fux, ben studiato come compositore e pedagogo, e quello di Alfred Orel su Hugo Wolf.

WIRTH (H.). — *Joseph Haydn als Dramatiker* (Pag. 198). (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel).

È questa la prima monografia sull'operistica di Haydn, la quale cominciò nel 1762, al tempo delle giovanili sinfonie scritte per la casa Esterhazy, e finì nel 1791, con *L'anima del filosofo*, negli anni delle sinfonie londinesi. L'A. ricorda alcune frasi dello Haydn, dalle quali risulta che egli non considerava secondaria quella sua attività, e quasi rimpiangeva di non averla meglio coltivata; ricorda anche il favore ottenuto dalle opere e le richieste dell'impresaro Salomon, desideroso di far conoscere Haydn come melodrammista. Il Wirth confronta poi, il che è alquanto superfluo, le opere di Haydn con quelle, dello stesso argomento o titolo, dei suoi contemporanei, e ne analizza i modi del recitativo, dell'aria, dell'insieme. Infine tenta di precisare il posto di Haydn nella storia dell'opera, ma riesce soltanto a rispondere a quesiti formalistici e culturali, poichè, avendo trascurato qualsiasi accertamento del valore artistico di ciascuna opera, la personalità poetica di Haydn in questo campo resta oscura.

SCHUH (W.). - *Erinnerungen Xaver Schnyder's von Wartensee*. (Atlantis Verlag, Berlino). — SCHNEIDER (P. O.). - *L. Ziegler und X. Schnyder im Briefwechsel*. (Hug & C., Zurigo).

Da più di cinquant'anni le *Memorie* dell'insigne pedagogo e compositore svizzero attendevano una riedizione. Alla breve *Autobiografia* seguono quanti frammenti è riuscito ai familiari di raccogliere per completare le notizie di lui e del suo ambiente. E questa ricerca ambientale è difatti la parte più interessante del volume. Nato a Lucerna nel 1776, morì a Francoforte nel 1868. I passi che riferiscono le relazioni con Beethoven (dal quale egli avrebbe voluto regolari lezioni), gli incontri con Nägeli, Weber, Pestalozzi, Uhland, Jean-Paul Richter, Spohr, Paganini, le impressioni e i giudizi sono particolarmente istruttivi. Il

volume, curato da Willi Schuh, è adorno di nitidi ritratti.

Le stesse persone ricordate dai frammenti autobiografici e biografici, cui ora s'è accennato, e altre non meno ricordevoli, ricorrono nelle lettere allo Schnyder di Leonhard Ziegler, che fu un buon amico della musica. Tale corrispondenza corse fra il 1816 e il 1838. Postille dello Schneider chiariscono alcune allusioni dell'epistolario.

SCHNEIDER (M. F.). — *Alte Musik in der bildenden Kunst: Baseis* (pag. 80). (Holbe in Verlag, Basilea).

Splendido documento iconografico. Ciò che d'argomento musicale più s'ammira in Basilea, scultura, pittura, disegno, è qui riprodotto in settantotto nitide tavole e accuratamente commentato: dagli angeli medievali che con lo squillo del corno annunciano il Giudizio universale sulle porte delle chiese, a quelli che suonano il liuto, l'arpa, l'organo, la mandola (nel Museo storico) agli intagli negli stalli del coro (sirena con mandola, centauro con campane, ecc.) al *Giardinetto paradisiaco* di ignoto pittore del 1410-20 (il bambino Gesù suona il salterio), ai quadri e alle incisioni su legno di Hans Holbein (la Morte e gli strumenti musicali).

HOFFMANN (H.). — *Schütz und Bach* (pagine 78). (Bärenreiter Verlag, Kassel).

Poichè parecchi soggetti di Schütz e di G. S. Bach hanno concluso esser quegli il precursore dell'altro, l'A. confuta questa tesi considerando la sostanziale differenza dei loro linguaggi. E raffronta gli stessi passi solistici o corali delle Passioni, e nota che mentre Schütz illustra il testo efficacemente sovrapponendo la musica alle parole, Bach va assai oltre il significato e il contenuto delle parole stesse e le rinnova e riempie di più intenso contenuto drammatico. L'analisi di tali raffronti riguarda tutti gli elementi tecnici dei due discorsi musicali e ne reca numerose citazioni.

SCHEIDT (S.). — *Ausgewählte Werke.* (Peters, Lipsia).

Hermann Keller ha tratto dalle molte opere per organo di Samuel Scheidt ventiquattro pezzi, e cioè undici *Lieder* chiesastici tedeschi in forma di salmi, di inni, di *cantiones*, di corali; quattro inni latini; una fantasia, una *Echo*, tre canoni, un *Modus ludendi pleno organo pedaliter*; e cinque variazioni e altre forme di gusto profano. Musiche alquanto rigide e gravi, che pertanto ogni studioso dell'organo dovrebbe conoscere ed eseguire. *a. d. c.*

MAZZINI (G.). — *Il bambino nell'arte musicale.* (Istit. Ital. di Arti Grafiche, Bergamo).

È l'opera di uno scienziato, scritta da un artista con l'amore di un padre. Tratta dei rapporti fra la vita del fanciullo (in tutti i suoi aspetti e nelle sue varie manifestazioni) e la pittura, la scultura e, in special modo, la musica, sia come arte che come scienza.

Il volume è presentato con signorilità e con gusto, ed è riccamente illustrato con riproduzioni di capolavori di grandi pittori e scultori e citazioni musicali inerenti al soggetto.

COCCHI (L.). — *Lineamenti di storia della musica.* (G. B. Paravia, Torino).

Questi lineamenti di storia della musica sono pubblicati per uso scolastico, ma possono interessare anche l'amatore, offrendogli una visione sintetica e chiara dell'arte musicale, nei suoi sviluppi e nella evoluzione delle sue forme, dalle origini ai giorni nostri.

Particolarmente interessanti alcune acute osservazioni sul « bello » nella musica e sulle moderne tendenze musicali.

G. F.

Per strenna:

DUE RACCOLTE DI COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

DI AUTORI ITALIANI CONTEMPORANEI

I. - (124399) — A. Casella: *Due Ricercari sul nome di « B-A-C-H »*. - V. Davico: *Tre Pastorali d'autunno*. - S. Fuga: *Danza selvaggia*. - B. Giuranna: *Sonatina*. - M. Labroca: *Suite* - G. F. Malipiero: *Epitaffio*. - P. Montani: *Fantasia*. - G. Petrassi: *Toccata*. - R. Rossellini: *Poemetti pagani*. - F. Santoliquido: *Una laude medievale*.

II. - (124400). — R. Bellini: *Preludio*. - F. Cilea: *Festa silana*. - E. Corio: *Notturno a Lesbo*. - L. Ferrari-Trecate: *Il prode Anselmo*. - M. Giacchino Cusenza: *Preludio e Fuga in Sol min.* - Ach. Longo: *La burla del pievano Arlotto*. - E. Masetti: *Sonatina a due voci*. - C. Nordio: *Umoresca (« Kessyana »)*. - A. Tedoldi: *Ballata*. - A. Zanella: *Poema fantastico*.

Ciascuna Raccolta, riccamente rilegata, **L. 40,—** (*oltre l'aumento del 20 %*)

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

MUSICA PER ORGANO

EDIZIONI RICORDI

ALFANO (F.) — Due momenti musicali tratti da *Cyrano di Bergerac* ed adattati all'organo da Ulisse Matthey. (G. Ricordi & C., Milano).

Ecco le didascalie: « Dagli alberi cadono lente le foglie morte » (atto 4°), e « Canto di nostalgia del vecchio pifferaio » (atto 3°). Si tratta di alcune pagine moltissimo suggestive, e che l'illustre organista torinese ha trascritto con strumentale appropriatezza.

c.

ALTRE EDIZIONI

CALAMOSCA (R.). — *Quattro pezzi facili* per Organo od Armonio. (A. & C, Torino).

Cosucce per i primi passi.

HALLER (H.). — *Toccata in C.* per Organo. (Hug, Zurigo).

La forma è piuttosto quella del ricercare pluriepisodico con trasformazioni d'un medesimo tema, che non quella della Toccata. L'autore ha certamente inteso evocare la scrittura cinque-secentesca italiana, versandovi a piene mani i risultati della libertà contrappuntistica.

c.

ALTE LIEDSAETZE FUR ORGEL ODER KLAVIER. — (Bärenreiter Verlag, Kassel).

Wilhelm Ehmann, che curò questa scelta di libri di intavolatura del XV secolo, ricorda nella prefazione la grande parte che il *Lied* ebbe nella pratica dell'organo da casa, cioè non da chiesa, e crede opportuno, ora che l'organo torna in onore nelle case, di ricordare ai dilettanti le antiche musiche per strumenti a tasto, rielaborate facilmente.

LUEBECK (V.). — *Clavier Uebung.* (C. F. Peters, Lipsia).

Nel 1728, a settantaquattro anni, e cioè dodici anni prima di morire, Vincent Lübeck, organista a S. Nicola in Amburgo, scelse la *Clavier Uebung* come la più rappresentativa fra le tante sue musiche. Bene ha fatto Hilmar Trede a ristamparla intiera; *Preludio e Fuga, Suite* (*Courante, Sarabande* e *Gigue* e *Chaconne* sul corale *Lobt Gott*) sono infatti assai degni di ricordo nella produzione organistica tedesca fra il grandeggiare di Buxtehude e di G. S. Bach.

a. d. c.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

BEETHOVEN (L. van). — *Sonate* per Violoncello e Pianoforte. (Crepax - Lorenzoni). (G. Ricordi & C., Milano)

È una edizione critica definitiva che Crepax, per la parte del Violoncello, e Lorenzoni, per quella pianistica, hanno condotto sul testo più autorevole dell'*opera omnia* edita da Breitkopf. I revisori poi hanno avuto cura di notare i passaggi dubbi e le varianti di altre edizioni apprezzate, proponendo la lezione più logica. Sono stati infine aggiunti, con la più intelligente diligenza, i segni dinamici, il fraseggio, i pedali e la diteggiatura, sì che, al momento, questa è divenuta la edizione più raccomandabile delle *Sonate* per violoncello di Beethoven.

PANIZZA (E.). — *Trio in sol minore*, per Violino, Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Una ventata di schietto romanticismo emana da questo Trio: echi brahmsiani, schumanniani abbondano e nessuno sforzo si scopre per evadere dal ricordo del buon tempo antico. Sembra un assunto di proposito mantenuto, quasi con sdegno di rivolgere lo sguardo ai tempi presenti. Panizza peraltro lo fa con tanta franchezza e con tanto garbo che finisce per far dimenticare anche a noi i cinquant'anni di musica contemporanea.

Il *Trio* d'altronde è ben costruito secondo le più sane leggi e nel primo tempo — il più bello secondo noi — la scorrevolezza del linguaggio e la sincerità d'accento ci rendono accettabili e convincenti anche gli stilemi ben noti. Meno spontaneo è l'*Andante*; elegante invece lo *Scherzo* nella sua semplicità lineare, e vigoroso e, per tematica, più originale il *Finale*. In conclusione questo *Trio*, a parte il suo evidente anacronismo stilistico, è opera nobile che può piacere ad ogni pubblico, non fatto esclusivamente di *snobs*.

A. Damerini.

CONTESSA (E.). — *Quartetto in si minore* per Violino, Viola, Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Quattro movimenti: *Allegro non troppo ma decisamente appassionato, Scherzo, Notturno sul mare, Allegro*. La evidente classicità della stesura sembra un poco sviarsi nella denominazione del terzo tempo, il quale evade dal suo compito di consueto adagio quartettistico includendo un'idea programmatica. Ma in realtà la stesura della composizione è tutta classi-

cissima, con evidente, sincero accento romantico sia nell'impronta melodica, sia nella piacevole discorsività delle quattro voci, sia nella tonalissima armonia.

Il pianoforte si muove brahmsianamente, cordiale e ondeggiante, voce preminente e categorica. Gli impasti sonori, la tematica, i movimenti ben dichiarati, non frammentari, distesi sia nel lento come nel vivace, tutto accusa una tendenza spiccatamente ottocentesca, valorizzatrice delle singole voci, come del complesso sonoro che è, si sa, fra quelli più gradevoli e interessanti delle musiche d'assieme cameristiche.

TOMMASINI (V.). — *Fantasia concertante* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Episodica ma non frammentaria, conseguente pur nell'andamento in apparenza estroso e libero insito nel carattere stesso della sua forma, questa fantasia trae dalla reciproca collaborazione dei due istrumenti le ragioni estetiche della propria costruzione. Linea, contrappunto, modulazione, si sviluppano e s'inseguono nelle concordi e diverse due voci. Al violino è qua e là concessa una preminenza relativa, che serve ad aerare l'architettura contrappuntistica, e come a creare delle zone di riposo. Un breve andante di 25 battute, all'inizio, alquanto canoro, un presto in dodici ottavi brillante e insistente nel disegno ritmico, un ampio adagio che man mano si libra e si disfà in melismi ingegnosi e bizzarri, un allegro militare che scandisce con brillante vivacità un ritmo pari. Questi gli episodi, non interrotti, anzi fusi l'uno nell'altro, della composizione, cui lo stile armonico proprio del Tommasini, chiaro, nervoso, sottilmente mobile e prezioso, conferisce preciso carattere e interesse.

PILATI (M.). — *Sarabanda* per Violino e Pianoforte. Riduzione dell'autore dalla *Suite* per Pianoforte e Archi. (G. Ricordi & C., Milano).

Pagina di severa linea, contemperante le istintive necessità del discorso melodico e armonico moderno con l'equilibrio e la chiarità espressiva e formale dei maestri del settecento strumentale italiano. Calorosa e sobria, non difficile tecnicamente, nemmeno per la pianistica, questa *Sarabanda*, pur essendo avulsa da una più complessa composizione, sta perfettamente a sè, nella sua definizione patetica e costruttiva.

GIACCHINO CUSENZA (M.). — *Aria e Danza* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

La prima parte della composizione, l'*Aria*, sfrutta le possibilità canore del violino in una impetuosa cantabilità di schietto conio italiano, e il pianoforte, seguendo quell'estetica, armonizza calorosamente, con chiara pateticità. Un cenno di episodio centrale riallaccia la chiusa dell'aria al tema iniziale. Aria col da capo, perciò, italianissima. Il secondo tempo, la *Danza* in tre quarti, è scattante in una specie di breve spunto di sole quattro battute, poi si placa in uno sciolto e scorrevole allegretto, meno scoperto nell'armonia del primo tempo; l'armonia e il ritmo si adeguano al carattere del tempo stesso che contrasta nettamente con l'*Aria*. Nel complesso una composizione solida e ben equilibrata, piacevole nella composta sua varietà.

B. Lupo.

PAGANINI-ZUCCARINI. — *Quartetto in mi* per Archi. (G. Ricordi & C., Milano).

È noto che Nicolò Paganini scrisse 15 Quartetti per violino, chitarra, viola e violoncello, di cui i primi sei (op. 4 e 5) pubblicati dalla Casa Ricordi fin dal 1820. Meno noto è ch'egli abbia composto anche 3 Quartetti per soli archi, uno dei quali appare ora in nitida veste a complemento delle celebrazioni indette lo scorso anno nel primo centenario della morte del sommo violinista.

Sebbene egli amasse i Quartetti di Beethoven e si divertisse ad eseguire privatamente persino gli ultimi durante le forzate soste che i molti malanni imponevano alla sua attività concertistica, invano si cercherebbe in quest'opera un sia pur minimo indizio di tessuto contrappuntistico.

Come ci si poteva aspettare, conoscendo i Quartetti con chitarra, anche qui impera la melodia accompagnata, distribuita fra i quattro strumenti, che di volta in volta emergono per enunciare una frase o un intero periodo. Naturalmente prevale su tutti il 1° violino, cui risponde sovente la viola. Ma è così fluida e luminosa questa melodia e così tipicamente paganiniana, specie nel nobile dolente *Adagio*, da far indulgere sui frequenti episodi virtuosistici, più adatti al Concerto che al Quartetto. Di gustoso effetto il ritmo iniziale del « Minuetto », tutto pizzicato, cui seguono ben tre Trii. L'ultimo tempo, manco a dirlo un Rondò, è un brillante sei ottavi festevolmente giocoso, ove rivivono i gorgheggi e i trilli cari ai palcoscenici dell'ottocento.

Oscar Zuccarini, rielaborando questo lavoro, ha tenuto presenti le esigenze della fonica quartettistica, sicchè tutta la partitura risulta come rimpolpata, oltre che scrupolosamente corredata da tutti i segni riguardanti la dinamica, le arcate e la diteggiatura.

TARTINI (G.). — *Didone abbandonata*. Sonata per Violino con accompagnamento di Pianoforte realizzato da Enrico Polo. (G. Ricordi & C., Milano).

Dopo il *Trillo del Diavolo* è senza dubbio la più nota delle Sonate del grande piranese, e forse anche la più dolorosamente espressiva fra quante sono apparse fino ad ora (la conoscenza degli inediti tartiniani rivelerà opere assai significative, ma nella forma del Concerto solistico e del Concerto grosso più che fra le Sonate). In questo mirabile esempio di illustrazione musicale ai versi metastasiani sembra riecheggiare il grido d'angoscia e di disperazione della donna abbandonata dall'amante. (Vero è che la cronologia canonica esclude la possibilità dell'incontro di Didone con Enea Ma la figura virgiliana rimane intatta come simbolo).

Della realizzazione di Enrico Polo, già apparsa da molti anni insieme a quella di altre cinque Sonate del Tartini, basterà ricordare, come pagina particolarmente riuscita, l'ondulante arpeggiamento dell'ultimo tempo, quando la donna ormai placata invoca: « E dell'Ibere stelle - al fausto balenar - tutti i regni del mar - tornino in calma ».

mi. ab.

GHEDINI (G. F.). — *Divertimento contrappuntistico* per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Composizione vivace con un po' di umorismo; l'armonia sempre solida, ma caratteristicamente dissonante. Si vede subito che il lavoro è stato concepito e scritto per Carlo Vidusso, perciò pianisticamente è molto ben riuscito.

Il Ghedini, che è un musicista serio e di cui tutti ammirano l'indiscusso valore, dovrebbe dedicare un po' del suo tempo a scrivere musica per pianoforte: diventerebbe così un benemerito della moderna letteratura pianistica.

SCARLATTI (D.). — *Sedici Sonate* per Pianoforte (Silvestri). (G. Ricordi & C., Milano).

Renzo Silvestri, che è un musicista molto attivo, ci offre una raccolta di sedici Sonate di Domenico Scarlatti scelte fra le note e poco note. La sua revisione è molto ben curata in tutti i particolari e l'interpretazione sempre logicissima.

Gino Enrico Moroni.

ALTRE EDIZIONI

ZECCHI (A.) — *Giovedì grasso* bizzarria per Arpa (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Date le minuziose didascalie per l'interpretazione sonora, e date le possibilità di trasformazione delle risonanze strumentali, la lettura di questa composizione non arriva a presentarcene l'esatto valore dal punto di vista della piacevolezza musicale, mentre si conferma la perizia di chi l'ha dettata.

GARGIULO (T.) — *Prima Sonatina* per Pianoforte. (Edizioni Curci, Milano).

La *Sonatina* si compone di tre tempi: Allegretto, Come una canzone, Il calabrone nell'ora della siesta. Agile e piacevole, la breve Sonatina offre notevoli attrattive armoniche, e nell'ultima parte presenta singolari pregi pittorici e descrittivi.

FRONCILLO (L.) — *Toccatina spagnola* per Pianoforte (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Più che una Toccatina, la breve composizione potrebbe essere definita una Canzone o una melodia spagnola. Della Toccata antica o moderna non presenta nessuna rimembranza.

MONTANARI (A.) — *Fantasia araba* per Pianoforte. — *Cartoni animati* per Pianoforte. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Breve pagina, la prima, non priva di sapore locale. Piccola composizione, l'altra, modesta e senza pretese

JANACEK (K.). *Duo* per Violino e Viola. (Hudebni Matice, Praga).

L'autore non va confuso con Leos Janacek, pure cecoslovacco, di gusto e natura tutti differenti. Karel Janacek si mostra invece, in questa composizione di un aspro contrappunto a due parti, più legato ad una forma di politonalità hindemithiana. Sono quattro pezzi (Preludio, Aria, Danza e Fuga) tracciati con una notevole facilità e freschezza, anche se non denotano ancora una personalità ben definita.

i. i.

CLEMENTI-SCHUENGELER. — *Der neue Gradus ad Parnassum*. (Schott's Söhne, Magonza).

Heinz Schüngeler, noto revisore di opere didattiche, ci presenta il *Nuovo Gradus ad Parnassum*, ove di *nuovo* c'è poco o nulla. Non è altro che una scelta di *Studi* di Clementi, Czerny e Köhler con alcune note illustrative ed esercizi preparatori (Esercizi tecnici d'accordi, di terze, di seste, di tremolo e di ottave) « che tendono alla tecnica pianistica romantica » (così dice il revisore).

L'ordine degli studi è per difficoltà, per quanto è possibile.

SUTERMEISTER (H.). — *Estate in campagna*. 8 piccoli pezzi per Pianoforte. (Schott's Söhne, Magonza).

Veramente graziosi questi piccoli pezzi del giovane svizzero Heinrich Sutermeister, già noto per il successo vivissimo ottenuto in patria con la rappresentazione della sua opera *Giulietta e Romeo*. Essi sono brevi poesie musicali tendenti al folclore, come Grieg seppe

trarre dal suo mondo; tecnicamente facili ma ricchi di una espressione che tende al nuovo.

G. E. Morini.

COELHO (M. R.). — *Tentos* (Schott, Magonza).

Santiago Kastner ha scelto nei *Flores de musica* di Manuel Rodrigues Coelho alcuni ricercari per strumenti a tasto o per arpa pubblicati nel 1620 e li ha accuratamente annotati. Essi giovano a far conoscere almeno in parte l'interessante fioritura di siffatta musica portoghese contemporanea di quella di Frescobaldi, Scheidt, Cabezon. Una minuziosa prefazione ne illustra lo stile e l'esecuzione.

HASSE (J. A.). — *Sonaten für violine und Cembalo.* (Friedrich Hofmeister, Lipsia).

Richard Englander ha elaborato il basso cifrato di quattro *Sonate* per violino e cembalo del sassone, che tanta parte ebbe anche nell'opera italiana del '700; furono pubblicate dal Walsh. Sono degne di molta attenzione per il gusto personale e per l'adesione alle maniere del tempo, e degne di esecuzione nei concerti.

KARNEVALSLIEDER DER RENAISSANCE. (G. Kallmeyer, Wolfenbüttel).

Kurt Westphal ha curato questa edizione pratica di frottole, villanelle, canzoni, di Isaac, Pesenti, Compère, Da Nola e di altri contemporanei, traendole dalle stampe del Petrucci, del Gardane, eccetera. Il fascicolo, interessante e utile, fa parte della collezione *Das Chorwerk*, diretta dall'illustre Friedrich Blume.

a. d. c.

TCHAIKOWSKY (P.). *Variationen über ein Rokoko-Thema* für Violoncello mit Orchester. (Eulenburg, Lipsia).

Il lavoro fu concepito nel genere del Rondò e composto nel 1876 per il celebre violoncellista tedesco Wilhelm Fitzhagen. Esso mette bene in evidenza la buona sonorità del solista, particolarmente nei brani cantabili della III e della VI variazione, e il suo virtuosismo, specie nell'ultima, in cui solista ed orchestra si alternano in un gioco sonoro scherzoso, con contrasti dinamici e passi di agilità.

Precede una breve prefazione illustrativa ed un'attenta revisione del testo musicale del Dr. M. Hochkofler..

VIVALDI (A.). — *Violin-Konzert* in E dur. (Eulenburg, Lipsia).

È uno dei concerti più belli dell'Op. 3. Ha non solo un valore storico, ma anche un significato artistico. È nello stile del Concerto grosso, scorrevole ed elegante; piacque tanto, a suo tempo, anche a G. S. Bach e certamente incontrerà il favore del pubblico di oggi.

L'edizione, basata sulle stampe di Walsh, abbastanza corrette ed in ordine, è stata accuratamente riveduta dal Dr. H. Husmann.

G. F.

SCHAUSS (E.). — *Notturno* per Arpa (Edizioni Donnebeil, Berlino).

Dedicata a L. M. Magistretti, questa breve pagine musicale riesce piacevole all'udizione per la scorrevolezza della frase melodica, sulla quale s'impernia.

E. Oddone.

PER STRENNA

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 dalle cartiere Miliani di Fabriano

A. BOITO

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.

I. PIZZETTI

DÉBORA E JAÈLE

rilegatura in stoffa di seta stampata dai legni originali del pittore C. Cisari, che disegnò i fregi del testo.

G. PUCCINI

TURANDOT

rilegatura in pelle dipinta a mano da L. Metlicovitz, e fregi nel testo di G. Cisari

O. RESPIGHI

BELFAGOR

rilegatura in cuoio bulgaro impresso in oro con figurazione del pittore G Cisari, che disegnò i fregi del testo.

Ciascuno spartito L. 500

(Oltre l'aumento del 20 %)

G. RICORDI & C. - MILANO

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® È uscito in edizione fuori commercio, a cura del Ministero della Cultura Popolare, l'abbozzo del « Rigoletto » di Verdi riprodotto in facsimile e del quale la Casa Ricordi ha curato la riproduzione che *Il Giornale d'Italia* giudica talmente perfetta da confondersi con l'originale; ciò che appunto costituisce il fascino della eccezionale pubblicazione. Si tratta — aggiunge lo stesso quotidiano — di 56 pagine, tutte di pugno del Maestro, semplici, spontanee, si direbbe ineluttabili. Poche note, quasi sempre il solo canto, rarissime le cancellature, i segni di divisione delle battute tracciati a volo quasi nel breve respiro fra nota e nota; e l'idea musicale fluisce spontanea con una maestà incomparabile ed una vitalità insopprimibile.

® La IV settimana musicale senese che, sotto gli auspici dell'Accademia d'Italia e del Ministero della C. P., si svolgerà nel prossimo settembre, sarà dedicata a G. B. Pergolesi.

L'Accademia musicale Chigiana, promotrice delle manifestazioni, ha stabilito che nel programma del suo corso estivo, che si terrà dal 10 luglio al 10 settembre, trovi posto anche quello storico, tecnico e pratico di regia, che verrà affidato a Marcello Govoni.

® Il *Messaggero* di Roma ha fatto voti perchè il Conservatorio di Parigi restituisca all'Italia gli importanti autografi rossiniani che detiene. Tra essi sarebbero compresi quelli delle partiture del *Guglielmo Tell*, del *Signor Bruschino*, del *Mosè*, della *Zelmira*, dell'*Occasione fa il ladro*, di *Torwaldo e Dorliska*, della *Cenerentola*: ed inoltre gli autografi delle Sinfonie dell'*Inganno felice* e del *Conte Ory*, il nuovo finale del *Guglielmo Tell*, l'inno dell'*Assedio di Corinto*, pezzi pianistici e un *Album di cadenze*, costituito da otto pagine di vocalizzi.

® Il m.° Pino Donati, Sovraintendente dell'E. A. dell'Arena di Verona, ha assunto la direzione artistica del Comunale di Bologna, al quale si desidera dare maggiore dignità d'arte, come si è stabilito in una riunione presieduta dal Prefetto.

® Un gruppo strumentale Pro musica si è costituito a Bologna per curare la realizzazione di musiche per complessi che verranno eseguite da giovanissimi, in simpatico accostamento con maestri ed artisti di collaudata esperienza.

® Al Liceo musicale Frescobaldi di Ferrara è stata istituita una scuola di canto corale gratuita per elementi d'ambo i sessi. L'insegnamento è affidato al m.° Dall'Argine.

® Al Reale dell'Opera di Roma dirigeranno i maestri Serafin, Mascagni, Guarnieri, Bellezza, De Fabritiis, Previtali ed Elmendorff.

® Il cartellone del Petruzzelli di Bari comprende: *Turandot*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Butterfly*, *Francesca da Rimini*, *Lucia*, *Il piccolo Marat* e *Andrea Chénier*, direttori i maestri Del Cupolo, Ziino e Milella.

® Nomine. — Il m.° Jacopo Napoli alla cattedra di armonia e contrappunto principale nel R. Conservatorio di Napoli; il prof. Ugo Scabia a quella di violoncello dell'Istituto C. Pollini di Padova; ed il m.° Giulio Cesare Brunelli a quella di pianoforte principale della Filarmonica A. Laudano di Messina.

® Il governo del Reich, intendendo riorganizzare la vita musicale in Alsazia, ha costituito a Strasburgo un'orchestra stabile di 93 strumentisti diretti da Hans Rosbaud. Essa porterà un valido contributo al « Centro di lavoro per la musica nuova » costituito nella stessa città e che organizzerà diverse sedute dedicate a lavori di autori contemporanei di Francoforte, di Eidelberga, d'Alsazia e della Germania meridionale.

® Per festeggiare il 100° anno della sua fondazione, l'Orchestra sinfonica di Nuova York offrirà una serie di concerti diretti da Stokowski, Barbirolli, Walter, Rodzinski, Mitropoulos, Koussevitzki, Busch, Goessens, Damrosch. Essi avranno la cooperazione dei pianisti Casadesus, Hofmann, List, Rachmaninoff, Rubinstein, Schnabel, Serkin, Steward e dei violinisti A. Busch, Francescatti, Heifetz, Menuhin.

Ancora la stagione concertistica

® Milano (Quartetto). — Sono stati invitati i pianisti Magaloff, Maria Golia, M. Luisa Fai-

ni, Baumgartner; il violinista Strub; le cantatrici Anzellotti e Danco; l'Orchestra di Colonia, il Trio triestino, il Quartetto Strub con complementi, il Duo Abussi-Tamburini.

® ROMA (Camerata). — Si avranno concerti di musiche pianistiche dal 700 al 900, uno di scambio ed uno dei vincitori della rassegna, che saranno illustrati da Casella, Sartorelli, duca Caffarelli, Ghislanzoni e Scolari. Tra gli interpreti figurano anche il Quartetto della Camerata, il Quintetto Emanuele Vittorio ed il Trio Boreggi.

® E.I.A.R. — Nella lunga stagione sinfonica (dei cui primi concerti al Teatro di Torino abbiamo già riferito) dirigeranno i maestri Albert, Argento, Baroni, Caggiano, Casella, De Sabata, De Vecchi, Erede, Failoni, Ferrara, Ferrero, Galliera, Gavazzeni, Guarnieri, Gui, von Hoesslin, Jochum, Lupi, Marinuzzi, Molinari-Pradelli, Mulè, Pedrotti, Pizzetti, Don L. Refice, Rossi, Schulz-Dornburg, Schuricht, Selvaggi, Siegel, Toni, Votto, Zandonai, Zecchi, Ziino.

Tra i collaboratori solisti ricordiamo Alba Anzellotti, Backhaus, Marcella Barzetti, Bressan, Brengola, Ciompi, Lilia D'Albore, Gioconda De Vito, T. Claudio Ferrari, Fischer, Germani, Gieseking, Maria Golia, Janigro, Magaloff, Mainardi, Mazzacurati, Benedetti-Michelangeli, Nardi, Oblach, Pierangeli, Pina Pitini, Silvestri, Vidusso.

Verranno eseguite le musiche più rappresentative dei secoli scorsi, con particolare riguardo a quelle del Seicento, e le più significative di autori contemporanei, tra cui alcune — eseguite per la prima volta all'E.I.A.R. — di Casella, Cilea, D'Achiardi, Dallapiccola, Donati, Guerrini, Gandino, La Rosa Parodi, Magnani, Malipiero, Masetti, Mulè, Pachetti, Petrassi, Pizzetti, Pizzini, Porrino, Previtali, Rocca, Rossellini, Schieppati, Siciliani, Tocchi e Toni.

® FIRENZE (Comunale). — I concerti sinfonici si inizieranno il 4 gennaio e saranno diretti dai maestri Bellezza, Boehm, Ferrara, Ferrero, Guarnieri, Gui, Hoesslin, Kempen, Markevitch, Molinari-Pradelli, Rossi, Schuricht, Toni, Votto e Zandonai, quest'ultimo in un programma di sue composizioni.

Tra i solisti figurano Aprea, Backhaus, Michelangeli-Benedetti, Dammert, Fischer e Kempff (pianoforte); Brengola, la De Vito, Kulenkampff (violino). Si presenterà anche il Quartetto di Roma.

La stagione sarà intramezzata da alcune rappresentazioni di *Butterfly*, *L'elisir d'amore*, *Cenerentola*, *La Bohème* ed *Ero lo sposo caduto* del m.° croato Gotovac.

Interessanti sono anche i programmi degli AMICI DELLA MUSICA e del LYCEUM. Per quest'ultima istituzione il m.° Favaretto riprenderà i concerti « Un'ora di musica », che già organizzò con successo a Milano.

® VENEZIA. — Per la « Benedetto Marcello » suonerà per la prima volta, sotto gli auspici di Malipiero, il Gruppo strumentale veneziano dei titolari del Conservatorio.

NECROLOGIO

Leopoldo Mugnone

L'illustre e popolare direttore d'orchestra è morto a Napoli (ov'era nato il 29 settembre 1858) all'Ospedale psichiatrico che lo aveva accolto in pietose condizioni due mesi or sono.

Aveva studiato al Conservatorio della stessa città con Cesi e Serrao ed ancora giovanissimo compose un'opera buffa *Il dottor Bartolo Salsapariglia* e le operette *Don Bizzarro e le sue figlie* e *Madama Angot al serraglio di Costantinopoli* (che ottenne vivo successo). Seguirono le opere *Il birichino* (1892) e *Vita brettone* (1905).

Ma la fama indiscussa Mugnone l'acquistò come direttore d'orchestra, carriera che, iniziata a 16 anni, per oltre un cinquantennio gli procurò successi grandissimi in tutti i più importanti teatri del mondo, tanto che i maggiori compositori agognarono d'averlo a direttore delle proprie opere. Di Mascagni, com'è noto, diresse la prima di *Cavalleria*.

Discendente diretto dell'ottocento lirico, la sua arte fu tutta impeti e slanci. Di temperamento istintivo ed esuberante, egli si lasciava trasportare ed inebriare dall'onda melodica dei lavori che dirigeva. Era di carattere schietto ed arguto, di pura marca napoletana: sono numerosissimi gli episodi e le divertenti e caratteristiche battute della sua lunga carriera.

Suo vanto fu anche la riesumazione di opere dimenticate di Paisiello e di altri compositori, alle quali dedicò particolari cure, offrendo cospicua prova del suo temperamento artistico anche all'infuori del campo direttoriale.

® All'età di 75 anni si è spento a Trieste, alla fine di novembre, il maestro ARTURO BIANCHI, apprezzato primo violino del Verdi di Trieste, e di altre importanti orchestre. Fu pure insegnante per ben 27 anni all'Istituto Tartini della sua città.

® Vive condoglianze inviamo alla famiglia del Prof. ROMEO FRANZONI, morto a Parma il 21 novembre, all'età di 84 anni. Esimio violinista, insegnò per moltissimi anni al R. Conservatorio della sua città; e dalla sua scuola uscirono numerosi allievi affermatisi assai bene nel campo concertistico. Lascia alcune pubblicazioni di carattere didattico e numerose revisioni e riduzioni.

® Il 29 novembre si è spento a Napoli, quasi ottantenne, il maestro RAFFAELE CARAVAGLIOS, direttore per oltre trenta anni della Banda municipale (che aveva saputo portare ad un livello artistico di prim'ordine) ed insegnante al R. Conservatorio della stessa città. Poteva considerarsi un benemerito della cultura musicale napoletana ed il suo nome aveva conquistato larga popolarità. Notevoli molte sue composizioni e trascrizioni per banda.

® Dall'estero ci perviene notizia della morte del m.° GENNARO PAPI (appena cinquantacinquenne), che dirigeva al Metropolitan di Nuova York; di WILHELM KIENZL, compositore, direttore e pianista (Vienna 3 ottobre u. s.), nato a Waizenkirchen nel 1857; e di ROSA MEROLA (S. Francisco, 19 settembre u. s.), ben nota cantante e moglie di Gaetano Merola, direttore dell'Opera di S. Francisco.

A motivo della limitazione del numero delle pagine e della conseguente minore disposizione di spazio, d'ora in avanti non terremo conto delle notizie inviateci di secondaria importanza o che, per il carattere strettamente personale o locale, non interessino la generalità dei nostri lettori.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi, meno per quelli preceduti da *)

Opere storiche

ALBINATI (G.) (114650). *Piccolo dizionario di Opere teatrali, Oratorî, Cantate, ecc.* Nuova edizione aggiornata a tutto il 1940-XIX da L. Ricordi (A) L. 25,—

Pianoforte

MONTANI (P.). *L'Arca di Noè*. Serie di Pezzi:
— (125496) 1. Capriccio del cucù * (A) L. 8,—
— (125497) 2. In morte di una lucciola * (A) L. 8,—
POZZOLI (E.) (E. R. 2128). *Venti Studi* sulle scale * (B) L. 15,—
SCHUMANN (R.) (E. R. 2107). *Studi sinfonici* in forma di variazioni, Op. 13 (Moroni) (B) L. 8,—

Coro a Voci sole

BRAHMS (G.) (125530). *Ninna-nanna*, Op. 49 N. 4, a 4 voci miste (Campana) (A) L. 1,50
CAMPANA (L.) (125518). *Otto Canti lombardi* elaborati a 4 Voci miste * (A) L. 15,—
MONTANI (P.) (125499). *E lasciatemi divertire!* - a 3 Voci femm. Part. * (A) L. 5,—

Violino e Pianoforte

POLO (E.) (E. R. 2108). *Concertino in Sol* (B) L. 10,—
TARTINI (G.) (E. R. 2125). *Adagio* (dal Concerto in Do) (Abbado) * (B) L. 8,—

Violoncello e Pianoforte

BRAHMS (G.) *Due Sonate* (Crepax-Lorenzoni:
— (E. R. 2101) *Sonata in Mi minore*, Op. 38 (B) L. 8,—
— (E. R. 2102) *Sonata in Fa*, Op. 99 » » 8,—
MONTANI (P.) (125498). *Elegia* * (A) L. 12,—

Flauto ed Arpa

TOMMASINI (V.) (E. R. 2133). *Tre Cadenze per il Concerto in Do* per Flauto ed Arpa di V. A. Mozart (Köchel N. 299). * (B) L. 8,—

Clarinetto

GAMBARO (G. B.) (E. R. 2112). *Ventidue Studi* progressivi (Giampieri) (B) L. 12,—

Orchestra

MASETTI (E.) (124790). *Idillio* e *Ditirambo*. — Due Carmi. Partitura in-4° (A) L. 50,—
TARTINI (G.) (E. R. 2123). *Concerto in Re*, per Violino, Orchestra d'Archi e Pianoforte. Partitura in-8° (Abbado) * (B) L. 40,—
— (E. R. 2126). *Concerto grosso in La minore*, per Orchestra d'Archi e Pianoforte. Partitura in-8° (Abbado) * (B) L. 20,—
— (E. R. 2129). *Adagio*, per Orchestra d'Archi ed Organo (ad libitum) (dal Concerto in Do). Part. in-8° (Abbado) * (B) L. 8,—
TOMMASINI (V.) (124889). *Tre Marce sinfoniche*: Marcia nuziale - Marcia funebre - Marcia dell'indifferente. Partitura in-8° (A) L. 40—
ZANELLA (A.) *Due Pezzi*, Op. 58. Part. in-4°:
— (124551). 1. Lacrymae rerum (A) L. 15,—
— (124553) 2. Umoresca » » 40,—

Coro ed Orchestra

ROSSELLINI (R.) (124960). *Roma cristiana*. Preludio e Alleluia. Part. in-4° (A) L. 40,—

Grande Banda

GIURANNA (B). *Patria*. Poema sinfonico. Marcia e Largo finale (Palombi):
— (124963) Partitura (A) L. 15,—
— (124964) Parti staccate » » 30,—

Noleggio

PERGOLESI (G. B.). *Salve Regina*, per Contralto, Orch. d'Archi ed Organo (Zanon).
PIZZINI (C. A.). *Le grotte di Postumia*. Tema con variazioni per Orchestra.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUDETTI: Responsabile ANTONIO MANCA
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

Indice delle materie pubblicate nel 1941

(i numeri in parentesi si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI, CORRISPONDENZE E CRITICHE

AUTORI DIVERSI. — Nuove opere d'imminente rappresentazione: « Lo stendardo di San Giorgio » di Peragallo (43). « Don Juan de Manara » di Alfano (104).
— Commemorazioni verdiane (54).
— « Mattutino d'Assisi » di Filiasi (49).
— Prospetto delle nuove Opere italiane rappresentate nel 1940 (56).
— « Lo stendardo di San Giorgio » di Peragallo (85).
— La settimana musicale senese (246).
— Al Teatro delle Novità di Bergamo (276).
— La 7ª Festa musicale di Venezia (278).
— Indice delle materie pubblicate nel 1941 (350).
BIGNAMI G. — Canti stradaioli bresciani (238).
BONACCORSI A. — Stille Nacht, heilige Nacht (Canzone di Natale) (329).
BONAVENTURA A. — I Centenari musicali del 1941 (7).
— G. Sgambati nel 1° Centenario della nascita (153).
BRUGGEMANN A. — Lettere dalla Germania (21, 114, 211, 279).
— V. A. Mozart nel 150° anniversario della morte (323).
DAMERINI A. — « Don Juan de Manara » di F. Alfano (178).
— Il VII Maggio musicale fiorentino (184).
DE ANGELIS A. — Umanità di Verdi (3).
— I concerti alla « Sala » e al « Teatro Costanzi » in Roma (331).
DEL GAIZO V. — Antonio Vivaldi (259).
DOTTO P. — Nicola Zingarelli (200).
FARA G. — Minime di filosofia musicale: il destino (195).
GAIPA E. — F. Busoni e il teatro lirico (170).
GAVAZZENI G. — La Sinfonia di Pizzetti (291).
MASERA M. G. — Gli « abbattimenti » alla Corte granducale toscana nel secolo XVII (75).
MORELLI G. — La scala contrappuntistica (137).
PERRACHIO L. — Il segno sonoro e il contenuto umano della musica (69).
PIZZETTI I. — Giuseppe Verdi (35).
— La Messa da Requiem di Verdi (165).
RINALDI M. — Dramma e musica nell'« Elettra » di Strauss (99).
— Musicisti della generazione di mezzo: A. Veretti (227, 264).
ROSSELLINI R. — Il Concerto di V. Tommasini per « Quartetto d'archi e Orchestra » (13).
— « Ekuba » di G. F. Malipiero (47).
— « La locandiera » di M. Persico (108).
SCUDERI G. — « Gli Orari » di E. Porrino — « Il malato immaginario » di J. Napoli (48).
TIBERTI M. — Giuseppe Ottavio Pitoni (38).
VATIELLI F. — « Battaglia d'Amore e di Dispetto » di O. Vecchi (297).

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

Barbaja (Il famoso impresario) (206).
« Boccanegra » (Impressioni sul) nelle rappresentazioni del 1858 a Napoli (272).
Cantico dei Cantici (Sul) (15).
« Cappella sistina » polacca (Influenze italiane sulla) (306).
Gobatti, Panzacchi e Pedroni (241).
Liceo « B. Marcello » (Il fondatore del) (44).
Mascheroni (Edoardo) ed il « Falstaff » (175).
Musica e poesia necessità della vita (141).
Musici fiamminghi (Relazione di) con la Corte dei Medici (105).
Polacchi (Il più antico canto religioso dei) (205).
Polonia (Musici italiani in) (142).
Umanesimo musicale (174).
Virtuosi (Fra) e musici del Seicento (82).

RIVISTE

BARI. — Gazzetta del Mezzogiorno (17, 46, 84, 176, 307).
BERGAMO. — Emporium (243).
BOLOGNA. — L'Avvenire d'Italia (17, 46, 83, 176, 207, 274).
— La Chitarra (242).
— Il Resto del Carlino (45, 83, 107, 176, 207, 243, 274 307).
BOLZANO. — La Provincia (45, 46, 274).
CAGLIARI. — Unione Sarda (176).
CATANIA. — Il Popolo di Sicilia (46, 107, 143, 243, 274).
CREMONA. — Il Regime Fascista (17, 45, 83, 107, 207).
FIRENZE. — La Nazione (17, 46, 84, 107, 143, 207, 243, 274).
FIUME. — La Vedetta (176).
GENOVA. — Il Giornale di (45, 107, 143, 207).
— Secolo XIX (17, 45, 107, 243).
LIVORNO. — Corriere del Tirreno (45).
MILANO. — L'Ambrosiano (17, 45, 83, 84, 107, 143, 274, 307).
— Bollettino di Vita e Cultura musicale (16, 44, 106, 176, 273)
— Corriere della Sera (17, 45, 84, 107, 176, 207).
— La Lettura (207, 243).
— Musica Sacra (16, 106, 242).
— Il Popolo d'Italia (17).
— Rivista musicale italiana (83, 142, 273).
— Secolo-Sera (17, 45, 83, 243, 307).
NAPOLI. — Corriere di Napoli (243).
— Roma (17, 83, 84, 107, 143, 176, 207, 307).
— S. Pietro a Maiella (45, 143, 243).
PADOVA. — Il Veneto (207, 307).
PALERMO. — Giornale di Sicilia (45, 46, 83, 84, 243).
PARMA. — Aurea Parma (83).
— Corriere Emiliano (46).
PAVIA. — Il Popolo (84).
RAVENNA. — Santa Milizia (46).
ROMA. — Augustea (207, 243).
— Bollettino Ceciliano (83, 107, 143, 176, 207, 273, 307).
— Cinema (17).
— Domenica del Lavoro fascista (17).
— Giornale dello Spettacolo (176).
— Il Giornale d'Italia (207, 243).
— Lares (45, 176).
— Il Lavoro Fascista (46, 83, 107, 243, 274, 307).
— Il Messaggero (45, 243, 274).
— Il Musicista (16, 107, 143, 176, 207, 243, 307).
— Note d'Archivio (106, 176).
— Rassegna Dorica (16, 83, 107, 143, 207, 243, 307).
— Rassegna musicale (16, 44, 83, 106, 176, 207, 242, 274).
— Rivista Italiana del Dramma (16, 83, 143, 207, 242).
— Rivista Nazionale di Musica (16, 45, 83, 176).
— Scenario (17, 83, 274).
— Il Tevere (107, 243, 307).
— La Tribuna (45, 83, 243, 307).
TORINO. — La Gazzetta del Popolo (143).
— La Stampa (45).
TRENTO. — Trentino (242).
TRIESTE. — Il Piccolo (46).
UDINE. — Il Popolo del Friuli (46, 107, 176, 243).
VENEZIA. — Il Gazzettino (107, 143, 274, 307).
VERONA. — L'Arena (17, 107, 243).
VICENZA. — Vedetta fascista (83, 207, 307).

BERLINO. — Allgemeine Musikzeitung (17, 46, 84, 107, 143, 176, 274, 308).
— Die Musik (17, 46, 84, 107, 143, 176, 208, 243, 274, 307).
— Die Musik Woche (46, 84, 107, 143, 177, 208, 243, 274, 308).
— Signale für Musikalische Welt (17, 46, 84, 107, 143).
CITTÀ DEL VATICANO. — L'Osservatore Romano (243).
GINEVRA. — Dissonances (17, 84, 144, 244, 308).
KASSEL. — Deutsche Musikkultur (46, 84, 107, 208, 244, 308).
LIPSIA. — Die Musikpflege (17, 46, 84, 107, 143, 208, 243, 275).
LIPSIA. — Völkische Musikerziehung (84, 144, 208, 243, 275).
MADRID. — Ritmo (144, 177, 208, 244, 275, 308).
MAGONZA. — Neues Musikblatt (17, 46, 84, 144, 177, 208, 244, 275).
NUOVA YORK. — Modern Music (46, 144, 177).
RATISBONA. — Zeitschrift für Musik (177, 208, 244, 275, 308).
ZURIGO. — Schweizerische Musikzeitung (17, 46, 84, 144, 208, 244, 275, 308).
— Sinfonia (46, 84, 244, 275, 308).

TEATRI

(18, 47, 85, 108, 145, 178, 209, 245, 276, 309, 338).

PRIME RAPPRESENTAZIONI

ALFANO F. — Don Juan de Manara (104, 178).
ANSKI H. J. — Il soffiatore di vetro (23).
BLACHER B. — La principessa Tarakanova (117).
BREHME H. — L'orologiaio di Strasburgo (117).
BRUNI TEDESCHI A. — Villon (276).
COLONNA S. — Sagre ampezzane (50).
EBERT H. — Hille Bobbe (25).
FERRO P. — Persefone (110).
FILIASI L. — Mattutino d'Assisi (49).
FRUEHAUF C. — Lo specchio del matrimonio (23).
GILLMANN K. — Le donne dell'Aretino (215).
GIURANNA B. — Jamanto (276).
GRISONI R. — Enrica (146).
HESS L. — Quel che volete (214).
KNEIP G. — Norze bretoni (214).
MALIPIERO G. F. — Ekuba (47).
MENOTTI G. C. — La zitella e il ladro (87).
PANZAVOLTA B. — La sagra (338).
PERAGALLO M. — Lo stendardo di S. Giorgio (43, 85).
PERSICO M. — La locandiera (108).
PETERSEN W. — La pentola d'oro (214).
PORRINO E. — Gli Orazi (48).
RAPALO U. — L'amoroso furfante (276).
ROBBIANI I. — La Roma dei Cesari (309).
SCOUCHAY M. A. — Faust ed Elena (25).
STRAUSS R. — Feste svanite (279).
VALENTINI G. — Mi-Kel (49).
WAGNER-REGENY R. — Giovanna Balk (215).
WALTER F. — Andreas Wolfras (23).
WOEDL F. — Commedia degli errori (214).
WOLFURT von K. — La donna folletto (214).
ZILLIG W. — Potenza della vita (23).
— La sposa del vento (215).

CONCERTI

(20, 52, 88, 111, 148, 181, 210, 246, 277, 310, 339).

CORRISPONDENZE

(21, 114, 211, 278).

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

Accademia (R.) di S. Cecilia (92).
ALAIN J. (93).
ALBERTI A. (59).
ALFANO F. (343).
Alte Liedsaetze für Orgel (343).
Antiqua (125).
BACH G. S. (28, 60, 220, 314, 316).
BADINGS H. (314).
BANCHIERI A. (188).
BARBERA G. (61, 314).
BARTOK B. (285).
BEETHOVEN L. (343).
BERRI P. (92).
BETTINELLI B. (220).
BOCCHERINI L. (62).
BONONCINI G. (188).
BONTEMPELLI M. (284).
BOSSI R. (315).
BRAHMS G. (62).
BRUERS A. (155).
BRUHNS N. (316).
BUOGO M. (59).
BURKHARD W. (314).
BUSONI F. (186).
BUXTEHUDE D. (286).
CAIMMI I. (157).
CALAMOSCA R. (93, 343).
CALLARI A. (158).
CALTABIANO S. (29, 157).
CAMBI L. (27).
CAMILLUCCI G. (252).
CAMPO L. (250).
CARELLA F. (29).
Catalogo del Museo teatrale della Scala (91).
CAUDANA F. (314).
CECE A. (219).
CELLAMARE D. (284).
CENTEMERI G. L. (59, 250).
CERCIGNANI M. (94, 156, 286).
CICOGNA G. A. (315).
COELHO M. R. (346).
COCCHI L. (342).
CLEMENTI M. (345).
COLOMBO A. (252).
CONTESSA E. (343).
CUCCOLI A. (251).
DAMISCH H. (312).
Das Jounneum (341).
DE GUARNIERI F. (157, 251).
DELACHI P. (59).
DEL CORONA R. (252).
DENTELLA P. (252).
EISENCHMIDT (J.) (312).
ELLERHORST W. (284).
ESCOBAR A. (189).
FAEL (29).
FARA G. (155).
FARGA F. (312).
FASANO R. (157).
FAUSTINI FASINI E. (218).
FAVERO G. (28).
FISCHER H. (92).
FIUME O. (313).
FOURESTIER L. (125).
FRANCK C. (157).
FRANCO C. (156).
FRONCILLO L. (345).
FUGA S. (313).
GABRIELI G. (29).
GALLETTI P. M. (93).
GALUPPI R. (29).
GARGIULO T. (345).
GATTI G. (249).
GAVAZZENI G. (28, 219).
GEMINIANI F. (314).
GHEDINI G. F. (93, 345).
GIACCHINO CUSENZA M. (314, 344).
GIAMPIERI R. (285).
GIAZOTTO R. (187).
GIURANNA B. (316).
GRAZIANI C. (156).
GRISSON A. C. (218).
GUARINO C. (286).
GUERRINI G. (315).
HAENDEL G. F. (286).
HALLER H. (343).
HARICH - SCHNEIDER E. (91).
HASSE J. A. (346).
HENNING M. (93).
HINDEMITH P. (62).
HOECKER K. (155).
HOELLER K. (188).
HOFFMANN H. (186, 342).
HOLLAND A. K. (27).
HOSIASSON S. (92).
HUIZINGA J. (122).
HUMPERDINCK E. (220).
Istituz. e Monumenti dell'Arte musicale ital. (217).
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (58).
JANACEK K. (188, 345).
JOHNER D. (249).

Karnevalslieder der Renaissance (346).
KLAAS J. (62).
KOENIGSLOEW A. (250).
KREBS J. L. (125).

LABROCA M. (60).
LANARO L. (28).
LA ROSA PARODI A. (286)
Lautenmusik des 17-18 Jahrhunderts (316).
LAUTIER P. (125).
LEBEDE H. (92).
LEHMANN U. (58).
LIESS A. (284).
LISZT F. (62).
LIVIABELLA L. (29, 220).
LONGO A. (253).
LOTT W. (92).
LUEBECK V. (343).
Lunario dello spettacolo (59).

MAGGIONI A. A. (251).
MAHLING F. (156).
MARCHESI O. (28).
MARGOLA F. (157).
MARTIN F. (314).
MARTUCCI G. (253).
MASETTI I. (252).
MAZZINI G. (342).
MEDICUS V. (28).
MEOZZI A. (249).
MONTANARI A. (345).
MONTANI P. (187).
MONTICO M. (158).
MOSER H. J. (122, 218).
MOZART V. A. (62, 124, 156).
MYLIUS H. (314).

OBERDORFFER F. (26).
ODDONE E. (252).
OREL A. (312).

PACHELBEL I. (316).
PAGANINI N. (123, 344).
PAGELLA G. (252).
PAISIELLO G. (253).
PALATUCCI A. (313).
PANIZZA E. (343).
PAREDI A. S. (156).
PEDRON C. (124, 250).
PEPUSCH J. C. (189).
PERGOLESI G. B. (94).
PETRASSI G. (61).
PFITZNER H. (284).
PICCHI L. (313).
PILATI M. (124, 220, 344).
PLANEL R. (125).
PORPORA N. (29, 253).
POZZOLI E. (250).
PRAMPOLINI E. (186).
PRATELLA F. B. (62).
PRAZ M. (91).
PRESTINI G. (285).

RAVA A. (283).
REFARDT E. (284).
RESPIGHI O. (313).
REUTTER H. (314).
REZNICEK E. (157).
RICCI SIGNORINI A. (189).
ROCCA L. (285).
ROCHAT A. (125).
RONCAGLIA G. (122).
ROSSARI G. (285).
ROSSELLINI R. (253).
ROSSI D. (61).
RUHLMANN F. (186).
RUHN W. (92).

SABATINI R. (250).
SANTA CRUZ D. (188).
SCARLATTI D. (345).
SCHAUSS E. (346).
SCHEID S. (342).
SCHERING A. (26, 283, 312).
SCHIEDERMAIR L. (58).
SCHNEIDER M. F. (342).
SCHRENK O. (250).
SCHUH W. (341).
SILVESTRI R. (188).
Sonatine und Stücke (158).
SORGAT H. (250).
SPEZZAFERRI G. (125).
STRAUSS G. (61).
STURMER B. (125)
SUTERMEISTER H. (345).

TARTINI G. (344).
TCHAIKOWSKI P. (346).
TELEMANN G. (189).
THIEME-HEDLER G. (312).
TOMMASINI V. (344).
TORREFRANCA F. (27).

VATIELLI F. (155).
VECCHI O. (188).
VECCHIONE G. (123).
VENE R. (93).
VERDI G. (311).
VERETTI A. (93).
VITTADINI F. (156).
VIVALDI A. (29, 61, 253, 313, 316, 346).

WAGNER R. (123).
WEISSENBORN B. (312).
WERNER A. (284).
WIRTH H. (341).

ZANDONAI R. (29).
ZAVADINI G. (341).
ZECCHI A. (252, 345).
ZUCCARINI (344).

CONCORSI

(63, 95, 127, 159, 190, 221, 254, 288, 317).

NOTIZIE

(30, 63, 95, 126, 159, 190, 221, 254, 287, 317, 347).

BIBLIOGRAFIA

(31, 64, 96, 128, 160, 192, 223, 255, 275, 305, 319, 349).

NECROLOGIO

BATON R. (31).
BECKER H. (255).
BIANCHI A. (348).
BORGHI MAMO E. (255).
BRONDI M. R. (223).
CARAVAGLIOS R. (349).
DE BERNARDI G. (128).
DONAUDY A. (319).
FERRARI A. (192).
FRANZONI R. (349).
GAUBERT Ph. (223).
INCAGLIATI M. (255).
KIENZL W. (349).
LAVRANGAS D. (255).
MALFETTI P. (31).
MARCHESI B. (194).
MARIANI CAMPOLIETI V. (64).
MASCHERONI E. (95).
MEROLA R. (349).
MORLACCHI A. (127).
MOSCHINO E. (128).
MUGNONE L. (348).
NANI E. (63).
NEGRI S. (192).
NETTO B. (288).
PADEREWSKI J. G. (222).
PAPI G. (349).
RADEGLIA V. (255).
RAMELLA G. (31).
RICCITELLI P. (127).
RICORDI M. (131).
SALERNI F. (255).
SCHERING A. (223).
SIMEON S. (96).
STORTI R. (255).
STRAUSS G. (63).
ZUELLI G. (288).

BRANI MUSICALI

MASETTI E. — *La Romagnola* (151).
PEDRON C. — *La ridda dei folletti* (79).
PERSICO M. — *Carillon* (119).

NEGOZIANTI DI MUSICA

MILANO.
Musica Sacra. - Via Fatebenefratelli, 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.
Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

PER STRENNA

GIUSEPPE VERDI

MESSA DA REQUIEM

IN FACSIMILE DELLA PARTITURA AUTOGRAFA

CON UNO STUDIO INTRODUTTIVO DI ILDEBRANDO PIZZETTI (ACCADEMICO D'ITALIA)

Volume di 420 pagine in 4° grande, rilegato in carta e pelle blu con impressioni d'oro fino a costa

PER INIZIATIVA DEL MUSEO TEATRALE DELLA SCALA - DELLA CASA DI RIPOSO PER MUSICISTI (FONDAZIONE VERDI) E DELLA CASA RICORDI, NEL 40° ANNIVERSARIO DELLA MORTE DEL MAESTRO

Lire 750

EDIZIONE RICORDI



Scandalli

CAMERANO (Ancona)

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI CULTURA

In ogni fascicolo:

Articoli dei più autorevoli scrittori di cose d'arte.

Cronache artistiche e letterarie.

Recensioni di libri; allegati varii.

ABBONAMENTO

Annuo L. 60, — - Semestrale L. 35,—

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

BERGAMO - MILANO - ROMA


ET
ARS
LABOR