MUSICA D'OGGI

BIBL00137

BIBLIOTECA

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

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIV·NVMERO·I· GENNAIO ·MCMXLII·XX

BEETHOVEN

nelle recenti magistrali incisioni di

NINO ROSSI

Sonata in "Mi Magg." Op. 109 (a Mme. Bernardo)
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

GUIDO AGOSTI

Sonata in "La Bem. Maggiore" Op. 110
I° Mov. Moderato cantabile molto espressivo. P. I.
I° . . . . P. II.
II° Allegro molto . . . } AW 295
III° Adagio ma non troppo (Arioso)
IV° Fuga (allegro ma non troppo) P. I
Lo stesso tempo di Arioso . . AW 296
IV° Lo stesso tempo della Fuga P. II. - Meno allegro.
2° Bagatelle - Op. 126 - N. 1: Andante con moto.
N. 2 Allegro . . . . . AW 297

LA VOCE DEL PADRONE

Il disco di fama mondiale

" Scandalli "

LA GRAN MARCA ITALIANA

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

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. — I Centenari musicali del 1942 . . . . . Pag. 3

I. Fuga. — La situazione del professore d'orchestra in Italia . . . » 7

P. Berri. — La malattia di Vivaldi . . . . . » 9

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il barocco nella musica tedesca. - Italia. - Estero » 14

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi . . . . . » 18

VITA MUSICALE: Teatri - Concerti - Lettera dalla Germania (A. Brüggemann) » 19

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 27

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 31

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 XXIV GENNAIO 1942-XX N. 1

MVSICA D'OGGI

I Centenari musicali del 1942

La lista dei centenari musicali ricorrenti nel 1942 sarebbe così lunga (specie volendo tener conto dei casi in cui le date non sono sicure e dei centenari di coloro che pur non essendo stati veri e propri musicisti ebbero colla musica e col teatro particolari rapporti) che a voler dire adeguatamente di tutti occorrerebbe poter disporre di uno spazio non consentito dalle contingenze attuali.

Lasceremo dunque da parte il celebre liutaio Gasparo da Salò, cui fu attribuita l'invenzione del violino, perchè mentre fino a poco fa si ritenne nato nel 1642, dal recente libro del Mucchi appare nato nel 1640: e così lasceremo da parte Ferdinando Galli, detto il Bibiena (1657-1742) famoso architetto teatrale e D. Saverio Mattei (1742-1812) scrittore di cose musicali, il nome del quale è anche legato al « Socrate immaginario » del Paisiello, cui pur si lega il nome di Gotifredo Ferrari (1759-1842) pur egli scrittore e anche musicista, e quello dello Stendhal (Enrico Beyle, 1783-1842) che lasciò tanti scritti di letteratura musicale, specie relativi all'Haydn, al Mozart, al Rossini, e Carlo D'Ormeville (1842-1924) giornalista musicale e librettista e altri tali. Di più relegheremo in una Nota l'elenco di numerosi musicisti minori e meno noti e non parleremo qui di Luigi Maria Cherubini (1760-1842) nè di Arrigo Boito (1842-1918), perchè all'uno ed all'altro verranno dedicati articoli a parte.

Ciò posto e seguendo l'ordine cronologico, nomineremo per primo Marco da Gagliano, così chiamato dal borgo mugellano ove era nato nel 1575 e che morì a Firenze nel 1642. Allievo e poi successore di Luca Bati, fu maestro di Cappella in S. Lorenzo, fondò l'Accademia degli Elevati in cui assunse il nome di « L'affannato » e appartenne alla Camerata Fiorentina di casa Bardi creatrice del melodramma. Amico e ammiratore del Peri e del Corsi, autori della primissima *Dafne*, ne rimusicò il testo rinucciniano, dodici anni dopo di loro. L'opera fu rappresentata nel 1608 ed ebbe grande successo. Fu pure stampata e l'autore vi premise una lunga prefazione molto interessante sia storicamente, per quello che dice intorno al sorgere e alle prime vicende del melodramma, e sia esteticamente per le osservazioni e per i consigli che contiene sull'ufficio dei cantanti, dell'orchestra ecc. ecc.

Marco da Gagliano compose inoltre la *Rappresentazione di S. Orsola*, la *Flora*, musiche da camera per canto a una, due e tre voci, molti libri di madrigali e

molta musica sacra, tra cui sono particolarmente notevoli i « Responsori » a quattro voci.

Nell'anno in cui egli moriva (1642) nasceva a Modena Giovanni Maria Bononcini, che a Modena stessa morì nel 1678. Compositore veramente insigne per genialità e per eccezionale dottrina, fu addetto alla Corte Estense e, dopo lunghe lotte maestro di Cappella della Cattedrale modenese. Compose molta musica strumentale (Sonate, Arie, Correnti, Sarabande, Ighe, ecc.) oltre a Cantate a voce sola, Madrigali ed altri lavori: lasciò anche un trattato teorico. Grazie alle fruttuose ricerche del Roncaglia, oggi sono stati chiariti molti punti della sua biografia ed è stata posta in piena luce la sua figura d'artista.

Dei musicisti nati nel 1742 il più importante è senza dubbio Evaristo Felice Dall'Abaco violinista e compositore, specie pel suo strumento e altresì di lavori che, prima dimenticati, sono recentemente tornati in onore (Sonate, Concerti per violino, Sonate da Chiesa ecc.) e si ammirano per la loro originalità, per la loro purezza, per il grande calore che li anima. Nato a Verona nel 1675, fu addetto alla Corte di Monaco di Baviera, ove morì. Sue composizioni furono pubblicate ai tempi nostri, dal Riemann, dall'Augener e dalla Casa Ricordi.

Dei nati nel 1742 qui ricorderemo soltanto l'illustre compositore belga André Grétry che, nato a Liegi, morì a Montmorency presso Parigi nel 1813. Trascorsa miseramente l'adolescenza e dopo essere stato cantore nella sua città nativa, si dette a comporre e, ottenuta una borsa di studio, scese in Italia, ove ebbe anche consigli dal Padre Martini. Poi, per suggerimento del Voltaire, si trasferì a Parigi, ove la sua opera *Le tableau parlant* conseguì lieto successo. Ne scrisse poi molte altre, emergendo nel genere comico. Le più rinomate, sono *Les deux avares, L'amant jaloux, Zémire et Azor, Richard coeur de lion,* eleganti, spontanee. Scrisse anche musica strumentale, per orchestra e da camera. Uomo di molta cultura, anche filosofica, lasciò tre volumi e i suoi « Mémoires » ricchi di considerazioni estetiche, e l'opera letteraria « Réflexions d'un solitaire ».

Ed ora veniamo ai morti nel 1842, lasciando da parte, come detto, Luigi Maria Cherubini. Ricordiamo innanzi tutto il violinista-compositore francese Pierre Marie Baillot, nato nel 1771 a Passy, morto a Parigi. Fu allievo, pel violino, del nostro Pollani e, per la composizione, del Cherubini. Il Viotti, ammirandolo, lo fece nominare primo violino del Teatro Feydeau. Viaggiò come concertista applauditissimo, fu primo violino all'Opéra e professore al Conservatorio di Parigi. Scrisse « L'art du Violon » e, in collaborazione col Rode e col Kreutzer, quel « Metodo per violino » che fu ufficialmente adottato al Conservatorio parigino e tradotto in tutte le lingue. Inoltre compose Concerti, Temi variati, Capricci, Notturni, Preludî, Trii, Quartetti ed altri lavori.

Dopo di lui ricorderemo Giuseppe Nicolini, nato a Piacenza nel 1752 e ivi morto, allievo a Napoli dell'Insanguine, autore fecondo di opere teatrali serie e buffe, tra le quali ebbero maggiori successi quelle intitolate *Le nozze campestri, Artaserse, Il trionfo del bel sesso, I baccanali di Roma, L'ira d'Achille,* oggi però tutte dimenticate. Scrisse anche Quartetti, Arie e Musica sacra e fu Maestro di Cappella a Piacenza, ove ora il Conservatorio di musica è stato intitolato al suo nome.

Così siamo giunti ai nati nel 1842, la schiera dei quali è assai numerosa.

Seguendo l'ordine cronologico secondo le date di morte e tralasciando, per la ragione già detta, il Boito e i minori o meno conosciuti che citeremo in nota, ricordiamo per primo Costantino Dall'Argine nato a Parma e morto nel 1877 a Milano, autore notissimo di molteplici Balli, fra i quali conquistarono vivi successi *La Devadacy, Velleda, La Camargo* e soprattutto il *Brahma,* durato a lungo sopra le scene. Il Dall'Argine ebbe poi il coraggio di musicare *Il barbiere di Siviglia* e scrisse anche *Il diavolo zoppo,* altre opere, romanze, pezzi per pianoforte, ecc.

A Rio Janeiro morì nel 1894, suicida per dissesti finanziari causati da una impresa teatrale fallita, il m.° Marino Mancinelli, fratello di Luigi, nato al pari di lui ad Orvieto e al pari di lui allievo del Mabellini a Firenze. Fu pregiato direttore d'orchestra e compose musica vocale da camera e l'opera *I ribelli.*

Al compositore inglese Sir Arthur Sullivan che morì nel 1900 a Londra ove era nato, che fu insegnante all'Accademia Musicale e alla Società Nazionale di musica, dettero fama e popolarità le molte operette e opere buffe da lui composte. La più celebre è quella intitolata *Il Mikado,* ma anche altre ebbero caldi successi. Il Sullivan è pure noto per le Ouvertures da lui composte per *Il mercante di Venezia,* per *Le allegre comari di Windsor,* per il *Macbeth,* nonchè per una Sinfonia e per vari Oratorî.

Nell'anno successivo, 1901, moriva a Nervi il milanese Marco Sala, autore di musica vocale da camera e, più specialmente, di noti Ballabili. E pur nel 1901 moriva a Tierceville il lionese Edouard Audran, fecondo compositore di operette, una delle quali, la *Mascotte,* notissima anche in Italia.

Di larga estimazione è pure circondato fra i musicologi il nome di Hugues Imbert, che era nato a Moulines-Engilbert e che morì nel 1905 a Parigi. Critico musicale di varî giornali e riviste, redattore del « Guide Musical », pubblicò varie serie di «Profils de musiciens », « Portraits et Etudes », scritti sul Brahms, sul Bizet, sul Gounod, su « Il chiaroscuro nell'arte », un parallelo fra Rembrandt e Wagner, uno studio su « La symphonie après Beethoven », i « Médaillons contemporains » ed altri lavori.

Ed ora siamo giunti al maggiore dei musicisti nati nel 1942, cioè a Jules Massenet. Egli fu (per usare una parola della sua lingua) un vero *charmeur*; e la sua musica lusingò le orecchie, i cuori, i sensi di tutti i pubblici, con le sue sottili eleganze, con le sue grazie seducenti e squisite. E sebbene questa sua musica non rivelasse grande potenza nè discoprisse all'arte nuovi orizzonti, ebbe indubbiamente un carattere proprio, indice di una vera personalità artistica. Pur avendo, dopo i primi tentativi giovanili, iniziato la sua produzione e conquistato la fama con un'opera come *Il re di Lahore* datasi anche in Italia e con vivo successo, il Massenet non era veramente nato per trattare musicalmente la tragedia eroica.

Ci volevano per lui le avventure amorose di quella Manon che dice di se stessa: « Je ne suis que faiblesse et que fragilité », o i dolori del giovane Werther. Perciò la *Manon* con le sue pagine ricche di squisitezze melodiche, di slanci passionali, di tenerezze soavi e in cui l'atmosfera ambiente è così abilmente ritratta, e il *Werther,* opera più robusta ed elevata, in cui è resa con tutta efficacia la dolorosa storia di anime immaginata da Volfango Goethe, sono, a nostro avviso, i due capilavori del maestro francese. Ma non poche altre opere uscirono dalla feconda sua vena ed ebbero lieti successi. Basterà ricordare tra le più note *Hérodiade, Le Cid, Thaïs, La Navarraise, Sapho, Cendrillon, Grisélidis, Le jongleur de notre Dame* per non citarne altre.

Fuori del campo teatrale il Massenet compose varie Cantate, tra cui quella

intitolata *David Rizio*, che gli fruttò, nel 1863, il *grand prix de Rome*. Scrisse inoltre varie composizioni orchestrali come le *Scènes napolitaines*, le *Scènes alsaciennes*, le *Scènes hongroises*, le *Scènes dramatiques*, le celeberrime *Scènes pittoresques*, oltre a un Poema sinfonico e a varie Ouvertures, composizioni per Soli e Coro come *Eve* e come *La Vierge*, molte musiche di scena, un Oratorio, un Requiem, innumerevoli pezzi per violino, per pianoforte, per violoncello e numerose Melodie per canto raccolte in cicli contenenti i vari « Poèmes d'Avril, d'Octobre, du Souvenir d'amour, d'hiver », ecc. ecc.

Non si può nascondere che l'opera sua abbia esercitato un influsso su alcuni dei nostri operisti di quel periodo, mentre, alla sua volta, egli risentì ne *La navarraise* l'influsso della musica mascagnana.

Era nato a Montaud, nella Loire, il 12 maggio 1842. Aveva studiato al Conservatorio di Parigi col Savard, col Reber e poi col Thomas e nel Conservatorio stesso fu professore di composizione, come fu membro dell'Istituto. Morì a Parigi il 12 agosto 1912.

Quando avremo finalmente ricordato il francese HENRI MARÉCHAL, morto nel 1924 a Parigi ove era nato, autore di molte opere e di musiche di scena per *L'amico Fritz* (Serenata per violino) e per *I Rantzau*, commedie che dovevano poi dare argomento ad opere di Pietro Mascagni; la cantante tedesca LILLI LEHMANN, nata a Würtzburg, morta nel 1929 a Berlino, interprete ammiratissima delle opere wagneriane, squisita cantante anche di musica da camera, autrice di uno studio sul *Fidelio* beethoveniano, di un libro sulla sua arte del canto e di vari altri scritti, chiuderemo questi rapidi cenni col nome del m.° GIUSEPPE TERRABUGIO, nato a Fiera di Primiero, ivi morto nel 1932, quindi più che novantenne, fondatore e direttore della rivista « Musica sacra », riordinatore dell'Archivio della Cappella Musicale della Cattedrale di Padova, fautore della riforma della musica sacra, autore di molteplici composizioni religiose per organo, per orchestra, per coro.

E terminiamo coll'augurio che questo ora appena iniziatosi anno 1942 produca una serie di musicisti i quali, più per qualità che per numero, arrechino colle opere loro nuovi ed importanti contributi ai futuri sviluppi e all'avvenire sempre più glorioso dell'arte.

ARNALDO BONAVENTURA.

NOTA. — Aggiungiamo qui, come abbiamo detto, i nomi di altri musicisti, generalmente meno conosciuti, della nascita o della morte dei quali ricorre il centenario quest'anno. E anche qui seguiremo l'ordine cronologico.

RICORRENZE DELLA NASCITA.

1542. - JACOB MEILAND, compositore tedesco di musica sacra, morto nel 1577.

1642. - GIOV. CRISTOFORO BACH, figlio di un fratello di G. Seb. morto nel 1703, organista e autore di musica sacra e strumentale.

1742. - ALESSANDRO FELICI di Firenze, compositore e insegnante al pari del fratello Bartolomeo, maestro di Cherubini. Si ignora la data della morte; FELICE BAMBINI di Bologna, sopranista e clavicembalista, ammirato dal Rousseau. Fu in Francia con una compagnia di cantanti italiani. Si ignora l'anno della morte.

1842. - EDMOND NEUPART di Christiania, morto nel 1888 a New York. Pianista e compositore di pezzi e studi per pianoforte; NICOLAS OESTERLEIN, nato a Vienna, ove morì nel 1898. Musicologo. Scrisse molto su Wagner e fondò un Museo wagneriano; KARL ZELLER, nato a S. Peter (Austria sup.), morto a Baden di Vienna nel 1898. Compositore di musica leggera e di operette fra cui *Il venditore di uccelli*; KARL MILLOCKER di Vienna, autore di operette, fra cui *Il guitarrero*. Morì nel 1899 a Baden di Vienna; ADALBERT HRIMALY, di Polsen, morto a Vienna nel 1903, violinista, direttore d'orchestra e compositore di opere teatrali; ALFRED KALOSCHER di Thorn (Russia), morto nel 1909 a Berlino. Musicologo. Autore specialmente di scritti su Beethoven; NICOLAI LISSENKO, compositore ucraino, nato a Grinzky (Russia merid.), morto nel 1912 a Kiew, compositore specie di pezzi infantili e raccoglitore di canti popolari ucraini; JOSEPH NERVERA, compositore boemo, nato a Praskales, morto ad Olmutz nel 1914. Maestro di cappella, autore di opere, musica sacra e strumentale da camera.

RICORRENZE DELLA MORTE.

1642. - FRANCESCO BALDUCCI, nato a Palermo nel 1579. Contribuì alla formazione dell'Oratorio.

1742. - ANDREA ADAMI da Bolsena, compositore e scrittore, noto specialmente pel libro *Avvertimento per ben regolare il coro dei cantori della Cappella Pontificia*. Era nato nel 1663; OMOBONO STRADIVARI, liutaio, figlio del sommo Antonio. Era nato nel 1674.

1842. - MICHELE BOLAFFIO, nato nel 1769 a Livorno, maestro di cappella in Francia e a Livorno, autore di *Salmi penitenziali*, di un *Miserere* a più voci e d'altra musica sacra; LUIGI SAVI di Parma, ove era nato nel 1803, vissuto e morto a Firenze, autore di opere teatrali e di romanze; CHRISTIAN THÉODOR WELLING di Dresda, nato nel 1751, teorico e autore di musica sacra. Fu maestro di Wagner; GIUSEPPE RASTRELLI, nato nel 1799 a Dresda, allievo del P. Mattei, autore di opere teatrali e di musica sacra.

A. B.

La situazione del professore d'orchestra in Italia

L'argomento ha bisogno di alcune chiarificazioni.

Innanzi tutto: esistono due categorie non ancora distinte e cioè il professore d'orchestra professionista, diplomato, colui che ha ufficialmente e interamente compiuto i suoi lunghi doveri scolastici e culturali, e l'iscritto al Sindacato Orchestrali; quest'ultimo può essere di provenienza professionalmente oscura, può essere elemento assorbito durante il periodo aureo del cinematografo muto, dalle sale da ballo di periferia, o da fonti del genere. Sprovvisto quindi di diploma, della cultura e dell'abilità tecnica necessarie.

Queste due categorie sono ancora confuse nei diritti e nella pubblica considerazione. Il professore d'orchestra ha in tutti i paesi civili del mondo una situazione professionale riconosciuta e precisa: in Italia purtroppo nulla di tutto ciò ancora. L'Italia culla di civiltà e di arte è in questo campo in istato di assoluta inferiorità dinanzi alle nazioni civili tutte. Il professore d'orchestra che ha lungamente studiato, come oggi programmi ministeriali ed esigenze lo richiedono, e che sempre deve studiare, non ha ancora in Italia una meta sicura.

In altre parole non esistono ancora in Italia nè orchestre effettivamente stabili, nè istituzioni orchestrali o teatrali con carattere sicuramente continuativo (all'infuori di poche eccezioni). Ripeto in Italia, poichè tutte le altre nazioni che hanno dignità culturale viva possiedono tali floride istituzioni. È infatti impossibile far rifiorire altrimenti studi musicali se non si sistemano con organizzazioni solide

delle istituzioni che assorbano almeno una parte dei prodotti. Ricordo che questo importante ramo di lavoro è sempre stato utile onore nostro all'estero. Il professore d'orchestra italiano fu sempre desideratissimo ovunque. Oggi purtroppo si è iniziato il periodo di carestia che ci obbligherà con matematica certezza ad importare in un prossimo domani gli elementi necessari dalla Germania o da altri paesi fornitissimi.

Ed è logico: tanti giovani dotati debbono soffocare la loro naturale inclinazione per questi studi, esaminando l'incerta e a volte indecorosa situazione professionale italiana d'oggi. Come si può vivere lavorando solo pochi e incerti mesi all'anno? Quando ci aggiorneremo anche noi all'ormai universalmente riconosciuta e praticata idea che le manifestazioni teatrali non debbono avere temporaneo carattere eccezionale?

In qualche nostra città la situazione si presenta più rosea, ma il problema deve essere osservato nella totalità. In ogni caso, se in uno o in due grandi capoluoghi di provincia la situazione è discreta, potrebbe essere assai migliore. Un assetto definitivo potrebbe essere più redditizio e certo più economico. Creando istituzioni orchestrali statali o parastatali, municipali o paramunicipali da appaltare ai singoli enti, si sanerebbe estesamente la situazione, e il professore d'orchestra sarebbe finalmente considerato alla stregua di un impiegato; considerazione e trattamento che, ripeto, in ogni nazione civile gli vien riservato.

Il costo? (un'orchestra di circa 80 elementi con trattamento impiegatizio costa poco più di un milione all'anno).

L'impiego continuativo di queste masse?

Se questi sono i timori, e oggi non credo lo siano, poichè esistono enormi possibilità e alcuni esperimenti, se pur disordinati, lo hanno dimostrato, se questi sono i timori, facilmente potrebbero essere dissipati attenendosi agli schemi già per decenni sperimentati di organizzazioni affini che vivono tranquillamente attraverso un'accurata ed esperta attrezzatura economica.

Certo che se ancora si esita a creare quelle istituzioni che la dignità sociale culturale oggi vuole, il compito diverrà nell'avvenire pressochè inutile per atrofizzamento di questo ramo lavorativo, atrofizzamento che getterà nei disagi molti professionisti e creerà una situazione indecorosa alla cultura e alla dignità civile italiana, e cancellerà una fonte di lavoro più che fruttifera, per non prospettare i danni che un'importazione ci provocherà.

E tutto questo perchè? È la domanda che rivolgiamo agli alti rappresentanti della categoria, la cui matura opera è tuttora infruttuosa.

Il professore d'orchestra ha studiato per fare questa professione e deve fare questa professione: e questa oggi deve essere una professione e non un passatempo.

I professori d'orchestra italiani attendono da anni una sistemazione definitiva. Le rinunce e i disagi dovrebbero aver creato già un certo diritto. Ed in questo ramo, è alla loro categoria che appunto si deve sopratutto provvedere, poichè nè i cantanti nè i coristi hanno uno studio così esteso e che li obblighi a circoscrivere la loro attività professionale in forma così precisa.

IGINIO FUGA.

La malattia di Vivaldi

È recente la scoperta della data esatta della morte di Antonio Vivaldi. Mentre si tramandava la supposizione che il Grande fosse morto in patria verso il 1743, il Gallo, nel 1938, potè documentare ch'egli s'era spento a Vienna il 28 luglio 1741. È stato possibile così associare alla celebrazione del 150° anniversario della morte di Mozart, quella del 2° centenario della morte del « Prete rosso ». Ma, mentre, per le fortunate scoperte di questi ultimi decenni, ci si avvia finalmente alla conoscenza di tutta o quasi l'immensa e variata produzione vivaldiana, molti lati della vita del creatore di così mirabili pagine strumentali e vocali, restano tuttora avvolti nella più completa oscurità. L'anno di nascita, per es., continua ad essere ignorato, per quanto tutti i musicologi convengano ormai ch'egli sia nato anteriormente al 1678, o fors'anche, stando al Torrefranca, prima del 1675. La morte lo avrebbe dunque ghermito in prossimità della settantina.

Un altro punto controverso è quello della malattia che, circa un anno dopo l'ordinazione sacerdotale (ordinazione sulla quale non è più possibile sollevare dubbi, dopo gli studi del Pincherle), lo costrinse a rinunciare alla celebrazione della messa ottenendo regolare dispensa dall'autorità ecclesiastica. È noto come questa volontaria rinuncia abbia dato origine alla leggenda d'una sospensione *a divinis* decretata dal Tribunale dell'Inquisizione, per aver egli interrotta la messa per correre in sacrestia a notare un'idea musicale germogliata d'improvviso nella sua mente, leggenda ormai più che sfatata. Ma è rimasta sempre misteriosa la natura di quel male che gli impedì, sin che visse, di compiere i suoi doveri sacerdotali.

Su tale malattia si sono formulate molte ipotesi. Ignoro se dei medici siano intervenuti nel dibattito; comunque, come medico, desidero portare un contributo all'interessante ed importante questione.

La nozione dell'esistenza d'una singolare malattia che gli impedisce non solo di dir messa, ma che lo obbliga addirittura a starsene rintanato in casa e ad uscire soltanto in carrozza od in gondola ed accompagnato per giunta, proviene dallo stesso Vivaldi. Sentiamo come egli si esprime in proposito nella nota lettera del 16 novembre 1737 da Venezia al marchese Guido Bentivoglio di Ferrara. Riproduco perciò integralmente il passo della lettera che contiene il preciso accenno alla malattia: « Sono venticinque anni ch'io non dico messa, nè mai più la dirò non per divieto o comando, come si può informare Sua Eminenza, ma per mia elezione, e ciò stante un male che patisco *a nativitate* pel quale io sto oppresso. Appena ordinato sacerdote, un anno o poco più ho detto messa, e poi l'ho lasciata avendo dovuto tre volte partir dall'altare senza terminarla a causa dello stesso mio male.

« Per questo io vivo quasi sempre in casa, e non esco che in gondola o in carrozza, perchè non posso camminare per male di petto ossia strettezza di petto. Non v'è alcun cavaliere che mi chiami alla sua casa, nemmeno l'istesso nostro Principe, mentre tutti sono informati del mio difetto. Subito dopo il pranzo ordinariamente io posso andare, ma mai a piedi. Ecco la ragione per la quale non celebro messa. Sono stato tre carnevali a far opera in Roma, e V. E. lo sa, nè mai ho

chiesto messa, e ho suonato in teatro, e si sa che sino sua Santità ha voluto sentirmi suonare e quante grazie ho ricevuto.

« Sono stato chiamato a Vienna, nè mai ho detto messa. In Mantova sono stato tre anni al servizio del piissimo principe Darmstadt, insieme con queste signore le quali sono state sempre riguardate da S. A. S. con somma benignità, nè mai ho detto messa. I miei viaggi mi costarono sempre molto perchè sempre li ho fatti con quattro o cinque persone che mi assistessero. Tutto quanto ch'io posso fare di bene, lo faccio in casa e al tavolino. Per questo ho l'onore di carteggiare con nove Principi d'altezza, e girano le mie lettere per tutta l'Europa. Per questo, ho scritto al Sig. Mazzucchi che se non mi dà la sua casa io non posso venir a Ferrara. Insomma tutto nasce per questo mio male, e queste signore mi giovano molto perchè sono informate di tutti i miei difetti ».

La malattia che gli impedisce di dir messa e di camminare, che lo obbliga a farsi accompagnare da « signore » (allieve molto probabilmente dell'Ospedale della Pietà, con l'inseparabile Giraud) pratiche di quella sua malattia, ad abitare in Ferrara in una determinata casa, forse più salubre e più ricca di comodi di tante altre, è da lui stesso definita dunque *male di petto ossia strettezza di petto* ed è un male *che opprime;* ed egli specifica anche che di tale malattia ha sofferto sin dalla nascita.

Questa definizione può apparire quanto mai limitata, imprecisa ed oscura, per giungere ad una diagnosi retrospettiva. E infatti i biografi non medici l'hanno interpretata nei modi più svariati e nessuno soddisfacentemente.

V'è chi ha parlato di epilessia, colpito forse dal particolare della continua assistenza indispensabile al Vivaldi nei suoi viaggi, ipotesi resa più plausibile, se, lavorando di fantasia, venivano interpretati come deliqui quegli attacchi morbosi che allontanavano il Vivaldi dall'altare e gli facevano paventare il moto all'aperto (ancora recentemente Carlo Gatti, sull'*Illustrazione Italiana* del settembre 1939, attribuiva a Vivaldi « una malattia ch'egli vagamente dichiara "ristrettezza di petto" e gli causa frequenti deliqui »). Di deliqui o di manifestazioni patologiche che si accompagnino ad improvvisa perdita della coscienza, con o senza convulsioni, Vivaldi non fa alcun cenno. In genere l'epilettico cade al suolo in preda alle caratteristiche convulsioni e l'epilessia è così conosciuta anche dal volgo sin dai tempi più remoti ed ha, con differenze da paese a paese, denominazioni così ben determinate, che Vivaldi non l'avrebbe certo chiamata « strettezza di petto », tanto più che il senso d'oppressione toracica non rientra nella sintomatologia abituale di tale affezione, in cui anzi, nella forma conclamata, si ha perdita della coscienza, con la caratteristica smemoratezza del periodo postaccessuale.

Non è dunque il caso di parlare di epilessia. Il Torrefranca arguisce trattarsi di agorafobia, o più genericamente, di anestesia nervosa. E perchè? L'*agorafobia* è una fobia, uno stato di terrore cioè, o di ansia, per meglio dire — rientrando essa, come l'opposta *claustrofobia* nelle neurosi ansiose — che provano certi ammalati quando debbono attraversare una piazza, una strada larga e simili, specialmente se il traffico di veicoli e di pedoni è particolarmente intenso. Ora, indipendentemente dalle abituali dimensioni di *campi* e *calli* nella Venezia vivaldiana e goldoniana, che necessità ci sarebbe stata di farsi accompagnare nei viaggi in diligenza da tanta gente dalle evidenti mansioni assistenziali, e come poteva un'agorafobia impedire il sacrificio della messa compiuto nel ristretto ambito d'una cappella, obbligando il celebrante — ed è questo il particolare più interessante — ad abbandonare l'altare per rifugiarsi in sacrestia, non a notare idee musicali, ma come per lasciar sfogare, seduto o coricato, un vivo, terebrante dolore a sede vascolare o viscerale, un accesso di tosse spasmodica, a liberarsi dall'impaccio degli abiti per tirar meglio il fiato?

In quanto all'anestesia nervosa, il termine è così vago, generico e, nel caso specifico ,così inesatto, che nessun medico si sentirebbe di avallare questa diagnosi. Difetto di conformazione toracica? In un primo tempo avevo anch'io pensato che la « strettezza di petto» potesse rappresentare l'esito anatomico e funzionale d'un grave rachitismo, ed in questo senso mi espressi in una conferenza-fonoaudizione su Vivaldi e Bach, da me tenuta nell'aprile 1938 al Liceo Musicale Gasparini di Genova. Ma, a riflettervi bene, neanche questa supposizione regge, poichè il rachitismo di per sè, per quanto gravi siano le deformazioni da esso arrecate al complesso toraco-vertebrale, a loro volta causa di profonde modificazione nella statica e nella dinamica cardio-polmonare, non determina angustie sul tipo di quelle confessate dal Vivaldi. Inoltre, da quanto si può dedurre dall'analisi dei (veri o presunti che siano) ritratti del « Prete rosso », il suo torace ci sembra assai ben conformato e quanto mai florido il suo aspetto. E, se deformità vi fossero realmente state, esse non sarebbero sfuggite a coloro che, avendolo avvicinato o sentito suonare, ci hanno tramandato notizie sulla sua persona e sulla sua arte.

Il Del Gaizo, in una bellissima rievocazione comparsa recentissimamente su queste stesse pagine (M. d'O., ottobre 1941), vede nella « strettezza di petto » la tisi, « tormento comune a tanti artisti ». Ed aggiunge che da questo male « tutto romantico », si può cogliere, forse, la spiegazione dell'accorata tristezza di molte pagine vivaldiane. È stata molto opportuna l'inclusione di quel *forse* da parte del Del Gaizo, in primo luogo perchè l'ipotesi d'una tubercolosi quale fondamentale malattia vivaldiana non ha base, nè potrà averne sinchè tutta la « storia clinica » del Veneziano si limiterà al frammento epistolare più sopra riportato; in secondo luogo perchè è ardita e un po' *démodée* l'illazione che di questa presunta tisi sia rimasto un riflesso nell'opera vivaldiana.

Effettivamente, com'io stesso ebbi occasione di riaffermare in una recente opera sulle malattie di Paganini (1), la tubercolosi ha mietuto parecchie vittime fra i grandi musicisti (il caso vuole che alla celebrazione centenaria del tisico Paganini tenga dietro l'anno dopo quella centocinquantenaria del tisico Mozart); ed è anche vero che la tisi, nel periodo della scapigliatura ottocentesca, era come fasciata da un'aura romantica che ha lasciato di sè non peritura traccia nella letteratura narrativa, nel teatro, nel melodramma. Chi non ha presente la *Signora dalle camelie* vivificata con così caldo, umanissimo soffio dal genio verdiano, ricco d'intuito anche nel rivestire di note gli slanci erotici, la voluttà di sacrificio e l'euforia terminale d'una povera cortigiana tisica? Ma ci autorizzano questi riflessi letterario-musicali risalenti all'epoca del daguerrotipo ed in quell'epoca rimasti confinati, a definire ancor oggi la tisi « un male tutto romantico », considerandola davvero capace di tanta influenza sulla produzione artistica da risentirne lo stesso carattere delle musiche?

---

(1) P. Berri, *Il calvario di Paganini*, 2ª edizione riveduta ed aumentata, ed. « Liguria » Savona, 1941.

Il dottor Ganche che ha compiuto studi retrospettivi molto profondi su Chopin e sull'opera sua, ha creduto di intravvedere una relazione fra la tisi del pianista-compositore e la melanconia di alcune sue creazioni. Ci sono anche delle pagine di Catalani che recano l'impronta di una sofferenza che, con un certo artificio di color romantico, sapendo che anch'egli è stato precocemente rapito all'arte dalla tisi, alla tisi potrebbe essere riferita. Ma, volendo restare obiettivi, potremmo più che altro ricollegare il *pathos* di quelle musiche ad una sensazione generica di sofferenza emanante da un organismo distrutto e da un vivido intelletto conscio o presago almeno della fine vicina. Ma forse che Paganini e Grieg ci hanno lasciato pagine che tradiscano la lenta corrosione dei loro polmoni, e, per il primo di essi, i vent'anni terminali di inenarrabile sofferenza lascino trapelare il minimo indizio di questo soffrire in tanto dinamica ed euforica musica? E la serena tristezza che a volte intride le più soavi cantilene di Mozart, proviene forse dalla tisi che pur agiva in lui con le tossine stimolatrici della creatività artistica, o piuttosto dal senso della morte ch'egli possedeva così vivo sin dagli anni della ridente ma meditativa giovinezza? E perchè dunque l'accorata tristezza di certe pagine vivaldiane dovrebbe essere in relazione con la tisi e non con un'altra malattia capace forse, più della tisi, (che sovente decorre così torpidamente da non dar gran fastidio e che, nella fase terminale, produce una caratteristica euforia) di provocare acerbe e continue sofferenze? Ciò, sempre che si voglia ammettere, per i riflessi psichici che comporta, l'influire di qualsiasi malattia sui frutti dell'intelletto.

Comunque, nel caso di Vivaldi, non esistono elementi che facciano pensare alla tisi. Va tenuto anche conto che Vivaldi, pur tra acciacchi e pene fisiche, riuscì a toccare, se non a superare, la soglia della vecchiaia, e ciò non depone a favore d'una diagnosi di malattia tubercolare, iniziata per giunta in giovanissima età.

La « strettezza di petto » non è dunque neanche la tisi. Essa è l'asma bronchiale, quell'asma che, iniziata sovente prima della pubertà (il *a nativitate* di Vivaldi va inteso con una certa larghezza), accompagna il paziente per tutta la vita, sino alla vecchiaia, se il cuore trova la forza di reggere, con i suoi tipici attacchi di soffocazione o semplicemente di oppressione respiratoria, con le sue recrudescenze stagionali o in rapporto ai più svariati fattori asmogeni intrinseci ed estrinseci, che confina il malato fra quattro mura, che lo rende inabile a qualsiasi più modesta fatica, che ne amareggia l'intera esistenza, ribelle a tutte le cure, se pur troncata nei suoi penosissimi accessi, e sempre alleviata da rimedi che soltanto nel XX secolo hanno visto la luce.

Il giovane « Prete rosso » sta, una mattina, dicendo messa come di consueto. Improvvisamente il petto gli si serra, il respiro gli si fa corto e difficile; dal polmone dilatato l'aria non vuole uscire. Egli si sente venir meno, il volto pallido e madido di sudore, poi violaceo, gli occhi sbarrati, i tratti irrigiditi in un'espressione d'ansia mortale. Vacillando, s'allontana dall'altare e si rifugia in sacrestia. Ivi, seduto su di una scranna vicino ad una finestra spalancata, liberato dai paramenti e dalle vesti che lo opprimono, con le mani appoggiate sulle ginocchia, con i muscoli del collo contratti, il tronco teso in avanti, con un respiro breve, sibilante, che emana da un albero bronchiale in cui s'è scatenata una demoniaca tregenda di fischi e di sibili, assetato d'aria, l'infelice che forse da tempo, pur soffrendone sin dall'infanzia, non veniva colto da accessi sì gravi, attende che a poco a poco tutto si plachi. E difatti, gradatamente la morsa che lo stringe al petto allenta la sua presa, lo spasmo dei bronchi si risolve, una copiosa emissione d'umori mucosi ridà libero passo all'aria e gli alveoli detesi cedono nuovamente e liberamente l'ossigeno al sangue che ne era rimasto impoverito. Ma l'asmatico, sfatto, ha bisogno di riposo; egli anela ad un buon sonno riparatore. Potrà però egli dormire tutte le notti, dato il tipo prevalentemente notturno degli accessi asmatici o il calar della sera, con l'incubo d'una notte di insonnia e di patimento, non gli metterà già la febbre addosso?

Se così è, egli dovrà cercar di rifarsi durante il giorno del sonno perduto, dovrà rinforzarsi con tutti i mezzi che la medicina del tempo gli offre e soprattutto con una generosa alimentazione. Non potrà per questo sopportare lunghi digiuni, donde l'impossibilità anche per questo motivo, di adempiere alle pratiche del culto. Vivaldi rinuncerà alla messa, rinuncerà a tante altre cose, sacrificandosi a condurre una vita da recluso, facendosi accompagnare nei rari viaggi assolutamente inevitabili da gente pratica che, con impacchi, ventose, suffumigi, pediluvi e magari salassi, e tutto il farraginoso armamentario terapeutico del tempo, gli apporti un immediato soccorso. Ma forse sarà proprio questo genere obbligato d'esistenza, angustiata dall'asma ma più ancora forse, dallo stato preoccupativo che fatalmente accompagna le malattie a decorso cronicissimo, con tutte le relative fobie, che permetterà al cuore di Vivaldi di reggere sino alla vecchiezza, consentendo al suo fisico di esercitare una non indifferente attività di violinista, di didatta e di impresario, ed al suo genio di creare un formidabile complesso d'opere.

Il dramma della vita di Vivaldi verrà rivissuto in forma forse ancor più tragica ai tempi nostri, da un letterato francese che ebbe un momento di grande fama: Marcel Proust. Anch'egli era amareggiato dall'asma (un'asma così detta da fieno) tanto da dover vivere perennemente in casa, nella semioscurità.

Questa mia interpretazione della malattia di Vivaldi può parere suggestiva ma ipotetica quanto le altre, per quanto da alcuni essa sia già stata ventilata. La Sig.na Olga Rudge, nei cenni biografici premessi al programma delle manifestazioni della settimana vivaldiana svoltasi a Siena nel settembre 1939, definì di natura asmatica il male di Vivaldi, e la Tibaldi-Chiesa (cui ebbi occasione di esprimere il mio parere in proposito) in un recentissimo scritto (*Nuova Antologia*, 16 settembre 1941), parla di asma bronchiale in forma grave.

Ma la mia congettura non è ipotetica. Essa riposa soprattutto sul fatto che, per gli antichi medici, il termine « strettezza di petto » era sinonimo di asma. Valga fra i tanti, quest'esempio. Nel suo *De natura simplicium*, il famoso medico rapallese Giovanni Da Vigo, archiatra pontificio (circa 1460-15?), accennando agli esperimenti fatti su sè stesso con la scabiosa (pianta erbacea comune anche da noi e largamente usata *ab antiquo* nei catarri delle vie respiratorie) diceva: « *Et fuit secretum mihi concessum in aetate juvanili pro strictura pectoris sive asthmate a magistro Joanne Rubeo... et in me ipsum expertus sum cum maxima utilitate...* ».

È evidente dunque come lo stesso Vivaldi ci abbia tramandato la diagnosi esatta della propria malattia. Egli non ha usato il termine « asma » che, derivato dal greco, significa difficoltà di respiro, ma quello volgare, d'uso corrente ai suoi tempi, « strettezza » o « strettura di petto », la *strictura pectoris* dell'antica nosologia.

Mi pare così che l'annosa controversia possa dirsi definitivamente risolta e che un'altra lacuna della biografia vivaldiana sia stata colmata.

PIETRO BERRI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il barocco nella musica tedesca

La parola « barocco » — scrive il prof. Gurlitt nel *Neues Musikblatt* — come designazione di un periodo storico e stile mondiale, con buon diritto è passata contemporaneamente dalla storia dell'arte nella storia della letteratura e nella storia della musica. In primo luogo, qui, questa parola designa quel periodo di sviluppo tra il medio evo e l'evo moderno, che, misconosciuto dalle più antiche indagini storiche, sia nei riguardi del classicismo, sia come manifestazione, da un punto di vista storico, del tardo medio evo, o degli albori dell'evo moderno, fu giudicato periodo di decadenza, e con più o meno disprezzo abbandonato. Tutt'al più se ne riconobbe il valore nelle grandi figure dell'arte, ma anche in questi casi con una certa riserva, o come trasfigurazione del romanticismo.

Nella più recente indagine sul barocco, basata sulla storia dello stile e della forma, fu riconosciuto ed apprezzato per le sue volontà d'indipendenza artistica, la sua originale caratteristica tedesca e la sua complessa scrittura. In seguito, tanto nella storia letteraria come nella musicale subentrò un concetto più puro e fedele del barocco, e si comprese meglio la sua formazione. Recentissime indagini, nel senso storico del pensiero, ebbero una più profonda visione d'insieme della caratteristica grandezza spirituale dell'arte barocca tedesca. In Germania, il periodo fra Lutero e Goethe è senza dubbio il più ricco di grandi musicisti, come di poeti ed artisti figurativi, tanto che contemporaneamente si ebbero le più grandi creazioni ed i più grandi maestri dell'architettura e poesia barocche tedesche. Il barocco tedesco entra nella musica come una spiccata apparizione nel tardo medio evo e sebbene molte novità possano risuonare in esso, storicamente può essere considerato un ente a sè, soltanto in quanto rappresenta una precisa tradizionale derivazione di questo tardo medio-evo.

Il barocco è stato sommerso nel geniale periodo dello *Sturm und Drang* dalla vittoriosa corrente della classica arte romantica. Il barocco musicale tedesco nelle sue forme e nelle sue opere artistiche comprende una delle più capricciose e formali estrinsecazioni della forza d'espressione tedesca, ricca di fantasia e di artistica schiettezza. Esso domina nell'arte da chiesa, da camera e da teatro. Nelle cappelle di corte, statali e scolastiche, nelle cantorie e nei *collegia musica*, nei musicisti, siano essi spirituali, popolari, accademici ed ufficiali.

Hugo Riemann, considerando che dal basso cifrato e dal suo uso derivò una base fondamentale caratteristica nella forma e nello stile, libera da vincoli, chiamò l'epoca del barocco il secolo del basso numerato. In seguito, sul valore dello stile barocco nei singoli artisti e nelle singole opere, si fecero molte considerazioni confusionarie, affermanti contrassegni esteriori ed influssi, si stabilirono categorie più o meno personali, per le quali mancò una valutazione comune. Ma l'indagine storica del barocco nella scienza musicale non è ancora penetrata tanto profondamente nella struttura del secolo del basso cifrato, da poterne trarre una visione d'insieme dell'arte barocca tedesca, malgrado che molti eminenti studiosi abbiano compiuti fondamentali studi sull'argomento. Ora però il barocco tedesco possiede un inestimabile aiuto alla comprensione e valutazione della sua musica nella ricchissima collezione di scritti sull'arte della composizione, ancora poco divulgati.

Una prova autentica della comprensione musicale di quell'epoca la troviamo nelle stampe delle opere dei grandi maestri del barocco: esse sono illustrate da innumerevoli dediche e prefazioni ricche di conclusioni sopra lo scopo, la natura e l'azione della musica, di valutazioni e classifiche di questa espressione musicale e della sua funzione, nonchè di argomentazioni sopra questioni tecniche per la pratica della esecuzione e della strumentazione.

La denominazione dell'insegnamento della composizione come « musica poetica » è di per sè abbastanza istruttiva. La sempre ed ancora incompresa « poetica » (dal greco *poiein*, fare, preparare, compire) indica come lo scopo, nell'opera dei maestri, fosse di *machen* una data musica. Quest'arte poetica si differenzia fondamentalmente dalla moderna composizione per l'idea poetica base; essa tende preferibilmente a dare una maestria tecnica atta a facilitare l'estrinsecazione del potere creativo. La visione ed il pensiero del musicista barocco procedono dal generale al particolare, classificando, creando secondo un dato tipo, obbiettivamente piuttosto che psicologicamente e storicamente. Il musicista barocco non prende le mosse dall'essenza e dagli ordinamenti vitali della musica, non dall'individualità sua come uomo o come creatura, nè dalla sensibilità, dalla natura degli avvenimenti, e neppure dalla vivente e consueta plasticità dell'opera d'arte. Il maestro del barocco apparve anche ai suoi contemporanei non come creatore ma per lo più come praticante.

Anche J. S. Bach è valutato dai suoi contemporanei non come irraggiungibile maestro nella composizione (con poche eccezioni le sue opere erano divulgate soltanto con manoscritti), bensì nella realizzazione del basso cifrato e nelle esecuzioni organistiche. Come creatore il figlio Filippo Emanuele era ritenuto di molto superiore a lui. Il pensiero barocco tedesco penetra nella musica soprattutto obbiettivamente, anzichè soggettivamente. Siccome esso pospone il valore artistico allo scopo pratico, ai suoi tipi di forma e di fraseggio, così ogni artista mira a creare un tipo utile alla sua professione ed alla sua carriera. Questa facilità di adattamento e di subordinazione al comune ordine schematico della musica, si estrinseca in più larga misura nel tipico lavoro della costruzione della melodia, nel ritmo, nel movimento del suono e dell'armonia, nella formazione di forme tipiche, motivi, figurazioni e loro variazioni.

La scienza dell'insegnamento musicale (*ars inveniendi*) era affratellata con quella scolastica della Retorica e della Poetica, le quali le indicavano i luoghi retorici (*topoi, loci*, anche *loci communes*), dei quali constavano le « invenzioni» musicali. Con penetrante psicologia la Retorica e la Poetica si dedicavano alla teoria degli « affetti ». Questa teoria vede la « poetica » nel movimento degli affetti (*affectus movere est poeticum*) e agisce anche sui principi dell'estetica musicale. Cosicchè quanto appare convenzionalmente ridotto a frase senza valore, apparteneva in precedenza alla vitale buona espressione di una topica musicale, che dall'insegnamento grammaticale della scuola latina, nel tardo medioevo era passata come eredità e scolasticamente trattata dal *Meistergesang*. Per questa ragione, coll'andar del tempo, la musica barocca assunse nella forma e nell'invenzione un retorico carattere topico. Un esempio tipico lo troviamo nel *Lied* religioso. Questo è in sè coordinato nella solida compagine dei suoi elementi costruttivi. Comporre e poetare significa elaborare e trasformare un determinato canone di tipi, materia, temi. Interprete non è soltanto il singolo cantante, ma la comunità dei fedeli che canta ed ascolta, e cantando ed ascoltando professa la sua fede.

Ordine barocco, vale a dire legame e topica, regna pure nell'aria da capo e nei ritornelli della musica barocca, nella *suite* e nella fuga, il cui tema ha un valore istruttivo di scarsa personalità caratteristica, legato com'è alla tonalità ed alla natura degli affetti. La forza coesiva, la tendenza all'ordine, conseguenza della costante preoccupazione di coordinare gli elementi musicali, si estrinseca pure in modo assai significativo nei rapporti professionali di quanti si occupano di musica, come lo dimostrano le continue lotte e controversie intorno alla critica, alle usanze sociali, al rispetto ed ai rapporti nel tenore di vita fra cantori ed organisti, organisti e pifferari, pifferari e violinisti di birrerie. E su queste dispute la storia della musica di ogni città e paese tedesco dell'epoca del barocco avrebbe molto da raccontare.

Nel tedesco barocco, musica significa: riproduzione di quell'ordine e legame che avvince tutte le cose e gli uomini fra loro, aspirazione alla perfezione di quell'universale ordinamento, nei limiti che può raggiungere un modello necessariamente imperfetto, perchè di natura umana. Far musica significa: suonare e cantare, imitando e cooperando in se stesso a quella volontà di unione e di ordine, entrare nel dinamismo e nella forza propulsiva degli ordinamenti dell'essenza vitale della musica e del musicista. Sentir musica significa: interiorizzare quegli ordini che all'orecchio umano sono percepibili in forma di suono, partecipare a quei legami e quelle tensioni sulle quali l'ascoltatore si trova coinvolto assieme agli altri ascoltatori e rapito e felice si lascia trasformare interiormente.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, settembre-dicembre 1941.

R. Lunelli: *Ritorniamo alle fonti organarie.* — D. C. Sangiorgio: *Liturgia dell'organista.*

Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale. - Milano, luglio-ottobre 1941.

A. Capri: *Caratteri e tendenze della più recente musica italiana.*

La Rassegna Musicale. - Roma, ottobre.

Fascicolo dedicato a Mozart. Articoli di Busoni, Gui, Malipiero, Mila, A. Rossi, Pannain, Casella, Abbado, Mortari, A. Farinelli.

Bollettino Ceciliano. - Roma, nov. 1941.

R. Casimiri: *Nova sint omnia?* (Osservazioni e critica dell'attuale stato della « musica sacra » come composizione, editoria, pubblicità, fortuna).

——— dicembre 1941.

R. Casimiri: *Polifonia palestriniana.* (Sul quartetto vocale e le tonalità antiche).

Rivista italiana del dramma. - Roma, novembre 1941.

R. Schlosser: *C. Crabbe.* — S. D'Amico: *Donne del Novecento in scena.* — E. Baketti: *La critica teatrale italiana alla fine dell'800.* — S. A. Luciani: *La « Juditha triumphans » di Vivaldi.* (Insiste per la rappresentazione scenica di quell'oratorio).

Il Musicista. - Roma, ottobre 1941.

G. Nataletti: *Improvvisatori ed improvvisazioni di popolo.*

——— novembre 1941.

S. A. Luciani: *La 3ª settimana dell'Accademia chigiana.* — G. Nataletti: *Il servizio nazionale concerti.*

Rassegna Dorica. - Roma, ottobre 1941.

G. Cetrangolo: *La vergine del lago o del bello eroico.* — G. Barblan: *Ricordo di H. Becker.*

——— novembre 1941.

W. Klokatcheff: *M. Battistini.* — E. I. Luin: *Il coro di S. Tommaso di Lipsia.*

Cinema. - Roma, dicembre 1941.

M. Nascimbene: *Carrellata musicale sulla nostra produzione 1940-41.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, numeri 393-96.

G. Roncaglia: *I 125 anni del « Barbiere di Siviglia ».*

Segnalazioni da Giornali e Periodici:

G. Bignami: *Santa Cecilia* (L'Italia, Milano, 22 XI '41).

G. Caputo: *Verdi uomo di teatro* (Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, 20 XI '41).

R. L. Caro: *Verdi rivale in amore di Donizetti* (Il Gazzettino, Venezia, 18 XII 41).

A. De Angelis: *Aneddoti su Mugnone* (La Voce d'Italia, Roma, 23 XI '41). — *Sgambati pianista prodigio* (Giornale d'Italia, Roma, 21 XII '41).

A. Dobi: *Il pensiero di un giovane musicista italiano: E. Porrino* (Regime Fascista, Cremona, 23 XI '41).

E. Gara: *Da baritono a librettista: A. Ghislanzoni* (Corriere della Sera, Milano, 3 XI 1941).

A. Labronio: *Pedrell, il Wagner spagnolo* (La Nazione, Firenze, 18 XII '41).

Mylambola (Dott.): *Che pensare della musicoterapia?* (Lavoro Fascista, 28 XII '41).

F. Pastura: *L'ultimo canto del compositore di « Malia »: P. Frontini* (Popolo di Sicilia, Catania, 11 XI '41).

C. Sartori: *Un secolo e mezzo di armonia al Liceo musicale di Bologna* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 1-2 XI '41).

F. Stocchetti: *L'interpretazione tedesca delle opere di Verdi* (Roma, Napoli, 9 XII 1941).

G. Terranova: *Vita romantica di E. von Weber* (Roma, Napoli, 20 XI '41). — *Vita melodica di Cimarosa* (Il popolo del Friuli, Udine, 9 XII '41).

E. Zanetti: *Caratteri di Rossini* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 20 XII '41).

ARTICOLI DEDICATI A MOZART:

F. Abbiati: *Perenne giovinezza di M.* (Corriere della Sera, Milano, 4 XII '41). — B. Beccherini: *Amarezze e vittorie di M.* (Il Popolo di Sicilia, Catania, 7 XII '41). — A. Belloni: *M. e il Requiem* (Secolo-Sera, Milano, 3 XII '41). — G. C.: *La tardiva fortuna di M. a Trieste* (Il Piccolo, Trieste, 20 XII '41). — F. De Bellis: *Il Requiem* (Gazzetta del Mezzogiorno, Bari, 7 XII '41). - A. Della Corte: *Con M. e i suoi interpreti; la celebrazione viennese* (La Stampa, Torino, 11 XII '41). — G. Frotscher: *Il significato di M.* (La Tribuna, Roma, 2 XII '41). — A. Labronio: *M. in Italia; Omaggio a M.* (La Nazione, Firenze, 4 XI e 4 XII '41) — G. C. Paribeni: *La dolorosa umanità di M.* (L'Ambrosiano, Milano, 4 XII '41). — G. Piamonte: *M. musicista assoluto* (Il Gazzettino, Venezia, 4 XII '41). — M. Rinaldi: *Il sentimento cristiano del Requiem di M.* (La Tribuna, Roma, 26 XI '41). — R. Rossellini: *M. ultimo amore* (Messaggero, Roma, 2 XII '41). — Senatra: *Sorrisi di donne nella vita di M.* (Il Messaggero, Roma, 7 XII '41). — G. Tebaldini: *L'italianità nella musica di M.* (Secolo XIX, Genova, 4 XII '41). — S. Urso: *La fine di M.* (Il Gazzettino, Venezia, 7 XII '41).

GERMANIA

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1941.

N. 33. H. Haas: *Fidelio F. Finke* (nel 50° anniversario della sua nascita). — H. Eberle: *« Il giacobino » di Anton Dvorak.* (Riferisce della prima esecuzione di quest'opera al Teatro Nazionale di Mannheim). — E. Luter: *« La strega di Passau » di Othmar Gerster.* — O. Bohme: *« Aladin », opera fiabesca di Kurt Atterberg.*

N. 34. A. Lehmann: *La musica da camera come compito personale.* (Considerazioni sul dilettantismo nobilitato dall'aspirazione alla cultura personale. Bell'esempio ne dà Baptist Roeder, che ha registrato la musica eseguita in casa sua dal 1911 a oggi). — F. Wetzel: *Schiettezza e profondità nella musica.* (Schiettezza è merito, profondità è dono divino largito all'artista. L'autore, esaminando l'influenza di questi due attributi nella composizione musicale, conclude che ognuno deve cercare di conoscere se stesso, perchè in arte la personalità ha un ben più profondo significato della abilità tecnica). — F. Baser: *Il violino tenore.*

N. 35. H. J. Moser: *Decorso del tempo e spazio del suono, per una futura estetica musicale.* — N. Thomas: *È neeessaria la bacchetta?*

N. 36. B. Witt: *A che ne siamo con il « Flauto magico »?* — F. Erckmann: *Il prenome e il nome di Mozart.*

Die Musik Woche - Berlino, 1941.

N. 34. Edit.: *Vienna si prepara alla settimana mozartiana.*

N. 35. M. Hohne: *L'orchestra di Mozart.*

N. 36. Edit.: Notizie della settimana mozartiana nel Reich.

N. 39. H. Feuknер: *Salutate, miei signori, un fenomeno!* (L'articolista presenta ai musicisti il compositore Wilhelm Wodnansky. Traccia una biografia di questo giovane di eccezionale intelligenza artistica e scientifica. Le doti musicali prevalsero sulle altre sue tendenze. Si fa appello agli esecutori, perchè facciano conoscere le sue musiche).

Zeitschrift für Musik - Regensburg, novembre 1941.

E. Valentini: *Mozart nella musica da casa.* (242 delle composizioni sue sono di tal genere). — H. Lobmann: *Musica in casa e musica da casa.* (Il tempo moderno è poco favorevole alla musica in casa e la radio distoglie. Le scuole di musica per la gioventù, sopratutto il canto corale, sono i migliori mezzi per ricondurre il popolo tedesco alla musica in casa, che è sempre stata ed oggi più che mai deve essere sentita come necessità spirituale).

——— dicembre 1941.

K. Grunski: *Il carattere tedesco di Mozart.* — E. Müller: *Un inedito Minuetto di Mozart?*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, gennaio 1942.

G. Pietsch: *Palcoscenico e musica.* (Nota che le relazioni dello spettacolo con la musica son divenute argomento di studi e di polemiche. Vi sono opere, come l'*Evangelimann, Bohème, Butterfly* che serbano le decorazioni tradizionali, e altre, *Carmen, Otello, Aida,* la *Tetralogia* e *I maestri cantori,* che vengono sceneggiate con intenti nuovissimi. Spesso è una inscenatura che ridà fortuna a un'opera trascurata; in altri casi ciò non avviene). — H. J. Therstappen: *Il barocco di Max Reger.*

Voelkische Musik-Erziehung. - Lipsia, novembre 1941.

W. Eschoepe: *Il problema dell'educazione musicale nelle ultime classi delle scuole superiori.* (Necessità d'una buona preparazione letteraria. Oltre alle frequenti udizioni di dischi in classe, l'autore, che è maestro di una scuola superiore in Vienna, suggerisce di assistere in massa alle rappresentazioni di opere, ai concerti, ai film sonori). — O. Schenck: *Lezioni di musica da camera nelle scuole.*

——— dicembre 1941.

F. Rühlmann: *Creazioni operistiche mozartiane.* — T. Cornelissen: *I centocinquant'anni del « Flauto magico ».*

Die Musikpflege. - Lipsia, ottobre 1941.

E. Preussner: *L'esempio della Singakademie.* (La Singakademie è la prima Società corale mista, uomini e donne, fondata per prodursi in concerti. Nel 1791 nella Marienkirche di Berlino eseguì le *Passioni* e la *Messa* in si bemolle di J. S. Bach; in seguito entrarono in repertorio anche musiche moderne). — K. Thomas: *L'insegnamento corale nei ginnasi musicali.* (La musica non è l'unica materia d'insegnamento dei ginnasi musicali, ma ne è la più coltivata. L'intento dell'insegnamento generale non è di fare un musicista di ogni allievo, bensì di coltivare e sviluppare le tendenze musicali di quanti sono dotati per la musica. E l'insegnamento corale è uno dei mezzi più adeguati allo scopo).

——— novembre 1941.

E. Boncke: *Il canto corale in casa.* (Sintetica storia del *Lied* in Germania; citazione

delle principali raccolte a una e più voci. Tre nomi rappresentano un centro propulsore della musica corale in casa: Lutero, Bach, Goethe. Importanza ed influenze delle società corali. Si augura che a guerra finita, la quale ha dato impulso al canto corale, il *Chorlied* metta sempre più salde radici in Germania). — F. LEHMANN: *In memoria di Helmuth Jorus.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, novembre 1941.

E. LESER: *Il nuovo libro dei canti della riformata Chiesa evangelica della Svizzera tedesca.* (Raccolta definitiva che segue il fascicolo di saggi apparso sei anni fa. Sono 300 testi di cui due in doppia trascrizione, per 210 melodie diverse. Specificando: 50 melodie per 137 testi; 163 testi hanno una melodia propria. Molti Salmi ed antichi *Lieder* dell'epoca della riforma sono riportati al loro ritmo originario). — R. MOSER: *Intonazione nel nuovo libro di canti.*

——— dicembre 1941.

B. PAUMGARTEN: *Sulla pratica esecuzione delle opere mozartiane.* (Considerazioni sull'opportunità e possibilità di riprodurre le opere di un periodo passato con fedeltà storica. Per Mozart è necessario penetrare le caratteristiche dell'arte sua, e da queste trarre le norme per una stilizzazione adeguata allo spirito mozartiano). — J. BOPPIE: *Mozart ed il flauto.* (L'antipatia di Mozart per questo strumento è documentata da brani di lettere sue, antipatia causata dall'imperfezione del flauto d'allora e dai mediocri flautisti delle orchestre del suo tempo).

Dissonances. - Ginevra, ottobre 1941.

EDIT.: *La stagione 1941-42 in Isvizzera.*

Sinfonia. - Zurigo, novembre 1941.

R. HAGUI: *La morte non ha l'ultima parola* (poesia). — A. P. DU FAY: *L'Orchestra.*

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, ottobre 1941.

J. MARTI: *Il meccanismo sintetico ed estetico del pianoforte.*

AMERICHE

Cajita de musica. - Buenos Aires, settembre 1941.

F. PERIQUET: *La moderna opera spagnuola.*

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 2139). *Adagio cantabile* (dalla Sonata Op. 13, « Patetica ») (Casella) (B) L. 5,—
— (E. R. 2140). *Adagio sostenuto* (dalla Sonata quasi una Fantasia Op. 27 N. 2, « Al chiaro di luna ») (Casella) (B) L. 5,—
SPEZZAFERRI (G.) (125500). *Tre Pezzi fantastici.* (A) L. 12,—
TOMELLERI (L.) (125257). *Trittico a una fanciulla* (A) L. 12,—

Organo

CENTEMERI (G. L.) (E. R. 2042). *Didattica organistica.* Vol. 2°: Esercizi e Studi (B) L. 50,—
— (E. R. 2137). *40 Esercizi e Studi* (dal Vol. 2° della « Didattica organistica ») di 1. grado (B) L. 20,—

Fisarmonica

ROLAND (R.). (125425). *Goldene Töne.* Ester Band (A) L. 20,—

Coro a Voci sole

TOMELLERI (L.). *Tre Inni,* a 3 voci miste, su poesie latine di anonimi medievali:
— (125508) Partitura (A) L. 20,—
— (125509 a 11) Parti staccate: Contralti. Tenori, Bassi Ciascuna (A) L. 6,—

Orchestra

BETTINELLI (B.) (125505). *Concerto per Orchestra.* Partitura in-8° (A) L. 80,—

Orchestrina

LA ROSA PARODI (A). (124769). *Cleopatra.* Fantasia (Culotta) (A) L. 12,—

Grande Banda

MARINUZZI (G.). *Rito nuziale* (Fantini):
— (125020) Partitura (A) L. 25,—
— (125021). Parti staccate » » 50,—

Noleggio

ZIINO (O.). *Sinfonia all'italiana,* per Orchestra.

G. ALBINATI
Piccolo dizionario
di Opere teatrali, Oratori, Cantate ecc.
Nuova edizione aggiornata a tutto il 1940
da L. RICORDI
114650: **L. 25** (oltre l'aumento del 20 %)
EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

Teatro alla Scala

La stagione attuale si è inaugurata, come già quella del 1936, con *Ernani.* Protagonista anche questa volta il tenore Merli, e la Castellani, Bechi, Pasero, nelle altre parti. Successo caloroso e ottima esecuzione curata da Marinuzzi.

È seguito *Fra Gherardo* di Pizzetti, che mancava anch'esso da qualche anno sulle scene scaligere, e che il pubblico ha riascoltato con piacere nella chiara esecuzione offertagli dal maestro Votto. Eccellente protagonista il Tasso, che dei personaggi pizzettiani va creandosi una vera specializzazione, buona Mariola la Carbone, e così Inghilleri, Salsedo, Caselli, Nessi, la Simionato.

La sera del 31 dicembre si è avuto *Mefistofele,* direttore Ghione, con Pasero, Malipiero, la Tassinari, la Magnoni e la Palombini. Pubblico numeroso e accoglienze lietissime.

Infine, il 10 gennaio, *Adriana Lecouvreur,* diretta da Votto: protagonista la Cobelli, e accanto a lei Civil, la Nicolai, Piccioli, Nessi.

La regia dei quattro spettacoli è stata curata con la consueta intelligenza ed efficacia da Frigerio, e il coro, diretto dal m.° Consoli, è stato all'altezza della sua fama.

Teatro Reale dell'Opera

Il *Don Giovanni di Manara* di Franco Alfano, con gli stessi eccellenti interpreti di Firenze, ove l'opera fu data per la prima volta lo scorso maggio (m.° Serafin, Gigli, la Gatti, Bechi, scene e costumi di Oppo), ha inaugurato la stagione dell'anno XX. Ed il successo anche a Roma è stato calorosissimo, sia da parte del pubblico che della critica. Il *Giornale d'Italia,* ad es., nota che « c'è il teatro e c'è l'opera. Vi si ritrova il primo Alfano con sapienza armonica — strumentazione ricchissima — e raffinatezza. È lo spartito che fuori dalle promesse e dalle premesse di *Sakuntala* più aderisce all'originario insopprimibile temperamento del maestro, che l'avvolge di un dovizioso manto di palpitanti atmosfere create con acuta sensibilità, con magistero sonoro, con larghi respiri ».

Successivamente si è avuta una bella esecuzione del *Vascello fantasma* di Wagner, diretta da K. Elmendorff e interpretata da artisti tedeschi: Paul Schoeffler, protagonista, la Zwingenberg, la Walker, Grahl, Alsen, ecc., regia di Hartmann.

Hanno seguito: *Un ballo in maschera* (maestro De Fabritiis, Gigli, la Caniglia, la Benedetti, la Grani, Bechi, Tajo, ecc., regia di Salvini, scene di Calvo); *L'amico Fritz,* diretto dall'autore, vivamente festeggiato (Tagliavini, la Magnoni, la Vitali Marini, Poli); *Carmen* (m.° Serafin, la Pederzini, Gigli, la Tegani, De Falchi); *Hänsel e Gretel* (la Cortini, la Zareska, la Casazza, Poli, ecc.) ed il balletto *Gli uccelli* di Respighi (la Rapallo, Morucci, la Capanna, Brinati, ecc.), dirette entrambe dal m.° Salfi.

Il m.° De Fabritiis ha poi presentato, entrambe nuove per Roma, *La baronessa di Carini* di Mulè (la Caniglia, Ziliani) e *Il candeliere* di Carabella (la Carosio, la Pini, Filippeschi, Ghirardini). La prima ha avuto riconfermata la lieta accoglienza delle molte città in cui era già apparsa, e l'altra quella, pur eccellente, di Genova del 1939. I due autori hanno partecipato a numerose chiamate.

Più recentemente, lo stesso m.° De Fabritiis ha diretto con la *Butterfly* (la Favero, Ziliani, la Vitali Marini, Poli) il nuovissimo balletto *La tarantola* di A. M. Milloss, musicato da Giuseppe Piccioli. La vicenda è imperniata sulla leggendaria originale tarantella (ballo della tarantola), sorta in un villaggio presso Taranto, ed è commentata da una musica spontanea, ricca di ritmi orecchiabili, con un tessuto orchestrale in cui si avvicendano chiari motivi. Ottima l'interpretazione di Attilia Radice e del corpo di ballo; di buon gusto la coreografia di Milloss.

® NAPOLI (S. Carlo). — La stagione si è aperta con *Norma,* direttore Bellezza, principali interpreti la Gatti, la Stignani, Voyer, Neri. Hanno seguito *Tosca* (m.° Bellezza, la Pampanini, Lugo, Stabile) ed in unico spettacolo — direttore Questa — *Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari (la Negrelli, Gobbi), *La monacella della fontana* di Mulè (la Oltrabella, la Alfano, Ferrauto) e l'azione coreografica *La giara* di Casella (regia e coreografia della Piovella Ansaldo, con la Di Legge, Thieben, ecc.).

I due ultimi lavori, mai eseguiti a Napoli, sono assai piaciuti.

® MILANO (Puccini). — Il m.° Enrico Pessina ha diretto: *Butterfly* (Atsuko-Ito), *La forza del destino* (la Manzano e Bertone), *Lucia* (la Frediani e Taccani), ultime opere della stagione.

® PARMA (Regio). — Ultime opere rappresentate, dirette dal m.° Erede: *Ghirlino* di Ferrari Trecate (la Soracco, la Baessato, la Ziliani, Bettoni, Nessi), *Tosca* (la Caniglia, Salvarezza, Basiola) e *Andrea Chénier* (Merli, Mascherini, la Castellani). *Ghirlino*, ancora nuovo per la città, ha avuto calorosa accoglienza, con molte chiamate anche all'autore. Piacquero particolarmente la sinfonia, la preghiera dei bimbi, l'apparizione della fata, il coretto degli spiriti maligni, ecc.

® MODENA (Comunale). — Il m.° Narducci ha diretto: *Mefistofele* (Mongelli, Wesselowski, la Gavazzi, la Manzano), *Cavalleria* (Momo e la Stignani), *I pagliacci* (Pravadelli, Basiola, la Tegani).

® BARI (Petruzzelli). — Finora si sono rappresentate: *Turandot* (la Pacetti, Ferrauto, l'Alibrandi), *Il piccolo Marat* (Granda, la Gatti Porcinai, Marini, Sbalchiero), *Chénier* (Beval, Tagliabue, la Sanzio), direttore Del Cupolo; *Lucia* (la Montano, Salvarezza, Marini, ed in una recita B. Gigli), direttore Milella; *Rigoletto* (Bechi, la Carlino, Salvarezza) direttore Ziino.

® Nella stagione lirica di ALESSANDRIA si sono affermati alcuni giovani cantanti esordienti, vincitori di precedenti rassegne: il tenore Franco Di Chiara, il basso Manfrini, il mezzosoprano Arena in *Andrea Chénier*; il soprano Bergamini e il tenore De Fenzi in *Rigoletto*.

® L'O.N.D. ha organizzato un giro (iniziatosi a Cosenza il 28 u. s., e che attraverso parecchie città dell'ITALIA MERIDIONALE E CENTRALE terminerà a Teramo il 30 p. v.) con le opere *Butterfly*, *Chénier* e *Rigoletto*, dirette rispettivamente dai maestri Santarelli, Salfi e Paoletti.

® BREVI STAGIONI LIRICHE. — *Rigoletto* (maestro Braggio, De Franceschi, Lugo, la Muzzi), *Butterfly* (la Hasegawa), *Il trovatore* (Beval, la Di Leo), direttore Moresco; *La Bohème* (l'Adami Corradetti, Fratesi), *Tosca* (la Barla, Traverso) direttore De Santis a TORINO (Vitt. Em.). — *Butterfly* (la Egizia, Salvarezza), *Tosca* (la Di Giulio, Salvarezza), *Il trovatore* (la Di Giulio, Pravadelli), direttore Frattini, al Paganini di GENOVA. — *Lucia* (m.° Gualandi Gamberini, la Basile, Pullini), al Corso di BOLOGNA. — *Il barbiere di Siviglia* con Toti Dal Monte a UDINE, TRIESTE. — *Aida* (la Dalbo, Momo, Carmignani), *La traviata* (la Menotti, Alfieri, Borghi), *Cavalleria* e *I pagliacci*, direttore De Tura, al Verdi di FIRENZE. — *Butterfly* (Atsuko-Ito, Aglio) e *Lucia* (la Pagliughi, De Muro Lomanto), direttore Puccetti, a TREVISO.

® All'Istituto di cultura di TRIESTE è piaciuto il poemetto natalizio, in vernacolo triestino, *Nadal* di Torrespini e Illersberg.

® All'Opera di Stato di BERLINO si è data — nuova per la Germania — *La farsa amorosa* di Zandonai, su libretto di Rossato. Del grande successo si parla nella odierna lettera dalla Germania.

CONCERTI

MILANO

® QUARTETTO. — Il Trio di Trieste, composto di giovani, ha dato nuova prova di bella maturità in pagine di Brahms, Novak e Beethoven. — Molti applausi ha avuto, successivamente, il pianista Magaloff.

® AMICI DELLA MUSICA. — L'affiatato e ben noto Quartetto Strub ha dedicato un intero concerto a Mozart (al *Divertimento in re magg.* hanno partecipato i cornisti Azzoni e Amadei); nel successivo ha anche presentato una composizione di V. Mortari (*Quartetto in sol maggiore*) ch'è piaciuta.

® TEATRO DEL POPOLO. — Anche qui si è avuta una serata mozartiana, interpreti il pianista Edwin Fischer e la sua orchestra da camera, in giro per l'Italia. — Successivamente hanno suonato, con lieto successo, la violinista Lilla d'Albore col pianista H. Giesen; ed il Quartetto Poltronieri (che ha eseguito pure un *2° Quartetto in la magg.* di Bustini) con la cantatrice Rosina Torri (al piano D. Marzollo). — Pubblico foltissimo ha richiamato il pianista Michelangeli Benedetti, calorosamente applaudito.

® UN'ORA DI MUSICA. — Il programma dell'11 dicembre, dedicato a compositori di scuola veneziana, recava musiche recentemente eseguite a Siena, di Bonporti e di Platti, interpretate assai bene da una piccola orchestra diretta da Roberto Lupi col concorso del violinista Scaglia e del pianista Favaretto.

® CONCERTI DIVERSI. — Adolfo Bossi e Carlo Pedron, lasciando l'insegnamento del Conservatorio per limiti d'età, hanno offerto un concerto di loro composizioni (un *Quartetto* e un *Offertorio* del primo; una *Fantasia diatonica* per violino e alcune pagine vocali del Pedron). I due maestri hanno avuto molti applausi, con i valorosi interpreti.

Al Filologico il m.° Boccaccini ha diretto un programma di musica sinfonica, preceduto da un discorso del senatore Cappa.

ROMA

® ADRIANO. — Nei suoi due concerti, Riccardo Zandonai — come sempre festeggiato — oltre pagine del consueto repertorio, *Il poema delle Dolomiti* di Pizzini, il suo *Flauto notturno* (per flauto e piccola orchestra), ha fatto conoscere ai romani i suoi *Commenti musicali all'« Ajace » di Sofocle*, brevi quadretti bene sviluppati e di chiare idee, accolti con molto favore. Nella *Rapsodia sopra un tema di Paganini*, di Rachmaninoff, si era assai distinto il pianista Silvestri.

Dopo una mirabile e degnissima esecuzione della *Messa solenne in si min.* di Bach, direttore Molinari, solisti l'Anzellotti, la Elmo, Valori, Dadò ed il coro del m.° Somma, si sono avuti i concerti dei maestri Questa e Pedrotti. La novità del primo era costituita da *Le grotte di Postumia* di Pizzini, tema con variazioni in diverse parti, lavoro scritto con mano facile ed elaborato felicemente, che ha avuto lietissima accoglienza; assai applaudito anche il violoncellista Cassadò nel *Concerto* di Dvorak. — Nel programma di Pedrotti, oltre l'introduzione del *Belfagor* di Respighi, erano comprese pagine di Debussy e Brahms.

® SANTA CECILIA. — Ottimi successi della cantatrice Zareska, del violoncellista Cassadò e del Quartetto Poltronieri, che ha eseguito quello in *la magg.* di Bustini, presente ed applaudito.

® TEATRO DELLE ARTI. — Il m.° Pedrotti ha diretto un programma di musiche tutte (all'infuori della *Canzone* di Rota per 11 strumenti) nuove per Roma: *Danze tedesche* di Schubert, strumentate da Webern; *Concertino* di Marinuzzi junior per piano, oboe, sassofono e orchestra d'archi, *Preludio e Fuga* per orchestra di Luigi Cortese, *Sinfonietta* di Vlad. Ottimi gli interpreti.

Hanno seguito i concerti del Quartetto Ferro (Giardini, Malipiero, Ravel) e di Casella, di cui furono eseguite (cantatrice Vidali) *Quattro favole romanesche* di Trilussa; ed inoltre *Tre liriche di Mallarmé* di Ravel per voce e piccolo complesso, nonchè una *Sonata 2ª* per piano di Hindemith.

Il m.° Previtali ha poi diretto il nuovo *Canto di prigionia*, trittico di Dallapiccola per voci miste e complesso strumentale, e *Tre ricercari* di Palestrina, strumentati dallo stesso Previtali. — La successiva udizione era dedicata a musica moderna: il *Trio* di Tommasini, *Variazioni e fuga* sopra un tema di Händel, di Markevitch (pianista Scampini), accolte con vivissimo successo, e pagine di Janacek, Honegger, Mortari, ecc. — Ha partecipato al concerto anche il pianista Fischer, con la sua orchestra.

® FILARMONICA. — Da segnalare le udizioni della pianista Heyne, del duo D'Albore-Giesen (violino e piano), della pianista Branka Musolin, del violinista Malanotte con l'arpista Sarrocchi, e del Quartetto della Camerata musicale che ha pure eseguito una nuova composizione di Spinelli, *Storia di un fante*.

® CONCERTI DIVERSI. — Sgambati, pel centenario della nascita, è stato ricordato in Campidoglio, con un concerto di sue musiche (Quartetto di Roma, la pianista Faini, il mezzosoprano Elmo) preceduto da acconce parole del Governatore principe Borghese e da una rievocazione del prof. Romolo Giraldi.

Alla Camerata Alfredo Casella ha parlato della musica moderna. Sono state poi eseguite alcune tra le sue più caratteristiche composizioni.

TORINO

® TEATRO DI TORINO - EIAR. — Al concerto Schuricht (che ha pure diretto *Ora di vespro* di Masetti e *Terra di Lombardia* di Rossellini), ha seguito quello di Failoni che si è avvalso della cooperazione del violoncellista Mazzacurati in pagine di Schumann e di Strauss, e di quella del tenore Prandelli nell'*Ode sinfonica* di Cilea.

Successivamente si sono avute udizioni di von Hoesslin (col violinista Pierangeli); di Carlo Zecchi (Bach, Schumann, Pizzetti, Wagner) e di Previtali. Il programma di quest'ultimo, in cui si sono distinti anche il soprano Anzellotti ed il pianista Magaloff, era dedicato a Mozart.

FIRENZE

® COMUNALE. — Mario Rossi ha inaugurato la nuova annata con un programma di Concerti (Vivaldi, Petrassi, Mozart, Schumann). Solista acclamato, di quelli del primo e dell'ultimo, Benedetti Michelangeli. — Il programma di von Hoesslin comprendeva la *1ª Sinfonia* di Brahms e 7 Fughe e il Corale dell'*Arte della Fuga* di Bach.

GENOVA

® I due primi concerti della breve ma riuscita stagione sinfonica sono stati diretti dai maestri Failoni (che ha fatto conoscere *Il poema delle Dolomiti* di Pizzini) e Lualdi; quest'ultimo, con l'orchestra del Conservatorio di Napoli, ha presentato anche *I traci amanti* (sinfonia) di Cimarosa, il suo *Divertimento in re magg.*, *Tre Canzoni* di Porrino, ecc.

Nei due programmi di Franco Ferrara, oltre pagine del consueto repertorio, figuravano brani del balletto *Volti la lanterna* di Carabella; ed in quello di Zandonai anche i suoi lavori *Colombina* e *Flauto notturno*. — Al concerto diretto da Mirko Polic — che ha pure diretto gli *Intermezzi goldoniani* di Bossi — ha partecipato la violinista Carmirelli in un *Concerto* di Ciaicowski. Ultimo concerto quello del violoncellista Ranzato, al piano Renzo Bossi, di cui piacquero *Tumulto* e *Aria fiamminga*.

BOLOGNA

® Casella e Kubizki hanno inaugurato la stagione del Sindacato con l'esecuzione integrale del *Winterreise* di Schubert. Hanno seguito il complesso strumentale « Ars Nova » ed il Quartetto di Roma.

PARMA

® Teatro Regio. — Si sono avute applaudite udizioni sinfoniche dirette dal m.° Lualdi, con la piccola orchestra del Conservatorio di Napoli, e del m.° Franco Ferrara; quest'ultimo con la cooperazione del violoncellista Caprioglio nell'*Andante all'antica* di Furlotti.

NAPOLI

® Il compianto Mario Pilati è stato ultimamente rievocato alla Scarlatti con un concerto di sue composizioni, tutte assai applaudite: la *Sonata in la* per violoncello e pianoforte (Amfitheatrof e Titina De Maria), *Cinque Bagattelle* per piano (la stessa De Maria) e *Cinque Liriche* (Anna Miranda, al piano Ciccolini).

® Il Trio Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatrof si è distinto alla Camerata, in musiche di Corelli, Clementi, Pizzetti e Pannain.

® Lualdi ha inaugurato la stagione sinfonica al Conservatorio, con l'orchestra da camera dell'Istituto, applaudito pure come autore del *Divertimento in re magg.* In programma, anche, *Cinque tempi* dalle Sonate di Scarlatti, da lui trascritte, *Due invenzioni* di B. Bettinelli, ecc.

VARIE DALL'ITALIA

® Per iniziativa dell'Associazione Donne artiste e laureate, in Diverse città d'Italia si è eseguito un interessante programma di musiche trobadoriche, presentate dal prof. Ugo Sesini e interpretate da Rachele Maragliano Mori con accompagnamento di viola d'amore (prof. R. Sabatini).

® Lieta accoglienza hanno avuto a Como la cantatrice Sigalla e la pianista Ceradini.

® Il pianista Eriberto Scarlino ha ripreso la sua attività con udizioni a Udine e Livorno, nelle quali ha eseguito i suoi recentissimi *Studio brillante* e *Studio romantico*.

® Pina Agostina Bitelli ha diretto a Verona un concerto di quel gruppo di cantatrici. Nel programma figuravano anche musiche di Pino Donati, Gandino, Cremesini e Sartori.

® L'orchestra d'archi del G.U.F. e il coro della chiesa dei Cappuccini di Fiume hanno eseguito per i feriti di guerra, sotto la direzione del m.° Nino Serdoz, la *Missa fucunda* di Franco Vittadini.

® Alla 3ª Rassegna interprovinciale di Pesaro per compositori ed esecutori sono piaciuti lavori di O. Faccenda, di L. Colicigno, di O. Svampa (*Il passero solitario* e *Campane* per orchestra, 1° premio), di E. Valentini (*Umoresca* per orchestra, 2° premio), di A. Cerasa, di G. Piccillo. Tra gli interpreti hanno meritato il 1° premio il violinista A. Ceccoli e la pianista Luisa De Sabbata; ed il 2° premio la pianista Emma Raggi.

Pure a Pesaro, in un concerto commemorativo della maestra Melai-Palazzini, alcune sue ex alunne hanno eseguito liriche di Pergolesi, Zandonai, Cilea, Gentilucci, ecc.

VARIE DALL'ESTERO

® In Germania hanno avuto ottime accoglienze recentemente: *Il palio di Siena* (da le Sagre d'Italia) di Renzo Bossi a Chemnitz, direttore il m.° L. Leschetizky; e la suite *Acquarelli* di F. Santoliquido a Wilhelshafen, diretta dal m.° A. Hering.

Il violinista Leo Petroni ha interpretato a Berlino, in quattro concerti, un ciclo di Sonate da Corelli a Reger.

® Il Quartetto Salvati, nei due concerti di Francoforte e di Mannheim, ha eseguito con successo anche i Quartetti per voci di Giulia Recli e di Confalonieri.

ORCHESTRA

P. DONATI

125334. - *Tre acquarelli paesani* (Mattino all'uccellanda - Angelus - Briscola in quattro) L. 25

C. FRANCK

124696. - *Preludio, Aria e Finale*. Trascrizione di V. Gui L. 50

B. GIURANNA

124689. - *Patria* L. 30

E. GUBITOSI

124884. - *Notturno* L. 10

A. LA ROSA PARODI

125426. - *Recitativo ed Aria* per Violoncello ed Orchestra da camera L. 6

F. PREVITALI

125371. - *Espressioni sinfoniche* L. 30

V. TOMMASINI

124893. - *Concerto* per un Quartetto d'Archi solista e Orchestra L. 50

124889. - *Tre marce sinfoniche*: Marcia nuziale; Marcia funebre; Marcia dell'indifferente L. 40

Partiture in-8°

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

LETTERA DALLA GERMANIA

Organizzazione teatrale. — Il lettore avrà notato che in queste lettere spesso si parla di Opere di Stato, di Teatri Comunali, Regionali, Nazionali, ecc., sicchè credo non sia inutile, a tale proposito, di rilevare una volta tanto la differenza che passa fra Italia e Germania nell'ordinamento dei teatri di musica in genere. Così, per esempio, se io ho parlato di « stagioni », è stato per usare un termine familiare agli Italiani atto a designare una serie di rappresentazioni autunnali, invernali, primaverili o estive. Invece da noi non ci sono stagioni teatrali, ma teatri aperti tutto l'anno e per otto mesi, questi ultimi nelle città minori. Conformemente, quindi, le scritture degli artisti vanno generalmente da un anno all'altro, con un mese di vacanza pagato, e pei teatri della seconda specie, con un intervallo di quattro mesi a paga dimezzata o ridotta. Quest'intervallo non è però per l'artista sempre un riposo obbligato, ma, siccome cade d'estate, cioè nel tempo delle stazioni balneari, ecc., molti di essi trovano da guadagnare od ivi oppure nei giri organizzati da K.d.F., che è la O.N.D. tedesca. Quanto alle orchestre, esse passano generalmente in blocco alle stazioni termali dove danno 3 o 4 volte al giorno concerti all'aperto o nella sala del *Kurhaus*. I teatri grandi e a stagione permanente non hanno naturalmente bisogno di ricorrere a quegli espedienti.

I teatri si suddividono in teatri d'opera, teatri di prosa e teatri per i due generi riuniti. Questi ultimi sono di gran lunga i più numerosi, come quelli che meglio si addicono alle possibilità economiche di moltissime città medie. Vi sono poi altre città con due teatri, l'uno per le grandi opere liriche e le tragedie classiche, l'altro per le opere semiserie e buffe e le commedie. Tutti i teatri hanno le compagnie stabili, ma ciò non è da intendersi in un senso troppo rigido; si tratta piuttosto di nuclei stabili di artisti provetti cui s'aggiungono ogni tanto artisti nuovi e a scrittura delimitata nel tempo. Gli elementi più stabili sono naturalmente i cori e le orchestre.

Di tutti questi teatri non ce n'è più alcuno a gestione privata, poichè sono indistintamente amministrati o dai comuni o dagli Stati o in qualche caso dall'Ente K.d.F. (O.N.D.) tedesca), come l'Opera del Popolo di Berlino. Gli amministratori dei vari teatri fanno capo ad un intendente che è responsabile del funzionamento artistico entro i limiti finanziari da loro stabiliti. I teatri detti « di Stato » non dipendono dal Reich, ma dallo Stato in cui ciascuno si trova. Questi Stati non hanno oggi affatto più il significato politico di prima del 1918, ma conservano un certo valore tradizionale in qualche particolare dell'amministrazione e delle istituzioni culturali.

Come si sa, il Nazionalsocialismo prevede, e ha in parte già iniziato, la suddivisione del Reich in *gaue* (regioni), che, una volta ultimata, farà dei confini dei vecchi Stati un ricordo puramente storico. Però Prussia, Baviera, Assia, Baden, Würtemberg, Sassonia e molti altri Stati continuano ad esistere sotto il nome di « Paesi ». I Paesi minori hanno al massimo due teatri di Stato, uno per l'opera, l'altro per la prosa. Fra i maggiori, la Prussia ne ha quattro a Berlino, due a Wiesbaden, uno a Kassel, ecc. La Baviera, ossia Monaco, ha accanto agli altri un Teatro di Stato destinato esclusivamente all'operetta.

L'operetta, ecco un genere che nella vita teatrale tedesca ha un'importanza di cui in Italia non si ha idea. Il paese classico dell'opera, il paese dove questa nacque, crebbe e si sviluppò sino a conquistare, coi capolavori dell'ottocento, il mondo, ha tuttora un concetto dell'arte lirica troppo alto per ammettere nei suoi tempi l'operetta. E il pubblico italiano insorgerebbe a protestare contro una coabitazione dei due generi in uno stesso teatro, senza che per questo non voglia divertirsi, a tempo e luogo, anche all'operetta. Non così in Germania, la cui tradizione lirica non è nè antica nè forte nè sentita dal gran pubblico, ma limitata a una parte della classe colta. Qui è proprio il pubblico nella sua schiacciante maggioranza che costringe i teatri d'opera ad accogliere sulle loro scene anche l'operetta — non come stagioni speciali poichè, come ho detto, qui non esistono « stagioni » — ma promiscuamente al repertorio lirico, alternando opere e operette.

Solo a questo patto i teatri, salvo pochissime eccezioni, possono procurarsi la base finanziaria che permette loro di far anche dell'Arte, mentre d'altra parte l'operetta, consapevole di questa sua indispensabilità, esige, malgrado tutte le proteste degli amatori d'opera, la parte del leone nelle spese d'allestimento. E succede che un primo soprano o un primo tenore d'operetta sono pagati molto meglio dei loro colleghi dell'opera.

Questo condominio dei due generi di spettacolo spiega poi anche perchè, ad onta del grande numero di teatri lirici e della quasi ininterrotta serie di rappresentazioni, le novità operistiche sono sempre relativamente poche.

Novità operistiche. — Fra le non molte di cui ho da riferirvi ora, la più importante è *La strega di Passau* di Othmar Gerster, su libretto del poeta contemporaneo Billinger il cui omonimo dramma ha già fatto il giro dei teatri di prosa. Si tratta d'una giovane commediante che al tempo delle rivolte dei contadini contro la nobiltà fondiaria vagava per le fiere della Baviera con la sua piccola comitiva d'istrioni e musici, dando rozze e grottesche rappresen-

tazioni della « Passione di Cristo » secondo l'uso dell'epoca (1500). La chiesa glielo proibisce, ma essa non se ne cura, anzi, prendendo le parti dei contadini, si attira l'ostilità anche dell'autorità civile. Finalmente condannata come « strega » al rogo, ha ancora un'ultima probabilità di sfuggire al supplizio, trovando un « onesto » contadino che la sposi. Per il salvataggio si presentano due uomini: uno che, non riamato, l'amava sempre, e poi lo stesso conte e comandante della città che dovrebbe far eseguire la condanna. La giovane però, avendo compreso che la chiesa, in fondo, teme l'esecuzione, perchè vi scorge un nuovo incentivo alla ribellione dei contadini, crede di servire meglio la causa di costoro affrontando coraggiosamente la morte, dopo aver opposto un reciso *no* ad ambedue i pretendenti. Il conte, tutto commosso da tanto spirito di sacrificio, le grida, mentre essa sale sul rogo, di voler vendicare la sua morte mettendosi alla testa dei contadini per condurli alla libertà. Per chi è al corrente che le famose guerre dei contadini tedeschi finirono con la loro clamorosa sconfitta, questa soluzione sa alquanto d'amaro; ma il pubblico in generale, che non ha un sentimento vivo della storia, è soddisfatto.

Il m.° Gerster, che già coll'opera *Enoch Arden* diede prova delle sue doti di musicista drammatico, le conferma ampiamente con il nuovo lavoro. Il dramma è commentato in tutte le sue fasi da una musica sobria cui il compositore sa dare senza fatica un'impronta insieme ruvida e arcaica che rende pienamente il carattere del libretto, con i suoi versi zoppicanti e il suo linguaggio voluttamente sciatto e disusato. Felicissimo è stato il battesimo all'Opera Comunale di DÜSSELDORF, mentre si annunzia la rappresentazione in vari altri teatri.

Altra novità interessante è stata *Il Giacobino* di Dvorak, che era uscito finora solo nell'edizione originale ceca, e quindi ignoto in Germania. Il Giacobino è il nomignolo d'un giovane gentiluomo boemo simpatizzante con la Rivoluzione francese, al tempo della quale l'azione dell'opera si svolge. Non starò a narrarvi il complicato intreccio di carattere semiserio che, se non altro, dà modo al famoso compositore di far brillare le sue ben note doti di melodista schietto e ispirato ai canti popolari della sua terra. Essendo contemporaneamente padrone di tutte le forme musicali e sapiente orchestratore, il Dvorak con questa sua opera piace ugualmente al gran pubblico e ai buongustai della musica. Il m.° Elmendorff, che scovò a Praga questo tesoro — giacchè tale esso è per l'apprezzato direttore — ha piena fiducia che con *Il Giacobino*, sesta opera del compositore boemo, si sia finalmente trovata quella che lo consacrerà operista anche in Germania ed arricchirà nello stesso tempo il repertorio tedesco che di questo tipo d'opere, secondo molti, avrebbe assai bisogno. È stato il Nazionale di MANNHEIM che ha il vanto di questa primizia.

Intanto abbiamo avuto due opere di genere comico anche a ERFURT. *Il ritratto della favorita* di J. Snaga ci fa assistere a un'avventura d'amore in Oriente, trattata nello stile delle « Mille e una notte ». La musica, senza pretese di modernità o d'amaro *stil novo*, vuol essere decisamente popolare e cerca di raggiungere per altre vie quella comprensione immediata da parte d'un pubblico non iniziato ai misteri della grand'Arte, che per es. Norbert Schulze ottenne col suo *Uomo nero*. L'altra novità, datasi al Comunale di ERFURT, è *Sogni d'oro* di von Oertzen, opera francamente buffa, anzi quasi operetta, che attesta ad ogni modo il talento del giovane autore che ebbe già un successo col balletto-pantomima *La principessa sul cece* (dalla favola dell'Andersen).

A BRUNSWICK quel teatro di Stato ha pure dato la preferenza al genere comico con *Il giuoco dei tre matti*, un'azione alla maniera boccaccesca, musicata dal m.° Uldall con molta spontaneità e popolaresca disinvoltura, e che piacque moltissimo.

All'opera seguì la novità coreografica *Il pazzo fiammingo* di Helmut Degen, ch'è un tentativo di trattare nel genere pantomima la nota storia di Till Eulenspiegel, ricca di fantastiche prodezze e matterie, viste però entro la cornice tragica della lotta del popolo fiammingo contro l'oppressione della Spagna di Filippo II. Il lavoro consta di 4 parti ed è giudicato un po' pesante. È la prima volta che il Degen affronta la ribalta.

Un'altra novità coreografica si ebbe ad AMBURGO con *Il Talismano*, una riduzione della vecchia farsa viennese del Nestroy, fatta da Erica Hanka, prima ballerina di quell'Opera di Stato, con musica di Johann Strauss. Un nuovo *Don Chisciotte* si diede pure all'Opera di Stato di SCHWERIN, parole e musica del m.° Kirchner, professore d'orchestra in quel teatro, e che scrisse già altri melodrammi, con successo.

NOVITÀ SINFONICHE. — Di fronte a queste novità liriche, quelle sinfoniche sono state nei tre mesi dall'ultima mia lettera ben altrimenti numerose, tanto da costringermi a menzionare solo le più importanti. Il nome « Wagner » ha tuttora una risonanza così forte che qualsiasi lavoro anche del figlio Sigfrido suscita la curiosità di molti, specialmente se invece d'una nuova opera del fecondo operista ci si presenta, sia pure in via postuma, una sinfonia in 4 tempi. Era già stata sonata a Bayreuth il 4 agosto scorso, anniversario della morte dell'autore, innanzi a un uditorio d'invitati, e ora s'è eseguita pubblicamente a MANNHEIM. Direttore entrambe le volte Elmendorff che, da quel geniale interprete che è, diede risalto ai pregi di questa *Sinfonia in Do magg.*, scritta da Wagner figlio come epilogo alle sue numerose opere e recante, trasportati nel campo sinfonico, gli stessi caratteri di musica riflessa e un po' satura di amalgami stilistici che già gli conoscevamo.

A BERLINO, lo Schurichi presentò un *Concerto* per Pianoforte e Orchestra del sopramenzionato Helmut Degen, una *Serenata concertante* di W. Jentsch e una *Piccola Sinfonia* di P. von Klenau, l'operista i cui drammi musicali furono ampiamente commentati in queste lettere. Il Furtwängler urtò una parte del pubblico, deliziandone un'altra, con la *Ballata* per grande Orchestra di Teodoro Berger, il bizzarro compositore viennese, e fece apprezzare un *Concerto* per Violoncello di C. Höller. Una *Toccata* per grande Orchestra di Kurt Rasch fu presentata da von Karajan. A MONACO il m.° Wetzelsberger interessò il pubblico con un *Concerto* per Trombone di C. Bresgen, magnificamente sonato dal primo trombone dell'Opera di Stato F. Sertl; e con la cantata *Natura, amore, morte* di W. Egk, il famoso operista d'avanguardia e nuovo presidente della Corporazione Compositori.

A VIENNA fu commemorato il noto autore di *lieder* T. Streicher, morto da poco a 66 anni, con la prima esecuzione del preludio della sua unica ed incompiuta opera *L'Arco d'Ulisse*, mentre il m.° Reichwein riunì in un concerto diverse novità di contemporanei: *Divertimento* di E. Marckl, *Concertino* per Pianoforte, Flauto e Orchestra d'archi di R. Kattnigg, *Musica* per Corno e Orchestra d'archi di A. Kaufmann e *Quattro pezzi da musicanti* di H. Holenia, oltre alla già citata *Serenata concertante* del Jentsch.

Nella stessa città ebbe luogo anche la grande commemorazione ufficiale per l'anniversario della morte di Mozart, la più solenne di quante si fecero nel Reich ed alla quale intervennero i rappresentanti di ben 18 nazioni. I vostri quotidiani ne avranno certamente dato notizia corredata di particolari.

A COLONIA interessò un concerto tutto di musica svedese, diretta dal m.° Eric Westberg di Stoccolma che oltre ad una propria *Sinfonia* in 4 tempi, fece conoscere una numerosa serie di composizioni di connazionali suoi, tutti contemporanei e dei quali Kurt Atterberg era il più noto in Germania. Gli altri erano Dag Wiren, Emil Sjögren, Gunnar de Frumerie, Ture Rangström e Peterson-Berger. Gli a solo per canto ebbero ad interprete Ruth Moberg, primo soprano dell'Opera Reale di Stoccolma. Il concerto era organizzato dalla Società Nordica e da K.d.F., sotto il patronato del ministro di Svezia, ed ebbe un magnifico successo. Una parte di questi compositori svedesi si fece poi applaudire in altre città, e soprattutto a Vienna.

MUSICA E MUSICISTI ITALIANI. — La parte dell'Italia nelle manifestazioni teatrali, sinfoniche, corali e da camera, è stata anche questa volta assai grande. L'avvenimento saliente è la prima de *La farsa amorosa* di Riccardo Zandonai all'Opera di Stato della capitale. Anche la direzione musicale e la coreografia erano affidate ad Italiani, cioè rispettivamente al m.° Gilberto Gravina e al pittore Luigi Malipiero, mentre la regia era affidata allo stesso intendente Klitsch. Per l'interpretazione delle parti concorsero i migliori artisti della compagnia, e sarebbe difficile decidere a chi spetti la palma tanto erano perfetti, nell'azione e nel canto, sia il podestà del Domgraf-Fassbender; sia la mugnaia della Cebotari, sia la Tegetthoff come podestessa o l'Anders nella parte di Renzo; il Frulla dello Zimmermann o lo Spingarda del Fuchs. Con tanta valentia di interpreti e tanto impegno di direttori, il successo non poteva mancare a un'opera che, secondo questa critica, genialmente rinnova, e con mezzi moderni, la grande tradizione dell'opera buffa italiana, interrotta sin dai tempi di Donizetti e poi incidentalmente sfiorata dall'isolato capolavoro del *Falstaff*. Il soggetto era già noto ai molti che conoscevano *Il cappello a tricorno* del De Falla, e a quelli più anziani che avevano visto *Il corregidor*, l'unica opera compiuta dell'infelice *liederista* Hugo Wolf. Il libretto che il Rossato tirò fuori dalla boccaccesca novella dell'Alancòn è giudicato riuscitissimo quanto la musica del maestro roveretano, e il successo si affermò ottimo e crescente, con applausi sempre più nutriti.

L'arte lirica italiana domina del resto in tutti i teatri. Dando uno sguardo ai programmi di *una sola settimana* si trova che 10 teatri del Reich danno *La Bohème*, 7 la *Butterfly*, 5 la *Tosca*, 5 *La traviata*, 5 il *Rigoletto*, 5 *Cavalleria* e *Pagliacci*, 4 l'*Otello*, 2 *Il trovatore*, 2 il *Don Carlo*, 2 l'*Aida*. In quella stessa settimana potevate sentire inoltre, secondo dove vi piaceva andare, una rappresentazione di *Un ballo in maschera*, una di *Turandot*, una del *Segreto di Susanna*, una del *Don Pasquale*, una della *Fanciulla del West*, una della *Forza del destino*, una della *Fedora*, una di *Gianni Schicchi*. Accanto a queste opere famose e di cui la maggior parte è di repertorio perma-

ORCHESTRA

G. TARTINI

E. R. 2123. - *Concerto in Re* per Violino, Orchestra d'Archi e Pianoforte L. 40
E. R. 2126. - *Concerto grosso in La min.* per Orchestra d'Archi e P.forte L. 20
E. R. 2129. - *Adagio* per Orchestra d'Archi ed Organo (ad libitum) (dal Concerto in Do) L. 8

REVISIONI DI M. ABBADO

Partiture in-8°

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

EDIZIONI RICORDI

nente, notiamo: *Amelia al ballo* di Menotti, che si diede, oltrechè in altri teatri, in quello d'Augusta, *La vedova scaltra* a Heidelberg, *Luisa Miller* a Heidelberg e a Chemnitz, *Il matrimonio segreto* pure a Chemnitz, eseguito da giovani artisti dell'Opera Fiorentina, *La dama boba* in vari teatri del centro e il *Falstaff* a Vienna con una nuova traduzione del testo boitiano, curata da Hans Swarowsky.

Un vero avvenimento coreografico sono state per Vienna le rappresentazioni del Balletto Romano con A. von Milloss del Teatro Reale dell'Opera direttore e Attilia Radice prima ballerina. Nel programma degli ammirati ospiti spiccò fra l'altro il « divertimento » *Le quattro stagioni* con musica tolta da *I vespri siciliani*. Lasciarono ottima impressione anche i due direttori d'orchestra Oliviero de Fabritiis e Nino Stinco. Delle *Antiche e nuove danze* del Respighi si ebbe una realizzazione coreografica all'Opera di Stato di Amburgo.

Dopo tutte queste musiche teatrali rileviamo ancora le frequentissime esecuzioni della *Messa da requiem* di Verdi e alcune dello *Stabat Mater* di Rossini. Nel campo sinfonico si distinsero molti italiani sia come compositori, sia come esecutori. Anzitutto è da ricordare la prima esecuzione in Germania della nuovissima *Sinfonia in la* di Ildebrando Pizzetti. Essa ha avuto luogo a Dresda, sotto la direzione del maestro van Kempen, ed ha costituito una nuova affermazione ed un nuovo successo per l'arte del compositore parmense, già noto ed ammirato in molte città tedesche come sinfonista e come operista. Notiamo ancora Zandonai con il *Concerto romantico* per Violino e Orchestra a Bonn; Respighi con *Gli uccelli* a Mannheim; Ennio Porrino con *Tre canzoni italiane*, Mario Labroca con *Sonata* per Orchestra, Francesco Malipiero con il *Concerto* per Violoncello (solista Enrico Mainardi, che lo fece apprezzare anche a Vienna), A. Pizzini con *Sulle Dolomiti*: tutti a Wiesbaden, dove si distinse pure la violinista Gioconda de Vito nel *Concerto in re min.* di Brahms.

Dello stesso Pizzini lo Schuricht fece poi conoscere ai berlinesi il trittico sinfonico *Al Piemonte*. A Monaco Udo Dammert suonò il *Concerto* per Pianoforte di Luigi Dallapiccola. A Hildesheim interessarono molto la *Sinfonia* concertata di Donizetti e *La scala di seta* di Rossini, nonchè *La follia*, per Cembalo con Orchestra, di Geminiani (solista Li Stadelmann, la nota cembalista di Monaco). In varie città suonò applauditissima l'Orchestra da camera del Conservatorio di Napoli, creata e diretta da Adriano Lualdi, con un programma bene scelto e che ebbe molto consenso anche da parte della critica. Altrettanto si dica dei concerti dell'Orchestra del Maggio fiorentino e del suo bravissimo direttore Mario Rossi.

Fra le novità sinfoniche italiane, diverse sono preannunziate per la seconda metà della stagione concertistica, come per es. *Alba di gloria* di Santoliquido che si deve eseguire al Gewandhaus di Lipsia sotto la direzione di Abendroth, nonchè ad Hannover. Nei programmi delle serate e mattinate di musica da camera ricorrono pure spesso dei nomi italiani. Il Quartetto di Roma si è già fatto apprezzare in quasi tutte le città di qualche importanza; e di solisti italiani, fra altri e oltre ai già citati, è degna di menzione Nadina Ferrari che eseguì musiche di Scarlatti, Sgambati e Pick-Mangiagalli. A Breslavia quella Società italogermanica, che ha un coro suo proprio, fece gustare canzoni e madrigali italiani, e Arie per Contralto (Erica Marks) di Torelli e Scarlatti, e pezzi per Violino (prof. Hennig) di Vitali e Corelli. Se lo spazio me lo consentisse, vi parlerei ancora di altre manifestazioni di musica e musicisti italiani pure nelle città minori dove essi trovano sempre una accoglienza cordialissima. È intanto veramente confortante notare come l'interesse di questi pubblici non venga mai meno.

ALFREDO BRÜGGEMANN

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

REALE DELL'OPERA DI ROMA

F. ALFANO

DON JUAN DE MANARA

Azione drammatica in 3 atti e 4 quadri di E. MOSCHINO

Riduzione per Canto e Piano **L. 50**
Libretto **L. 2,50**

REGIO DI PARMA

L. FERRARI TRECATE

GHIRLINO

Tre atti di E. ANCESCHI

Riduzione per Canto e Piano **L. 50**
Libretto **L. 4**

OPERA DI STATO DI BERLINO

R. ZANDONAI

LA FARSA AMOROSA

5 quadri di A. ROSSATO (da P. de Alarçon)

Riduzione per Canto e Piano **L. 50**
Libretto **L. 4**

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

TURRINI (E.). — *L'Accademia Filarmonica di Verona, dalla fondazione al 1600* (Pagine 350). (La Tipografica veronese, Verona).

Un'istituzione quale fu l'Accademia filarmonica di Verona, fervida nell'amore dell'arte, promotrice d'iniziative culturali, merita di esser ricordata nelle sue vicende e nella sua attività. Come più volte abbiamo notato nel recensire cronache cittadine e regionali, siffatte pubblicazioni, ancora scarse in Italia, numerose in Germania, sono utilissime, sia per una futura storia della cultura nazionale, sia per il contributo che indirettamente recano talvolta alla biografia di insigni artisti, segnalandone l'operosità durante alcune tappe, sfuggite per la loro brevità ai ricercatori di notizie.

L'Accademia degli Incatenati già s'occupava in qualche modo di musica, allorchè alcuni veronesi decisero di fondare la Filarmonica. Le due accademie si fusero il 1° maggio 1543, prevalendo la società il cui nome indicava l'animo dei soci e i propositi. I membri avrebbero praticato la musica pel proprio diletto, escludendo qualsiasi esibizione in pubblico. Ogni accademico doveva essere « istrutto nella musica ». Qualcuno di essi era probabilmente esperto di più teciniche, come l'acquisto di molti e diversi istrumenti fa supporre, ed esperto anche della concertazione, poichè per qualche anno la società non ebbe ufficialmente un maestro. Il canto era non meno coltivato del suono, ciò che è provato dal rapido accrescimento della parte vocale nella biblioteca e dalla nomina d'un maestro incaricato nel 1544 di insegnare il canto a sette accademici. Lo studio e le esecuzioni erano condotti con disciplina e severità, raramente ammettendosi gli estranei. Qualche straniero di passaggio, e virtuoso stimatissimo, era cortesemente invitato. Più tardi, e certamente nel 1605, fu stabilito che ogni mercoledì si facesse « musica pubblica ». Solennissimo era il concerto annuo del 1° maggio per celebrare la data della fondazione. Un inno a otto voci con altrettanti liuti era intonato dagli accademici, che in corteo si recavano dalla chiesa alla sede, accompagnati da tamburi rullanti. E i soci erano nel 1543 ventinove. Quasi nello stesso anno i primi inventari dei beni e della biblioteca elencano violini a cinque e a sette corde, viole a sei, volumi di messe, di mottetti, di madrigali, di canzoni francesi; ricorrono fra gli altri i nomi di Verdelot, Gombert, Festa, Arcadelt, Morales, Jachet, Giordan Passetto, Gallus Joannes. Questi lunghi inventari sono fra i documenti più interessanti, dimostrando la varia fortuna dei musicisti e il gusto degli esecutori. Principi e artisti corrisposero con l'Accademia o ne furono ospiti, il Duca d'Urbino, Giaches Buus, Cipriano de Rore.

Trascorsi tre anni dalla fondazione, l'Accademia volle affidarsi ad un maestro, e nominò con lo stipendio di trenta ducati annui l'insigne fiammingo Giovanni Nasco, lasciando in disparte i veronesi Ruffo e Martinengo, che avevano concorso. Il Nasco diresse i concerti dal 1547 al 1551; passato poi a Treviso, continuò a dare ai Filarmonici composizioni sue nuovissime. Gli successero modesti maestri, Vincenzo Ruffo, dal '51 al '56, Alessandro Romano nello stesso '52, Lamberto Courtois, fiammingo, dal '53 al '54; più notevole, Agostino Bonzanini, dal '56 al '60, fecondissimo compositore. Gli successero Francesco Portinaro, padovano, Ippolito Neri, detto Clamaterò, romano, dal '62 al '63, Paolo Bellasio, veronese. (Rileviamo ancora il grande interesse documentario degli inventarii trascritti nelle pagine 87-95). Poichè alcuni accademici non potettero o non vollero partecipare con assiduità ai concerti, e i nuovi aderenti non sempre erano abilissimi, si provvide alla continuità degli studi assoldando musici professionisti, per esempio, fra il '58 e il '73, suonatori di clavicembalo, di arpicordo, di trombone, e anche cantori; per la cerimonia del 1° maggio del '64 furono chiamati da Venezia musici ben reputati.

Diffusosi l'amore della musica, accresciutosi il numero dei dilettanti, sorsero a Verona altre istituzioni accademiche, fra le quali l'Accademia alla Vittoria, fondata nel '56, presto riunì moltissimi soci. Ad essa ed all'anziana Filarmonica parve opportuno di fondersi, e ciò avvenne nel '64. Sempre prevalse la Filarmonica. Ne furono maestri il Romano e il Bellasio dal '91 al '92, già nominati, e coopera-

tori altri musici scritturati espressamente. Nel 1871 fu disposta la costruzione di un organo.

Le ricerche del Turrini, rallegrate da curiosi aneddoti e ornate da fac-simili, si arrestano purtroppo all'anno 1600. Assai interesserebbe conoscere l'atteggiamento e l'attività della Filarmonica e di Verona nei primi decennii del melodramma. E però giova sperare in un altro volume, altrettanto documentato. Questo è intanto un pregevole contributo alla cultura musicale italiana durante il Rinascimento.

A. DELLA CORTE.

OSTERMANN (V). — *La vita in Friuli* (I vol. pag. I, 288; II, p. 291-550). (Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine).

Per iniziativa dell'O.N.D., Comitato nazionale italiano per le arti popolari, è stata ristampata la voluminosa opera che l'Ostermann dedicò agli usi, ai costumi, alle credenze popolari del Friuli. Provvidamente la riedizione è stata riordinata, riveduta e annotata da Giuseppe Vidossi, il quale accenna con franchezza nella prefazione alle manchevolezze piccole e grandi del lavoro, ancora pregevole, dell'Ostermann, e dichiara le correzioni e aggiunte da lui recate. Alla musica nella vita dei friulani accennano nel secondo volume le pagine 477-483. Si ricordano le danze favorite, antiche e moderne, e non solo per le figurazioni, anche per il ritmo, l'andamento della melodia e dell'accompagnamento, l'istrumentazione; si ricordano pure feste del Quattro e del Cinquecento, alle quali la musica non mancò; e si danno notizie degli strumenti più usati: fra essi la fisarmonica è prediletta.

a. d. c.

VIOLINO E PIANOFORTE

A. CASELLA

125025. - *Notturno e Tarantella* (Carmirelli) L. 10

P. DONATI

125333. - *Intermezzo e Romanza* L. 8

C. FRANCK

E. R. 2068. - *Sonata in La* (Polo) L. 10

S. FUGA

125340. - *Sonata* L. 25

(aumento del 20% su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

MUSICA VOCALE

ZEPPI (U.). — *Meriggio al fiume*, fantasia per Voce e Pianoforte. (Baragiola e Zeppi, Como).

Piccola concezione, ispirata a una notevole vocalità.

MARGOLA (F.). — *Cammina, cammina* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il musicista diviene anche poeta, e nella desiderata aderenza fra suono e parola troviamo avvincenti attrattive di bella espressività.

DONINI (I.). — *La ninna dell'angiolo* per Canto e Pianoforte. (Edizioni dell'Istituto Musicale di Terni).

Sulla ingenua poesiola di Mariano Moreschini, l'autore ha saputo trovare una cantilena semplice e notevolmente rispondente all'argomento infantile. Forse un sostegno pianistico senza il raddoppio del canto sarebbe stato preferibile, come sempre, per il libero espandersi della voce.

DONINI (I.). — *Tira lu ventu, abbaja lu cane*. Canzone dispettosa. (Edizioni De Marino, Napoli).

Caratteristica espressione popolare in dialetto ternano, appoggiata ad un ritmo spiccato.

FUGA (S.). — *Due canzoni veneziane*. (Edizioni Augusta, Torino).

Entrambe le composizioni confermano il garbo e la maestria di questo giovane e noto compositore, che nella canzone ispirata alla *Neve* di Riccardo Selvatico, pertanto, hanno un'estrinsecazione ancor più avvincente.

FUGA (S.). — *Altre due canzoni veneziane*. (Edizioni Augusta, Torino).

Di carattere contrastante, queste due pagine vocali costituiscono un'attrattiva di eccezione per le cultrici del canto da camera, che non solo si basa sulla musica aristocratica e sentita, ma che dà rara importanza alla bellezza e all'efficacia della parola. Se la *Ninna-nanna* è deliziosa per i versi di R. Selvatico, la dolce cantilena, *In morte di una bambina*, prende veramente il cuore per l'intensità drammatica, risultante da poesia e musica.

MARINI (E.). — *Preghiera dei fanciulli per la vittoria* per Canto e Pianoforte. (Edizioni Mignani, Firenze).

I canti patriottici costituiscono una grande difficoltà per i poeti e per i musicisti; ed infatti nella produzione abbondante di questo genere vocale, poche sono le composizioni che si reggono oltre la durata di una prestabilita attualità. Il nuovo canto di Marini risponde pertanto alle esigenze di quadratura e di ritmo indispensabili ai canti per le masse.

DONATI (P.). — *Il coro delle donne* a tre Voci femminili. (Ed. Forlivesi, Firenze).

L'alternativa del canto a voce spiegata e a bocca chiusa infonde a questa composizione corale un carattere di varietà sonora assai interessante, che ben si adatta alla singolarità delle parole, prese ai canti popolari Armeni.

BALDACCI (B.). — *Alba festiva* per Coro a 4 Voci virili. (Ediz. Carrara, Bergamo).

L'autrice ha saputo cogliere lo spirito rappresentativo della bella poesia pascoliana, trasfondendo la sua comprensione nel gioco pittoresco delle voci.

ELISABETTA ODDONE.

FACCENDA (O.). — *Amore. Primavera* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Un soffio lirico anima i due pezzi, che hanno momenti di soave tenerezza e slanci appassionati. Richiedono flessibilità vocale, calore di sentimento, passionalità ed una intelligente collaborazione al pianoforte, parte viva delle due composizioni.

NAPOLI (J.). — *Disperata* per Canto e Pianoforte. (De Marino, Napoli).

È il lamento di una povera madre davanti al suo piccino morto, una poesia popolare napoletana settecentesca che il Napoli ha rivestito di una melodia accorata, che ha accenti dolorosi, toccanti, a volte disperati, mentre insistenti battono i rintocchi funebri di una campana.

HELM (A.). — *Kleine Kompositionen*. (Hug & Co., Zurigo).

Raccolta di brevi composizioni senza pretese e di buon effetto, per canto e pianoforte, per coro, pianoforte e per altre combinazioni strumentali diverse.

G. F.

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 1942, che può essere versato anche nel nostro conto corr. postale 3.2069.

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

BELLINI (V.). — *Sinfonia in do minore. Sinfonia in re. Sinfonia in mi bemolle* per Orchestra (partiture). (G. Ricordi & C., Milano).

Queste tre sinfonie belliniane, pubblicate sotto gli auspici della R. Accademia d'Italia, rimesse in luce dal prof. Benedetto Condorelli, e curate nella presente edizione da Maffeo Zanon, con prefazione di Francesco Cilea, vogliono essere, più che altro, un nuovo omaggio alla figura del grande maestro catanese. Si tratta di opere giovanili, anzi dei primi passi di un buon allievo di conservatorio, che possiedono tuttavia un loro interesse come documenti di una sensibilità nascente, anche se in queste pagine essa appaia estremamente timida e molto imprecisa.

Per quanto Beethoven avesse già scritto tutte le sue *Sinfonie* (la *Nona* porta la data del 1823), e in Italia, bene o male, le sinfonie di Haydn e di Mozart fossero note, queste composizioni di Bellini recano, come tante altre, il titolo di sinfonia nel senso di ouverture: si tratta infatti di pagine strumentate con estrema semplicità e costruite sulla forma tipica dell'introduzione lenta, alla quale si allaccia un tempo allegro, di sostanziale carattere melodico e monotematico, secondo lo schema A-B-C. Il loro gusto operistico è palese non solo nell'impianto, ma anche nel carattere dei temi e nel disegno ritmico, per quanto una certa severità denunci l'intenzione dell'autore di voler costruire musica puramente strumentale.

A voler ricercare la personalità del futuro melodista, bisogna indugiare, ci sembra, soprattutto sugli «adagio» iniziali, come il *Lento* della Sinfonia in do, l'*Andante maestoso* di quella in re e soprattutto il *Larghetto maestoso* di quella in mi bem., che è forse la pagina migliore dei tre componimenti. Questa Sinfonia, composta nel 1823, fu ripresa in parte e trasferita nelle sinfonie dell'*Adelson e Salvini* e de *Il pirata*. Nei tempi allegri Bellini è invece in piena formazione e il suo orientamento ondeggia ancora in quell'eclettica esperienza che la cultura musicale del suo tempo poteva suggerirgli: da uno stile fugato molto semplice e, direi quasi elementare, della *Sinfonia in do*, alla ricerca di successioni armoniche e di ritmi che finiscono pur sempre per riflettere l'ombra del grande Rossini.

Le presenti *Sinfonie* conservano pertanto un loro interesse soprattutto dal punto di vista culturale, giacchè allo studioso del grande catanese è offerta, con la loro pubblicazione, la possibilità di studiare da quale ambiente e da quale formazione di cultura Bellini sia partito.

l. rogn.

CLEMENTI (M.) — *Due pezzi per Pianoforte trascritti per Orchestra da camera* da R. Selvaggi. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano

La concezione musicale clementina, anche quella pianistica, ha un substrato evocatore, quasi preromantico, che aspira spesso ad una espressione orchestrale e sinfonica: e si sa che Clementi ha scritto sinfonie di sapore moderno precorritore di tempi. Ciò ha intuito Rito Selvaggi che si è valso di due brani pianistici del maestro romano, per presentarli in veste orchestrale. Si tratta dell'Andante del *Gradus* che contiene il canone, e dello Scherzo della *Sonata in fa diesis minore*. Il Selvaggi con eleganza di linee, con equilibrio sonoro, li ha ridotti per orchestra da camera, e ne ha tratto due pezzi che, nel loro carattere vario e contrastante, possono figurar bene in un concerto.

ZANDONAI (R.). — *Commenti musicali all'« Ajace » di Sofocle* per Orchestra. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

I cinque brani che compongono questi commenti all'« Ajace » di Sofocle sono concepiti con tale serietà d'intenti e probità d'ingegno da intonarsi perfettamente alla potenza suggestiva della fatalità tragica dell'opera sofoclea. Zandonai non si serve, a tale scopo, di ricerche archeologiche, ma, da musicista personale e moderno, chiede alla propria musa i termini più consonanti al sentimento poetico ed usa il linguaggio semplice e naturale del proprio vocabolario, a lui familiare.

Il *Preludio* anticipa, nel suo tema fondamentale, la morte di Ajace. Il *Canto bacchico* è caratterizzato da incisivi ritmi insistenti, ossessionanti, ad esprimere l'esaltazione dionisiaca. Elegantissima nella sua semplicità lineare la *Danza rituale propiziatrice* che è forse la parte più bella di questi commenti. In essa dominano i clarinetti e gli oboe che distendono le loro linee tematiche saporosamente religiose, colorate appena dagli altri strumenti e specialmente da certe scale degli archi, che conferiscono allo svolgimento del tema uno sfondo aereo e diafano.

La morte di Ajace svolge il tema, appena accennato nel Preludio, tema cromatico e fortemente tragico, affidato agli unisoni degli archi: termina con un tenue movimento di marcia funebre. Il finale: *L'esaltazione dell'eroe*, nel suo andamento monoritmico, quasi a guisa di insieme corale, acquista un che di solenne e di glorioso, senza sconfinare in espressioni retoriche e melodrammatiche.

Questi *Commenti*, nella loro chiarezza e nella loro sincerità, debbono riguardarsi tra le migliori pagine del maestro roveretano: e sono musica moderna senza problemi di contorte ricerche sonore.

A. DAMERINI.

GHEDINI (G. F.). — *Architetture*, concerto per Orchestra. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

Una nota dell'autore avverte che il titolo *Architetture* « non implica alcun concetto descrittivo, nè si riferisce ad alcuna immagine pittorica o letteraria. Va invece inteso a definire la struttura della composizione sorta dallo spontaneo organizzarsi di valori puramente musicali, in una serie di edifici sonori, a loro volta cementati l'uno all'altro da una chiara logica tematica e costruttiva ».

La composizione si apre con un « Allegro moderato e marcato » annunciato da un disteso inciso degli archi, ai quali risponde una figurazione martellante del pianoforte: il tempo si delinea così sopra questi due elementi per allacciarsi poi direttamente al secondo pezzo («Lo stesso movimento »), che può essere considerato un ponte di passaggio tra la prima e la terza « architettura », dove le sonorità e i ritmi si amplificano in una costruzione più pesante e massiccia. Il quarto pezzo, « Sostenuto », si ambienta invece in un'atmosfera più pacata, mentre il quinto, « Molto lento ed espressivo », è caratterizzato da un inciso melodico del violino solista, frammentato sopra accordi tenuti degli archi e la divisione ritmica marcata dal pianoforte il quale si snoda, verso la fine, in un disegno di cadenza molto calmo e ampio.

Il successivo « Allegro vivo » ha un carattere quasi burlesco per le successioni ritmiche staccate e oscillanti. L'ultima « architettura » (« Allegro molto moderato ») assume invece un tono solenne per la pienezza delle sonorità annunciate subito da una successione armonica giunge infine alla estrema distensione dei suoni acuti a piena orchestra per allargarsi ampiamente sull'accordo finale.

Composizione di chiara costruzione e di ottimo rendimento virtuosistico.

l. r.

ALTRE EDIZIONI

HAYDN (J.). — *Symphonie concertante* für Oboe, Fagott, Violine, Violoncelle und Orchester. (Eulenburg, Lipsia).

È una delle sinfonie del gruppo detto delle londinesi, è poco conosciuta e fu eseguita, sotto la direzione dell'A., a Londra il 9-3-1792.. La forma ricorda il Concerto grosso, con i soli, però, affidati agli archi ed ai fiati, accoppiati in una maniera originale.

L'edizione è stata preparata sul materiale d'orchestra stampato da A. André a Offembach. Il Dr. M. Hochkofler ne ha curato attentamente la revisione ed ha aggiunta una prefazione con interessanti note critico-estetiche.

G. F.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® ASSOCIAZ. NAZ. ARTISTE E LAUREATE. — Concorso per una composizione vocale, su poesia dell'Accademica Ada Negri, riservato alle iscritte ai Circoli dell'Associazione ed ai Sindacati musicisti di Milano, Genova, Torino, Trieste, Firenze, Lucca, Pistoia, Pescara, Napoli, Palermo.

Le composizioni dovranno pervenire al Circolo di Milano dell'ANFAL Sez. musica (Corso Venezia, 35), col sistema del motto e della busta, non oltre il 28 febbraio p. v. Le migliori verranno eseguite in pubblico e quella premiata sarà pubblicata dalla Casa Ricordi. A richiesta s'invia programma dettagliato.

La stessa Associazione invita le cantatrici iscritte ai suoi circoli od ai Sindacati della Lombardia ad una gara che avrà luogo in aprile, di liriche vocali, già pubblicate, ispirate a poesie di Ada Negri, come da distinta che s'invia a richiesta.

® DOPOLAVORO PROV. DI TRIESTE. — Per incarico dell'Opera Naz. D.L. ha indetto un concorso per composizioni per Quartetto d'archi, al quale potranno partecipare i compositori di ambo i sessi, iscritti all'Opera. I lavori, inediti e mai eseguiti in pubblico, dovranno pervenire all'Ufficio artistico del D.L. di Trieste entro il 15 marzo p. v. Saranno conferiti agli autori primi classificati tre premi di L. 1000, L. 800 e L. 500 oltre l'esecuzione dei rispettivi quartetti.

NOTIZIE

® In una riunione tenuta al Ministero dell'E. N., l'Ecc. Bottai ha illustrato gli SCOPI DELL'AUTARCHIA NEI METODI DI STUDIO NELL'ISTRUZIONE MUSICALE ITALIANA, in conformità agli intendimenti del Duce nel quadro della riforma di tutta l'istruzione musicale.

Hanno pure interloquito il cons. naz. Di Marzio, il gr. uff. De Pirro, l'accademico Pizzetti, i maestri Lualdi e Mulè. Assistevano alla seduta numerosi maestri, direttori di Conservatori ed insegnanti.

® Al Museo della Scala, in occasione del CENTENARIO DELLA NASCITA DI ARRIGO BOITO, si è allestita — a cura del m.° Carlo Gatti — una mostra di cimeli dell'autore di *Mefistofele* e di *Nerone*.

® Durante l'VIII MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, che s'inizierà il 21 aprile con *Il dottor Faust* di Busoni, mai eseguito in Italia, si daranno *Il barbiere di Siviglia* nell'edizione originale, *La forza del destino*, *La sonnambula*, *Il ritorno di Ulisse* di Monteverdi, *Fidelio* di Beethoven, *Il cavaliere della rosa* di Strauss, ed uno spettacolo di balletti dell'Opera di Stato di Dresda.

Si eseguiranno anche la *Messa solenne* di Rossini, la *Messa di Requiem* scritta, per Marconi, da Guido Guerrini, e la *IX Sinfonia* beethoveniana. Si avranno pure importanti concerti sinfonico-corali.

Tra gli spettacoli di prosa è assicurata l'andata in scena di un lavoro originalissimo di Bontempelli, *Cenerentola*.

Dirigeranno i maestri De Sabata, Marinuzzi, Serafin, Rossi, Gui, Previtali, Karajan e, forse, Furtwängler.

® La *Gazzetta Ufficiale* ha pubblicato il decreto in base al quale il ministro per la C. P. può richiedere ai Prefetti il ritiro dalla circolazione dei testi letterari delle composizioni di MUSICA VARIA che risultino privi dell'indispensabile decoro. Contro il provvedimento è ammesso il ricorso entro 20 giorni dalla data del ritiro dalla circolazione dei testi.

Lo stesso ministro può assegnare premi agli autori di composizioni di musica varia e dei relativi testi letterari che per livello artistico, per contenuto ed anche per successo ottenuto ne siano ritenuti meritevoli.

Per musica varia, agli effetti della Legge, s'intende musica di facile ispirazione, racchiusa in semplici schemi formali, quali canzonette, ballabili e canti popolareschi.

® I giornali pubblicano che in una soffitta di Gorizia è stato rinvenuto un astuccio contenente un VIOLINO GIUDICATO UNO STRADIVARIO. Esso reca nell'interno l'iscrizione, pienamente visibile, « Antonio Stradivari 1732 Cremona ».

® NOMINE. — Sono stati chiamati ad insegnare al Conservatorio di Milano: G. F. Ghedini (composizione) in sostituzione di Arrigo Pedrollo che va a dirigere l'Istituto Pollini di

Padova; Ettore Desderi (armonia, contrappunto, fuga); Elena D'Ambrosio (canto); Enzo Calace (pianoforte); Bruno Bettinelli, Guido Farina, Sante Spinelli (cultura musicale generale); Adolfo Cavanna, Edoardo Boccardi, Francesco Martinotti (pianoforte complementare); Salvatore Quasimodo (letteratura italiana). Il maestro Carlo Balzamo è stato nominato titolare di pianoforte principale nel R. Conservatorio di Napoli; il m.° Dante D'Ambrosio titolare di composizione e vice Direttore nel R. Conservatorio di Pesaro; il m.° Mario Cercignani insegnante d'organo e di composizione organistica allo stesso Istituto; e il m.° Mario Rinaldi titolare di storia della musica al nuovo Conservatorio della G.I.L. di Roma.

® A TRIESTE si avranno, in marzo, tre concerti sinfonici diretti da Ludwig (solista Campajola), da Galliera (Benedetti-Michelangeli) e da von Hoesslin. Il m.° Capuana, inoltre, dirigerà la *Resurrezione di Cristo* di Perosi.

® L'ACCADEMIA POLIFONICA DI BARI, diretta da Biagio Grimaldi, promette nove concerti, ad alcuni dei quali parteciperà l'organista Marrone. Un intero programma sarà dedicato a musiche di F. Casavola ed un altro a quelle di N. Costa.

® IL CENTENARIO DELLA NASCITA DI MASSENET (nato il 12 maggio 1842) sarà ricordato all'Opéra di Parigi con la ripresa di *Manon*, *Thaïs* e *Grisélidis*: ed all'Opéra Comique con quella di *Werther*, *Le jongleur de Notre Dame* e *Sapho*.

® UN MUSEO WAGNERIANO si è aperto presso Lucerna, nella villa Triebschen, ove il grande compositore visse per parecchi anni, ove fiorì l'idillio con Cosima, ove nacque il figlio Sigfrido e videro la luce alcune delle sue più celebri opere, tra cui *Tristano e Isotta*.

® CLEMENS KRAUSS assumerà la direzione generale del Festival di Salisburgo, pur mantenendo quella d'intendente dell'Opera di Monaco.

® ARTURO HONEGGER è stato chiamato, da Alfredo Cortot, alla cattedra di composizione della Scuola normale di musica di Parigi.

® Al posto di Philippe Gaubert, morto recentemente, ha assunto la direzione dell'Opéra di Parigi il compositore MARCEL SAMUEL-ROUSSEAU. — MAX D'OLONNE, a sua volta, è stato nominato direttore dell'Opéra Comique, in sostituzione di Henri Büsser, dimissionario. Nel primo teatro, inoltre, verranno rappresentate *Salomé* di Strauss, *Palestrina* di Pfitzner ed il balletto *Joan di Zarissa* di Egk; nel secondo andrà in scena *Arianna a Nasso* di Strauss e si riprenderanno *Il ratto dal serraglio* e *Così fan tutte*.

® LA RADIO FRANCESE può disporre, d'ora in poi, di cinque orchestre, delle quali due a Parigi, una a Lione, una a Vichy, oltre l'Orchestra nazionale che dirige Ingelbrecht.

NECROLOGIO

® Il 15 dicembre è morto a Tovilo il M.° FILIPPO GUGLIELMI, nato a Ceprano nel 1859. Egli fu uno dei pionieri della musica sinfonica moderna in Italia, nella quale si cimentò con successo. Lascia anche alcune opere tra cui *Atala* (1884), *Oreste*, *Il ventaglio*, *Sogno di calendimaggio* su libretto di Civinini e *L'Eumenidi*, della quale scrisse l'intreccio Fausto Salvadori, assai applaudita a Treviso (1905).

® All'età di 67 anni è deceduto a Milano il M.° ALBERTO D'ERASMO, direttore per 14 anni del Conservatorio di Bergamo. Svolse per molto tempo la sua attività a Milano come compositore, insegnante e concertista; in quest'ultima qualità collaborò al Teatro del popolo quale pianista e membro del Quintetto Poltronieri.

® È mancata a Firenze, il 18 dicembre, all'età di 76 anni, BLANDINE GRAVINA DEI PRINCIPI DI RAMMACCA, nata Bülow, nipote di Liszt e figliastra di Riccardo Wagner. Era madre del maestro Gilberto Gravina, noto direttore d'orchestra.

® CARLO PERINELLO, deceduto a Roma il 6 gennaio (era nato a Trieste nel 1877), aveva insegnato ai Conservatori di Trieste e di Milano. Lascia alcune composizioni originali e molte pregevoli revisioni di antiche musiche italiane, nonchè un assai apprezzato trattato di *Armonia razionale*.

® Largo rimpianto ha suscitato la morte di FEDERICO COLLINO (Torino, 7 gennaio u. s.), che fu insegnante d'oboe e quindi di armonia, contrappunto, fuga e composizione al Liceo musicale di Torino, di cui ebbe la direzione interinale dal 1917 al '22. Oltre che insegnante accuratissimo, fu compositore equilibrato. Tra i suoi lavori vanno ricordati l'opera *La creola*, il balletto *Il mondo piccino*, la fiaba *L'orco burlato*, le composizioni strumentali *Paesi lontani*, *In Andalusia* e un'arguta *Caccia* per coro e strumenti.

® NICOLA DASPURO, decano dei giornalisti di Napoli, è deceduto in quella città, quasi novantenne. Scrisse il libretto del *L'amico Fritz*, e quale rappresentante di Sonzogno fu vicino ai maggiori maestri ed artisti, specialmente a Caruso, che aiutò nei suoi primi passi in arte.

® È morto a Oslo, a 85 anni, CHRISTIAN SINDING, il famoso compositore norvegese, autore di molti lavori che hanno un carattere nazionale e un tono di grandezza epica.

® La scorsa estate è morta a Chicago la cantante AMELIA ARIMONDI — vedova del basso Vittorio Arimondi — la prima interprete del personaggio di Meg nel *Falstaff*. Aveva 75 anni.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

MUSICA VOCALE DA CAMERA CON ACCOMPAGNAM. DI PIANOFORTE

10 ALBUMS: IL BEL CANTO

VOLUME I. - Bonesini G. - Caracciolo L. - Costa M. - Denza L. - Frontini F. P. - Gastaldon S. - Milloti L. - Pinsuti C. - Quaranta F. - Rotoli A. - Tessarin A. - Tosti F. P. (103170)

VOLUME II. - Baldelli A. - Bazzini A. - Caracciolo L. - Costa M. - De Leva E. - Denza L. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Marchetti P. - Milliotti L. - Pinsuti C. - Tosti F. P. (103171)

VOLUME III. - Campana F. - Caracciolo L. - De Giosa N. - De Leva E. - Frontini F. P. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Quaranta F. - Rotoli A. - Tessarin A. - Tofano G. - Tosti F. P. (103172)

VOLUME IV. - Bazzini A. - Caracciolo L. - Costa M. - Frontini F. P. - Gastaldon S. - Guercia A. - Mariani A. - Milliotti L. - Pinsuti C. - Quaranta F. - Rotoli A. - Tosti F. P (103173)

VOLUME V. - Caracciolo L. - Celega N. - Costa M. - De Leva E. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Mariani A. - Milliotti L. - Pinsuti C. - Rotoli A. - Tofano G. - Tosti F. P (103174)

VOLUME VI. - Capponi F. - Caracciolo L. - Costa M. - De Giosa N. - Frontini F. P. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Mancinelli L. - Milliotti L. - Rotoli A. - Tofano G. - Tosti F. P. (103175)

VOLUME VII. - Bonesini G. - Capponi F. - Caracciolo L. - Costa M. - De Giosa N. - Frontini F. P. - Marchetti T. - Pinsuti C. - Quaranta F. - Rotoli A. (103176)

VOLUME VIII. - Caracciolo L. - Costa M. - De Giosa N. - De Leva E. - Gastaldon S. - Luzzi L. - Mariani A. - Rotoli A. - Scontrino A. - Tosti F. P. (103177)

VOLUME IX. - Capponi F. - Caracciolo L. - Falchi S. - Milliotti L. - Palloni G. - Quaranta F. - Rotoli A. - Ruta G. - Tosti F. P. - Vieri A. (103178)

VOLUME X. - Capponi F. - Caracciolo L. - De Leva E. - Marchetti F. - Milliotti L. - Palloni G. - Rotoli A. - Ruta G. - Scontrino A. - Tosti F. P. (103179)

Ciascun Album (di 12 pezzi) L. 10. *(oltre l'aumento del 20 %)*

EDIZIONI G. RICORDI & C. - 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·XXIV·NVMERO·II·FEBBRAIO·MCMXLII·XX

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

Nuovi dischi "La Voce del Padrone„

L. CHERUBINI (1760-1842)

Sinfonia in Re maggiore (Orchestra da camera del R. Conservatorio di S. Pietro a Majella, Napoli, diretta dal m.° Adriano Lualdi)

I Tempo (P. I) - Largo - Allegro (P. II - Continuazione) . . . . . DB 5436
I Tempo (P. III - Conclusione) - II Tempo (P. I) Larghetto cantabile . . . DB 5437
II Tempo (P. II - Conclusione) - III Tempo - Scherzo (Allegro assai) . . . DB 5438
IV Tempo - Allegro vivace - Sinfonia dell'opera *I Traci amanti* (D. Cimarosa) DB 5439
(Con album Serie N. 168)

LIRICA

GIACOMO LAURI VOLPI (con grande Orchestra, m.° Dino Olivieri)

Rigoletto (Verdi - Piave) *La donna è mobile* (A. III)
Il Trovatore (Verdi - Cammarano) *Di quella pira* (A. III) . . . . . DA 5413

MUSICA DA FILM

BENIAMINO GIGLI (con professori d'orchestra del Teatro alla Scala di Milano diretti dal m.° G. Militello)

Tenerezza (Militello - Palermo) dal film « Vertigine », canzone
Ninna nanna grigioverde (Militello - Mari), canzone ritmo lento dal film « L'angelo del crepuscolo » . . . . . DA 5414

LISTINI GRATIS A RICHIESTA

S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone

MILANO - Via Domenichino, 14

" Scandalli „

LA GRAN MARCA ITALIANA

CAMERANO (Ancona)

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.

BUENOS AIRES.
Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

S. PAULO.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

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

R. DE RENSIS. — Arrigo Boito nel centenario della nascita . . . . . Pag. 35

PROSPETTO delle nuove Opere italiane rappresentate nel 1941 . . . . . » 42

RIVISTA DELLE RIVISTE: Giovanni Maria Bononcini e il quartetto d'archi. - Italia. - Estero . . . . . » 44

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Concorsi. - Notizie. . . . . » 47

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 52

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 53

ANNO XXIV FEBBRAIO 1942-XX N. 2

MVSICA D'OGGI

Arrigo Boito

nel centenario della nascita (*)

L'autore del *Mefistofele* è vivo e presente nella memoria del pubblico teatrale d'ogni nazione, la sua opera di poeta vivrà quanto la gloria di Giuseppe Verdi, il suo pensiero è oggetto di studi appassionati ed austeri da parte di letterati e filosofi, la sua figura morale è talmente elevata e singolare da costituire un insigne modello umano; ma non per questo si dovrebbe lasciar trascorrere la data centenaria della sua nascita (24 febbraio 1842) senza un doveroso atto di omaggio.

In questi ultimi tempi son venuti alla luce innumerevoli e preziosi documenti — da Boito tenuti celati durante la sua esistenza — i quali consentono di varcare la soglia del suo spirito chiuso e segreto e di conoscerne la natura vera e genuina. La frenetica attività giovanile del polemista, dell'agitatore, del rinnovatore, dispersa e sperduta nelle pagine delle gazzette e dei giornali scomparsi; il tesoro della cultura e dell'animo giaceva nascosto nel carteggio abbondante con i maggiori esponenti della sua epoca; ma ora che son noti gli scritti giovanili e le epistole d'ogni età, la figura dell'artista e dell'uomo si delinea e si staglia più chiara, diritta, unitaria.

L'ingresso di Boito, appena ventiduenne, nella vita artistica di Milano fu così tumultuoso e irruente che giustifica benissimo la scissione dell'opinione pubblica in due opposti partiti, quello dei pochi ammiratori e adepti e quello degli avversari e denigratori. Il programma di rinnovamento del melodramma e di elevazione culturale della musica in Italia fu giudicato presuntuoso e antipatriottico, determinando una furibonda reazione negli ambienti tradizionalisti che, sotto l'influenza del clima politico e guerriero, escludevano *a priori* l'impostazione d'ogni

* Altri scritti pubblicati dalla nostra rivista su ARRIGO BOITO: Il programma musicale di B. (1920 pag. 233); *I due Mefistofele*: 1868-1875 (1920 pag. 269); B. il poeta nel musicista (1920 pag. 303); T. MANTOVANI, Librettisti verdiani: A. B. (1924 pag. 77); *Nerone* di B. alla Scala (1924 pag. 109); G. VERDI, Un giudizio sul libretto del *Nerone* (1924 pag. 119); G. CESARI, Nota per una bibliografia delle opere di B. e della letteratura che le riguarda (1924 pag. 121); I. PIZZETTI, Commemorazione di B. (1924 pag. 127); A. DELLA CORTE, Verdi e B. inediti nei ricordi di Mascheroni (1925 pag. 241); R. DE RENSIS, B. per Bellini (1928 pag. 283).

altro problema spirituale che non fosse quello della unità e della indipendenza nazionale.

Eppure che cosa voleva di strano il ribelle del 1863? La voleva finita con le forme e le formule inveterate e, riconoscendo l'immensa potenza della musica nell'espressione drammatica, mirava a raggiungere questa espressione con strutture e concetti diversi da quelli in uso, cioè con l'adesione strettissima tra musica e parola, con la cooperazione più ragionevole dell'orchestra allo spirito del dramma. Additava anche lo studio necessario alla formazione della nuova coscienza musicale, lo studio dei grandi italiani, Palestrina, Peri, Cesti, Scarlatti, Marcello, Pergolesi; ma nulla valse a convincere e placare gli avversari che affibbiarono subito a Boito la taccia di wagneriano, sebbene nessuno avesse ancora sentito una nota del maestro di Lipsia o letto una parola della sua teoria.

Anche Verdi, che alcune frasi irriverenti di Boito prese per sè e forse sbagliò, la ruppe con lui fingendo di non accorgersi che il programma di studi suggerito dal vessillifero della nuova scuola coincideva perfettamente col suo, con quello stesso ch'egli, alcuni anni appresso, avrebbe tracciato nella famosa lettera a Florimo. Comunque la rottura dei rapporti era avvenuta e rimase ferma e recisa: ciascuno per la sua strada senza incontrarsi.

Boito continuò la sua battaglia fondando prima il *Figaro* e collaborando poi sul *Giornale della Società del Quartetto*, e nelle cronache di spettacoli e di concerti andò analizzando e illustrando le musiche col chiaro proposito di suscitare interesse e amore negli ascoltatori, comunicando il suo ardore con uno stile immaginoso, capriccioso, polemico, paradossale, che certamente impressionò i lettori contemporanei, abituati allo sciatto e piatto andazzo parolaio dei vecchi cronisti, attraendo da un lato, indispettendo da un altro, sempre richiamando l'attenzione e provocando discussioni indubbiamente feconde e benefiche.

Ma se le battaglie per un alto ideale artistico erano belle e nobili, quelle per la patria lo erano maggiormente, perciò, scoppiata nel 1866 la guerra contro l'Austria, Boito buttò via i sogni e la penna e imbracciò il fucile arruolandosi nelle file di Garibaldi. Gesto fiero, perfettamente spontaneo e in armonia col culto della Patria ch'egli sentiva profondo ed aveva manifestato nei suoi saggi al Conservatorio, che furono appunto d'ispirazione patriottica.

Deluso poi ed avvilito per l'umiliante esito della campagna, che lasciava il Trentino nelle mani dell'oppressore, si raccolse in se stesso, non ritentò l'attività giornalistica, e si diede interamente alla composizione del *Mefistofele*, già da lungo tempo meditata e preparata. Pare, anzi, che la composizione, tenendo conto delle vicende burrascose della vita boitiana di quegli anni, andasse innanzi sino alla fine con rapidità e fluidità in contrasto con la lentezza e la perplessità che sopravvennero e furono caratteristiche fondamentali e permanenti dell'artista.

Non staremo qui a raccontare le notissime peripezie delle due rappresentazioni del *Mefistofele* e ci limiteremo a ridurre a tre le cause della tremenda catastrofe: l'ostilità dei tradizionalisti offesi, non dimentichi e pronti alla vendetta; la prolissità enorme dello spettacolo: alcuni mezzi di espressione musicale tra cui l'uso eccessivo d'un recitativo opaco e monotono. Certamente la sera del 5 marzo 1868 nacque un ben altro dramma, inaccessibile al gran pubblico: quello interiore e logorante di un grande spirito, votato agl'immensi ideali, ma fatto consapevole della propria relatività per poterli raggiungere.

È probabile che a questo punto il giovine sconfitto abbia pensato di ritentar la prova con un dramma di proporzioni e indole meno ambiziose e abbia perciò tratto da Museo Grammatico l'amorosa istoria di Ero e Leandro per renderla in musica, ma poi rinunziò alla nuova fatica, impegnato nella funzione di poeta di teatro, cui s'era dedicato per materiali esigenze, e che doveva peraltro condurlo ad una signoria anteriormente sconosciuta.

Più tardi decise di riguardare il mastodontico *Mefistofele* per apportarvi le modificazioni maturate nel suo cervello, e furono accorciamenti senza pietà, varianti in moltissime scene, strofe, parole e musica, aggiunte di nuove pagine, specialmente melodiche, e la trasformazione del personaggio di Faust da baritono a tenore. E si ebbe quindi il successo bolognese e il giro trionfale in ogni paese.

Come concezione il primo *Mefistofele* appare un coraggioso tentativo verso forme nuove, sebbene la lotta con la materia sonora dovette essere difficile, ardua e tale da turbare le superbe intenzioni. Tuttavia il passo indietro verso la normalità contribuì alla resurrezione di un lavoro che, altrimenti, sarebbe rimasto nell'oblio, determinando nell'autore un mutamento di vita spirituale e sociale, un ritrovarsi diverso da quello finora conosciuto dagli altri e volontariamente sconosciuto a se stesso. La fortuna arridente al *Mefistofele* lo trascinò per molti anni, senza posa, da un teatro all'altro, da una nazione all'altra, acclamato, onorato, amato, cosicchè gl'impeti polemici, ironici, burleschi, sembravan di tempi remoti, non sorgevan più dalla sua mente e tanto meno dalla sua penna.

Allora sembrò giunto il momento, da gran tempo auspicato, di un avvicinamento di Boito a Verdi, sopra tutto in vista della segreta ansia del Maestro di trovare un soggetto per riprendere la penna prima che arrugginisse. Ed anche di questo incontro e della successiva consuetudine tra i due che li portò ad un reciproco grande affetto e che da parte di Boito fu devozione e volontaria servitù non ripeteremo le fasi ormai consacrate nelle cronache e nella storia. Nacquero *Otello* e *Falstaff*, che attribuirono a Verdi il vanto e la gloria d'aver realizzato il sogno del rinnovellamento del melodramma in senso italiano, a Boito l'onore della preziosa collaborazione drammatica e poetica.

Molti sono ancora del parere che la dedizione completa a Verdi abbia nociuto all'attività musicale di Arrigo Boito, e che la superiorità titanica dell'uno abbia avvilito la facoltà creativa dell'altro. Non pare che sia stato così.

Del *Nerone* a buon punto, quasi compiuto, si parlò subito dopo il successo del secondo *Mefistofele*; se ne riparlò ripetutamente, fino a fissare talvolta l'epoca della rappresentazione, prima che Boito divenisse amico e devoto del Maestro. Verdi stesso poi lo incoraggiò con pratici avvertimenti a lavorare e a completare e, quando lo impegnò per il libretto del *Falstaff*, richiese formale promessa che non si sarebbe distratto dal *Nerone*.

Il lavoro di lima, l'incontentabilità, la lentezza, la voluttà di svagare e indugiare nelle ricerche erudite sono nella natura dello studioso, aiutato dalla tranquillità materiale sopravvenuta con la fortuna del *Mefistofee* e col compenso dei libretti verdiani. L'immagine, la parola, la metrica sgorgano facili dalla penna del Poeta; la nota, il suono, il colore armonico s'infrangono continuamente nell'impiego della tecnica. *L'arte splendida che in cielo ha forma*, sognata a vent'anni, *l'arte franca dai nudi vincoli del metro e della forma* giacque sempre nel musicista allo stato d'incessante aspirazione. Non già ch'egli avesse rinunziato al sogno, ma vi tendeva

tranquillamente, saltuariamente, lentamente traendone motivo più di compiacenza che, siccome tutti ritengono, di tormento. Il tormento, se mai, veniva dal fatto che altri lo credesse esistere in lui, che gli estranei vi appuntassero i loro occhi e la loro curiosità. Perciò non parlava e non voleva che si parlasse mai del *Nerone*. Ed esageravano lui stesso e gli altri. Infatti a qualche intimo non solo dava notizie del suo lavoro, ma faceva sentire la musica, come a Carlo Mancini e a Smareglia tra i primi, a Giovanni Pozza e a Toscanini tra gli ultimi.

A parte però questi modesti spiragli, il segreto gelosissimo fu sempre osservato dall'autore, essendo divenuto necessario alla sua vita interiore di ogni giorno. Fino al 1883 aveva riempito e catalogato non meno di ottomila schede ed innumerevoli pagine musicali; e nel 1903 schede e pagine eran quasi tutte rifatte, riordinate, ripensate. Distruggere e ricostruire ecco l'alterna vicenda, ecco l'ozio senza ozio dell'incontetabile artefice. Aveva appreso tante cose grandi ed utili da Verdi, ma non potè seguire il consiglio di sbrigarsi e concludere. La fatale soluzione del suo problema era una sola: vivere per tutta la vita col sesto Cesare e viverci solo, senza inframmettenze, accanto alle letture di Dante e Shakespeare, Palestrina e Bach, tra poeti e storici greci e latini, tra filosofi e scienziati e romanzieri come se innanzi a sè ci fosse l'infinito nello spazio e nel tempo.

Nè si estraniava dalla vita musicale, letteraria e politica del suo tempo, egli che sapeva di godere di una posizione solitaria di alto privilegio, e che mise a servizio dell'arte e degli artisti d'ogni età, sino al limitare del passo estremo.

La purezza e la grandezza delle aspirazioni irraggiungibili fecero della vita di Boito un'espressione stupenda e singolare che quasi sopravanza la stessa opera poetica e musicale. Vita creata da due sorgenti lontane ed opposte, la materna slava, fantasiosa, nebbiosa e pessimistica; la paterna gioconda, solare ed ottimistica; connubio atto a spiegare il dualismo che la caratterizzò e dominò, oscillante tra paradiso e inferno, tra sogni di peccato e di virtù. Fu l'influsso prepotente del romanticismo nordico e del pessimismo degli amici Praga e Camerana che concorse ad indirizzare il precoce e sensibilissimo talento dell'allievo del Conservatorio verso lo scetticismo, l'ironia, la negazione, la beffa finale. Il *Libro dei Versi* e sopra tutto *Re Orso* ne sono brillanti testimonianze. Ma anche allora non tutto era atro e orrendo, e nell'animo del poeta adolescente già si schiudeva uno spiraglio verso

un desio di baciar gli amuleti,
di dire un Ave *e di far carità.*

In seguito, difatti, fece ammenda di alcuni irsuti principi e non volle più ricordarsi dei primi versi di *Re Orso*, del quale diede anzi questo giudizio a un amico che glie ne chiese copia: « è una matta cosa, la chiami pur leggenda, una fiaba, una ballata; la scrissi a vent'anni quand'ero più pazzo d'adesso e quando non mi dispiaceva ancora di comparire davanti agli occhi del pubblico sotto le vesti strane. La prima edizione destò a Milano una curiosità ch'è sveglia ancora e tanto che ad ogni tratto giunge a casa mia qualche originale che mi chiede un esemplare di quella fandonia; e mi guardo bene dal compiacerlo... » Pregò quindi l'amico « di non lasciar circolare quella stramberia poetica perdonabile a vent'anni, a trenta meno ».

Che *Re Orso* poi abbia avuto nel 1912 una nuova edizione insieme al *Libro dei Versi* e che altre edizioni sian venute alla luce dopo la morte dell'Autore suscitando l'interesse vivissimo di letterati e filosofi, questo va tutto a vantaggio delle doti abbaglianti del poeta e del pensatore giovanissimo, senza che perciò si debba riguardare tutta la sua opera successiva dietro le brume dello scetticismo e della negazione.

Così, quando si giudica il formalismo poetico di Boito una mera dilettazione e un trastullo perchè i metri si possono variare e spezzettare in altri metri, perchè le rime esterne ed interne, le allitterazioni, gli sdruccioli balzano a profusione; e quando si giudica il pensiero boitiano un gioco d'antitesi, una contrapposizione tutta cerebrale di concetto a concetto nella lirica, di tipo a tipo nel dramma, senza fremito interiore, senza spontanea emozione creativa, per lo meno si è rimasti offuscati dall'aspetto più appariscente e luccicante dello stile.

La lirica di Boito, più che quella degli altri romantici, è pervasa da un vivido soffio di musicalità e si muove nelle forme ritmiche, architettoniche e coloristiche proprie della musica; ma i drammi, specie quelli per la sua musica, non esauriscono la musicalità nel verso e nella struttura scenica, ed anzi dispongono il pensiero, il linguaggio, l'atmosfera ad accogliere i fantasmi sonori.

Il libretto del *Mefistofele* — che solo qualche critico acerbo potè chiamare barocca diffamazione — fin dal suo apparire nel mondo del teatro musicale destò stupore ed ammirazione. Era caduta così in basso la librettistica italiana che il dramma del giovine ribelle sembrò ai lettori intelligenti e sereni un prodigio di condensazione, di costruzione e di poesia al servizio della musica.

Oggi che se ne conosce la prima stesura, la si reputa letterariamente rispettosa e penetrativa del vasto complesso poema originario e, come aspirazione musicale, ardita e innovatrice. Vibra intero e palpita il dramma umano in una connessione strettissima di episodi, pensieri, linguaggio, come nessun'altra delle versioni scenico-musicali precedenti.

Il critico della *Perseveranza* segnalò tra l'altro — dopo l'infausta rappresentazione del 1868 — una quantità di scene vuote durante le quali la musica s'abbandonava alla descrizione, e poi la prevalenza dell'orchestrazione che occupava spazio dominante, e, infine, le espressioni affidate agli strumenti piuttosto che alle voci. Tutto sommato l'opera gli era sembrata una immensa sinfonia. Il che doveva apparire, in quei tempi, fatto assolutamente nuovo ed ardito.

Senonchè, molto di quel che si attenesse al sinfonico ed anche al declamato e al melodiare infinito fu poi soppresso, forse perchè costituiva un vasto quanto vano sforzo dell'artista che, oltre a commisurare la sua capacità, volle tener conto maggiormente delle esigenze di latinità e di tradizione, per cui decise di sacrificare non poche delle sue fatiche e ridurre l'opera alle ordinarie misure, sintetizzando lo sviluppo scenico, semplificando e chiarendo le espressioni verbali e ritmiche per toccare una più immediata verità drammatica e musicale.

La grossa accusa che si muove al musicista è quella stessa enunciata da Verdi: *manca di spontaneità, gli manca il motivo*; e sarebbe provata anche dalle frequenti e ormai note derivazioni che s'incontrano nel *Mefistofele*, da Beethoven, Chopin, Wagner, Meyerbeer e, si può aggiungere la meno osservata, dall'episodio degli esorcismi nel *Freischütz* a cui il Sabba romantico somiglia per affinità di posizione scenica e di procedimento musicale.

In effetto, la immagine musicale in Boito non scaturisce rigogliosa e pronta, e lo si avvertì dall'epoca dei saggi al Conservatorio. I professori gli negarono per-

sino una vera disposizione alla melodia, all'armonia, al contrappunto, al ritmo, val quanto dire alla composizione, e allorchè notarono più attenta applicazione e un certo progresso s'accorsero che l'allievo tendeva all'oltramontano e all'astruso. Le sue musiche nella cantata *Il quattro giugno* e nel mistero *Le sorelle d'Italia* non rivelano alti voli di fantasia. L'astruso fu visto forse nei lunghi declamati e nella parafrasi degl'inni austriaci e italiani di cattiva lega; l'oltramontano nella enfasi meyerbeeriana di alcuni passi, uno dei quali venne trasportato nel *Mefistofele*: Amore! Misterio! Si era al tempo in cui le sedici battute dell'*Africana* mandavano in visibilio il pubblico della Scala.

Quanto alle derivazioni o reminiscenze, quasi sempre di fonte elettissima, non hanno nulla a che fare con le ruberie e i plagi riconoscibilissimi in autori puranco famosi; appaiono profondamente assimilate, sapientemente intessute, e sono controbilanciate da creazioni proprie vibranti e aristocratiche.

Boito, senza dubbio, riesce meglio nelle espressioni semplici e lineari che nell'uso della tavolozza orchestrale, e si giunse a dire che a questa abbiano provveduto prima Faccio, Dominiceti e Coronaro, in seguito qualche giovine moderno più addestrato; comunque il *Mefistofele*, nonostante i difetti accennati e altri riscontrati dai grammatici o dai raffinati che non sanno e non vogliono porsi nel giusto osservatorio storico, può vantarsi di possedere una fisionomia particolare, inconfondibile, che gli ha meritato il posto elevato e solitario nel teatro musicale dell'ottocento.

Il proposito di uscire dalle vie battute e di non seguire alcun modello resta in piedi anche nel secondo *Mefistofele* con la libera successione dei quadri asimmetrici e con i mezzi musicali che, in fondo, non concedettero troppo alla convenzione, ciò che conferisce all'opera quel sapore di originalità che sorprese e disorientò al suo tempo e che racchiude il segreto della lunga esistenza.

Non bisogna dimenticare che il riconoscimento dei nuovi valori apportati col secondo *Mefistofele* — per quanto inadeguati al sogno frenetico d'una *forma ideal purissima* — diradò le nubi negre dall'orizzonte dell'artista inquieto e scettico ed un'ondata di luce, avidamente attesa, penetrò nel suo spirito e nella sua officina. La gioia della prima infanzia rifluì nel suo cuore. La bellezza delle cose, la bontà dell'animo umano, le dolcezze delle amicizie, la generosità delle azioni erano, al di sopra di ogni apparenza, i sentimenti fondamentali della sua natura. Perciò l'ansia di condurre a termine il *Nerone* andò via via placandosi e s'arrestò dinanzi alla immensità dei due mondi in lotta che imponeva imprevisti approfondimenti, gran tempo a disposizione, pause necessarie e restauratrici.

Fu allora, verso l'84, che gli balenò l'idea di una commedia di maschere nel dialetto veneziano che affiorava fresco e gentile sulle sue labbra; e per distrarsi ed obbedire a un impulso interiore compose il libretto di *Basi e bote*; e naturalmente si propose di dargli suono. Il brio, la festosità spumeggiano nella fragile storiella, in una iridescenza di parole, dialoghi, canzoni, ritmi e rime crepitanti e bizzarri, si riallacciano in tal modo all'*Iram* e già preannunziano la indiavolata comicità del *Falstaff*; sicchè vien fatto di domandarsi se la ricca vena di gioia e di ottimismo che giaceva in fondo all'animo dell'artista non dovesse assolutamente prevalere sulla sua ironia e sul suo pessimismo.

Non si sa quanta e quale musica abbia in lui suscitata la deliziosa commedia in vernacolo, all'infuori di una serenata che stralciò dal libretto ceduto poi a Riccardo Pick-Mangiagalli, nè si conoscono le ragioni della rinunzia alla bella e dilettosa fatica, le quali probabilmente potrebbero ricercarsi in gran parte nei crescenti rapporti con Verdi, che divennero devozione, prosternazione, fonte di serenità, e bastarono a riempire tutta la mente e tutti i giorni di Boito.

Scomparso infine il sommo Maestro, al superstite si eressero di fronte il Sesto Cesare e l'antico impegno col mondo. Aveva pure da dirla l'ultima parola, proclamare il suo ideale anche non raggiunto, più bello perchè inafferrabile, aveva da sciogliere e risolvere il suo dubbio interiore più vigorosamente che non avesse già fatto ricacciando Mefisto nell'averno e riabilitando Faust nelle opere di bene.

I modi della musica già composta per *Nerone* erano rimasti indietro al tumultuare degli eventi artistici, ed egli ci ritornò sopra con uno sforzo supremo di volontà, cercando ansiosamente e trovando spesso le note, la colorazione, le stesure che superano la loro stessa materialità.

Ora, la musica del *Nerone* se vien riguardata con gli occhiali del professore che vedono grossi e pesanti i momenti di retorica melodrammatica, gli effetti coreografici, i pezzi di maniera, gli spunti naturalistici ed altri modi di uso corrente, ha tutto da perdere ed i rilievi si prestano a sgretolare le mura del grandioso edificio; ma a guardar bene e al riparo da preconcetti estetici, dentro queste mura s'agitano idee superbe, sentimenti sovrumani, figure scolpite o mirabilmente adombrate, dentro queste mura si glorifica la fede cristiana in suoni essenziali, semplici che lambiscono i vertici della emozione mistica.

La scena dell'Orto, la voce di Fanuel; il sussurro di Rubria morente inondano tutta l'opera della più pura musicalità e son pagine fuori del tempo, che non conoscono tramonto.

Quando Boito rinunziò al quinto atto e gli amici — preoccupati dell'assenza di quello che era ritenuto il più logico e necessario epilogo della tragedia — glie ne chiesero ragione, egli rispose: « Finisce bene così ».

E finisce bene per la bellezza del suo ideale, per la pace del suo animo.

Ora alle nuove generazioni musicali — che è augurabile non crescano nel dispregio di quelle che le han precedute e dei valori più rappresentativi che ne sono emanati — va raccomandato il rispetto e l'amore per Arrigo Boito, non soltanto come poeta personale e specifico del teatro lirico, e come uomo di altissimo carattere, ma come colui che per primo e solo si ribellò alla decadenza del melodramma italiano e proclamò la imprescindibile necessità di elevarlo nel contenuto poetico e drammatico, di riformarlo nella struttura e nell'espressione della musica, per portarlo ad un grado altissimo di forza e di bellezza. Al suo nome va legato tutto quel progresso di nobilitazione e di rinnovamento, già consacrato nella storia della musica teatrale italiana.

RAFFAELLO DE RENSIS.

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 1942, che può essere versato sul nostro Conto corr. postale 3-2069.

PROSPETTO delle nuove Opere italiane rappresentate nell'anno 1941

TITOLO	MUSICISTA	POETA	GENERE	Atti	CITTÀ	TEATRO	DATA
Amoroso furfante (L')	Ràpalo Ugo	Sassanelli Mattia	Commedia	1	Bergamo	Donizetti	30 settembre
Cantico di Santo Francesco (Il)	Zanon Sante		Cantata		Treviso	Comunale	11 novembre
Don Juan de Manara (1)	Alfano Franco	Moschino Ettore	Serio	3 e Prologo	Firenze	Comunale Vitt. Em.	28 maggio
Ecuba (2)	Malipiero Gianfrancesco	Malipiero Gianfrancesco	Serio	3	Roma	Reale dell'Opera	11 gennaio
Enrica	Grisoni Renato	Tarabbia Giacomo	Serio	2	Domodossola	Dopolavoro	8 aprile
Jamanto	Giuranna Bàrbara	Giuranna Bàrbara	Serio	3	Bergamo	Donizetti	10 settembre
Locandiera (La) (3)	Persico Mario	Ghisalberti Mario	Commedia	3	Roma	Reale dell'Opera	17 marzo
Martirio d'amore	Bernardi Gian Giuseppe	Suor Tarcisia Villa O. P.	Oratorio		Venezia	Accad. Musica Antica	16 maggio
Mattutino d'Assisi	Filiasi Lorenzo	Moschino Ettore	Leggenda	2	Napoli	San Carlo	16 gennaio
Mi-Kel	Vignocchi Cesare	Valentini Giovanni		1	Modena	Municipale	10 gennaio
Orazi (Gli) (4)	Porrino Ennio	Guastalla Claudio	Serio	1	Milano	Scala	1 febbraio
Persefone (5)	Ferro Pietro	Ferro Pietro	Balletto	3	Palermo	Massimo	16 marzo
Proserpina	Porrino Ennio	Mucci Emidio	Poemetto		Torino	di Torino	24 gennaio
Re pastore (Il)	Cortese Luigi	Cattaneo Ferdinando	Oratorio		Genova	Carlo Felice	22 febbraio
Roma dei Cesari	Robbiani Igino	Robbiani Igino	Serio	4	Roma	E.I.A.R.	28 ottobre
Sagra (La)	Panzavolta Biagio	Conti Davide	Operetta		Faenza	Comunale	23 novembre
Sagre ampezzane	Colonna Sante	D'Arienzo Ugo	Serio	2	Novara	Coccia	18 gennaio
Stendardo di San Giorgio (Lo)	Peragallo Mario	Forzano Giovacchino	Commedia	3	Genova	Carlo Felice	9 marzo
Villon	Bruni Tedeschi Alberto	Pinelli Tullio	Serio	3	Bergamo	Donizetti	24 settembre
Zitella e il ladro (La)	Menotti Gian Carlo	Menotti Gian Carlo	Commedia		Filadelfia	Accademia Musicale	13 febbraio

(1) Rifacimento dell'opera: « L'ombra di Don Giovanni » - (2) Da Euripide - (3) Dalla commedia omonima di Carlo Goldoni - (4) Da Tito Livio - (5) Dalle « Metamorfosi » di Ovidio.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Giovanni Maria Bononcini e il quartetto d'archi

Il dr. Gino Roncaglia, che già recò molta luce su importanti musicisti modenesi, pubblica negli *Studi e commenti* nuove importanti notizie di Giovanni Maria Bononcini. Ne spigoliamo le più urgenti alla conoscenza del grande compositore.

Dal 1630 al 1673 la direzione della Cappella del Duomo fu tenuta da tre maestri forestieri (Tomaso Zanini, Marco Uccellini, Mario Agatea). Dal 1673 tornò nelle mani di musicisti modenesi. Giovan Maria Bononcini fu il primo. Fin dal 21 marzo 1671 era addetto alla Cappella in qualità di violinista, grazie anche all'interessamento della Duchessa, e partecipava al « Concerto degli Strumenti » del Duca di Modena. Quando, nel 1673, seppe della probabile partenza da Modena dell'Agatea, rivolse al Capitolo una supplica; ne avvisò la Duchessa, chiedendole il suo appoggio. La Duchessa non mancò di raccomandare al Capitolo l'elezione del Bononcini. Fra tre concorrenti al Bononcini rimase la vittoria.

Egli nacque a Montecorone, presso Zocca, il 22 o il 23 settembre 1642. Venuto ancor giovinetto a Modena, sembra che abbia avuto maestro di violino don Marco Uccellini, e per il contrappunto e la composizione il padre Agostino Bendinelli di Lucca. Si sposò nel 1662. Da queste nozze nacquero otto figli, i quali, ad eccezione di due (Giovanni e Antonio Maria), morirono tutti poco dopo la nascita. Antonio Maria e Giovanni divennero compositori celebri. La nascita di Antonio Maria causò la morte della madre. Nell'ottobre dello stesso anno il Bononcini sposava Barbara Agnesi Tosatti, e poco più di un anno dalle nozze, moriva, a trentasei anni. Gli *Atti Capitolari* non danno quasi nessuna notizia sull'attività svolta dal Bononcini come Maestro di Cappella in Duomo nei cinque anni durante i quali potè tenere tale carica.

Le opere composte dal Bononcini fino al 1673 sono le seguenti: *Primi frutti del giardino musicale*, a due Violini..., Venezia, 1666, appresso Francesco Magni detto Gardano. *Delle Sonate da Camera, e da ballo a 1-2-3 e 4...* Opera Seconda, Venezia, 1667, Gardano. *Varii Fiori del Giardino Musicale, Overo Sonate da camera a 2-3 e 4 col suo Basso continuo, et aggiunta d'alcuni Canoni studiosi et osservati...* Opera terza, Bologna, Monti, 1669. *Arie, Correnti, Sarabande, Ghighe et Allemande a Violino e Violone over Spinetta, con alcune intavolature per diverse accordature...* Opera quarta, Bologna, Monti, 1671.

Nella dedica di quest'opera, riferendosi ai Canoni contenuti nell'op. 3ª, dice che alcuni critici « forti sul motto *Caecus non iudicat* etc. sottoposto ad uno de' medesimi Canoni avevano malamente creduto non esser suoi ». Inoltre egli dà notizia di aver compiuto sino dal 1671 quel Trattato che vedrà la luce come op. 8ª nel 1673, e che lo renderà subitamente celebre. Egli si difese anche in uno scritto rimasto inedito: *Discorso Musicale di Gio. Maria Bononcini Sopra una Composizione a 3 datagli per aggiungervi il Basso; et in difesa della 3ª sua Opera uscita già dalle stampe, e giudicata non di lui, ma tolta e rubata in buona parte da altri Autori.* In questo scritto egli racconta come, accingendosi a porre il basso sotto le altre tre parti del Canone datogli, s'accorse che esso non era necessario « servendo ordinariamente di Basso all'altre due il Tenore ».

Egli si convinse di essere stato vittima di un'astuta gherminella con la quale si tentava di « mettere in chiaro la mia debile capacità ». Allora egli giuocò gli avversari dando prova di una superiore abilità, non solo aggiungendo il basso alle tre parti, « ma due, tre e quattro in diversi modi, con una o due altre parti come si può vedere, protestandomi di potervi fare molt'altri bassi con molt'altre obbligazioni, et aggiungervi di vantaggio più di tre Parti ancora ».

L'op. 4ª fu ristampata dal Monti nel 1674: *Sinfonia, Allemande, Correnti e Sarabande a 5 e 6 col suo Basso Continuo; Et aggiunta d'una Sinfonia a quattro, che si può sonare anche al contrario, rivoltando le parti, e cambiando il Soprano in Basso, l'Alto in Tenore, il Tenore in Alto, et in Soprano il Basso, Opera Quinta...* Bologna, Monti, 1671.

Per la *Sinfonia a quattro*, menzionata nel titolo di quest'opera 5ª, Gio. Maria Bononcini dev'essere collocato fra i precursori della forma strumentale che prese il nome di « Quartetto d'archi ».

Sonate da Chiesa a due Violini (Opera Sesta)... Venetia, 1672. Magni. Nell'intestazione appare il titolo di « Accademico Filarmonico di Bologna », che si concedeva solamente ai musicisti venuti in gran fama per dottrina e genialità.

L'opera 6ª fu ristampata a Bologna nel 1677 col seguente titolo: *Suonate a due Violini Con il Basso Continuo per l'Organo...* Bologna, 1677, Monti. Nella prefazione alla 1ª edizione si legge questo periodo interessante: « Oggidì sono alcuni così poco intelligenti di quest'arte, che ò cantando, ò sonando vogliono sempre co' loro sregolati et indiscreti capricci d'arco, ò di Voce, alterare, anzi deformare le Composizioni (quantunque fatte con tutto studio et applicazione) in modo che gli autori sono arrivati à dover pregare gli medesimi cantanti e sonatori, acciò si contentino di dire e di fare le cose schiettamente e puramente come per appunto stanno ». Ecco dunque una delle prime avvisaglie contro l'invadente virtuosismo degli esecutori.

Ariette, Correnti, Ghighe, Allemande e Sarabande; le quali ponno suonarsi à Violino solo; à due, Violino e Violone; à tre, due Violini e Violone; et a quattro, due Violini Viola e Violone. Opera Settima... in Bologna, Monti, 1673. Anche in questa intestazione è precisata l'indicazione a quattro, due Violini Viola e Violone, la tipica composizione del Quartetto d'archi.

Musico Prattico che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte queste cose, che concorrono alla composizione de i Canti, e di ciò che all'Arte del Contrapunto si ricerca. Opera Ottava... Bologna, Monti, 1673. Quest'opera teorica dette al Bononcini una più alta e più larga fama. In essa espone tutte le conoscenze musicali acquisite sino alla fine del secolo XVII, dimostrando, oltrechè una dottrina eccezionalmente vasta e profonda, un temperamento didattico di primissimo ordine. Dal 1666 al 1673 seguirono queste opere: *Trattenimenti Musicali a tre, et a quattro stromenti, Opera nona...* Bologna, Monti 1675. *Cantate per Camera a Voce sola, Libro Primo, Opera Decima...* Bologna, Monti, 1677. *Partitura de Madrigali a cinque voci sopra dodici Tuoni, o Modi del Canto Figurato. Libro Primo, Opera Undecima...* Bologna, Monti, 1678. *Arie e Correnti a tre, due Violini e Violone. Opera Duodecima.* In Bologna, 1678, Monti. *Cantate per Camera a voce sola, Libro Secondo. Opera decimaterza...* Bologna, Monti, 1678.

Si noti che l'ultimo anno della sua vita fu uno dei più attivi, infatti nel 1678 dette alla luce tre opere.

Come compositore — conclude il Roncaglia — egli mostrò un'eleganza ispirata pari alla sua sapienza. Audace e libero spirito, nella prefazione all'opera 2ª si scusa di non essersi tenuto rigorosamente alle regole, « essendochè le regole strettissime vanno solo puntualmente osservate nella Composizione a due voci, sì per essere questa povera d'armonia, come per non potervi essere impedimento veruno; ma quanto più crescono le parti, tanto più crescono le licenze », come già aveva detto nel Capitolo 13° del *Teorico Prattico*. E già nella prefazione dell'opera 3ª aveva scritto: « Non ti rechi meraviglia se ritrovassi il contrappunto non essere in tutto e per tutto osservato secondo le regole e precetti ch'a quest'arte s'appartengono, essendo che altro non hò procurato in essa che di dilettare l'Udito co' la varietà delle Sonate, fughe, et imitazioni diverse, rompimenti di figure, et intrecci, ch'all'orecchio apportino (secondo me) più viva armonia, la quale ti porgo a difendere da quelle Lingue, che ò per invidia, ò per malignità potessero ingiustamente calunniarlo ».

Della sua capacità tecnica costruttiva fa fede, oltre a quella *Sinfonia à quattro che si può sonare anche al contrario*, contenuta nell'op. 5ª, anche quel soggetto di Canone « a 2592 voci dopo un mezzo sospiro dall'una all'altra, divise in 645 cori ». Se nelle composizioni vocali si fa apprezzare per la varietà delle movenze e l'ampiezza dello stile, nelle strumentali Bononcini emerge come un novatore.

ITALIA

Rivista musicale italiana. - Milano, fasc. V e VI, 1941.

S. Cordero di Pamparato: *Un duca di Savoia impresario teatrale.* (Il compianto Cordero di Pamparato, che tanti appunti raccolse per la storia della cultura musicale in Piemonte, potè annotare anche « I casi della musica Diana », e li svolse nell'articolo che qui vede la luce. Margherita Aurelia Diana risulta essere stata fra le più onorate cantanti alla fine del sec. XVII). — R. Aloys Mooser: *Violinisti-compositori italiani in Russia.* (Dopo aver ricordato Giovanni Verocai, nel fasc. 3-4 dell'annata XLII della stessa rivista, l'A. illustra Luigi Madonnis, che, originario di Venezia, nacqua sul finire del sec. XVII. Di questo violinista vengono qui per la prima volta descritte le opere e le vicende biografiche. Di altri contemporanei poco noti son pur riferite interessanti notizie). — M. Panatero: *Le liriche di Ettore Desderi.* — A. Garbellotto: *La musica sacra moderna.* — L. Tomelleri: *Un allelnia romanzato.* (Dal *Liber usualis* a una lirica di Respighi).

La Rassegna Musicale. - Roma, dicembre 1941.

K. HOLL: *Werner Egk e la sua opera « Peer Gynt »*. (« Canto, azione e mimica si compenetrano in modo quasi senza eguale... È una forma affatto nuova di teatro musicale, nella quale tutti i fattori servono allo scopo artistico e morale »). — L. CARBONATTO: *Giovanni Rinaldi*.

Note d'Archivio. - Roma, ottobre 1941.

R. CASIMIRI: *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei secoli XIV, XV, XVI*.

Segnalazioni da Giornali e Periodici:

p. b.: *Sentimentali vicende di Rossini* (Il Resto del Carlino, 26 I '42).
G. BULBRINI: *Il « Mefistofele » di B.* (Il popolo del Friuli, 25 I '42).
V. CIAMPI: *Il m.° Gaetano Capozzi*. (Il Giornale d'Italia, 4 I '42).
G. DE' ZUCCOLI: *L'Istituto musicale « C. Pollini » di Padova*. (Il Piccolo della sera, Trieste, 23 I '42).
E. GAIPA: *Antonio Smareglia (un grande spirito e una figura dimenticata)*. (Il Giornale di Sicilia, 12 I '42).
R. MASTROSTEFANO: *Attualità politica di Wagner*. (Il Lavoro fascista, Roma, 18 I '42).
B. ROSSI: *Il musicista Carlo Soliva*. (Gazzetta di Casale M., 27 XII '41).

GERMANIA

Die Musik Woche - Berlino.

N. 36, 1941 - O. WETCHY: *Volete assumervi la parte di tromba?* (Una lettera inedita di R. Wagner. È indirizzata a Queisser, celebre trombetta della Königl. Hof Kapelle di Dresda per offrirgli il posto di 1ª trombetta a Bayreuth). — H. J. ZINGEL: *150 anni fa*. (Prefazione al volume *Orchester und Orchester praxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850* di Ottmar Schreiber apparso nelle *Neuen Deutschen Forschungen*, fascicolo 177 della *Abteilung Musikwissenschaft*). — E. DANNEBERG: *Sulla grandezza normale del contrabbasso*. (Un suggerimento per la costruzione).
N. 1, 1942. - E. SCHMITZ: *Chi creò le regole?* (Considera la tonica e la dominante e l'armonia moderna).

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino.

N. 27, 1941. - O. ECKSTEIN-EHRENEGG: *Sguardo retrospettivo alle prime rappresentazioni di opere tedesche nella stagione 1940-41*.
N. 1, 1942. - E. WURM: *Ricordo di H. Wolf*.

Zeitschrift für Musik - Berlino, gennaio 1941.

E. SCHMITZ: *Per il 70° compleanno di Paul Graener*. — A. KARMPFFER: *Un saluto a Martin Frey nel suo compleanno*. — M. FREY: *Lettura di partiture*. (È la seconda parte di un articolo di cui la prima è apparsa nel fascicolo 4 del dicembre 1938 della stessa rivista, sui problemi della metrica e degli abbellimenti nella scuola viennese).

Die Musikpflege. - Lipsia, dicembre 1941.

A. ADRIO: *Musica corale natalizia contemporanea*. (L'A. osserva come i compositori moderni sentano ancora il fascino di questa musica e cita parecchie composizioni corali natalizie di Hass, Schwarz, Reins, Hoffer, Knab, ecc.). — G. SCHUNEMANN: *Georg Schumann*. (Nel 75° genetliaco).

Neues Musikblatt. - Magonza, gennaio 1941.

O. OSTER: *Pubblico e musica moderna*.

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, gennaio 1942.

W. BURKHARD: *Sul testo dell'Oratorio "Das Jahr" e sulla sua origine*. (Chiarimenti del compositore). — E. REFARDT: *Hans Huber e oggi?* (Considerazioni sul variare degli apprezzamenti delle opere musicali, venti anni dopo la morte del compositore). — G. HAENNI: *Paul Hindemith nel Valais e la "Chanson Valaisienne"*. (Contiene una breve analisi di sei liriche di Hindemith sopra versi francesi di R. M. Rilke, *Vergers*, dedicate allo Haenni).

Dissonances. - Ginevra, dicembre 1941.

EDIT.: *"Carmina Burana" di Carl Orff*. (Notizia sull'Orff, nato a Monaco di B. nel 1895, del carattere della sua musica che volutamente tende al facile per accostarsi alla massa, e sull'opera *Carmina Burana*, il cui testo è stato ricavato dal famoso codice del sec. XIII, conservato nell'abbazia di Beuren).

Sinfonia. - Zurigo, gennaio 1942.

A. P.: *Viaggi di Mozart in Isvizzera*.

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, novembre 1941.

G. ARENAL: *Il collegio dei ragazzi di Toledo*.

VITA MVSICALE

TEATRI

Teatro alla Scala

Vivo successo hanno avuto le recite di *Tannhäuser*, con la Caniglia, il tenore Set Svanholm, la Tutsek, Tagliabue, Neroni, direttore Gino Marinuzzi.

È seguita una nuova edizione di *Adriana* (direttore Votto), con la Caniglia, Pigni, Del Signore e Caselli.

Successivamente si è avuta *Turandot*, attesa con molto interesse soprattutto per il ritorno di Lauri-Volpi, che da lungo tempo non si ripresentava alla Scala. Egli ha diviso con la Cigna, anch'essa in perfetta efficienza vocale, e col direttore Ghione, il felice risultato dello spettacolo, integrato dalla Perris (che sostituì nelle prime recite la Tegani, indisposta), da Piccioli, Del Signore, Mercuriali. La recita diurna ha segnato il primato degli incassi scaligeri da dieci anni a questa parte con lire 101.286.

Nell'edizione originale, ossia con una Rosina contralto, è stato dato *Il barbiere di Siviglia*. La Pederzini vi ha rinnovato il vivo successo ottenuto a Roma, e sono piaciuti Bechi, Tagliavini, Pasero, De Taranto, la Simionato. Marinuzzi ha diretto da par suo l'armonioso spettacolo.

Infine si è avuta la prima serie dei Balletti sinfonici della Scala, coreografie di Nives Poli, figurini e bozzetti di Benois. (Una seconda se ne avrà in seguito, con *La valse* di Ravel, *Le vergini savie e le vergini folli* di Galliera, *Fuochi d'artificio* di Stravinski.) Le fresche e colorite invenzioni della Poli hanno incontrato anche quest'anno tutta la simpatia del pubblico, che l'ha festeggiata assieme all'affiatato corpo di ballo, pure come danzatrice. Leggiadre le musiche di Vittadini per il breve quadretto *Tutù sotto il ciliegio* e quelle di Gerelli per *Il gioco dei grandi* (eseguito deliziosamente dalle piccole allieve della scuola di ballo). Una gentile vicenda pastorale è stata felicemente intessuta ai quattro momenti delle *Fontane di Roma* di Respighi; e una favola zingaresca al *Capriccio spagnolo* di Rimski-Korsakof. Nino Sanzogno ha diretto con sicurezza le quattro partiture.

I balletti furono preceduti da un applaudito *Gianni Schicchi*, diretto da Ghione, con Montesanto, la Aimaro, Malipiero.

Teatro Reale dell'Opera

Il pubblico romano ha riudito con piacere l'*Oseolo* di Ildebrando Pizzetti, che questa volta si è eseguito omettendo i due intermezzi musicali fra il 1° e il 2° quadro del 1° e del 3° atto, sì che la durata dello spettacolo si è notevolmente abbreviata. Le accoglienze sono state cordialissime, con numerose chiamate all'autore (pure regista dell'opera), al m.° Serafin — che ha saputo dare giusto risalto alle molte bellezze dello spartito — ed agli ottimi interpreti: Pasero, la Scuderi, Voyer, De Falchi, Tomei, ecc.

Una graditissima sorpresa ha costituito l'esumazione di *Cecchina* di Piccinni, alla quale il pubblico ha decretato un vivissimo successo. L'opera, il cui primo titolo era *La buona figliola*, venne rappresentata per la prima volta pure a Roma (teatro delle Dame) nel 1760, con un esito che toccò il fanatismo, tale che le repliche, e non solo a Roma, si contarono a centinaia.

Il libretto è tolto dalla *Pamela nubile* di Goldoni, ricavato, a sua volta, da un romanzo di Richardson; esso prospetta gli affanni di Cecchina, giardiniera, che, sola e debole, è vittima delle cattiverie di due servette, invidiose delle sue doti e specialmente della corte che le fanno il padrone, il marchese, e Mengotto il contadino.

La musica, nella rielaborazione di Giacomo Benvenuti, è apparsa mirabile per scioltezza, spontaneità, eleganza di bel canto. Da notare la singolare bellezza melanconica delle arie della protagonista; la vaghezza commossa di quelle del marchese; le argute e frizzanti ariette e duetti delle servette, la spassosa vigoria delle scene del soldato, gl'interessanti finali degli atti. L'orchestra è piuttosto uniforme, ma equilibrata e proporzionata agli effetti voluti dall'autore.

Superiore ad ogni elogio la concertazione e direzione del m.° Serafin, felicemente assecondato in palcoscenico dalla Tassinari (Cecchina), dalla Archi, dalla Carosio, da Stabile, da Tagliavini, ecc. Belle le scene di Polidori, su

bozzetti di Pompei. Di suggestivo effetto la regia di Picozzi.

Dopo un'applaudita *Lucia* (m.° Bellezza, la Caroslo, Schipa, Neri, Caroli) è andata in scena, nuova per Roma, *Arabella* di R. Strauss (m.° Bellezza, la Somigli, la Corsi, la Cortini, Inghilleri, Cirino, Ferracuti, regia di Salvini), così ricca di polifoniche attrattive e di leggiadre sfumature, nella riproduzione della Vienna del 1860. Ha seguito un'ottima edizione di *Boris*, direttore Guarnieri, principali interpreti la Corti, la Kravcenko, la Zareska, Pasero, Voyer, Wesselowski, regia di Govoni.

Inappuntabili, sempre, i cori del m.° Conca.

® Napoli (S. Carlo). — All'*Andrea Chénier* (m.° Baroni, Gigli, la Oltrabella, Franci), han fatto seguito — direttore Questa — *Lo straniero* di Pizzetti, ancora nuovo per la città, ed il balletto *Altair* di Porrino, novità assoluta, entrambi i lavori accolti con grande favore e numerose chiamate anche agli autori presenti.

Nell'opera di Pizzetti (efficacissimi interpreti Fiorenzo Tasso, Maria Carbone, Italo Taio), oltre che l'interesse drammatico della vicenda, la consistenza e l'umanità dei personaggi, specie del protagonista, si è ammirata la musica ispirata ed aristocratica, la perfezione dei cori e la naturalezza espressiva che domina sovrana in tutto lo spartito; particolarmente gli stupendi finali dei due atti e gli accorati, dolenti e solenni recitativi di Hanoch, la figura musicalmente meglio riuscita.

Il libretto del balletto di Porrino (ne riparleremo nel prossimo fascicolo assieme ad un'altra novità che sta per andare in scena al San Carlo) è dovuto alla fantasia di E. Mucci e si adorna di spunti suggestivi, ricchi di movimento: vuol essere un sogno di vago orientalismo, ricco di mostri e di apparizioni con intreccio di colori e luci. La musica ha una propria vivacità — osserva la critica — impetuosa ed esaltata, sorretta da coerenza sinfonica e da robusta vitalità ritmica; musica viva e vorticosa nell'instancabile ritmo di alcune danze di sapore esotico. Specialmente piacquero quella delle anfore e l'indiavolata bolgia.

Rosa Piovella Ansaldo e Riccardo Moresco hanno concepito per *Altair* quadri coreografici suggestivi ed eleganti. Tra i danzatori vanno ricordati la Gallizia, Thieben e Dino Cavallo. Appropriate le scene di Cristini.

Più recentemente sono andate in scena *L'amico Fritz* (m.° Baroni, De Muro Lomanto, la Magnoni, la Vitali, Marini), *Un ballo in maschera* (m.° De Fabritiis, Gigli, la Caniglia, la Alfano, la Grani, Tagliabue) e *La fiamma* di Respighi (m.° De Fabritiis, la Somigli, la Elmo, la Negrelli, Ziliani, Reali, regia di Dadò) ch'era ancora nuova per Napoli. La forte opera del compianto maestro bolognese, in cui emergono le sue grandi doti di drammaturgo e di sinfonista, ha avuto vivissimo successo.

® Trieste (Verdi). — Prima opera rappresentata, ed assai applaudita, *Francesca da Rimini* di Zandonai (m.° Del Campo, la Somigli, Ziliani, Maugeri, Nessi, la Kuffeki, Serpo, ecc.). — Hanno seguito, direttore Gavazzeni, *Resurrezione* di Alfano (la Pederzini, Civil, Taddei) e *La Bohème* (la Favero, Malipiero, Taddei, la De Stefani); e, nuova per Trieste, *Dafni* di Mulè (m.° Del Campo, Marcato, la Scuderi, Maugeri, la Di Leo, Righetti, coreografia di Anita Bronzi, regia di Messina). L'opera, che si svolge in un'atmosfera musicale intonata a quella poetica offerta dal compianto Romagnoli, ha avuto lietissimo successo. Applaudito, specialmente, il brano della morte di Dafni, di genuina ispirazione. Ottima accoglienza ha pure avuto *Un ballo in maschera* (m.° Del Campo, la Caniglia e Gigli).

® Firenze (Comunale). — Il m.° Colonna ha diretto *Butterfly* (la Adami Corradetti, Bertolazzi, Vanelli; ed il m.° Berrettoni l'*Elisir d'amore* (la Ribetti, Schipa, Polotto e Maugeri).

® Gli spettacoli lirici di carnevale al Puccini di Milano hanno avuto inizio con *Tosca* (maestro Lo Monaco, la Rasa, Carrino, Pellegrini). Hanno seguito *Il trovatore* (la Scampini, Sosso, la Cova, Borghi) e *Andrea Chénier* (l'Acerboni, Bagnariol, Borghi).

® Brescia (Grande). — Il cinquantenario della *Wally* ha avuto una degna commemorazione con l'esecuzione dell'opera (m.° Podestà, la Castellani, la Pollini, Beval, Pierotti), preceduta da un discorso di Arnaldo Fraccaroli. Altre opere rappresentate, pure dirette da Podestà, *Tosca* (protagonista la Pacetti) e *Rigoletto* (Galeffi, Salvarezza e la Piccarolo).

Il m.° De Tura, a sua volta, unitamente alla *Cavalleria* (la Cobelli, la Pollini, Ferrauto, De Franceschi) ha presentato la nuovissima opera *Stellina e l'orso*, un atto e due quadri, tra la fiaba ed il grottesco, di Adami, per la musica di Luigi Manenti (la Poggioli, Melandri, De Franceschi). Il lavoro, afferma il quotidiano locale, reca gli inconfondibili segni della musica contemporanea; e nella sua triplice esposizione dell'orchestra, del coro e delle voci soliste rivela una omogenea continuità del discorso fonico, una dottrina musicale attestante i buoni studi dell'A., un'armonia aspra, tormentata ma non arbitrariamente costruita, ed una solida aderenza fra il tessuto musicale ed il testo. Successo vivissimo con numerose chiamate.

® Como (Sociale). — Il m.° Sabino ha diretto *L'amico Fritz* (Malipiero, la Ottani, la Simionato) e *Zazà* (con la Favero); il m.° Parenti, *Andrea Chénier* (con Beval e la Carbone).

® Bologna (Corso). — Direttore il m.° Narducci, sono andate in scena: *Otello* (Pertile, Guicciardi, la Gavazzi), *La Bohème* (la Ottani, Pauli, Piccioli, la Balderi), *Il barbiere di Siviglia* (Toti Dal Monte, Borgonovo, Renzi, Zambelli).

® Novara (Coccia). — Il m.° Annovazzi ha presentato *Andrea Chénier* (Granda, la Vera, De Franceschi) e *Manon Lescaut* (la Ottani e Renato Gigli). Il m.° Eberspacher a sua volta ha diretto: *I pagliacci* (R. Gigli, De Franceschi, la Falconieri), *Il segreto di Susanna* (la Trevisan), *Cavalleria* (la Stignani, Parmeggiani, Guerino Masini), *Le furie d'Arlecchino* di Lualdi, il balletto *Gli uccelli* di Respighi e la nuovissima opera in un atto *La guardia innamorata* (Gilardoni, la Maresca, Curti) su un grazioso libretto di Arturo Rossato tolto da un intermezzo di Cervantes, e che il giovane compositore, Giovanni Garau, ha bene commentato con una musica aderente, non priva di indovinate immagini e colorature. Lieto successo.

® Modena (Comunale). — Sono andati in scena *Ernani* (m.° Narducci, Mascherini, Momo, la Pedrini), *Notturno romantico* di Pick Mangiagalli ed *Il segreto di Susanna*.

® Piacenza (Comunale). — Il m.° Votto ha diretto *Tosca* (la Carbone, Lugo, Biasini) e *Wally* (la Cigna, Merli e Tagliabue); il maestro Pais, *La favorita* (la Stignani, Traverso, Tagliabue).

® Bari (Petruzzelli). — La breve stagione si è conclusa con *Butterfly* (la Pampanini, Salvarezza, Passarotti). Precedentemente il m.° Zino aveva diretto *La traviata* (la Favero, Gallo, Poli) e *Francesca da Rimini* (la Oltrabella, Beval, Poli, Giunta).

® Altri spettacoli lirici: *La favorita* (maestro Pedrollo, la Stignani, Malipiero, Reali) a Vicenza; *Turandot* (m.° Podestà, la Barla, Merli, la Tegani) a Casale M.; *La Bohème* (m.° Mucci, la Di Carlo, Lugo, la De Stefani, Tavanti) a Cesena; *Gianni Schicchi* (m.° Annovazzi, Noto, De Fenzi, la Bergamini) ad Alessandria; *La traviata* (la Mannucci, Moraro) e *Manon Lescaut* (l'Adami Corradetti e Granda), direttore Zeetti, a Mantova; *Adriana* (la Oltrabella, Vover) e *Manon Lescaut* (l'Adami Corradetti), direttore Martini, a Faenza.

® Con *Cenerentola*, eseguita dal complesso del Comunale di Firenze, sotto la direzione di Mario Rossi, si è inaugurata la settimana italiana a Norimberga.

CONCERTI

MILANO

® Quartetto. — L'affiatato Quartetto Strub ha eseguito con maestria due interessanti programmi, avvalendosi nel *Quintetto in si min.* ed in quello *in sol magg.*, di Brahms, della cooperazione, rispettivamente, del clarinettista Amodio e del violista Alessandri.

® Amici della musica. — Tre pianisti si sono avvicendati recentemente: Vidusso, ammirato particolarmente in Brahms e Liszt; Ugo Steurer (in un concerto di scambio) e Nino Rossi che, accompagnato dall'Orchestra da camera della Scala (direttore Votto), ha eseguito con impegno un *Concerto* di Mozart e l'assai applaudita *Umoresca* di Pick-Mangiagalli.

® Teatro del popolo. — Foltissimo pubblico ha richiamato il pianista Gieseking, che ha dovuto concedere molti pezzi fuori programma. — Anche l'orchestra da camera del Gewandhaus di Lipsia (in giro per l'Italia), direttore il m.° Schmidt, ha avuto ottima accoglienza in un programma che comprendeva Vivaldi, Mozart, Wagner, ecc. — In un concerto del Quartetto Poltronieri è stata assai applaudita una *Sonata* (*appassionata*) per violino e pianoforte (Poltronieri e l'autore) di Delachi. — Il ben noto pianista Fischer, infine, ha avuto consensi calorosi in un interessante programma.

® Un'ora di musica. — Nuovi successi della cantatrice Eugenia Zareska (al piano Favaretto); e dell'arpista Sassoli Runta, col flautista Tassinari e il violista Sabatini; particolarmente applaudita, fra l'altro, la *Sonata* per flauto e arpa di Nino Rota.

® Concerti diversi. — Al Filologico si sono avute udizioni del Gruppo Madrigalisti « Città di Milano », validamente diretto dal m.° L. Castellazzi; e degli artisti Merli e Adriana Perris con l'orchestra dell'Alfa Romeo (direttore Boccaccini).

ROMA

® Adriano. — Nel primo dei suoi due concerti, Vittorio Gui ha fatto conoscere ai romani le *Tre marce sinfoniche* (nuziale, funebre, dell'indifferente) di Tommasini, che hanno ritrovato le fervide accoglienze delle altre città ov'erano state eseguite. Nella successiva udizione, oltre il *Preludio, Aria e Finale* di Franck, nella trascrizione orchestrale dello stesso Gui, egli ha pure diretto due *Concerti* di Bach e di Liszt, in cui si è distinto il pianista Magaloff.

Anche Ferrero ha offerto due udizioni, le cui novità erano costituite da *Introduzione per una tragicommedia* di Fiume (pagina assai colorita e bene strumentata) e *Valzer umoresco* di Cagna Cabiati. Nel *Concerto in re min.* di Bach, piacquero i due violinisti Aldo Priano e Teddi Ferrero.

Nel concerto di La Rosa Parodi ha avuto buona accoglienza, ancora nuovo per Roma, *Monte Mario* di Liviabella, presente e festeggiato; ed ha meritato calorosi applausi il pianista Gieseking nel *Concerto in la min.* di Schumann. — Hanno seguito due applaudi-

tissime udizioni di De Sabata, che, oltre la *Quinta* di Beethoven, ha diretto *Tre pezzi* per archi di Guerrini, il preludio del 4° atto de *La traviata* e *Bolero* di Ravel; e quello di Antonio Pedrotti che ha pure diretto brani della *Partita* di Ghedini e che, nel *Concerto* di Schumann, ha avuto un applaudito collaboratore nel violoncellista Baldovino.

® Concerti diversi. — Al Lyceum il soprano Rebori ha cantato in prima esecuzione liriche di Spezzaferri, Scarlino, Campogalliani, Cantù, Discovolo, Scardaoni, Capponi; ed il violoncellista Cirla ha fatto conoscere la *Romanza senza parole* di Tedoldi. — Alla Filarmonica si sono presentati l'arpista Luigi Magistretti; il Trio Vidusso-Abbado-Crepax, che ha fatto applaudire, come in altre città, il *Trio* di Sandro Fuga; ed il violinista Brero.

TORINO

® Teatro di Torino - Eiar. — Dopo il concerto di Franco Ferrara (che ha pure presentato una recentissima *Fantasia da concerto* di D'Achiardi), si sono avuti quelli di Alceo Galliera (in un *Concerto* di Liszt ha avuto molti applausi il pianista Benedetti Michelangeli), di Ugo Tansini (con la partecipazione di Giesseking, in musiche di Beethoven e di Schumann), e di Jochum (nel quale si è distinta la violinista De Vito).

Alberto Erede ha poi fatto conoscere ai torinesi il *Magnificat* di Petrassi (solista la Pagliughi, coro diretto dal m.° Erminero) che ha avuto vivissimo successo; ed il m.° Gui ha offerto una eccellente esecuzione dell'oratorio di Haydn, *La creazione* (solisti la Gatti, Pauli e Dadò, coro del m.° Erminero). Nell'ultimo concerto Alfredo Casella ha diretto la sua *Sinfonia* op. 63 e (con la cooperazione delle cantatrici Pediconi, Bagni, Tumiati e del violinista Gramegna) alcune musiche vivaldiane già eseguite in altre città.

BOLOGNA

® Ad una serata dell'Orchestra da camera di Lipsia hanno partecipato Tito Schipa e Lina Aimaro. — Da ricordare ancora nelle diverse sale: il violinista Cillario; il Trio del G.U.F. (composto dalla pianista Proletti e dai due Emiliani, violino e violoncello) che ha fatto un ottimo debutto; i violoncellisti Janigro e Selmi; il duo Dallapiccola-Materassi ed il Trio Artis (arpista Sassoli Ruata, flautista Tassinari, violista Sabatini); il Quartetto Poltronieri.

® Interessante il 1° concerto della nuova Associazione « Pro musica » con pagine di Casella, di Cortese, di Pizzetti, di Malipiero e di Bach.

FIRENZE

® Comunale. — Vittorio Gui, oltre il *Concerto in re magg.* di Brahms per violino e orchestra (in cui si è distinta Gioconda De Vito) e brani di Franck e Lualdi, ha fatto applaudire le *Impressioni di Spagna* di Cicogna (La puerta del Sol, Tramonto a Granata, Fra i gitani), tre momenti che si svolgono su caratteristici temi spagnoli, liberamente elaborati con fine sensibilità.

Le successive udizioni furono dirette dal maestro romeno Perlea (nel *Concerto* di Ciaikowski, piacque il pianista Aprea); da Willy Ferrero, che offrì due nuovi brani accolti con favore: il *Concerto* per pianoforte (Ugo Dammert) ed orchestra di Degen ed il *Concerto* in tre tempi di Pachetti; da Van Kempen in due tornate (Weber, Schumann, Dvorak, Rossini, Schubert, Beethoven).

Molti applausi ha pure avuto il m.° Toni, il quale, oltre la sua *Sinfonia*, ha diretto pagine di Reznicek, Sibelius, Schumann e Verdi; e il *Concerto in re* di Haydn che il violoncellista Amfitheatrof ha eseguito con perfetto stile.

NAPOLI

® Nel concerto al Conservatorio, Alfredo Casella ha fatto conoscere la sua *Sinfonia* op. 63, accolta con molto favore, e musiche di Scarlatti, Vivaldi, Monteverdi, ecc.

® Alla Camerata, Giacomo Saponaro ha diretto un programma di musica classica con l'orchestra d'archi e con la collaborazione — in alcuni pezzi — del pianista Baccigalupi e della violinista Palermi. La novità era costituita da *Introduzione, variazione, finale* del giovane Michele Lizzi.

® Alla Scarlatti, in tre concerti dedicati alle *Sonate* per violino e piano di Beethoven, si sono distinti Giovanni Bagarotti e Maurice Perrin.

® In un concerto pel G.U.F. hanno avuto ottima accoglienza la cantatrice Gabriella Gatti ed il violoncellista Caramia.

VARIE DALL'ITALIA

® Un intero concerto è stato dedicato, a Bari, a musiche di Franco Casavola — presente e assai festeggiato — interpreti il pianista Marrone, il soprano Garberio, la violinista Loizzi, e la Polifonica barese che, diretta dal m.° Grimaldi, ha eseguito il *Coro campestre*.

® A Grosseto, il m.° Bruno Tambara ha diretto un concerto per i soldati del presidio con musiche di Alaleona, Cremesini, Tambara, Schubert, Gounod, ecc.

VARIE DALL'ESTERO

® In parecchie città della Germania si è eseguita l'*Arte della fuga* di Bach nella revisione di K. H. Pillney, il quale ha completato l'ultima *Fuga* e le ha strumentate tutte.

® A Francoforte è assai piaciuto il *Quartetto* N. 5 di Franco Margola.

NOTIZIE

® L'Associazione italo-germanica ha donato alla Scala un busto di Mozart, opera dello scultore G. B. Novelli di Gradisca. La consegna è avvenuta alla presenza del Conte di Torino e di cospicue personalità delle due nazioni, ricevute dal senatore Treccani, che ha rievocato il primo soggiorno milanese del salisburghese. Di questi ha poi parlato diffusamente il sen. Guido Visconti di Modrone lumeggiandone la vita e le opere. La manifestazione si è conclusa con una applaudita esecuzione del *Quintetto in la magg.* da parte del Quartetto Poltronieri col clarinettista Amodio.

® Per il 150° anniversario della nascita di Rossini (che anche la nostra rivista ricorderà in uno dei prossimi fascicoli con un articolo di Adelmo Damerini), il Ministro dell'E. N. ha disposto per una degna commemorazione entro il corrente anno scolastico, in tutti gli istituti musicali (governativi, pareggiati o privati), con discorsi ed esecuzioni dei brani più significativi del Pesarese.

® La Principessa di Piemonte ha accettato il patronato delle manifestazioni che si svolgeranno nella primavera del 1943 a Cremona, sotto gli auspici dell'Ecc. Farinacci, per ricordare il 3° centenario della morte di Claudio Monteverdi.

® La Confederazione Internaz. Autori e Compositori che aveva fin dalla fondazione sede a Parigi e che — a motivo della guerra — si era trasferita a Berna, si è ora definitivamente insediata a Berlino.

® L'Orchestra da camera di San Pietro a Maiella, diretta dal m.° Adriano Lualdi, in seguito al caloroso successo della scorsa stagione, è stata riconfermata per un giro di 20 concerti da tenersi in Germania nel prossimo autunno.

® Il gr. uff. Jenner Mataloni è stato nominato vice Presidente della Corporazione dello spettacolo, al posto del Cons. Naz. Nino D'Aroma.

® Musicisti al lavoro. — Il m.° Guido Guerrini ha terminato un'opera (libretto e musica) dal titolo *L'arcangelo*, leggenda drammatica in tre atti ispirata alla *Légende des siècles* di Victor Hugo. — *Re Orso* è il titolo del nuovo spartito, dedicato anche questa volta al mondo piccino, che sta scrivendo il maestro Ferrari Trecate, su libretto di Carlai e di Anceschi. — G. F. Malipiero ha pronte due opere: l'una tolta da *La vita è un sogno* di Calderon; l'altra ispirata dalla nota serie dei « grotteschi » disegnati da Callot, riproducenti le maschere della commedia dell'arte. — Riccardo Malipiero sta musicando *Minnie la candida* di Bontempelli. — Il m.° Alfonso Salerno ha terminato diverse musiche per film, oltre ad uno *Stornello* e ad un *Interludio campestre*. — Il m.° Pedemonte, infine, sta curando uno studio attorno ad antichi musicisti nati e vissuti a Genova.

® Al Bellini di Catania, in quaresima, si daranno: *Aida, La Bohème, Gioconda, Rigoletto, Il segreto di Susanna, Notturno romantico* e *Andrea Chénier*.

® Nomine. — Il prof. Ugo Scabia ad una cattedra di violoncello del R. Conservatorio di Torino; il m.° Adone Zecchi a quella — recentemente costituita — di canto corale e di direzione di coro del Liceo musicale di Bologna; ed il m.° Laszlò Spezzaferri a quella di armonia del Liceo musicale di Lecce.

® Si è costituito a Lecce il Trio Salentino (pianista Sannino, violinista Massari, violoncellista L. Spezzaferri).

NECROLOGIO

Domenico Monleone

Il 17 gennaio è morto a Genova (ov'era nato nel 1875) il m.° Domenico Monleone, di cui son note le disavventure per aver musicato l'opera *Cavalleria rusticana*, della quale venne dai tribunali inibita la rappresentazione in Italia. Dopo aver iniziato la sua carriera come direttore d'orchestra, si dette al teatro. Scrisse varie opere rappresentate con successo in varie città d'Italia: *Alba eroica* (pel cinquantenario dei Mille), *Arabesca* (vincitrice del concorso del Municipio di Roma), *Suona la ritirata, Il mistero, Fauvette, Ronda di notte* e *Notte di nozze*, rappresentata più recentemente a Bergamo. Lascia anche molta musica sinfonica e varia.

Attualmente coadiuvava, con passione e competenza, Corrado Marchi nella Sovraintendenza del Carlo Felice.

® Il 20 gennaio si è spento a Milano il maestro Piero Fabbroni, direttore d'orchestra assai apprezzato anche fuori d'Italia. Per 4 anni tenne la segreteria della Scala. Era nato a Verona nel 1883.

® È deceduto a Como, il 6 c. m., il m.° Nicola Guerra, nato a Napoli 76 anni or sono. Egli fu famoso ballerino, apprezzato coreografo, e direttore di balli in importanti teatri, tra cui la Scala.

® A Ginevra è deceduta, all'età di 82 anni, la celebre artista lirica Emma Calvé, ritiratasi dalle scene fin dal 1907, che fu la prima acclamata interprete di *Carmen* al Metropolitan; ed a Livorno (29 gennaio) il tenore Angelo Bendinelli, che fino ad una ventina d'anni or sono ebbe larga notorietà.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Orchestra

BOSSI (R.) (123745). *Le sagre d'Italia.* N. 2: Il miracolo di S. Gennaro. Partitura in-8° (A) L. 50,—

Noleggio

PICK-MANGIAGALLI (R). *Burlesca*, per Orchestra.

ALTRE EDIZIONI

Libri d'interesse musicale

MOLINARO (S.). *Intavolature di liuto.* Libro I. Trascriz. in notazione moderna e interpretaz. di G. Gullino). (R. Maurri, Firenze).

CAMPANA (L.). *Solfeggi melodici in Do maggiore.* (A. Dall'Era, Brescia).

Musica sacra

BUONDONNO (F. E.). *Tu es Sacerdos* a 2 Voci pari e Organo. (Presso l'A., S. Maria degli Angeli, Nocera Inferiore).

CAMPODONICO (G. B.). *Ecce Sacerdos Magnus.* Mottetto per Coro a 3 Voci miste e Organo. (Propr. dell'A.).

Canto e Pianoforte

BIFFIGNANDI (R. C.). *Sai dirmi perchè* Canto per S. o T. (F. Bongiovanni, Bologna).

CALTABIANO (S.). *Preghiera dell'alba,* Lirica. — *A te,* Lirica. (F. Bongiovanni, Bologna).

MONTANARI (A.). *Ninna nanna del grillo moro.* Lirica. (F. Bongiovanni, Bologna).

Fisarmonica

BARBERIS. *Nuovo metodo razionale* per strumenti da 12 a 120 Bassi con tastiera a piano. (F. Bongiovanni, Bologna).

Musica strumentale da camera

BAYER (F.). *Erntefest.* Ballet in einem Aufzug von W. Fränzl und R. Kautstey. Klavierauszug vom Komponisten (A. Fürstner, Berlin).

DE LA MOTTE FOUQUÉ (F.). *Quartett Fis-Moll* für Klavier, Violine und Violoncell. (Afas-Musikverlag Hans Dünnebeil, Berlin).

GLUCK (C. W.). *Concerto in G. Dur* für Flöte und Orchester. Ausgabe für Flöte (Violine) und Klavier. (Hug & Co., Zürich).

LANG (W.). *Variationen* für Klavier. — *Capriccio* für Klavier. (Hug & Co., Zürich).

MARGOLA (F.). *Notturno e Fuga* per Orchestra d'archi. Partitura. (F. Bongiovanni, Bologna).

PFITZNER (H.). *Sinfonie* für grosses Orchester. Klavierauszug zu vier Händen von H. A. Winter. (A. Fürstner, Berlin).

SCHOCH (R.). *Hirtenrufe und Volkstänze.* (Hug & Co., Zürich).

TREBBI (R.). *Preludio rapsodico* per Pianoforte. (Augusta, Torino).

WIKARSKI (R.). *Zwei Kompositionen* für Klavier. — *Variationen* über das Volkslied « Ich hatt'einen Kameraden » (H. Dünnebeil, Berlin).

WITZIG (L.) - STERN (A). *Volkstänze der Schweiz.* (Hug & Co, Zürich).

PIANOFORTE

F. SCHUBERT

E. R. 1881 - *Marcia militare* Op. 51, n. 1 L. 1,50

E. R. 480 - *Marce.* Op. 27, 40, 51, 55, 66, 121 L. 8,—

E. R. 617 - *Sinfonia in Si min.* (Incompiuta) L. 5,—

Sonate

E. R. 1331-32. - Vol. I, Op. 42, 53, 120, 122, 143, 147. — Vol. II, Op. 164, 3 Op. post.: in Do min., in La, in Si bem., e Op. 78 Ciascun vol. L. 12,—

Impromptus

E. R. 1429 - Op. 90 n. 2 — E. R. 1430 - Op. 90 n. 3 — E. R. 1431 - Op. 90 n. 4 Ciascuno L. 2,50

E. R. 1882 - Op. 142 n. 2 L. 1,50

E. R. 1517 - Op. 142 n. 3 — E. R. 1883 - Op. 142 n. 4 Ciascuno L. 3,—

REVISIONI DI G. TAGLIAPIETRA

E. R. 1956 - *Pezzi facili* (POZZOLI) L. 6,—

E. R. 2060 - *2 Scherzi* (opus extra) L. 2,—

E. R. 47. - *Composizioni scelte* (Vitali) L. 7,—

E. R. 1549. - *6 Momenti musicali* (Longo) L. 3,—

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SERAUKY (W.). — *Musikgeschichte der Stadt Halle* (Pag. I, 580; II, 300; III, 90) (Buchhandlung des Waisenhauses, Halle [Saale]).

Il Serauky, che ha già dato utili contributi musicologici, fornisce con questi tre volumi una storia della cultura musicale nella città di Halle, che non si saprebbe desiderare più ampia, documentata e piacevole. Comincia naturalmente dal medio evo e descrive la vita musicale nei conventi, nelle chiese, nella pratica profana; cita documenti curiosi, come i *Prefatiuncula in vitam clericorum,* gli *Statuta antiqua,* gli uffizi in rima, i testi neumatici, descrive gli organi e i suonatori d'organo, e quelli di liuto e d'altri strumenti. Il capitolo sul Rinascimento si svolge attorno all'interessamento del cardinale Albrecht, al suo mecenatismo per la musica e alle iniziative e funzioni culturali che ebbero sede e centro sia nel « Nuovo ospizio » da lui fondato, sia nelle chiese e nella cappella di corte, numerosa di strumenti da fiato. La Riforma cangiò molte cose anche nella pratica musicale della città: scuole e biblioteche, cantori e strumentisti si orientarono altrimenti, dopo che la prima predica evangelica fu pronunciata nella chiesa di S. Marco, nel 1541. La città, ch'era stata cattolicissima, divenne una roccaforte del luteranesimo. La varia partecipazione della musica al culto è narrata dal Serauky con istruttiva minuzia. La persona di Samuel Scheidt, 1587-1654, la cui biografia occupa circa duecento pagine, grandeggia nella vita musicale cittadina; gli studi e la prima attività, la nomina a maestro della cappella di corte, poi a direttore d'ogni manifestazione musicale, i suoi conflitti con alcuni ostili superiori disciplinari, le sue relazioni con l'arciduca Augusto, sono altrettante occasioni che il Serauky coglie per lumeggiare l'ambiente, la mentalità, la cultura della città e della regione durante la guerra dei trent'anni. Il capitolo bibliografico scheidtiano è ricco e accurato. Con particolare interesse si legge poi la parte che illustra il sorgere del teatro d'opera ad Halle. Questa fu una delle poche città tedesche che si proposero di resistere all'influenza e all'invasione dell'opera italiana, e però non s'incontrano qui nomi di musici nostri. Il duca Augusto, che aveva avuto la ventura di ascoltare a Torgau nel 1627 la *Dafne* di Schütz, e che assai amava l'opera, tenne ad affermare nel teatro di corte l'arte tedesca. Il carattere assolutistico del suo regime non consentì l'infiltrazione di altre tendenze. Egli chiamò Philipp Stolle, 1614-1675, a succedere a Scheidt, e si compiacque di soddisfare con l'aiuto di lui l'antico suo desiderio delle *singende Comödien.* Costruito un nuovo teatro, si provvide fastosamente all'inaugurazione nel 1654 con *Le nozze di Teti,* in tedesco, dello Stolle; e altre opere e spettacoli di autori tedeschi seguirono. Il Serauky ne dà l'elenco fino al 1681. Altri capitoli interessantissimi son quelli dedicati alle relazioni di Händel e di G. S. Bach con Halle, all'importanza musicale e culturale di Gottfried Kirschoff, alla fioritura del *Lieder.* E di *Lieder* a una e due voci, e di pezzi strumentali, di Scheidt, di Stolle, di Pohle, di Ritter, di Zachow, di Kirschoff è abbondante l'ultimo volume.

JAHRBUCH DER MUSIKBIBLIOTEK PETERS FUER 1940 (Pag. 86). (C. F. Peters, Lipsia).

L'insigne Federico Blume pubblica un importante saggio sulle cantate di Buxtehude, un argomento finora sfiorato da altri storici. Ricorda la bibliografia, non scevra di inesattezza, fino ai recenti studii del Maxton e dello Schering. Traccia una tipologia delle *Abendmusiken,* indugiando specialmente sull'*Jüngesten Gericht.* Compila l'elenco di tutte le cantate in latino e il tedesco. Delle 122 cantate 45 intonano un testo biblico, 21 su corali. In un prossimo articolo tratterà le questioni stilistiche. Joseph Müller-Blattau abbozza la storia e la stilistica delle composizioni per pianoforte a quattro mani, e considera in ispecie quelle di Mozart, di Schubert, di Beethoven. Georg Schumann dedica alcune pagine a un profilo, *silhouette,* di W. A. Mozart, che la sorella di lui, Maria Anna, disegnò, e altre alla traduzione in tedesco di testi italiani intonati da Volfango. Eugen Schmidt ha compilato l'elenco dei musicisti morti nell'annata.

REICHARDT (J. F.). — *Eine Musikerjugend im 18 Jahrhunderts* (Pag. 110). (Gustav Bosse Verlag, Regensburg).

Wilhelm Zeutner ha opportunamente ristampato l'ampio frammento autobiografico che il Reichardt pubblicò nella *Berlinische Musikalische Zeitung* da lui stesso fondata nel 1805. Esso interessa per la formazione culturale d'un così intelligente e dotato artista e per la vivace descrizione della società musicale di Königsberg. Fra i primi liderìsti romantici e tedeschi il Reichardt spicca per la sensibilità e l'invenzione, per la spirituale vicinanza con i grandi poeti. Qui egli descrive fra l'altro come esordì liderista e perchè accompagnò col liuto le sue giovanili liriche vocali. Notevoli anche le pagine sulle composizioni violinistiche di Franz Benda e sulla fortuna di Bach. È anche curioso un accenno all'Azaia.

a. d. c.

QUADRI (E. M.). — *Beethoven, il Dante della musica.* (Libreria Salesiana, Firenze)

A distanza d'un anno dalla prima parte del lavoro, è apparsa ora da poco la seconda parte. Mentre la prima conteneva semplici considerazioni generali, la seconda — molto più estesa dell'altra — tratta in breve della vita di Beethoven, dello stato della musica a lui contemporanea e infine esamina, sempre succintamente, alcuni dei lavori principali del grande maestro (sonate, quartetti, sinfonie). Forse si potrebbe discutere sull'esattezza del titolo e dissentire circa alcuni giudizi; è però doveroso riconoscere che tutto il lavoro è scritto con grande sincerità ed entusiasmo e lo si legge con viva simpatia per l'Autore. Ottima lettura per coloro che, senza voler addentrarsi nelle profondità tecniche ed estetiche dell'arte beethoveniana, amano qualche volta trattenersi amabilmente con lui.

A. A.

ORGANO

G. L. CENTEMERI

Didattica Organistica

E .R. 2041 - Vol. I. Scuola di pedaliera L. 10

E. R. 2042 - Vol. II. Esercizi e studi L. 50

E. R. 2137 - *40 Esercizi e studi di 1° grado* (tratti dal predetto 2° volume) L. 20

(aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

VIVALDI (A.). — *Sonata a tre* per Violino, Violoncello e Pianoforte. - *Concerto in la minore* per due Violini e Orchestra d'archi. - *Il riposo*, concerto per Violino solista, Archi e Cembalo. Revisioni di Alfredo Casella. (G. Ricordi & C., Milano).

Nella sua autobiografia Johann Joachim Quantz rammenta di aver ascoltato per la prima volta i *Concerti* di Vivaldi, nel 1714, in Sassonia: « Essi, dice, mi fecero una grande impressione per la nuova maniera di composizione. Non trascurai di raccoglierne una considerevole quantità. Gli splendidi ritornelli del Vivaldi mi servirono più tardi come buoni modelli ». Non altrettanto pensavano Carlo Goldoni e molti contemporanei del « prete rosso », che lo ritenevano un violinista di grande valore, ma un compositore mediocre e trascurabile.

È la stessa sorte di Bach, la cui fama di organista eclissò presso i contemporanei quella di creatore. Oggi capita per Vivaldi quello che avvenne per Bach ai tempi di Mendelssohn, quando nel 1829 la *Passione secondo S. Matteo* scopriva una nuova sensibilità al mondo della cultura e della musica. Il parallelo può tornare opportuno per determinare la posizione di un gusto; giacchè non all'arida speculazione filologica o al puro caso è dovuta la comparsa di musica rimasta sepolta per secoli, ma ad un orientamento determinato da complesse esigenze spirituali e culturali.

Per Mendelssohn la scoperta di Bach non è un semplice compiacimento: è la scoperta travolgente della propria sensibilità, che si innesta in una tradizione rinnovata. Così, la tendenza ai « ritorni », che si riflette in tutta la nostra arte contemporanea, determina la « scoperta » di un Vivaldi o di un Monteverdi; scoperta che in musica non è soltanto metaforica, come quella dei pittori moderni che « scoprono » Giotto o i primitivi fiorentini e senesi, ma che è anche reale rivelazione. Che nessun musicologo o nessun musicista abbia sentito sino a ieri il dovere di ricercare le musiche di un Vivaldi (delle quali pur si sapeva l'esistenza) non è dunque un mistero, ma una naturale conseguenza dello stato di una cultura e di un gusto.

Questi i rapporti; e a stabilirli basterebbe scorrere le composizioni di uno Strawinsky o di un Hindemith, di un Casella o di un Malipiero apparse nell'ultima quindicina d'anni. Resta naturalmente ancora da chiarire il valore e la portata di questo innesto nell'arte contemporanea, con tutti i dubbi e gli affanni che coinvolgono anche il nostro mondo morale, se non altro per la stessa posizione polemica che tale innesto implica. Tema, questo, assai complesso, che non è il caso di affrontare in una semplice recensione.

Determinato il punto di vista dal quale ci sembra necessario guardare queste musiche, diremo subito che tra le numerose opere vivaldiane esistenti nella raccolta Foà-Giordano, attualmente alla Biblioteca Nazionale di Torino, la scelta che Alfredo Casella ha fatto di queste tre, che abbiamo sott'occhio, rivela quanto valga la sensibilità di un musicista di fronte a quella di un musicologo, il quale spesso si lascia attrarre da elementi esteriori all'opera d'arte. Siamo sinceri, e diciamo pure che in tanti anni di ricerche di *priorità*, di affermazioni di stili « ante litteram » e via dicendo, nessuno s'era accorto (e questo non è un mistero) che di Vivaldi esistevano nella numerosa produzione tre composizioni, ad esempio, come queste.

La *Sonata a tre* è un'opera che rivela un uomo all'altezza di Bach: per quel suo disegnare ampio e caldo, per quel suo marcare i ritmi in modo miracoloso; una piccola pagina che mostra la genialità di Vivaldi è l'*Aria*, disegnata in tempo di minuetto, dove risulta evidente il ripensamento del gusto francese, in un impeto così intenso di emozione da trascendere qualsiasi soluzione esteriore.

Il riposo, opera che supera in taluni punti le note *Stagioni*, si porta poi sul piano delle più grandi pagine che siano state scritte da un contemporaneo di Bach. Qui la forza di Vivaldi può essere determinata da un solo fatto: che partendo, cioè, da un tema letterario come questo, egli spinge in profondità l'intuizione del sentimento, giungendo a trasfigurare ritmo e melodia nella più pura contemplazione sonora.

Nel *Concerto in la min.* bastano infine poche battute di adagio (come il « Largo ») o il semplice contrappuntare quasi ingenuo dei tempi mossi, a determinare la portata della fantasia vivaldiana.

La revisione di Casella, nell'integrare una parte d'accompagnamento mancante, nell'interpretare una notazione incerta, nel precisare un basso, un movimento, un colorito, mostra, ancora una volta, la sensibilità e l'intelligenza di un compositore, al quale si deve, tra l'altro, la ricostruzione di una nostra e più cosciente cultura musicale.

L. Rognoni.

GHEDINI (G. F.). — *Divertimento contrappuntistico* per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

L'applaudito autore di *Re Hassan* ha compiuto con questo lavoro un ulteriore passo verso la purificazione del suo stile. Invero il salto dalle prime composizioni a questa è assai grande, tanto grande da far pensare che nel lasso di tempo che va da quelle a questa, il suo spirito insoddisfatto nel suo processo di analisi si è ripiegato su se stesso frugando nel suo io come il bisturi del chirurgo nella carne del paziente. S'è scrollato di dosso le scorie pseudoromantiche che si erano appiccicate alla sua anima, larve morte che ne modificavano il sentire, e n'è uscito purificato.

Questo lavoro, su di un ritmo continuamente instabile eppur regolato a quel modo che la vicenda primordiale gli ha imposto, ha disegnato le geometriche figure sonore che il suo spirito aveva intuite: essenza filtrata di sensazioni provate. Un tema principale che questo ritmo incarna più degli altri, che via via si presentano, ferma di sè tutto il divertimento e viene sviluppato e variato e nella sua veste originaria ogni tanto ripetuto quasi a riaffermare il suo potere unificatore sugli elementi dissolvitori.

Tra gli altri elementi inseriti alcuni con caratteri di contrasto, come ad es. quello a pagina 3 ultima riga e prima e seconda riga della pag. 4, che appaiono variati nelle pagine seguenti; quello a pag. 6 prima riga e a pag. 9 ultima riga e pag. 10 prime righe, sono i più significativi. Il *Divertimento*, che si chiude con la riapparizione del tema in forma perorativa, è di assai difficile esecuzione e richiede un non comune studio di interpretazione.

Gino Enrico Moroni.

ALTRE EDIZIONI

BEER (L. J.). — *Im Tanzschritt durch die Zeiten-Kleine Originalstücke aus drei Jahrhunderten.* (Universal Edition, Vienna).

È una raccolta elegantemente stampata di 34 piccole danze (Minuetti, Sarabande, Bourrées, Gavotte, Valzer, ecc.) che abbraccia ben tre secoli, iniziandosi con J. de Chambonnières per finire col nostro Casella.

KAESTNER (H.)-SPITTLER (H.). — *Fröhlich lasst uns musizieren.* (Schott's Söhne, Magonza).

Volume pianistico a 3 e 4 mani, destinato all'istruzione collettiva come usa in Germania, ove esistono associazioni per l'esecuzione in gruppi sia corale che dei diversi strumenti.

Tali pezzi sono stati scritti appositamente per far divertire i ragazzi. Quasi tutti sono così impostati: canto, pianoforte, flauto, violino con accompagnamento di Tamburo e triangolo; però, in mancanza di uno o di quasi tutti questi istrumenti melodici, il pianoforte solo basta per l'esecuzione. La trovata mi sembra simpaticissima.

BACH (J. S.) — *Notenbüchlein für A. Magdalena Bach.* (Schott's Söhne, Magonza).

Dopo il libro di Maddalena di G. S. Bach e quello per Volfango di Leopoldo Mozart ecco

a completare la serie questo, composto da F. Fischer, maestro di cappella del Margravio di Baden. Come gli altri contiene pezzi facilissimi e facili in forma di arie di danze (gran parte minuetti), qualche marcia, e termina con una preziosa fughetta. Per la loro graziosa e innocente espressività sono molto adatti ai piccoli principianti. Ottima la revisione di A. Ludwig. Elegantissima la veste tipografica.

KREUTZ (A.). — *Zwei Stücke für vier Hände*. (Schott's Söhne, Magonza).

Sono due composizioni a quattro mani: una Sonata di E. W. Wolf (1735-1792) e un Andante di W. F. E. Bach (1759-1845), che non hanno altro pregio che di aumentare la serie delle composizioni per questo complesso.

G. E. Moroni.

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

GIURANNA (B.). — *Patria* per Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

L'altissimo elemento ispirativo che il titolo richiama, poteva esser germe di una moltitudine di atteggiamenti, profondi, eloquenti, densi, vasti, poteva determinare concetti elevatissimi, come pure poteva suggerire episodi e atteggiamenti di carattere celebrativo, impostazione questa non inconsueta ai compositori della scuola romana.

E infatti Barbara Giuranna si è tenuta volutamente e preponderantemente in questo ambito. La sua composizione, formata da quattro momenti collegati (l'annuncio, l'offerta, la spada, l'inno), è tessuta con quel linguaggio sonoro eloquente che chiaramente lascia vedere le intenzioni dell'autrice. Intenzioni queste espresse da frammenti musicali espansivi, disinvolti e sinceri. Gli elementi tematici disposti con perizia, sono coordinati da una buona dinamica e sono sostenuti da una strumentazione vigorosa e fastosa.

PREVITALI (F.). — *Espressioni sinfoniche* per Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Austere e severe queste *Espressioni sinfoniche* testimoniano quella rettitudine e quella coscienza artistica che si deve riconoscere al suo autore. Sono quattro movimenti collegati. Linearità e polifonismo, proporzione ed architettura. Più che il risultato di una necessità espressiva e creativa sono frutto di una forte e vasta esperienza musicale.

Scevre di qualsiasi compiacimento e di qualsiasi ricerca effettistica, robuste e massicce sia nella ritmica che nell'armonia e nel contrappunto, in esse vengono applicati con convinzione quei moderni principi di composizione che sebbene non siano giunti per ora a definitive ed organiche mete, sono stati pur tanto esperimentati da più di un valente musicista, con risultati degni di attenzione e di meditazione.

LA ROSA PARODI (A.). — *Recitativo e Aria* per Violoncello e Orchestra da camera. (G. Ricordi & C., Milano).

L'autore ha destinato lo *strumento* alla sua funzione più consona: la cantabilità. Dopo un breve episodio introduttivo, si snoda da un nucleo tematico una lunga ed adorna frase cantabile che approfitta largamente di quella intensa espressione che lo strumento sa e può dare. L'accompagnamento orchestrale, che si mantiene nella discrezione, fa uso di un'armonia ora chiara, ora ombrata, con qualche nota complementare che ne integra la desiderata morbidezza.

Iginio Fuga.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

NOVITÀ ASSOLUTA

S. CARLO DI NAPOLI

E. PORRINO

ALTAIR

Azione coreografica in 3 quadri di E. Mucci
Pianoforte **L. 20** - Libretto **L. 1**

IMPORTANTI RIPRESE DI

I. PIZZETTI

SCALA DI MILANO

FRA GHERARDO

Tre atti di I. Pizzetti
Canto e Pianoforte **L. 60** - Libretto **L. 5**

REALE DELL'OPERA DI ROMA

ORSEOLO

Tre atti di I. Pizzetti
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 5**

S. CARLO DI NAPOLI

LO STRANIERO

Due atti di I. Pizzetti
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 5**

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

PICCOLA ANTOLOGIA SETTECENTESCA

Ventiquattro Arie e Duetti inediti e rari scelti da ANDREA DELLA CORTE in relazione al libro sull' « Opera comica italiana del 700 » riveduti e trascritti da V. FEDELI, G. F. GHEDINI, F. M. NAPOLETANO, F. VATIELLI:

PERGOLESI (G. B.) (119611). Lo frate 'nnammorato. Aria di Vannella: *Gnora crediteme*. L. 4
— (119612). — Canzone di Vannella: *Chi disse ca la femmena* L. 3
DA CAPUA (R.) (119613). La zingara. Duetto di Nisa e Calcante: *Ella può credermi*. L. 3
— (119614). — Aria di Nisa: *Sì, caro ben, sarete*. L. 4
— (119615). — Duetto di Nisa e Calcante: *Amor, ch che diletto!...* L. 5
GALUPPI (B.) (119616). Il mondo della luna. Aria di Lisetta: *Quando si trovano, le belle femmine*. L. 3
PICCINNI (N.) (119617). Cecchina o la buona figliuola. Aria di Cecchina: *Vieni al mio seno*. L. 3
— (119618). Le vicende della sorte. Canzone di Silvia: *Tornato è il bel sole*. L. 3
— (119619). Le contadine bizzarre. Duetto di Fiorina e Auretta: *Pare appunto un amorino*. L. 4
— (119620). La villeggiatura. Aria di Lindora: *Attento sotto un albero*. L. 4
— (119621). La molinarella. Aria di Ergasto: *Non partir!* L. 5
— (119622). — Aria di Anselmo: *È la femmena*. L. 5
— (119623). — Aria di Brunetta: *Vuje sapite*. L. 4
PICCINNI (N.) (119624). La molinarella. Aria di Lesbina: *Se queste amare lagrime*. L. 4
PAISIELLO (G.) (119625). La serva padrona. Aria di Serpina: *Donne vaghe*. L. 4
— (119626). La bella molinara. Aria di Rachelina: *La Rachelina*. L. 3
— (119627). — Duetto di Rachelina e Notaio: *Il mio garzone il piffero suonava*. L. 5
SALIERI (A.) (119628). La grotta di Trofonio. Aria di Dori: *Un bocconcin d'amante*. L. 4
SARTI (G.) (119629). Fra i due litiganti il terzo gode. Aria di Mingone: *Come un agnello*. L. 4
BIANCHI (F.) (119630). La villanella rapita. Aria di Mandina: *Veh! come? dove sono?* L. 4
GUGLIELMI (P. A.) (119631). I finti amori. Aria di Don Pancrazio: *Senza rimma 'na varchetta*. L. 3
— (119632). L'inganno amoroso. Aria di Giannucca: *Carl occhietti vezzosetti*. L. 3
CIMAROSA (D.) (119633). I tracì amanti. Duetto di Lena e Giorgiolone: *Ove fuggo?* L. 6
— (119634). Le astuzie femminili. Duetto di Filandro e Bellina: *Un palpito atroce*. L. 4

(119635). La raccolta completa in elegante cartella in tela e oro. L. 75.

(aumento su tutti i prezzi del 20 %)

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

DUE PIANOFORTI

P. MONTANI

124916. - *Concertino in mi* per Pianoforte ed Orchestra. Riduz. dell'Autore L. 15

G. PETRASSI

124621. - *Concerto* per Pianoforte ed Orchestra. Riduzione L. 20

O. RESPIGHI

124794. - *Concerto in la min.*, per Pianoforte e Orchestra. Riduzione di Moroni L. 30

E. ROSSELLINI

124465. - *Stampe della vecchia Roma* per Orchestra. Riduzione di Scarpini L. 25

A. TEDOLDI

124622. - *Habanera* (2 esemplari) L. 15

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE A DUE MANI

P. TSCHAIKOWSKY

E. R. 523. - *Album della gioventù*. 24 piccoli Pezzi. Op. 39 L. 5,—
E. R. 767. - *Canzone triste* L. 1,50
E. R. 521. - *Pezzi celebri* L. 10,—
E. R. 766. - *Romanza*. Op. 5 L. 3,—
E. R. 522. - *Le Stagioni*. Op. 37 L. 8,— (Aprile, Giugno, Agosto, Ottobre, Novembre si vendono separatamente).
E. R. 1885. - *Umoresca*. Op. 10 n. 2 L. 1,50
E. R. 1887. - *Valzer*. Op. 40 n. 8 L. 1,50

Revisioni di E. Marciano

E. R. 811. - *Rêverie du soir*. Op. 19 n. 1 (Solazzi) L. 2,—
E. R. 1988. - *Suite* dal balletto « Lo schiaccianoci » Op. 71-a (Rid. dell'A.) L. 6,—
E. R. 1634. - *Valzer dei fiori* (dallo stesso) L. 2,—
E. R. 1884. - *Melodia* senza parole L. 1,50

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

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

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIV·NVMERO ·III·MARZO ·MCMXLII·XX

Nuovi dischi "La Voce del Padrone„

PIANOFORTE E ARCHI

EDWIN FISCHER e la sua Orchestra da camera.

Grande Fuga in « si bem. magg. » Op. 133 (All'Arcid. Rodolfo) (Beethoven - adattamento di F. Weingartner):

Parte I - Allegro
» II - Allegro - Meno mosso e moderato . . . . . DB 5547
» III - Allegro molto e con brio
Finale - Allegro molto e con brio . . . . . DB 5548

LIRICA

Basso TANCREDI PASERO (con Professori d'orchestra del Teatro della Scala di Milano) M.° A. Sabino.

Don Giovanni (Mozart-Da Ponte) Aria di Leporello (Atto I - Scena 5ª) « *Madamina, il catalogo è questo* » (Parte I)
Id. Id. (Parte II) . . . . . DA 5415

Luisa Miller (Verdi-Cammarano) « *Il mio sangue, la vita darei* » (A. I - Sc. 5ª)

Nabucco (Verdi-Solera) « *Tu sul labbro de' veggenti* » (Parte II - Scena 3ª) DB 5440

LISTINI GRATIS A RICHIESTA

S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone

MILANO - Via Domenichino, 14

" Scandalli „

LA GRAN MARCA ITALIANA

CAMERANO (Ancona)

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.

BUENOS AIRES.
Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

S. PAULO.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

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

A. Bonaventura. — Luigi Cherubini nel primo centenario dalla sua morte Pag. 59

A. Guerrato. — La scrittura pianistica dalle origini a Beethoven, Chopin, Liszt . . . . . » 63

RIVISTA DELLE RIVISTE: Vincenzo Galilei. - Italia. - Estero . . . . » 67

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti . . . . » 70

IN TUTTI I TONI: Notizie. - Concorsi. - Necrologio. - Bibliografia . . . » 76

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale da camera . . » 78

ANNO XXIV MARZO 1942-XX N. 3

Luigi Cherubini

(nel I° centenario dalla sua morte)

È inutile dissimularlo: l'amplissima, nobilissima, variatissima produzione musicale di Luigi Maria Cherubini è, ormai da gran tempo, caduta in oblio. Il che contribuisce ad aumentare la difficoltà di darne un giudizio complessivo ben fondato e sicuro, mancando quelle pratiche esperienze della esecuzione che sono pur necessarie a constatare i risultati effettivi delle opere musicali e, in particolar modo, di quelle teatrali. In Italia, nei tempi moderni, crediamo che di opere teatrali del Cherubini non si sia riprodotta altro che la *Medea* datasi il 30 decembre del 1909 al Teatro della Scala a Milano ed eseguita dalle signore Mazzoleni, Cannetti e Frascani, dal tenore Isalberti e dal basso De Angelis, sotto la direzione del compianto m.° Edoardo Vitale.

Consultati i giornali del tempo, ne deduciamo che, malgrado l'indiscutibile bellezza e potenza dell'opera, nella quale è così felicemente raggiunta la fusione tra musica e dramma e abbondano pagine di suprema efficacia, il successo fu piuttosto freddo. Piacquero assai la Sinfonia (sebbene da taluno giudicata non ricca d'idee), il delicato Coro delle donzelle, la Marcia trionfale e la Preghiera, al 1° atto; poi il successo andò declinando, pure essendo stati apprezzati, nel 2° atto, il duetto fra Medea e Creonte, nel 3° il bel Coro Nuziale e il Monologo di Medea, ricco di accenti efficaci. Ma insomma, nel complesso, l'opera, musicalmente ammirevole, apparve ai critici e al pubblico d'allora, povera di vita drammatica e, ad ogni modo, ormai superata e non più rispondente alle moderne esigenze. Nè, dopo l'esecuzione scaligera, tornò più sulle scene.

Quanto alle altre composizioni del Cherubini, abbiamo potuto assistere talvolta alla esecuzione del suo *Quartetto in mi bem. magg.*, nel quale è l'originale, elegantissimo « Scherzo », e della sua *Ave Maria*: e abbiamo anche potuto recentemente ascoltare per Radio talune delle sue *Ouvertures* e l'operina *L'hôtellerie portugaise*. Troppo poco pel nostro desiderio di conoscere a fondo nella esecuzione l'opera cherubiniana e quindi per la sicurezza dei nostri giudizi. Forse per ciò sono state espresse sull'illustre compositore fiorentino opinioni tanto discordi: e chi ha attribuito la dimenticanza in cui le sue opere sono cadute a incomprensione del pubblico e della critica, chi a mancanza di vera vitalità nella musica sua, considerata da alcuni come scolastica, fredda, accademica.

Tra i primi, cioè tra i più caldi ammiratori del Cherubini, va collocato nientemeno che Roberto Schumann: il quale, oltre cento anni fa (precisamente nel dicembre del 1840), scriveva: « Nell'udire l'*Ouverture* del Cherubini pensai se questo grand'uomo e gran maestro non sia ancora poco conosciuto e pregiato e se non sia proprio adesso (ora che la comprensione delle sue opere ci è stata molto facilitata dalla via intrapresa dalla musica nuova e migliore) il tempo di accostarsi sempre più a lui ». E tutti sanno come il Beethoven, scrivendogli, lo chiamasse « celui de mes contemporains que j'estime le plus ».

Ma la speranza dello Schumann in una rivalutazione della musica cherubiniana rimase delusa non solo al suo tempo, ma anche poi. Eppure che Luigi Cherubini sia stato un musicista non solo di profonda indiscussa dottrina, ma anche di altissimo ingegno e di elevati ideali artistici, non può mettersi in dubbio. Forse, secondo la felice espressione del Woollet, il suo ingegno *confinò* col genio. Ma soltanto vi confinò, senza passare al di là. Gli mancò quel *quid* imponderabile che è pur necessario per assicurare la vita all'opera d'arte e specialmente al melodramma teatrale.

Oltre di che, come tutti sanno, il melodramma teatrale e in particolare l'opera seria hanno (fatta eccezione per i soli grandi capilavori) vita transitoria e caduca. Quali operè serie del Settecento vivono ancora? Nessuna. E quante ne sono morte anche dei più recenti e grandi operisti! Torniamo a noi.

Giunto a Parigi mentre vi durava ancora l'eco della famosa lotta fra Gluckisti e Piccinnisti e fervevano ancora i dibattiti, Luigi Cherubini, come ci informano le cronache e gli scrittori del tempo, ebbe la soddisfazione di vedersi onorato dagli uni e dagli altri, essendo agli uni e agli altri sembrato che nella musica sua le rispettive aspirazioni e i rispettivi ideali venissero, in certa qual guisa, a conciliarsi e a risolversi. Ciò perchè vi apparivano felicemente associate la spontaneità melodica cara ai fautori del Piccinni, la nobiltà dei concetti e dello stile cara a quelli del Gluck.

Nelle opere teatrali del Cherubini (sempre per quel che se ne può dire senza constatarne i risultati effettivi sopra la scena le ragioni musicali della forma, della quadratura, degli sviluppi sembrano prevalere su quelle della significazione o della espressione del momento drammatico. Ma non per questo deve credersi che vi manchino pagine animate da un intimo ardore che se, per essere sempre vigilato e controllato, non divampa in clamorose espressioni, agisce non pertanto sull'animo dell'ascoltatore, ove questi sappia veramente penetrarne l'essenza.

Egli è che anche nel compositore dominava quello spirito d'ordine che era proprio dell'uomo: spirito d'ordine che fu una delle qualità più caratteristiche del Cherubini, il quale condusse una vita regolare e metodica, tenne sempre meticolosamente i suoi conti, compilò un esatto e minuzioso catalogo di tutta la sua produzione musicale.

Delle sue opere teatrali non è qui possibile fare un'analisi particolareggiata. Ci limiteremo quindi ad un rapido cenno e in primo luogo diremo che quasi tutte e specialmente la *Lodoiska*, la *Medea*, *Le due giornate*, l'*Anacreonte*, la *Faniska*, l'*Elisa*, il *Pigmalione*, *Gli Abencerragi* hanno delle Ouvertures pregevolissime per la magistrale architettura e per la trattazione dei temi, talora anche molto felici, onde possono considerarsi come ammirevoli modelli del genere.

Ricorderemo poi, oltre ai già citati brani della *Medea*, il Finale del 3° atto nella *Lodoiska*, la scena dei monaci e quella della campana nella patetica *Elisa*, il Terzetto, il Quartetto e il temporale dell'*Anacreonte*, le diverse Arie (specie quella sulle parole « Suspendez à ces murs mes armes ») del *Pigmalione*, le varie, brillanti o poetiche pagine dell'*Ali Babà*, scritte con giovanile freschezza dal compositore ormai settuagenario, quali una Romanza, un Duetto, un Sestetto, la scena dei ladri addormentati, il Finale del 3° atto e chiuderemo su questo punto soffermandoci, sia pure solo per un momento, sull'opera *Le due giornate* o *Il portatore d'acqua*, che è considerata come il capolavoro teatrale del Cherubini.

Tale opera, che può definirsi quale un'opera semiseria, che ebbe al suo apparire oltre duecento repliche e che si diffuse anche in Germania, associa l'elemento sentimentale, teneramente affettuoso e patetico a quello comico, ma di una comicità garbata e composta, che non cade mai nel volgare o nello scurrile. Mista, come l'opéra-comique francese, di recitazione e di musica, si differenzia dalle opere del tempo per l'abbondanza di pezzi d'insieme, di Concertati, di Cori. Oltre alla bellissima Ouverture, specialmente ammirevole nel pensoso, profondo, quasi indefinito « Andante molto sostenuto » col quale s'inizia e che si trasforma poi in un energico « Allegro », vi emergono nel 1° atto, le melodiose Romanze di Antonio e di Mikeli, il bellissimo Duetto, spesso dialogato, fra soprano e tenore, l'ampio, sviluppatissimo Concertato finale. Si può dire che il 2° e il 3° atto sono quasi interamente corali. Nel 2° i due Cori dei soldati, di sapor comico, ed il brillante Finale, nel 3°, che ha pure una sua Ouverture, il delizioso Coro nuziale dei contadini, cui fa contrasto la successiva Marcia militare, il drammatico Quartetto con Coro in cui campeggia la voce del soprano contrapponendosi a quelle delle masse corali, la festosa, vivace scena finale, sono altre gemme dell'interessante spartito.

Ma più ancora che nel campo operistico Luigi Cherubini ha lasciato l'impronta del suo altissimo ingegno e della sua profonda dottrina in quello della musica sacra. Già il suo primo tentativo di compositore era stata una Messa, scritta a 13 anni, nel 1773, alla quale seguirono altre Messe e poi Mottetti e Antifone e altre musiche religiose, tutte anteriori alla sua prima opera teatrale che fu il *Quinto Fabio*. Ora questa sua musica sacra, pur differenziandosi dalla classica polifonia vocale palestriniana, non manca spesso di riallacciarsi all'antica tradizione, però adoperando e sfruttando i mezzi conquistati dall'arte moderna e, in special modo, valendosi dell'elemento orchestrale.

Così il suo stile, anche se diverso da quello degli antichi maestri, è altamente severo e schiettamente religioso: e spesso riesce, anche più che nelle opere teatrali, efficacemente espressivo. Per unanime giudizio dei musicisti e dei critici, la grandiosa *Messa in fa*, col suo commovente *Miserere*, col *Credo* di tipo händeliano, collo stupendo *Crucifixus*, col poderoso *Amen* così solidamente costruito; l'altra *Messa in re min.*, col magnifico *Kyrie*, col grandioso *Gloria*, coi mirabili *Credo* e *Agnus Dei*, il famoso *Requiem*, nel quale si trova quel celebre *Decrescendo* di cui Ettore Berlioz scrisse che « sorpassa tutto quanto si è tentato in questo genere: è l'indebolirsi a grado a grado dell'essere sofferente: lo si vede spegnere e morire: se ne sente l'estremo anelito »; l'altro *Requiem*, che fu poi anche eseguito ai funerali del compositore, la *Messa* per la consacrazione di Carlo X, il *Credo* a 8 voci, l'*Ave Maria* per Soprano con corno inglese, sono, fra le numerose musiche sacre del Cherubini, quelle che su tutte si innalzano per grandiosità di concezione, per austerità di stile, per magistero di forma e per potenza espressiva.

Ma dalla fantasia del compositore fiorentino, cui il lavorio della elaborazione armonica e contrappuntistica non impediva il fluire di una vena feconda, uscirono numerosi altri lavori. Così abbiamo di lui molteplici Inni e Cantate (spesso d'occasione) e Cori e Madrigali e Odi di Anacreonte musicate sul testo greco e Romanze, Arie, Canzoni e Sonate per pianoforte (modernamente riedite a cura di Giuseppe Buonamici) e Trii e sei Quartetti e un Quintetto, che lo collocano tra i pochi italiani che abbiano, nei tempi passati, coltivata degnamente la musica strumentale da camera. Inoltre si hanno di lui molti lavori didattici (Solfeggi, Partimenti, Bassi numerati, ecc.) e il grande Trattato di Contrappunto e Fuga che rivela la profonda dottrina dell'agguerrito teorico.

Il quale, come tutti sanno, dopo avere stentato a farsi strada a Parigi, a causa dell'antipatia che Napoleone, urtato da certe sue mordaci risposte, gli aveva dimostrato e dopo aver coperto, al Conservatorio di quella città, il modesto posto di Ispettore, vi divenne poi professore di composizione e finalmente direttore, ufficio che tenne con grande zelo e con grande autorità fin quasi al termine della sua vita, riordinando quell'Istituto che fece veramente fiorire e formandovi numerosi e valorosi allievi, fra i quali emersero l'Auber, l'Adam, il Carafa, il Fétis, l'Halévy.

Come Direttore fu rigido, scrupoloso, severo nel pretendere che tutti facessero il loro dovere come lo faceva egli stesso: come insegnante fu ligio alle regole, ma non pedante, giacchè ammetteva che il genio potesse liberamente volare. Solo che giustamente pensava esser necessario conoscere a fondo le regole, per acquistare il diritto d'infrangerle. Ne sono prova queste parole del suo « Traité de Contrepoint et de Fugue »: « Il est nécessaire que l'élève soit contraint de suivre des principes sévères, afin que, par la suite, *composant dans un système libre*, il sache comment et pourquoi son génie, s'il en a, l'aura obligé *à l'affranchir souvent* de la rigueur des prémieres règles ».

Non piccolo fu l'influsso esercitato dal Cherubini sui compositori del suo tempo e anche su alcuni dei successivi. Nè solo sui ricordati suoi allievi, ma anche sul Weber, sullo Spohr, sullo stesso Beethoven (per il *Fidelio*), sul Méhul, sul Lesueur, sul Berton, sul Meyerbeer, sul nostro Spontini e su altri.

Della sua biografia, che ognuno può trovare in qualsiasi Storia della Musica o in qualsiasi Dizionario di musicisti, qui ci limiteremo a ricordare soltanto e schematicamente i dati essenziali.

Luigi Maria Carlo Zenobio Salvatore Cherubini nacque il 14 settembre 1760 a Firenze in una casa di Via Fiesolana, sulla quale è stata apposta una lapide commemorativa. Studiò prima coi fratelli Bartolomeo ed Alessandro Felici, poi col Sarti a Bologna e a Milano. Acquistata presto notevole rinomanza fu, nel 1784, chiamato a Londra, ove fece rappresentare alcune opere ch'ebbero lieti successi. Di ritorno, ebbe incarico di scrivere un'opera per Parigi, nella quale città fissò poi, appoggiato dal Viotti, la sua residenza.

Fu, nel 1805, a Vienna, ove, oltre alla già rappresentata *Lodoiska*, dette la nuova opera *Faniska* e ove conquistò l'amicizia e l'ammirazione dell'Haydn e del Beethoven. Tornato a Parigi, vi ebbe avversa la Corte: onde, disgustato, si ritirò in campagna e si dedicò alla botanica. Ma, pregato di comporre una Messa per una festa del luogo, riprese la penna e quindi fece ritorno a Parigi ove, salvo una gita in Inghilterra, trascorse il resto della sua vita. Il suo valore finì per essere ufficialmente riconosciuto: ebbe al Conservatorio i posti che abbiamo già ricordato

e gli fu conferita la Commenda della Legion d'Onore che a nessun altro musicista era stata prima concessa. Continuò a lavorare fino al termine della sua esistenza, tanto che nel gennaio del 1842, quindi due mesi prima di morire, compose un Canone dedicato al pittore Ingres che gli aveva fatto un magnifico ritratto a olio.

Morì il 15 marzo 1842 in età di 82 anni. Gli furono rese solenni onoranze a Parigi e anche a Firenze, ove, il 22 aprile dell'anno stesso, fu eseguito nella Chiesa di S. Gaetano quel suo *Requiem* che pure era stato eseguito ai suoi funerali. Più tardi, a cura di un Comitato di musicisti fiorentini, cui si associò un Sottocomitato di musicisti francesi o residenti a Parigi, presieduto dall'Auber, e cui appartenevano, fra gli altri, l'Halévy, il Berlioz, il Carafa, il Meyerbeer, il Rossini, il Thomas, fu provveduto a collocare in Firenze, nel Tempio di S. Croce, un monumento in onore del grande maestro. Ora questo monumento, opera egregia dell'insigne scultore Edoardo Fantacchiotti, attende che, come fu restituita alla patria e portata a Firenze la salma del sommo pesarese Gioacchino Rossini, torni o prima o poi alla sua città nativa quella del fiorentino Luigi Cherubini, per essere tumulata essa pure in quel Tempio di S. Croce che serba accolte « l'itale glorie ».

ARNALDO BONAVENTURA.

La scrittura pianistica
dalle origini a Beethoven, Chopin, Liszt

Non appena il pianoforte, invenzione dell'italiano De Cristoforis, ebbe soppiantato l'antico clavicembalo dal quale nacque, sorsero compositori a confermarlo strumento di grandi risorse e completo. Si può dire che pochi anni dopo la sua affermazione ebbe già una sua propria letteratura e tale da non essere inferiore a quella di nessun altro strumento, violino compreso. Nato dal clavicembalo, adottò in principio la scrittura tradizionale di quell'istrumento povero d'espressione ed incapace di tenere i suoni: uno sfarfallio rapido di note, disposizione eminentemente polifonica caratterizzano questo primo periodo della sua vita.

Coll'italiano Clementi, il primo che ne comprese le possibilità e le caratteristiche, il primo pianista degno di tale nome, la scrittura pianistica entra in una nuova fase ed oltre a preparare la via al pianismo di Beethoven, ha già in sè i germi passibili di sviluppo di tutta la musica a venire. Si può dire che con lui la polifonia cessa d'esistere come scienza per diventare mezzo d'espressione.

La scrittura rivela in lui il sinfonista (quanti degli italiani ne conoscono le sinfonie?) e per conseguenza il suo pianismo è prettamente orchestrale. Anzi qua e là la sua scrittura pianistica mostra riferimenti ad istrumenti dell'orchestra, violini specialmente, corni e trombe; è quindi necessario per l'esecutore (che non sia un dilettante) saper modificare il timbro del pianoforte. Cosa che, se necessaria in Clementi, diviene indispensabile per chi si cimenti in Beethoven o in Liszt.

Con Haydn e più ancora con Mozart entriamo nel cosidetto stile galante, ca-

ratterizzato nelle altre arti dal barocco. Il pianismo di Mozart, oltre che dalle influenze clavicembaliste, risente anche e moltissimo da questa nuova svolta dell'arte. La sua semplicità e la sua eleganza sono del tutto personali e, sebbene sembrino spontanee, sono invece frutto di una sapiente applicazione della vasta scienza musicale del loro autore.

Il mondo sonoro mozartiano è vario e quasi mai trova riferimenti presso l'orchestra o presso altri istrumenti. In Haydn troviamo invece una maggiore spontaneità ed una certa robusta rusticità che non spiace. Però con lui la scrittura pianistica non si può dire del tutto liberata da influenze clavicembaliste. Finalmente con Beethoven la scrittura pianistica segna un deciso passo in avanti: il pianismo beethoveniano avrà poi influenze più o meno manifeste su gran parte dei compositori che lo seguirono.

Punto basilare per ben comprendere il pianismo di Beethoven è la sua essenza orchestrale e sinfonica: orchestrale, perchè per lui il pianoforte è uno strumento tale da poter sostituire completamente, (anche nelle variazioni di timbro), l'orchestra; sinfonica, perchè nelle sue opere pianistiche ogni nota ha la sua ragione d'essere nello svolgimento logico del discorso musicale. È evidente quindi che in Beethoven non esistono note di ripieno o dettate da pure esigenze pianistiche o foniche. Ecco perchè secondo taluni il pianismo di Beethoven suona male; suona male però solo quando è abbandonato a cattivi esecutori che non di rado, dimenticando che per Beethoven la musica è la più alta espressione della filosofia, s'accingono ad eseguirlo dopo uno studio o, meglio, dopo una lettura superficiale.

L'esecuzione di Beethoven non riesce invece troppo difficile quando se ne siano profondamente analizzate le varie frasi musicali ed il loro vario intrecciarsi, tenendo in conto le intenzioni, quasi sempre palesi, dell'autore. È stupido e non degno di uno che si ritenga musicista ridurre, (come pur troppo spesso accade), l'umana e divina opera di Beethoven in un complesso di difficoltà tecniche e ritenersi paghi solo del loro superamento: e qui appena che deve cominciare il lavoro del vero musicista: lavoro fatto di pazienza e di passione, lavoro che giunge sempre ad insperati risultati ed a nuove rivelazioni.

Esaminando da vicino la scrittura pianistica del grande di Bonn, salta immediata agli occhi la semplicità dei mezzi con i quali egli sa raggiungere il massimo effetto, semplicità che manca od è meno evidente in molti dei classici che lo precedettero o lo seguirono immediatamente (Brahms, p. e.). Ho già detto che in lui mancano parti di ripieno; nè a questa che è una sua dote principale esistono eccezioni; così anche le ottave, le terze o le seste per moto retto sono dettate da esigenze musicali, non pianistiche, ed il più delle volte si debbono eseguire senza dar risalto piuttosto ad una nota del bicordo che all'altra. Dato che in lui prima del pianista viene il compositore manca nella sua opera ogni vuoto virtuosismo: e, come in Chopin, la bravura tecnica in lui è mezzo, non fine della composizione.

Non altrettanto si può dire di Liszt; le sue opere pianistiche risentono troppo della sua trascendentale bravura. Anche se esteriormente esse offrono ai profani una vaga rassomiglianza coi lavori di Beethoven (una certa nobile fierezza, idee fortemente espressive), ad un musicista non può e non deve sfuggire la loro profonda differenza. La sua scrittura pianistica è ancora orchestrale, ma non più sinfonica: riesce quindi più facile ad un pianista anche mediocre musicista suonare bene Liszt che non Beethoven.

Se l'arte di quest'ultimo è fatta di profonde concezioni, quella di Liszt è per lo più materiata d'esteriorità; e, almeno per la parte pianistica, è dettata quasi sempre da esigenze virtuosistiche. E in ciò appunto consiste il grande valore di Liszt nella storia musicale: nell'aver rivelato cioè (come Paganini per il violino) tutte le possibilità e gli effetti raggiungibili nel suo istrumento: il pianismo di Liszt è un pianismo che ha avvinto ed avvincerà tutti e per l'originalità delle idee (quantunque inferiori a Beethoven) e per la loro originalissima esposizione. È una musica quasi sempre fatta di grandi sonorità e richiede nell'esecutore, oltre a una non indifferente preparazione tecnica, doti interpretative di primo ordine.

Sono comunissimi nell'Ungherese i passi che nella loro scrittura rivelano il riferimento ad altri istrumenti, e, senza ricorrere ai suoi *Studi* su « Capricci » di Paganini, nei quali trasporta nel pianoforte la tecnica e gli effetti violinistici del Genovese, sono facilmente evidenti in ogni suo lavoro; specialmente le *Rapsodie ungheresi*, tanto eseguite ed ammirate, sono ricche di sonorità e di timbri orchestrali: con mezzi e fantasia prodigiosi l'autore ci fa sentire i briosi ritmi tzigani del popolare cymbalon, appassionati canti di violini, squilli eroici di trombe, rulli di tamburi, con tanta arte quanta è necessaria all'esecuzione per riprodurli lodevolmente.

Altro lato importante nella scrittura pianistica di Liszt è che mentre egli spinse sino in fondo ogni arditezza formale, Beethoven invece si ribellò alteramente ad ogni imposizione scolastica sia nei riguardi della forma che riguardo le successioni proibite (le quinte di seguito in Beethoven non sono rare). La forma nel primo è sempre libera, liberissima anzi, e senza riferimenti ad alcuna forma preesistente. Le quinte successive per moto retto sono definitivamente adottate quale importante mezzo d'espressione; note estranee all'armonia arricchiscono validamente e completano la sonorità dello strumento. L'impiego del pedale quale mezzo atto a rinforzare l'espressione musicale, presentito da Beethoven nella *Sonata* Op. 53, è da Liszt adottato in grande stile e la pedalizzazione di un suo lavoro è brillante ed intimamente connessa alla musica, tanto che non si può nemmeno concepire un suo lavoro suonato senza l'uso del pedale.

***

Potrebbe sembrare che con Beethoven e Liszt il pianoforte avesse esaurito ormai ogni sua possibilità; senonchè immediatamente dopo l'uno e contemporaneo all'altro il mondo ebbe ad ammirare un altro genio che, cosa che ai più sembrerà quasi impossibile, è completamente diverso da ambedue: F. Chopin. Mentre Beethoven e Liszt avevano prediletto le opere di vasta mole e monumentali (la tendenza al grandioso è evidentissima in entrambi), in Chopin si nota anzitutto una preferenza per i brevi quadretti densi di significato: le composizioni di ampio respiro, quali ad esempio i concerti per pianoforte ed orchestra, non sono consone all'animo lirico di Chopin e pertanto non sono tra i suoi lavori meglio riusciti. Il fatto si è che egli, il maggiore dei romantici, rifugge da tutto ciò che sa di scolastico e principalmente da ogni imposizione formale, o da uno sviluppo musicale preordinato, quale regge, p. es., un concerto nello stile classico. Per la sua musica non prima udita è necessaria una forma non mai usata, forma che per altro è sempre perfetta.

Come tutti sanno Chopin fu studiosissimo di Bach del quale eseguiva a memoria tutto il *Clavicembalo*. E tale studio si riscontra più o meno palese nei suoi lavori, e specialmente nei caratteri generali della sua scrittura. Chopin polifonico? Precisamente, anche se fino ad ora fu detto il re della melodia. Naturalmente non bisogna dare alla precedente affermazione un valore assoluto: più che polifonia si potrebbe definire polimelodia. La polifonia in Chopin è usata con molto meno rigore contrappuntistico nel senso che l'uso delle voci polifoniche, oltre ad essere liberissimo in quanto a numero, dipende non più da esigenze dettate dalla ragione (come in Bach) bensì dal sentimento. Cioè mentre la polifonia di Bach è concepita come scienza ed è diretta più alla ragione che al sentimento, la polifonia del polacco parte dal sentimento e parla al sentimento. Fissata così una caratteristica di quest'ultimo e, forse, la principale, è naturale che l'esecutore debba tenere in debito conto anche quelle parti del discorso musicale che non ne siano le principali.

Un esame anche superficiale di una composizione di Chopin ci può convincere di queste verità: oltre alla linea melodica principale, sempre nobilissima e prettamente chopiniana, s'intrecciano espressivamente altre melodie, ora rinforzando la principale, ora commentandola, ora in antitesi, oppure svolgendo uno o più disegni indipendenti, per altro senza che l'insieme risulti od arido o pesante.

Essendo egli nel suo intimo romantico, la sua musica è spontanea forse più di quella di Liszt e, prerogativa che molti ritengono propria dei soli classici, perfetta anche nella forma, che è sempre, come in Liszt, liberissima.

Un'altra caratteristica del pianismo chopiniano è l'originalità degli abbellimenti che, quasi vaporose trine, si svolgono attorno alla melodia principale, contribuendo a creare, con una difficile pedalizzazione, in un'atmosfera di sogno, bellissimi e sempre nuovi contrasti di luce e di colore (cfr. l'impressionismo di Debussy).

In Beethoven, Liszt e Chopin si fondano i capisaldi di tutta la musica futura, anche della modernissima: dal classico Beethoven avrà origine e trarrà modello non superato la musica neoclassica; da Liszt (solo per quanto riguarda la scrittura) la musica modernissima a tendenza decisamente antiromantica ed antimpressionistica (Strawinsky, p. e.); e da Chopin, sempre per quel che riguarda la scrittura, l'impressionismo francese dell'anteguerra (con Debussy), ormai superato dalle nuove teorie che non staremo qui a discutere.

È quindi evidente la necessità, specie per i giovani, di un accurato e paziente studio delle opere di questi tre grandi; studio che non si deve però (gravi ed irrimediabili ne sarebbero i danni per la formazione del musicista) arrestarsi alle sole difficoltà tecniche, senza penetrarne lo spirito; e l'esame della scrittura pianistica è sempre il miglior consigliere per l'interpretazione dello spirito e delle intenzioni del compositore.

ALDO GUERRATO

RIVISTA DELLE RIVISTE

Vincenzo Galilei

Il ricordo di Vincenzo Galilei (1533-1591) è opportuno nell'anno in cui vien commemorato Galileo, il suo grande figliuolo. Nel *Convivium*, Ugo Sesini traccia un profilo dell'umanista musicale e delle sue concezioni teoriche.

Il Galilei non solo ebbe cieca fiducia nella resurrezione di una teoria musicale lontanissima, ma mostrò di prendere alla lettera le espressioni mitiche, metaforiche, retoriche con cui gli antichi, in poetico e iperbolico linguaggio, parlavano della musica. Egli crede per vero che ai tempi lontani essa « conservava » la pudicizia, faceva mansueti i feroci, inanimava i pusillanimi. E se tali effetti meravigliosi più non si operavano, era colpa degli sconsigliati musici moderni che avevano messo a confusione i sacri precetti dell'arte. Aggiungasi una ostentata incomprensione per la polifonia, per le conquiste del contrappunto. Definisce tale tecnica « cosa gotica », medievale, a tal epiteto di « gotico » attribuendo il significato del tutto dispregiativo, di barbaro, caotico, deforme.

In tutto il *Dialogo della musica antica e moderna* non appare una sol volta in benevola luce l'arte dei polifonisti; e sono gli anni in cui Palestrina, Marenzio e gli altri creavano i loro capolavori. Nella produzione dei secoli XV e XVI, non sa veder altro che giochi di prestigio architettati con i suoni, « il vero luogo e tempo di questi lor concetti si fatti sarebbe alle veglie del carnovale per burla e scherzo, o veramente alcuna volta il dopo desinare in vece de' semi di popone che si costumano mangiare al tempo loro per trastullo ». Altro lato negativo, quello di non aver compreso il valore espressivo dell'armonia nel senso moderno; nè aver intuito le possibilità che ad essa si aprivano.

A tutto ciò fa contrapposto la parte positiva di verace intuizione. Egli ha compreso che la pratica contrappuntistica conduce inevitabilmente ad una uniformità tonale; ossia che i modi antichi, sistemi del tutto melodici, si identificano l'un l'altro e scompaiono, mescolati nella congerie armonica della polifonia. Malgrado ciò non può uscire dalla concezione antica, nè vedere quanto di nuovo poteva germogliare dal disfacimento dei modi. Preoccupato della loro scomparsa, predica il ritorno alla melodia di tipo ellenico, per salvare l'ethos, fonte prima dell'espressione antica. Pone come postulato che la « principal parte della musica... è l'imitazione de' concetti che si trae dalle parole » e che si deve intendere « concetti dell'animo espressi con il mezzo delle parole e non gli accordi delle parti, come dicono e credono i moderni prattici ».

Un fine superiore di espressione è riservato alla musica, la quale non è soltanto quello che in essa vedono i prattici: combinazione di suoni. Ma neppure è l'espressione che i detti prattici vogliono attribuirle. Trattasi, per il Galilei, di concetti dell'animo; non già la goffa onomatopeia di tropi madrigalisti, per i quali « stelle » va cantato nell'acuto e « inferno » nei bassi: « aspro » in dissonanza e « dolce » in consonanza. Nega la capacità d'un vero potere, esprimente i « concetti dell'animo », alla polifonia vocale, ma riconosce un miglior impiego di quella tecnica negli strumenti, « da' quali altro non desidera nè appetisce l'udito, che dolcemente pascersi della diversità degli accordi loro ». In altre parole, se la musica s'accompagna ad un testo, questo deve passare in prima linea, e la musica al suo servizio: se invece la musica vuol essere attratta alla sola concezione sonora, essa deve rinunciare a parola ed a voce, trasferirsi negli strumenti; quivi il suono può dominare, senza determinazioni di ordine concettuale. Egli sembra auspicare l'avvento di un nuovo stile prettamente strumentale, quello che fiorirà dal XVII sec. in poi. Alla voce rimarrà preciouamente destinato il dominio in cui l'espressione « dei concetti » è peculiare.

Un altro umanista è pur ricordato dallo stesso Sesini, G. B. Doni (1594-1647), lo storico vero e proprio di quella età. Si confondono in lui il ricercatore erudito ed il pratico dell'arte. Ormai ad una certa distanza di tempo dagli anni acuti delle dispute e dei primi saggi in stile musicale « rappresentativo », può osservare avvenimenti e uomini con occhio più sereno. Per Del Cavaliere non è tenero, a Vincenzo Galilei, pur professandogli grande ossequio, non risparmia qualche appunto, riguardo al partito contro l'armonia.

Difatti il teatro in musica non è più un embrionale tentativo, ma bensì, dopo quarant'an-

ni circa di esistenza, una forma d'arte costituita e definita. Tre musici cita con speciale considerazione, Caccini, Peri e Monteverdi. Poteva giudicare l'opera e scorgere i germi della sua debolezza. Gli sembrava che le pecche fondamentali si riassumessero nella prolissità estenuante e nella incongruenza d'un perpetuo canto, protratto per una intera azione drammatica. Considerava il teatro a cominciare dalla « favola » sino alla struttura ed alla tecnica della versificazione. Leggiamo :

« Portano dunque opinione i moderni Compositori, che le poesie che si cantano debbano essere facili, corte, semplici di concetti e frasi, e piuttosto co' sensi interrotti e spezzati, che attaccati, sublimi e maestose e con la favella allegorica e sollevata, e insomma vogliono che i versi siano soavi e pieni di fioretti e rime e, come si dice, tutto mele e zucchero.

« Noi vediamo dunque che queste Azioni per la maggior parte si compongono di versetti piccoli, massime settenari, che molti chiamano mezzi versi, o sia per conformarsi con l'opinione dello Speroni, il quale in tal forma compose la sua *Canace* e con un discorso s'ingegnò di provare che tali versi convengono più alla scena de' lunghi ; o pure perchè si adattano meglio alle canzonette nelle quali molti pensano che consista la perfezione della musica teatrale, e perchè ricevono rime più frequenti ».

Quindi espone i criteri sull'uso di versi nella drammatica :

« Presupposto dunque che il parlare scenico deve essere imitazione de' ragionamenti comuni, non può revocarsi in dubbio che meglio i lunghi versi de' corti non se gli accostino, e perciò molto più si confacciano con la scena. Devono anche preferirsi a' corti, perchè sono più facili e più adattabili ad ogni sorte di concetto, come l'esperienza stessa dimostra e perchè alle materie gravi come sono le Tragedie e alcune Rappresentazioni, sono più convenevoli ; nel che concorre anche il Minturno... Sicchè non solo i versi di undici sillabe non mi paiono troppo lunghi, anzi vorrei che la nostra favella fosse capace ancora di più prolissi, come gli ha la Francia di tredici... Ma siccome nella Musica si adopera perlopiù il ritmo binario e gli altri di rado, così il verso di undici sillabe ordinariamente s'userà e gli altri dove occorrerà per qualche rispetto particolare ».

Entra poi in merito alla tecnica del verso e dice :

« Tuttavia in materia della Scena la cosa passa altrimenti : imperocchè per quella medesima ragione di non allontanarsi troppo dalla volgare favella, le rime a giudizio mio si devono rifiutare. E dello stesso parere è stato il Minturno e gli altri più giudiziosi scrittori di cose poetiche... Dà anco fastidio notabile agli uditori quella similitudine di suono che così spesso fanno i versi rimati, e quella corrispondenza che ha una parola con l'altra ; dal che segue l'indovinarsi spesso quello che un recitante dirà nel seguente verso... Ma quanto alla melodia.... conosceremo quanto impedimento ne rechino le rime ; conciossiachè pare in certo modo che suggeriscano al musico una perpetua somiglianza di cadenze... E quando pure si volessero usare in tutti i cori, io loderei... che i lamentevoli non si disponessero in stanze, nè avessero rime determinate ; ma confusamente e senza ordine... ».

Non può passare inosservata questa concezione metrica, così libera ed audace, che erige a norma formale il puro e semplice concetto poetico, volta per volta creante una sua propria tecnica.

ITALIA

Bollettino Ceciliano. - Roma, 1942.

Gennaio - R. Casimiri : *Induere fortitudine.* — Id. : *Musica sacra moderna.* (Polemica con un articolista della *Rivista musicale italiana*).

Febbraio - F. Cecchetti : *Ricordando Pio XI.*

Rivista italiana del Teatro. - Roma, gennaio 1942.

G. Bellonci : *Traducibilità del dramma.* — E Contini : *Tilgher critico drammatico.* — G. Bellussi : *La voce degli attori e dei declamatori.*

Segnalazioni da giornali e periodici:

F. Abbiati : *Il centenario di Boito* (Il Corriere della Sera, Milano, 24 II '42).

G. Bellonci : *Boito lo « scapigliato »* (Il Giornale d'Italia, Roma, 24 II '42).

V. Cellamare : *Il battesimo d'arte di U. Giordano* (Corriere di Napoli, 24 II '42).

G. Cenzato : *Un Rossini da sfatare* (Il Corriere della Sera, Milano, 28 II '42).

L. Comini : *Rossini vive* (Il Resto del Carlino, Bologna, 24 II '42).

P. Dal Fiume : *Un cinquantenario che va celebrato (La « Wally » di Catalani)* (Il Popolo del Friuli, Udine, 15 II '42).

A. Della Corte - F. Neri : *Arrigo Boito : Il musicista - Il poeta* (La Stampa, Torino, 22 II '42).

G. Di Maria : *Personalità musicale di Mozart* (Il Popolo di Sicilia, Catania, 3 II '42).

Fra Melitone : *Boito* (Il Popolo della Spezia (23 II '42).

G. O. Gallo : *Mascagni da vicino* (Giornale di Sicilia, Palermo, 2 II '42).

A. Geraldini : *Rossini, finto cinico* (Il Giornale d'Italia, Roma, 21 II '42).

A. Larsonio : *Arrigo Boito nel centenario della nascita* (La Nazione, Firenze, 15 II '42).

F. Limenta : *Il volto musicale della Russia sovietica* (Il Sole, Milano, 6 II '42).

A. Lualdi : *Mazzini e la musica* (Il Giornale d'Italia, Roma, 20 II '42) (continua).

R. Malaspina : *Vincenzo Galilei* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 31 I '42).

G. B. Paribeni : *Arrigo Boito, il musicista.* — G. G. Severi : *Romanticismo dell'autore di « Re Orso »* (L'Ambrosiano, Milano, 24 II 1942).

G. Poggiali : *L'ultimo re della zarzuela (Pablo Luna)* (Corriere della Sera, Milano, 25 II '42).

GERMANIA

Die Musik - Woche. - Berlino, 1942.

20 gennaio - W. Furtwängler : *Le ouvertures del « Fidelio ».* (Ricorda la rielaborazione dell'opera nel 1814 e la piccola *ouverture* in mi magg. espressamente scritta da B., come introduzione alla prima scena, e dunque concepita altrimenti della precedente e più vasta, che trattava anche alcuni temi dell'opera. Si domanda se oggi s'abbia da preferire l'una o l'altra in sede teatrale). 20 febbraio - R. Siegel : *Replica a Furtwängler.*

Deutsche Militar Musiker Zeitung. - Berlino, febbraio 1942.

H. Penzhorn : *Ricordi delle fanfare nell'altra guerra.*

Zeitschrift für Musik. - Berlino, febbraio 1942.

A. Adrio : *Ernst Pepping.* (Premesse considerazioni generali sulla difficoltà di una giusta valutazione da parte dei contemporanei sulla musica moderna, l'Adrio passa in rassegna la creazione musicale di A. Pepping, ch'egli considera un capo scuola e alle cui opere brevemente accenna). — W. Altmann : *Statistiche dei concerti nell'inverno 41-42.*

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1942.

N. 2 - F. K. Grimm : *Paul Graener sinfonista.* — H. Moller : *Musica dell'Ucraina.*

N. 3. - L. Taube : *La musica straniera nelle relazioni con la Germania.*

N. 4. - Büker : *125 anni dalla morte di Gade.*

Voelkische Musik-Erziehung. - Lipsia, gennaio 1942.

K. G. Fellerer : *Educazione musicale e scienza musicale.* (L'insegnamento della musica non è materia tecnica a lato delle materie scientifiche, ma deve con queste entrare a pari grado in un piano generale di insegnamento. Acustica, psicologia, filosofia ed estetica del suono sono materie altrettanto importanti quanto la scienza e la storia della musica. L'articolista sviluppa questo concetto con considerazioni sulla personalità complessa che un bravo maestro di scuola deve avere).

Die Musikpflege. - Lipsia, gennaio 1942.

H. Koch : *La pratica corale nella provincia di Wartherland.* — M. Lille : *La pratica corale nella provincia di Danzica.*

Neues Musikblatt. - Magonza, febbraio 1942.

C. Niessen : *Maravigliose scenografie del Barocco.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, febbraio 1942.

Max Albert : *Le cadenze nei concerti per pianoforte di Mozart e Beethoven.* (Beethoven fu il primo che scrisse distesamente le cadenze per bandire l'arbitrio degli esecutori e l'uso dell'improvvisazione. La questione si presenta più complicata per Mozart, ma nel numero 624 del catalogo Köchel sono raccolte molte cadenze di Mozart stesso per gran parte dei suoi concerti. Necessità di bandire le cadenze scritte fuori stile da esecutori posteriori a scopo virtuosistico).

Sinfonia. - Zurigo, febbraio 1942.

P. du Fay : *Il perfetto frequentatore di concerti.*

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, dicembre 1941.

E. L. Chavarri : *Mozart e Rossini.*

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.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

«Beatrice Cenci» di G. Pannain e «Altair» di E. Porrino al S. Carlo di Napoli. (21 Febbraio 1942-XX)

Su questo si è tutti d'accordo: nessuno si aspettava un'opera come *Beatrice*, da Guido Pannain. Chi poteva mai sospettare che egli tenesse in serbo una vena musicale di carattere spiccatamente mediterraneo? Che salto abissale da *Intrusa* a *Beatrice*! In politica ed in religione se ne son viste sì di rapide conversioni, ma nell'arte musicale non c'è altro esempio, ch'io sappia ricordare, di capovolgimento totale del gusto e del sistema, ad opera dello stesso creatore. Dai simboli alla realtà più cruda, dall'atteggiamento puramente estetico ai valori sostanzialmente musicali: dall'assoluto asservimento della musica al testo letterario, al libretto predisposto unicamente per la realizzazione in musica: dalla voluta esclusione premeditata del plauso del pubblico alla premeditata ricerca dell'effetto.

Vero è che dall'uno all'altro lavoro teatrale di Pannain corrono alcuni anni nei quali l'esteta quasi misantropo si è avvicinato all'arte vissuta attraverso la funzione critica su un grande quotidiano. Ora ha gettato a mare il bagaglio delle sue aspirazioni teoriche, e così libero, sorretto soltanto dal suo insospettato istinto musicale e dalla sua intelligenza, ha presentato un lavoro degno di un operista consumato. I personaggi della ben congegnata tragedia di Vittorio Viviani gli hanno dato la possibilità di ottimi contrasti e situazioni musicali. Io ho anzi l'impressione che il librettista abbia preso la mano al musicista, suggestionandolo verso l'opera a successo, e sopra tutto con l'elaborargli, quasi a tradimento, un libretto di sapore nettamente melodrammatico a forti tinte, e che non ammetteva altra soluzione musicale che quella con cui Pannain ha vinto la sua battaglia.

L'orchestrazione è ben scaltrita, nè mi scandalizzano alcune asperità nello istrumentale, forse dovute ad imperizia, ma che possono ben passare come audacie volute, e che comunque stanno benissimo a rendere l'atmosfera dissonante di Casa Cenci e a dare un sapore quasi personale, spesso inconfondibile, alla partitura. La vocalità è piena ed è sorretta, secondo me, da ottimo gusto delle armonizzazioni e delle modulazioni: l'interesse non scema mai, non ci sono vuoti musicali, pochissime sono le pagine di scarto. Dei tre atti il migliore è il secondo che raggiunge il suo vertice in un fascinoso duetto; poi segue il terzo, anch'esso buono ma a cui nuoce qualche melodiosità troppo aperta ed il prolisso preludio di una sinfonicità un po' ingenua. Ma son piccoli nèi. Quando avrò detto che l'opera ha avuto degna realizzazione per le cure della vigile Sovraintendenza, per il magnifico impegno del direttore m.° Gabriele Santini e per l'eccellente interpretazione di Margherita Carosio, Ziliani e Reali, potrò alfine concludere che, per la quantità di buona musica contenuta nei tre atti, *Beatrice Cenci* è proprio un'opera che può piacere e che si loda volentieri: superiore di parecchio al valore medio delle opere che, sui palcoscenici d'Italia, conseguono solitamente dei successi di stima.

Ma in qual genere di teatro essa va classificata? Mentre scrivo, mi sembra che a tante finestrelle ideali stiano a guardare i musicisti grandi e piccini che non sono mai piaciuti a Pannain e neanche a quei critici che, con una solidarietà ammirevole, hanno lodato *Beatrice* come un punto d'arrivo o una scoperta o un superamento. L'opera di Pannain è buona, lo dicono tutti, ma ha egli davvero trovato la quadratura del circolo? Essere teatrale senza convenzionalismi, melodico senza banalità, drammatico senza enfasi, moderno senza decadentismi, attuale senza rinnegare la grande tradizione?

Su questi punti è difficile rispondere, pure se un illustre critico, scavalcando il fosso, cioè girando l'ostacolo delle dirette derivazioni, ha ancorato Pannain a Verdi e Mussorgsky, come a due autori al sicuro d'ogni discussione, e come se da questi colossi (e da Wagner, non sconosciuto a Pannain) non siano scaturiti, pur con metodi ed interpretazioni diverse, quegli autori stessi cui Pannain ha sempre negato o stiracchiato la sua benevolenza. A me modestamente sembra che la discendenza sia comune, ed uguali i metodi, ed unica sopratutto la mèta: il successo, magari a qualunque prezzo; e le ricette si equivalgono pure se

cambiano le dosi secondo la sensibilità e la cultura. E così Mascagni ci metterebbe un po' di genio, e Giordano un po' più di convinzione, e Respighi un po' più di tecnica e di unità stilistica, e Perosi un po' più di ispirazione, e Zandonai un poco più di personalità.

Ora io non dico che il critico, quando si fa creatore, debba essere immune da difetti. Padronissimo il medico di aver zuccherino il sangue pur mentre prescrive l'insulina ai suoi pazienti, ma almeno la diagnosi non cambia... E se il medico strilla, lo fa a vantaggio degli ammalati, e se lui non si cura, lo fa a suo rischio e pericolo. Mentre resta ancora da dimostrare che il critico stronchi a vantaggio degli stroncati e poi rubi loro i difetti a proprio danno. Peggio ancora se la critica serve quasi da spazzaneve per far libera la strada che si vuol percorrere, eliminando, scoraggiando i pericolosi competitori. Sarebbe il colmo che dopo tutto ciò che è stato scritto contro la gigioneria del *si bemolle*, col risultato che ormai anche... gli usignuoli per pudore si son messi a tacere, Pannain credesse per questo di aver inventato il canto a pieni polmoni e di poter dare l'esempio.

Il fatto è che per un'opera come *Beatrice*, che Pannain ha composto e gli altri hanno lodato, la stessa critica ha la responsabilità di averne fatte rientrare quattro, cinque, dieci della stessa risma, che oggi arricchirebbero il repertorio nazionale e tra le quali sarebbe forse già venuta fuori l'affermazione di cui l'Italia ha bisogno in campo lirico. Molto della crisi del teatro musicale si deve proprio allo scompiglio che mettono i critici; e non è escluso che lo sforzo di alcuni giovani per rigalvanizzare la commedia sia appunto dovuto al fatto che qui è più facile un compromesso. Ma chi avrebbe mai osato musicare un drammone tipo *Beatrice*? Viviani che ha riscoperto la formula avrà ben da fare per accontentare gli autori che vorranno approfittarne: ormai c'è il lasciapassare della critica. Purchè non accada come a quei moschettieri che, incoraggiati dall'ardire di Cristiano, credettero Cyrano ammansito, ma poi si accorsero amaramente che per Cristiano era valso il caso particolare.

A che mira tutta questa digressione? Vorrei che la critica, una volta rotto il ghiaccio, non mancasse di incoraggiare i giovani verso il dramma musicale tradizionalmente inteso. Anche è sperabile che, come l'esercizio della funzione critica ha giovato a Pannain musicista rovesciando la sua concezione teatrale, così il successo ch'egli ha meritatamente conseguito giovi agli altri, cioè gli faccia rivedere il suo sistema critico. A lui il compito di legittimare il nuovo melodramma postverdiano, inquadrandolo nel movimento contemporaneo. Così potrà salvare il suo prestigio di critico e di autore. Chè sarebbe triste che l'Italia avesse a perdere un critico nel momento stesso in cui ha acquistato un compositore.

Altair, il balletto che Porrino ha musicato sull'azione coreografica concepita da Emidio Mucci, ha atteso qualche anno prima di venire alla ribalta. La trama non è peregrina, ma serve da ottimo spunto per realizzazioni visive che Porrino ha anticipato con una immaginazione musicale fervida, aderente al palcoscenico, e che va anche al di là facendo antivedere possibilità non tutte ancora attuate. Appunto noterei che il preludio promette qualcosa di più ardito nello svolgimento, il quale invece si adagia su un orientalismo musicale che, se non fosse inquadrato in una ricca smagliante partitura, mostrerebbe i suoi difetti di maniera ed anche un'eccessiva valorizzazione dei temi, pochi ma buoni. Troppo spesso i frammenti musicali, invece di progredire e svilupparsi, si ripetono di seguito due o tre volte con un semplicismo che denota nel Porrino un'eccessiva facilità, un rendimento discontinuo, contrastante con la possente affermazione di una *Visione di Ezechiele* o altra fra le migliori partiture sinfoniche dell'autore.

Porrino, che ha ottenuto molti importanti significativi successi con la sua produzione già tanto vasta e di rilievo, può partire dalle migliori pagine di *Altair* verso mete più luminose e personali che non debbono mancargli, s'egli valorizza a pieno il binomio talento e tecnica che è in lui ugualmente sviluppato. Ma già *Altair* ha pregi reali che ne assicurano il buon successo, quale è stato infatti decretato al S. Carlo di Napoli dal pubblico e dalla critica, anche per l'ottima esecuzione curata in orchestra da Angelo Questa ed in palcoscenico da Rosa Piovella e Riccardo Moresco: interpreti principali Bianca Gallizia e Carletto Thieben.

ACHILLE LONGO

ORCHESTRA

B. BETTINELLI

125505. - *Concerto*. Partitura in-8° L. 80

R. BOSSI

123745. - *Le Sagre d'Italia*. N. 2. Il miracolo di S. Gennaro. Part. in-8° L. 50

E. MASETTI

124790. - *Idillio e Ditirambo*. Due Carmi. Partitura in-4° L. 50

A. ZANELLA

Due Pezzi. Op. 58. Partitura in-4°:

124551. - 1. *Lacrymae rerum* L. 15

124553. - 2. *Umoresca* » 40

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

La « Vergine di Montenero » a Bologna

Il 14 febbraio ha avuto lieta accoglienza, al teatro del Corso, questa nuova opera in 4 atti di Enrico Pessina su libretto di Leonardo Vannata, il quale ha ideato una drammatica vicenda d'amore fra il figlio di un capo bandito e una fanciulla della Sila, al tempo della gloriosa marcia garibaldina su Napoli.

La musica del Pessina, osserva il m.° Toni, tutta ardore, lanciata al massimo abbandono emotivo, tutta slanci di abbagliante concitazione retorica, scritta senza freni, risulta disuguale di stile e di valore, di grosso segno e di più grossa espressività. Nel suo colore, però, e nella sua sincerità trova, specie nel largo e ovvio cadenzare conclusivo l'arcata delle frasi musicali magniloquenti che non mancano di effetto.

Esecuzione efficace, diretta dall'autore, principali interpreti la Perris, la Colasanti, Melandri, Guicciardi.

Teatro alla Scala

Si deve essere grati al maestro Marinuzzi, e alla Scala che lo ha assecondato, per aver voluto ricordare Cherubini, nel centenario della morte con *Le due giornate*, e c'è da augurarsi anche che passata, per così dire, la festa, l'opera non sia rimessa a dormire l'ingiusto sonno che ha dormito in Italia per quasi un secolo e mezzo. In Germania essa è di repertorio corrente, e tale può e dovrebbe divenire anche da noi; non per valori storici o culturali, come i contatti col *Fidelio* beethoveniano (che è di data posteriore), ma per il suo insospettato contenuto musicale, così in contrasto con la tradizionale definizione di un Cherubini freddo, accademico, manierato; e per la intrinseca vitalità teatrale ch'essa ha rivelato. Peccato se questa « riabilitazione » dovesse fermarsi qui, alle due sole rappresentazioni milanesi; e peccato che Firenze ad esempio non abbia pensato a farsene eco nel prossimo Maggio, onorando così il fiorentino Cherubini. Magnifica la regia di Pavolini, perfetti i cantanti-attori (il Marchi, protagonista, la Pacetti, la Laurenti, Pigni, Del Signore). Belle scene di Vittorio Accornero, e ottimo per rendimento vocale e scenico il coro del maestro Consoli.

In *Otello* era molto atteso Lauri-Volpi: che ne ha dato un'interpretazione assai discussa e parecchio discutibile, anche se vocalmente non comune. Teatri esauriti e molti applausi, salvo i contrasti non tutti spontanei della prima sera. Direzione di Marinuzzi: e interpreti la Caniglia, Stabile, Del Signore, la Simionato, Mercuriali.

Dopo *Lodoletta*, con la Favero, Malipiero, Poli, direttore Ghione, e *Hänsel e Gretel*, direttore Sanzogno (con la Menotti, la Simionato, la Casazza, Poli; e la Cortini, la Simionato, la Cravcenco, Valdengo in una successiva edizione), è tornata dopo molti anni sulle scene scaligere *Thaïs*. Nella sua esteriorità e nella sua scarsa potenza drammatica, l'opera massenetiana ha pur sempre, oltre gl'innegabili pregi di fattura e di strumentazione, una sua facile musicalità che ha presa sul pubblico. La Favero ha assai bene impersonato la penitente cortigiana di Alessandria, e così Bechi l'eremita tratto in peccato dal fascino di quella stessa ch'egli ha convertito. Del Signore e Caselli nelle altre parti, la regia di Sanin, le scene di Oppo, e soprattutto la concertazione di Marinuzzi hanno contribuito al felice risultato dello spettacolo.

Infine, diretta da Guarnieri, che il pubblico ha assai festeggiato, *Francesca da Rimini*: ammalatasi la Somigli, è stata protagonista la Cigna, che si è fatta ammirare ed applaudire assieme a Ziliani, a Maugeri, a Nessi, alla Palombini, alla Bordoni, al Valdengo, al Luise e agli altri.

Teatro Reale dell'Opera

Con la *Tosca* (m.° Bellezza, la Pampanini, Lugo, Bechi) si è rappresentato il balletto *Ungheria romantica*, quattro fogli danzanti di A. M. Milloss su rapsodie di Liszt nella elaborazione orchestrale di Mario Panunzi; brevi « istorie » di vita ungherese, spontanee e raffinate, assai bene rese dalla Capanna, dalla Dell'Ara, da Brinati, Giglio, dalla Rapallo, Morucci, Felici e sopratutto da Attilia Radice e Milloss. Belli i figurini e le scene di Pekary e lodata la direzione di Nino Stinco.

Il pubblico romano ha quindi fatto la conoscenza, decretandogli vivo successo ed evocando anche l'autore alla ribalta, di *Ghirlino* di Ferrari Trecate (m.° De Fabritiis, la Grani, Bettoni, la Covezzi, Di Lelio, ecc.), ed ha riudito con piacere *Cecilia* di Refice (m.° Serafin, la Oltrabella, Civil, Gobbi, Taddei).

Più recentemente il m.° Serafin ha diretto *Andrea Chénier* (Gigli, la Caniglia, Tagliabue); ed il m.° Previtali ha presentato *Turandot* di Busoni e *Mavra* di Strawinski. L'esecuzione dell'opera di Busoni, della quale abbiamo parlato già a lungo quando si è data al Maggio musicale fiorentino, e che ha avuto riconfermato il caloroso successo di allora, è stata bene improntata al carattere fiabesco della vicenda, ed assai si sono distinti la Carbone, la Vitali Marini, Marcato, Neri, Taio, ecc.

Mavra, nuova per l'Italia, si è eseguita come azione mimica dagli artisti del corpo di ballo, mentre i cantanti (l'Adami Corradetti, la Casazza, Ferrauto) erano in orchestra. La fusione tra voci e gesti è risultata perfetta ed il pubblico ha assai applaudito, ammirato anche del grandioso quadro scenico in cui il lavoro è stato offerto.

® Napoli (S. Carlo). — Oltre *Beatrice Cenci* di Pannain, di cui abbiamo già detto, si sono rappresentate *Carmen* (m.° Questa, la Pederzini, la Negrelli, Battaglia, Di Falchi) e *Otello* (m.° Santini, Lauri-Volpi, Stabile, la Magnoni); quindi *Sigfrido* (m.° von Hoesslin. Grahl, Schoeffler, Bitterauf, Walther, Gertrud Ruenzer).

® Genova (Carlo Felice). — La stagione si è iniziata con *Un ballo in maschera* (m.° Del Campo, Gigli, la Jacobo, Mascherini). Ha seguito *Cenerentola*, col complesso del Maggio musicale fiorentino (m.° Mario Rossi, la Barbieri, la Rovere, l'Abate, Albanese, Meletti, Mongelli, regista Labroca).

Vivamente attesa è poi andata in scena, nuova per Genova, *Monte Ivnor* di Ludovico Rocca, su libretto di Meano, che ha avuto pienamente confermato il caloroso successo di Roma, ove l'opera fu creata, con numerose chiamate all'autore, al m.° Del Campo ammirevole direttore e concertatore ed ai valorosi interpreti: Biasini, la Ciani, Tasso, Beuf, la Benedetti, ecc.

Al pubblico foltissimo, anche alle repliche, che già anni or sono aveva accolto con grande favore il *Dibuk* dello stesso autore, è piaciuto sia il dramma appassionante in se stesso che la musica — come osserva un critico — maestosa e solenne, di straordinaria ricchezza orchestrale e di delicatissima ispirazione melodica. Affidata sopratutto ai cori, la parte descrittiva ed anche espressiva dello spartito ha momenti di grande bellezza, specie là dove riecheggia di cadenze slave o di elementi presi dalla liturgica greca.

® Trieste (Verdi). — *Donata* di Scuderi, nuova per la città, e che sta compiendo un bellissimo giro nei principali teatri, ha segnato anche questa volta un fervido successo per l'autore presente e per gli interpreti (maestro Capuana, la Cobelli, la Perris, Beval, Galeffi, Vanelli). Numerosissime le chiamate e oltremodo favorevole il giudizio della critica.

Lo stesso Capuana ha poi diretto *Norma* (la Di Giulio, la Stignani, Pravadelli, Neroni) e *Arianna a Nasso* di Strauss (la Vera, la Menotti, la Gavazzi, Gubiani, Tomei, Lozzi, Dolci, Scattola, ecc.) ch'è una specie di opera giocosa composita di stile lirico-danzante. Sopratutto ammirati il quadro di Arianna e la conclusione contemplativa del lavoro.

® Firenze (Comunale). — Anche il terzo spettacolo della stagione, *La Bohème* (maestro Mario Rossi, la Tassinari, Tagliavini, la Rovero e Polotto) ha avuto favorevole incontro.

® Mantova (Sociale). — *Corradino lo Svevo* di Pino Donati, su libretto di Arturo Rossato, ha avuto pienamente riconfermato l'eccellente successo ottenuto precedentemente a Verona ed a Trento. Ammirata la direzione dell'autore stesso e l'interpretazione di Cantelmo, Neroni, la Frattura, Colombo, ecc. Numerose le chiamate.

® Eccellente successo ha avuto al Neues Theater di Lipsia *Cirano di Bergerac* di Alfano, che per la prima volta si rappresentava in Germania. Inappuntabile la direzione del m.° Schmitz, l'interpretazione di August Seider e la regia di Hans Schüler.

® *Cenerentola* di Rossini, nell'interpretazione del Maggio musicale fiorentino (direttore Mario Rossi) è stata presentata in ben diciotto città della Germania.

® Il m.° Gui, assai applaudito, ha diretto all'Opera di Stoccolma *Un ballo in maschera*.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

REALE DELL'OPERA DI ROMA

L. FERRARI TRECATE
GHIRLINO
Tre atti di E. Angeschi
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 4**

CARLO FELICE DI GENOVA

L. ROCCA
MONTE IVNÒR
Tre atti di C. Meano
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 4**

VERDI DI TRIESTE

G. SCUDERI
DONATA
Tre atti dello stesso Autore
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 3**

NEUES THEATER DI LIPSIA

F. ALFANO
CYRANO DI BERGERAC
Commedia eroica di F. Rostand
Libretto in 4 atti di E. Cain
Adattamento ital. di C. Meano e F. Brusa
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 4**

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

CONCERTI

MILANO

® Quartetto. — Due applaudite udizioni del violoncellista Enrico Mainardi, con la collaborazione del pianista Lorenzi, e del violinista Max Strub (al piano Maria Luisa Moresco).

® Amici della musica. — Nuovi successi sia dell'Orchestra da camera di Berlino (con la partecipazione del violinista Brero) diretta dal m.° von Benda, che del pianista Backhaus. Lieta accoglienza hanno pure avuto il soprano Panizzera e la pianista De Barberis, vincitrici di due recenti rassegne; è piaciuta, in 1ª esecuzione la lirica, *La finestra della bella*, di Gentilucci.

® Teatro del popolo. — Dopo le udizioni di scambio del soprano Oswald e del violinista Stiehler col pianista Bohle, si sono avute quelle del Gruppo madrigalisti diretto dal maestro Luigi Castellazzi (alla quale ha partecipato la clavicembalista Corradina Mola che ha eseguito una nuova composizione di Soresina) e del noto pianista Kempff.

® Un'ora di musica. — Ravel, Strawinski, Sibelius e Kilpinen erano gli autori compresi nel programma offerto dalla cantatrice Longobardi, dal violinista Materassi e dai pianisti Dallapiccola e Favaretto.

® Concerti diversi. — Il pianista Dell'Agnola e l'organista Giarda all'Italo-Germanica; il soprano Tegani col Quartetto femminile milanese al Circolo Filologico; la pianista De Concilis per le Artiste e Laureate. In commemorazione di S. Margherita da Cortona si è avuta una manifestazione artistica alla quale ha partecipato il coro femminile da camera diretto da Elisabetta Oddone, al piano Carlo Lonati. — Al Giardino, infine, si è avuto l'interessante concerto di musiche trobadoriche, già tenutosi in altre città ed al quale abbiamo accennato nell'ultimo fascicolo.

® Commemorazioni. — Boccherini è stato ricordato al Filologico con un concerto del Quartetto Poltronieri col violoncellista Crepax; Boito alla Casa di riposo dei musicisti; e Rossini al Conservatorio, in un programma di sue musiche, dalla scuola Votto (orchestra) e Venturini e Arangi Lombardi (canto), preceduto da un discorso del sen. Cappa.

ROMA

® Adriano. — Il m.° B. Somma ha offerto un'accurata esecuzione delle scene del *Faust* di Goethe, musicate da Schumann, solisti la Ciani, l'Anzellotti, Marcato, ecc. Successivamente hanno diretto i maestri Pedrotti (con la collaborazione del pianista Fischer, che ha dato un concerto anche da solo), Argento (assai applaudita la violinista Carmirelli nel *Concerto in re magg.* di Beethoven) e Morelli con il pianista Kempff (*Concerto in do magg.* di Mozart). Nel concerto di Franco Ferrara figuravano anche *Notturno* di Cece, brani del balletto *Volti la lanterna* di Carabella, *Danze di Galanta* di Kodaly, ecc.

® S. Cecilia. — Musiche di Schumann sono state assai bene interpretate da Principe, Matteucci, Chiarappa e Graziosi; dal Quartetto italiano con la pianista Collina; e dalla stessa Collina col soprano Ginster.

® Concerti diversi. — Buona accoglienza hanno avuto il violoncellista Amfitheatrof ed il Trio De Rosa-Zanettovich-Lana, alla Filarmonica; la clavicembalista Mola all'Italo-Germanica.

TORINO

® Eiar - Teatro di Torino. — Il m.° Ziino ha fatto conoscere — assai bene accolti — il *Concerto in sol min.* di Vivaldi (ottimo solista E. Fischer) ed *Il cieco di Gerico* di Mulè, solisti la Pedrini e Marcato. Nel concerto del m.° Toni vennero eseguite le sue *Due cantiche religiose* per soli, coro e orchestra, che piacquero. W. Ferrero ebbe un forte collaboratore pianistico in Backhaus nel *Concerto in sol magg.* di Beethoven. Gavazzeni fu applaudito anche come autore di *Ritmi e paesaggi d'atleti*; piacquero anche il *Concerto* N. 2 per piano e orchestra di Alderighi (solista lo stesso autore), e pagine di Dallapiccola e di Malipiero.

® Conservatorio. — Si sono ripresi anche quest'anno i concerti sinfonici a cura dei Sindacati orchestrali. Ricordiamo quelli del maestro Emilio Salza (piacque un nuovo trittico, *Arlecchino si diverte*, di A. Cuneo); del maestro Gullino (con la collaborazione dell'organista Matthey); di Arrigo Guarnieri.

® Si è costituito un Gruppo artistico torinese per diffondere la musica contemporanea, a mezzo di una serie di concerti (iniziatasi con una prolusione di Alfredo Casella) e creando una sede adatta ove possano agevolmente essere esposti i problemi inerenti. Nel primo concerto vennero eseguite musiche di Lavagnino, di Lavaginox, Longo, Mortari, Davico e Dall'Argine, interpreti i maestri Salerno, Giaccone, Maghini, De Napoli e la cantatrice Lydia Valle. Nella successiva seduta, ad un discorso del pittore Casorati su « Pubblico e musica contemporanea », ha seguito un concerto di musiche di Achille Longo, di La Rosa Parodi e di Liviabella. Interpreti Toppo, Maghini, Mazzacurati, Bonisconti, Salerno.

VENEZIA

® Come preludio alla stagione lirica, si sono avuti alla Fenice applauditi concerti del pianista Fischer e i due del m.° Alceo Galliera, con la collaborazione del pianista Benedetti Michelangeli (in pagine di Grieg e Liszt).

BOLOGNA

® Fra i concerti più notevoli del mese ricordiamo quelli della pianista Vallazza e dei cantanti Cristinelli e Nanda Mari, pel G.U.F.; di Mazzacurati-Vidusso e di Backhaus, al Liceo; del violinista Scaglia (che eseguì una nuova *Sonata* di Hindemith) ai Professionisti; della cantatrice Lippolis e della pianista De Barberis, nonchè uno di musiche del 7 e 800 per Pro Musica.

FIRENZE

® Comunale. — Alceo Galliera è stato applaudito anche come autore di un *Corale*, ancora nuovo per Firenze, e con lui ha meritato calorosi consensi il pianista Fischer nel *Concerto in do min.* di Beethoven. Molte feste ha avuto Zandonai dirigendo anche sue musiche (l'ouverture *Colombina*, i *Quadri di Segantini*, brani di *Giulietta e Romeo*). — Si sono poi avvicendati sul podio i maestri Fritz Zaun, Emilio Giani, Arturo Rother e Votto. Nel programma di quest'ultimo figuravano *Due Corali* di Bach-Pick Mangiagalli, il *Concerto in re* di Mozart (solista Kempff) ed il trittico *Boschi d'Italia*, di Paribeni, assai applaudito.

NAPOLI

® Alla Camerata buone udizioni della pianista Maria Collino e della cantatrice Maria Urban. — Alla Scarlatti successo del Trio Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatrof in un programma martucciano, del Trio triestino e di musiche orchestrali (direttore Saponaro con la pianista De Maria). — Molto festeggiati al G.U.F. la cantatrice Gabriela Gatti e il violoncellista Caramia ed alla Sala Maddaloni il soprano Ribera e la pianista Buonerba che, in prima esecuzione, interpretarono pagine di Discovolo, Scarlino, Cantù.

PESARO

® Alla commemorazione ufficiale pel 150° della nascita di Rossini ha partecipato l'Ecc. Bottai, che ha pronunciato acconce parole. Ha seguito una bellissima orazione dell'accademico Bacchelli ed un applaudito concerto diretto da Zandonai, di musica rossiniana, in cui era compreso anche l'inedito *Canto del Titano*.

VARIE DALL'ITALIA

® La Radio ha ricordato Boito, con una interessante conversazione di Mario Ferrigni ed un concerto diretto da Previtali.

® L'Accademia Polifonica di Bari ha offerto un'udizione di musica italiana dal secolo XVI ad oggi, con l'intervento dell'organista Marrone, ed un'altra di musica polifonica classica e moderna, diretta da Biagio Grimaldi.

® Il Quintetto di Ferrara ha dato applauditi concerti a Bordighera, per le Forze armate.

® A Cagliari, oltre i concerti dei pianisti Vidusso e Velta Vait Zecchi, si sono avuti i convegni musicali del G.U.F. con lezioni (accompagnate da esempi musicali) del prof. De Bellis, del m.° Elio Liccardi, del prof. Gino Roncaglia, del prof. Pisano.

Ha iniziato i concerti sinfonici al Civico Carlo Zecchi (avvalendosi in uno della collaborazione della pianista Velta Vait Zecchi). Uno dei due diretti dal m.° Baroni era dedicato a Mozart.

® Il pianista Scarlino è stato applaudito nei suoi concerti di Lucca e di Firenze.

® Anche a Palermo ha avuto vivo successo l'Orchestra da camera di Berlino, diretta dal m.° von Benda.

VARIE DALL'ESTERO

® Il *Salmo IX* di Petrassi ha avuto caloroso successo a Budapest, diretto da B. Molinari con il coro e l'orchestra municipali. L'autore presente è stato assai festeggiato.

® Ottima accoglienza ha avuto a Lipsia *Alba di gloria sul passo Uarieu*, di Santoliquido, diretto dal m.° Abendroth.

® Il violoncellista Attilio Ranzato ha compiuto un riuscito giro concertistico di oltre un mese in Germania.

® Alla Filarmonica di Vienna, direttore Böhm, è piaciuto il poema sinfonico *Ariele* del maestro Pietro Calabrini.

PIANOFORTE A DUE MANI

A. ANELLI

125489. - *Naiade al mare*. Studio romantico L. 6

L. FERRARI-TRECATE

125414. - *Sei studi improvvisi da concerto* L. 12

G. F. GHEDINI

125298. - *Divertimento contrappuntistico*. L. 8

P. MONTANI

L'Arca di Noè. Serie di pezzi:

125496. - 1. Capriccio del cucù L. 8

125497. - 2. In morte di una lucciola » 8

C. NORDIO

120388. - *Il lago d'amore* (da « Il poema di Bruges - La città morta). Riduzione dell'Autore L. 8

G. SPEZZAFERRI

125500. - *Tre pezzi fantastici* L. 12

L. TOMELLERI

125257. - *Trittico a una fanciulla* L. 12

P. TSCHAIKOWSKI

124695. - *Rosaspina* (La bella dormente nel bosco). Op. 66. Ballo-Valzer L. 5

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

NOTIZIE

® Il m.° Carlo Gatti è stato chiamato alla Sovraintendenza del teatro della Scala, al posto del gr. uff. Jenner Mataloni, nominato vicepresidente della Corporazione dello spettacolo. Egli, che prenderà possesso della carica alla fine della stagione in corso, è nato a Firenze, ha studiato con Cataiani al Conservatorio di Milano, ove ora occupa la cattedra di studi verdiani. Dirige da oltre 20 anni la sezione musicale del Teatro del Popolo.

® Il Consiglio dei Ministri, nell'ultima sua seduta, ha approvato un disegno di legge inteso a DISCIPLINARE LA PRODUZIONE E LA DIFFUSIONE DEL DISCO FONOGRAFICO mediante la vigilanza politica e artistica del Ministero della Cultura Popolare.

® La Commissione di vigilanza sulle radiodiffusioni, avendo rilevato che la nostra guerra ha ormai inspirato un certo numero di canti già largamente popolari e che meritano di essere ancora più diffusi, ha scelto un primo repertorio di 14 composizioni che saranno trasmesse tre volte la settimana, in apposita ora ed in esecuzione particolarmente curata, con la diretta partecipazione di reparti di combattenti.

® Causa le difficoltà del momento di potere attuare gli SCAMBI TEATRALI STABILITI FRA GERMANIA E ITALIA, si è stabilito di rinviarli a epoca migliore.

® Al Teatro Reale dell'Opera di Roma, per ricordare il 150° anniversario della nascita del cigno di Pesaro, si avrà nel prossimo maggio una BREVE STAGIONE ROSSINIANA con le opere *La Gazza ladra*, l'*Italiana in Algeri*, *Guglielmo Tell*, *Il barbiere di Siviglia* e *Cenerentola*.

® L'O.N.D. ha iniziato il 17 febbraio un GIRO ARTISTICO NELL'ITALIA SETTENTRIONALE con *Tosca*, *La Bohème* e *La traviata*.

® In una riunione tenutasi a Bergamo per la gestione del Teatro lirico delle novità, il Podestà, rilevati i favorevoli risultati, ha prospettato l'opportunità di addivenire ormai alla costituzione dell'ENTE AUTONOMO DEL TEATRO DONIZETTI, ciò che i convenuti hanno approvato.

® Il R. Conservatorio di Cagliari ha istituito una speciale sezione dedicata agli studi sinfonici, ed un'altra riservata alla raccolta degli autografi dei musicisti contemporanei.

® Musicisti al lavoro. — Ludovico Rocca ha terminato di musicare una vicenda di alta potenza drammatica che Eligio Possenti ha tratto dall'*Uragano* di Ostrowski. Silvio Carotti ha posto la parola fine ad una *Leggenda eroica*, 3 atti e 4 quadri, in cui si esalta il valore dei nostri soldati nella grande guerra. Antonio Veretti sta curando un vasto lavoro per coro e orchestra dal titolo *Il figliuol prodigo*. Adone Zecchi ha in preparazione un *Quartetto* per archi e sta strumentando tre pezzi tolti dalla *7ª Suite* di Bach. Il m.° Piero Coppola lavora attorno ad un soggetto da lui stesso ideato, *Il marito di Alina*. Sono annunziati anche un *Concerto* per violoncello e orchestra ed una *Sinfonia* di Nino Sanzogno; *Canti e balli di montagna* di Renzo Bossi; *Poema italico* e *Messa da Requiem* di Giacomo Rubini; ed infine la elaborazione, da parte di Alfredo Casella, di altre musiche inedite di Vivaldi.

® L'Opera di Francoforte pubblica la statistica delle rappresentazioni mozartiane che ha offerto nel periodo 1880-1941. Esse, complessivamente, sono state ben 1176. Il primo posto spetta a *Don Giovanni* ch'ebbe 391 rappresentazioni; seguono *Il flauto magico* (291), *Le nozze di Figaro* (251), ecc.

® Il municipio della città sassone Zwickau, ove nacque Roberto Schumann, ha deciso di collocare nella torre dell'orologio del Gewandhaus un ritratto del compositore che apparirà ogni ora, mentre il carillon suonerà la celebre *Träumerei* estratta dalle Kinderszenen.

® La Volksoper di Vienna, 2ª scena lirica dell'antica capitale austriaca, ha avuto dal Reich la missione di formare i giovani cantanti originari dei paesi del Sud-Est europeo. Attualmente molti cantanti bulgari, greci e croati sono sottomessi ad uno studio accurato che dovrà facilitare la loro carriera artistica; e la Volksoper presenterà al pubblico i migliori tra essi, con lo scopo anche di rendere più intimi i rapporti culturali fra i loro paesi ed il Reich.

® Sotto l'impulso del suo nuovo direttore, che intende modernizzarla e meglio organizzarla, la Biblioteca Nazionale di Parigi ha deciso di creare una sezione per la musica, nella quale saranno concentrati i numerosi archivi musicali attualmente dispersi nella città, e di allestire una sala ove potranno essere eseguite opere antiche e custodita una collezione di strumenti pure antichi.

CONCORSI

® Assoc. A. Scarlatti, Napoli (Piazza San Domenico Maggiore, 9). — In occasione del 25° anno della sua fondazione ha istituito un premio di lire diecimila da assegnarsi annualmente ad una composizione sinfonica per orchestra sola o con coro. Invita ora al concorso per il 1° anno, avvertendo che i lavori dovranno pervenire alla Segreteria dell'Associazione, col sistema del motto e della busta, in partitura d'orchestra e con la riduzione per pianoforte, non oltre il 31 agosto p. v. Le composizioni, alle quali è consentita libertà di genere e di forma, dovranno essere inedite e mai eseguite in pubblico nè premiate in altri concorsi.

NECROLOGIO

Arturo Rossato

Grande rimpianto ha suscitato la morte di Arturo Rossato, avvenuta l'11 corr. in una clinica milanese, dopo alcuni mesi di penosa malattia.

Nato a Vicenza nel 1882, autodidatta, combattente e ferito nell'altra guerra (durante la quale contrasse il male che gli minò la fibra), scrittore e giornalista brillante, polemista acuto, fu uno dei primi redattori del « Popolo d'Italia ».

Si dedicò anche felicemente al teatro, italiano e veneto, ed ottenne un grandissimo successo, tuttora vivo, con *Nina, no far la stupida*, scritta in collaborazione con Gian Capo.

Lascia, oltre le commedie *Donizetti*, *El pare de Venezia*, *Tera nostra*, il diario di guerra *L'elmo di Scipio*, e vari volumi di poesie, spesso nostalgicamente ispirate alla sua terra veneta.

Fu autore di un notevolissimo numero di libretti d'opera, molti dei quali musicati dai più noti compositori: libretti che fra molti pregi letterari e artistici hanno sopratutto quello di essere, nel taglio delle scene e per lo svolgimento dell'azione, eminentemente « teatrali ».

Per Zandonai, cui era legato da lunga e fraterna collaborazione, scrisse *Giulietta e Romeo*, *Giuliano*, *I cavalieri di Ekebù*, *Una partita*, *La farsa amorosa*; per Lattuada *La tempesta*, *Don Giovanni*, *Le preziose ridicole*; *Maria di Magdala* per Pedrollo, *La bisbetica domata* per Persico, *Il gobbo del califfo* per Casavola, *Il favorito del re* per Veretti, *Liolà* per Mulè, *Caracciolo* per Vittadini, *Romanticismo* e *Guido dal Popolo* per Robbiani, e molti altri.

Alla memoria dell'amico perduto, la cui cordiale e schietta giovialità ci fu cara quanto la bellezza dell'ingegno, rivolgiamo il nostro commosso e affettuoso saluto, mentre porgiamo alla desolata famiglia l'espressione del più profondo cordoglio.

® A Vicenza, il 16 febbraio, è morto il maestro Andrea Ferretto. Oltre che per una vasta produzione di canti e melodie popolari, egli va ricordato per le cure che rivolse alla realizzazione del « musicografo », la macchina per scrivere musica.

® È deceduto a Napoli, il 20 febbraio, il musicologo m.° Guido Gasperini, che si dedicò prevalentemente allo studio della storia della musica e fondò l'Associazione dei musicologi italiani.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

MARTUCCI (G.) (E. R. 2146). *Notturno*, op. 70 N. 1. (B) L. 7.—
— (E. R. 2144). *Tema con variazioni*, Op. 58 (Longo) (B) L. 15.—

Fisarmonica

STRAUSS (G.) (125595). *Sulle rive del Danubio*. Valzer, Op. 314 (Lupo) L. 4,—

Canto e Pianoforte

DI STEFANO (D.) (125533). *Parte la compagnia*. Canzone-Marcia (sul motivo di « La Serenata » di F. P. Tosti) (C-B) (A) L. 5.—
MASCAGNI (P.) (125539). Iris. Atto 1°. Sogno di Iris (S): Ho fatto un triste sogno pauroso (A) L. 8,—
PUCCINI (G.) (125538). Madama Butterfly. Atto 1°. Duetto Butterfly-Pinkerton (S e T): Vogliatemi bene. Testi italiano e tedesco. (A) L. 12.—

Violino

CARMIRELLI (P.) (E. R. 2131). *Esempi di digitazione violinistica* basati su un criterio ritmico (B) L. 20,—

Media Banda

GIAMPIERI (A.). *Fiorenza*. Marcia militare:
— (124989). Partitura (A) L. 12,—
— (124990). Parti staccate » » 20,—
Toscana bella. Marcia militare:
— (124991). Partitura (A) L. 12,—
— (124992). Parti staccate » » 20,—

MUSICA PER BANDA

B. GIURANNA

124963. - *Patria*. Poema sinfonico. Marcia e Largo finale (Palombi) L. 15

G. MARINUZZI

125020. - *Rito nuziale* (Fantini) L. 25

S. RUBINO

Tre Marce militari:
124833. - 1. *Re* L. 6
124835. - 2. *Bari* » 6
124837. - 3. *Liguria* » 6

E. WOLF FERRARI

124526. - *La dama Boba*. Sinfonia (Cecchetini) L. 15

DI TUTTE LE COMPOSIZIONI SI VENDONO ANCHE LE PARTI STACCATE

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BACCHELLI (R.) — *Rossini* (Pag. 300). (Utet, Torino).

Al desiderio annoso e diffuso che ottimi scrittori italiani prendessero a narrare vite, opere, tempi musicali, per fornire al popolo e ai colti belle pagine di prose e notizie attinte a buone fonti, ha risposto primo in Italia Riccardo Bacchelli, affrontando l'arduo compito di trattare non di un Liszt, di uno Chopin, di un Wagner, le cui musiche son note e ampiamente criticate, e le biografie abbondanti di episodi romanzeschi e di elementi letterarii, si che il Pourtalès, per esempio, potè giovarsene e scrivere bei libri e ottenere molto favore, ma di Rossini, che non ha ancora una critica severa e minuziosa, e che per la posizione storica e l'essenza dell'arte è fra i musici più difficili a intendere e giudicare. (Il compianto Radiciotti raccolse con molto zelo quanti dati potè e descrisse anche le stesure delle musiche rossiniane, ma in realtà non fece critica nè storia, perchè non ne aveva tempra nè erudizione).

Il Bacchelli ha voluto dare più di quanto si attendeva da un prosatore, da un narratore, che, eccellente uomo di lettere, non sia anche storico dell'arte musicale, e tentato insieme con la psicologia di Rossini l'indagine critica e la valutazione conclusiva, anche delle opere dimenticate. Ha mostrato in ciò avvedutezza e buon gusto, tanto che trova in massima largo consenso di pareri critici; e tuttavia lascia notare, ed era fatale, sia la scarsa esperienza nel fornire al lettore non competente cognizioni precise delle forme operistiche di Rossini, sia la sommaria conoscenza del momento storico nel quale Rossini sorse e al quale contribuì, delle sue relazioni e influenze estetiche con i maggiori, taluno dei quali, lo Spontini per esempio, fu da lui quasi dimenticato. Si deve in ogni caso ammirare la coscienza dello scrittore, che, non contentatosi del sentir dire, ha sollecitato impressioni personali. E però la sua magnifica prosa reca il calore della convinzione e il palpito delle emozioni artistiche. Così come le pagine biografiche e ambientali piacciono per la simpatia, l'interessamento, la cordialità, che le mossero e dettarono.

WERNER (A.). — *Freie Musikgemeinschaften alter Zeit im Mitteldeutschen Raum* (Pag. 60). (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel).

È il settimo fascicolo delle pubblicazioni della *Musikleben Mitteldeutschlands*. Si sa quanto fervore musicale abbia pervaso la Sassonia, la Turingia dal tempo di Lutero fino a quello di Federico il Grande. Poi Vienna e Berlino sopravanzarono quelle regioni nella pratica e nella fecondità. Questo volume descrive con fondatezza di dati alcuni episodi della cultura sassone, cioè il numero e l'importanza delle cantorie, lo zelo degli amatori, l'attività dei musici vaganti, l'esemplare istituzione del *collegium musicum* studentesco, infine la diffusione delle società corali dell'Ottocento.

A. Della Corte.

TIBY (O.)-BARONE (A.). — *Note e rilievi sulla frequenza del la*, (Pag. 78). (Tipografia del Senato, Roma).

Questa monografia risponde ai quesiti posti dalla conferenza internazionale a Londra nel '39 discutendo la frequenza da adottare per il la normale, cioè pel corista e diapason, e i mezzi per misurarlo e provvederne l'uso costante. Si tratta di questo: stabilito che l'esecuzione musicale, a orchestra « calda », dovrà svolgersi intorno a un la = 440, come si deve accordare preventivamente la stessa orchestra perchè durante l'esecuzione questo valore del coristą sia oltrepassato il meno possibile, tenendo conto della diversa attitudine degli strumenti musicali a risentire della temperatura, la cuale, come è noto, tende ad aumentare la frequenza?

Nell'impossibilità di riferire o riassumere i dati tecnici della interessante monografia ne trascriviamo l'ultima parte.

« Quesito 6°: È utile, e sotto qual forma, organizzare, tanto su basi nazionali che su base internazionale, una verifica dell'osservanza più o meno rigorosa dell'accordatura di 440 periodi al secondo? A tale ultimo quesito segue l'Osservazione, che noi, convinti della necessità di una sorveglianza sull'altezza sonora delle esecuzioni musicali, parafraseremo, dicendo che ogni disposizione non seguita da controllo, ogni ordine di carattere permanente di cui non è sorvegliata l'esecuzione, sono destinati a cadere poco a poco nel dimenticatoio; il caso del la, = 435 insegni. Ogni Stato dovrebbe dunque stabilire per legge la frequenza del corista scelto, e sorvegliare che nella Nazione tutti si attengano alla legge, la quale prevederà le sanzioni da applicare agli inadempienti.

« Come organizzare la sorveglianza nazionale? In modo assai semplice: rilevando periodicamente attraverso le trasmissioni radio — che oggi raccolgono in ciascuno Stato un numero immenso di manifestazioni musicali, e delle più pregiate — l'altezza sonora dell'esecuzione di orchestre, complessi minori, concertisti singoli. »

V.

LESSONA (M.). *Chopin*. — LUCIANI (S. A.). *Domenico Scarlatti*. Collezione « I maestri della musica ». (Edizioni Arione, Rotocalco Dagnino, Torino).

Lo *Chopin* di Michele Lessona espone in sessantadue pagine la vita e l'opera del romantico polacco, integrando questa con quella in una giusta, chiara valutazione dell'uomo e dell'artista, senza il facile e ormai abusato preconcetto delle influenze amorose o comunque contingenti della sua vita. In sostanza il Lessona considera l'arte di lui come la vera e propria emanazione di un particolare temperamento, che si rivela inconfondibilmente fin dagli inizii giovanili, fin dai vent'anni, quando ancora non si può metter in gioco il sistema critico delle influenze artistiche o sentimentali. Con altrettanto giusta valutazione e comprensione è considerato il fenomeno del pianismo chopiniano, che il Lessona giudica da competente, non da teorico soltanto, sintetizzandolo con un bisticcio di parole che del resto è utilissimo: pianismo pianistico e chopiniano.

Il volume su *Domenico Scarlatti* del Luciani reca, nella sua brevità (trentadue pagine) non poche osservazioni utilissime. L'ambiente napoletano, quello veneziano, quello romano del primo settecento, infine quello spagnuolo nel quale lo Scarlatti visse molta parte della sua vita, le sorti e le predilezioni della musica italiana fuori d'Italia e soprattutto in Ispagna, annotate con chiarezza, stabiliscono l'atmosfera d'arte e il mondo in cui il genio scarlattiano si è espresso. L'arte di lui, poi, che giustamente il Luciani definisce come fra le più perfettamente classiche e latine, e come la più rappresentativa del genio mediterraneo, è messa in evidenza nei suoi precipui caratteri espressivi e prematuramente romantici. Del clavicembalo detta in sintesi la storia e rivela l'estetica dell'impressionismo ritmico, che però non deve trarre in inganno sul *pathos* scarlattiano, lirico e profondamente sentimentale senza le esagerazioni svenevoli care ai romantici. A questi difetti del secolo scorso si deve appunto, conclude l'autore, la lenta diffusione della splendida e ricca opera scarlattiana, che il gusto attuale, aperto alle più varie correnti, ha finalmente messo in valore.

F. T.

MUSICA CORALE E VOCALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

CAMPANA (L.). — *Otto canti lombardi* elaborati per Coro a 4 voci miste sole. (G. Ricordi & C., Milano).

Il rifiorire della canzone popolare italiana si delinea sempre più vivo e dovizioso di belle affermazioni, che attestano l'interessamento generale alla inesauribile sorgente di piacevolezze sonore e melodiche genuine e sincere al massimo grado. Gli otto canti elaborati da Luigi Campana presentano garbati atteggiamenti di semplice polifonia vocale, spesso soffusa di evidenza pittorica, resa più attraente dalla grazia ingenua che contraddistingue la maggior parte delle melodie campagnole.

MASETTI (E.). — *Due canzoni popolari emiliane* trascritte per Coro a 4 voci miste sole. (G. Ricordi & C., Milano).

Queste due fresche e ingegnose elaborazioni corali di due canzoni raccolte da Enzo Masetti nelle opulente campagne dell'Emilia, figurerebbero assai bene quale appendice del bellissimo volume di canti regionali pubblicato dalla Casa Ricordi. Sotto veste diversa le spontanee cantilene fiorite sulle labbra del popolo assumono aspetto ancor più vivace e meritano tutta l'attenzione dei gruppi corali a voci miste.

CAMPANA (L.). — *Ninna nanna* di G. Brahms elaborata a 4 Voci miste sole. (G. Ricordi & C., Milano).

L'iniziativa del m.° Campana concederà ai complessi corali il godimento di dare amorevoli cure all'esecuzione della soavissima pagina lirica del grande maestro amburghese.

BENEDICT (G.). — *Il carnevale di Venezia*, variazioni di concerto per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Le cultrici del canto da concerto, con spiccata tendenza al virtuosismo, saluteranno con grande compiacimento la ristampa elegante per la nitidezza e la chiara incisione di questo vecchio brano vocale, nel quale da lungo tempo

gli usignoli umani cercano e trovano elementi di studio e di successo.

CINQUE (V.). — *La mia sera* per Canto e Pianoforte.
(G. Ricordi & C., Milano).

L'ampia lirica si svolge in un'atmosfera ottocentesca, che ne regola un atteggiamento musicale strofico.

CINQUE (V.). — *Brindisi* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Quasi in ritmo di danza l'autore dà vita sonora alla poesia di Guido Sordini, ed evocando visibilmente la spontaneità canora di Beniamino Gigli, al quale la romanza è dedicata, conclude con un'ascesa al registro acuto di conclusivo effetto per il pubblico.

VALLINI (M.). — *Nebbia*, ritmo lento per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Il sottotitolo denota il carattere della composizione, infiorata da qualche singolarità armonica, che meglio determina l'atmosfera alla quale si ispira.

ELISABETTA ODDONE.

ALTRE EDIZIONI

CALTABIANO (S.). — *Preghiera dell'alba. - A te.* Per Canto e Pianoforte. (Ediz. Bongiovanni, Bologna).

L'autore sottolinea i versi del testo poetico prescelto con atteggiamenti pittoreschi, descrittivi e imitativi che contribuiscono a determinare atteggiamenti di modernità.

MONTANARI (A.). — *Ninna nanna del grillo moro* per Canto e Pianoforte. (Ediz. Bongiovanni, Bologna).

Singolare poesia emanano le parole di Fernanda Rossi, e aderente dolcezza spira dall'ideazione musicale del compositore.

BETTINELLI (A.). *Dieci canti di bimbi.* (Edizioni Carisch, Milano).

Individuale attrattiva vanta il prezioso fascicoletto del m.° Bettinelli, che, molto opportunamente, viene ad arricchire la biblioteca canora dei piccoli, valendosi di garbatissimi argomenti poetici di Molly Vergeat. Fra i canti più pittoreschi ricordo le *Sette sorelle*, originale e divertente, il *Canarino*, ritmico e grazioso, *Passa la banda*, destinato a divenire il cavallo di battaglia degli scolaretti delle prime classi, *Il fiore più bello*, ingenuamente lirico, *Ninna nanna*, delicata e semplicemente cullante.

ELISABETTA ODDONE.

PISTONE (P. G.). — *Raccolta di Canti religiosi antichi.* (G. B. Paravia, Torino).

I canti inclusi nella raccolta sono stati scelti in « Corona di sacre canzoni o laudi spirituali di Firenze», musiche del cinque-seicento, che, benchè anonime, l'A. attribuisce ad eccellenti autori dell'epoca, in contraddizione all'Alaleona che, invece, nel suo studio sulle laudi, le ritiene di origine popolare.

Essi sono di facile esecuzione e adatti per le ricorrenze di Natale, di Pasqua e per le preghiere a Gesù ed alla Vergine Maria. In testa a molti di detti canti è il primo verso della canzone profana originaria.

MAYR (G). - *La biondina in gondoleta.* Trascrizioni con variazioni a vocalizzo di G. Tronchi. — PAGANINI (N.). - *La caccia* (Dai 24 Capricci per Violino). Parafrasi con parole per Soprano leggero e Pianoforte di G. Tronchi. (Augusta, Torino).

Ecco due buoni pezzi atti ad arricchire il repertorio vocale dei soprani leggeri : il primo è una variazione di buon gusto e di buon effetto sulla celebre barcarola di Mayr ; e l'altro la trascrizione di un capriccio per violino di Paganini, che, come è facile immaginare, ha difficoltà non lievi. Entrambi sono scritti da un maestro che conosce bene la voce e le caratteristiche della tecnica vocale per soprano leggero.

G. F.

BRUCKNER (A.). — *Ausgewählte geistliche Chöre.* (C. F. Peters, Lipsia).

Il rinnovato favore che Bruckner gode in Germania ha indotto il maestro di cappella del Duomo di Monaco a scegliere alcuni mottetti di lui e ristamparli con qualche ritocco. Composti a 4, 7 e 8 voci, talvolta con organo e tromboni, nel 1861, '68, '69, '79, '84, '85, '92, mostrano lo sviluppo della polifonia e della mentalità coralistica dell'insigne sinfonista

BUXTEHUDE (D.). — *Fürwahr, er trug unsere Krankeit.* (Bärenreiter, Kassel).

Questa *Passione* del grande organista di Lubecca trovasi in partitura, ciò che è notevole, nella Biblioteca dell'Università di Upsala e reca nel titolo : « a 10 *vel* 15, 2 violini, 2 viole da gamba e violone o fagotto ; 2 soprani, alto, tenore e basso con la Cappella... ». Edizione di Bruno Grunsnick, molto interessante per lo studio della cantata da chiesa fra il '6 e il '700.

a. d. c.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

MUSICA PER FISARMONICA

A. CIVARDI

E. R. 1630. - *Metodo* per l'Armonica a Pianoforte L. 10,—

C. CZERNY

E. R. 2110. - *75 Studii* per Fisarmonica e Pianoforte (dai « 100 Studii giornalieri »). Op. 599 (Giua) L. 10,—

L. C. HANON

E. R. 2103. - *Esercizi scelti* (da « Il pianista virtuoso ») (Anzaghi) L. 10,—

E. BECUCCI

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

VAN L. BEETHOVEN

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,—

V. BILLI

125001. - *Campane a sera.* Pezzo imitativo, Op 316 (Anzaghi) L. 2,50

125003. - *Voce del cuore.* Piccola melodia, Op. 309 (Anzaghi) L. 2,50

125000. - *Burlando.* Polka Op. 208 (Anzaghi) L. 3,—

125002. - *Festa campestre.* Op. 201 (Anzaghi) L. 4,—

A. CATALANI

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,—

F. CHOPIN

125176. - *Notturno.* Op. 9 N. 2 (Colombo) L. 2,50

C. DE CRESCENZO

125004. - *Ritorno delle rondini.* Capriccio brillante. Op. 138 (Anzaghi) L. 4,—

125005. - *Prima carezza.* Notturno, Op. 120 N. 1 (Anzaghi) L. 2,50

S. DE YRADIER

125179. - *La Paloma.* Canzone spagnola (Colombo) L. 2,50

R. MARENCO

125173. - *Excelsior.* Sulle rive del Weser. Mazurka (Anzaghi) L. 2,50

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

R. ROLAND

125425. - *Goldene Töne.* Ester Band L. 20,—

E. ROSELLEN

125014. - *Notturno,* Op. 31 N. 3 (Anzaghi) L. 5,—

G. ROSSINI

125076. - *Il barbiere di Siviglia.* Sinfonia (Colombo) L. 5,—

124922. - *La gazza ladra.* Sinfonia. (Anzaghi) L. 6,—

J. RUTZMAN

125015. - *Scherzi di pagliacci.* Op. 267 (Anzaghi) L. 3,—

F. SCHUBERT

125178. - *Marcia militare* Op. 51 N. 1 (Colombo) L. 2,50

A. SIMONETTI

125016. - *Madrigale* (Anzaghi) L. 2,50

F. (von) SUPPE'

124921. - *Poeta e contadino.* Sinfonia (Anzaghi) L. 6,—

G. TARDITI

125017. - *L'andalusa incantatrice.* Danza spagnola (Anzaghi) L. 3,—

F. P. TOSTI

125018. - *Ideale.* Melodia (Anzaghi) L. 2,50

G. VERDI

124930. - *Nabucco.* Sinf. (Anzaghi) L. 8,—

124931. - *La traviata.* Atto 1°. Preludio (Anzaghi) L. 4,—

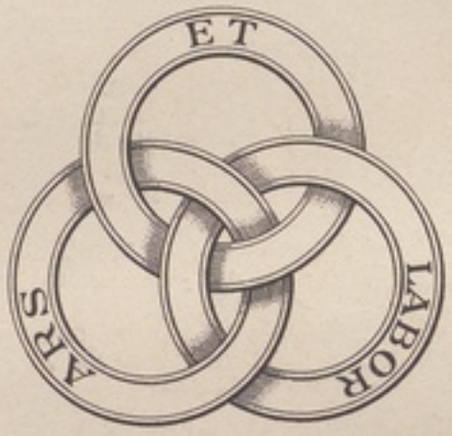
124932. - *La traviata.* Atto 3°. Preludio (Anzaghi) L. 4,—

P. WACHS

125019. - *Sotto i meli* (Anzaghi) L. 3,—

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI



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

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIV·NVMERO·IV·APRILE·MCMXLII·XX

ASPIRINA

IMPERA OVUNQUE QUALE

RIMEDIO SOVRANO

CONTRO LE MALATTIE DA RAFFREDDAMENTO

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.

BAYER

Pubbl. Aut. Pref. Milano 55594 - XV

" Scandalli "

LA GRAN MARCA ITALIANA

CAMERANO (Ancona)

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.

BUENOS AIRES.

Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

S. PAULO.

Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

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

A. Casella. - La ristampa delle « Sonate » per pianoforte di Beethoven Pag. 83

A. Lauri. - Fu poeta e musico S. Francesco d'Assisi? . . . . . » 85

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 90

LETTERA DALLA GERMANIA di A. Brüggemann . . . . . » 95

IN TUTTI I TONI: Concorsi - Notizie - Necrologio - Bibliografia . . . » 99

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica strumentale da camera - Musica varia . . . . . » 101

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

CARLO FELICE DI GENOVA

O. RESPIGHI
LUCREZIA
Storia in 1 atto e 3 momenti
di G. Guastalla
Canto e Pianoforte **L. 20** - Libretto **L. 3**

FENICE DI VENEZIA

M. PERAGALLO
LO STENDARDO DI S. GIORGIO
Melodramma in 3 atti di G. Forzano
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 2,50**

MASSIMO DI PALERMO

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

VITTORIO EMANUELE DI TORINO

L. ROCCA
IN TERRA DI LEGGENDA
Tre atti di C. Meano
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 4**

VERDI DI PISA

L. REFICE
CECILIA
Azione sacra in 3 episodi (4 atti)
di E. Mucci
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 4**

OPERNHAUS DI DRESDA

R. ZANDONAI
FRANCESCA DA RIMINI
Tragedia in 4 atti di G. D'Annunzio
ridotta da T. Ricordi
Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 4**

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

Anno XXIV Aprile 1942-XX N. 4

MVSICA D'OGGI

La ristampa delle "Sonate,, per pianoforte di Beethoven

Ventiquattro anni sono passati da quella radiosa mattina del 4 novembre 1918, nella quale io mi recavo, a traverso le vie di Roma che pareva impazzita dalla gioia, a portare alla filiale della Casa Ricordi il manoscritto della mia revisione dell'op. 111, ultima tappa di una fatica didattico-critica che mi aveva occupato per oltre tre anni.

In questi cinque lustri, un sempre maggior consenso di insegnanti e di pubblico ha costantemente circondato l'edizione e mi ha valso — oltre che l'approvazione delle maggiori autorità pianistiche e didattiche dell'intero mondo — l'alto onore di vedere questo mio lavoro acquistare larga diffusione persino in Germania, patria per eccellenza delle migliori e più accreditate revisioni beethoveniane.

Tuttavia, per quanto significativi e preziosi fossero questi segni di generale consenso, tanti anni di quotidiana pratica — ed anche non pochi suggerimenti dovuti all'esperienza di illustri miei colleghi, tra i quali citerò con particolare gratitudine Philipp, Cortot, Backhaus, Blanchet e H. Bauer — mi hanno dimostrato che l'edizione poteva certamente venire ancora migliorata. Anzitutto, non poche erano le modificazioni di ordine puramente pianistico (diteggiature, pedale, ecc.) apparse utili in seguito al già citato larghissimo uso fatto dell'edizione tanto da me quanto da innumerevoli miei colleghi. Vi erano poi altre modificazioni sia pur lievi, ma sempre improntate al maggior rispetto verso quell'arte, che avevo creduto necessario di arrecare qua e là al testo originale (parlo, ad esempio, di mutamenti di fraseggio), circa le quali la mia opinione, in così lungo tempo, si era mutata. Vi era poi, fatto importantissimo, la possibilità di rivedere questa volta il testo coll'appoggio dei manoscritti originali, cosa che non mi era stata concessa durante l'altra guerra, i manoscritti essendo allora tutti — ad eccezione di quello della Sonata op. 57, che si trova al Conservatorio di Parigi — in Germania ed in Austria. Purtroppo, gli autografi superstiti delle sonate sono pochi: appena un terzo del totale (è veramente singolare e doloroso che un manoscritto così importante come quello dell'op. 106 sia andato smarrito). Ma questi pochi manoscritti pervenutici rappresentano quasi tutte le sonate più importanti, quelle cioè op. 26,

27/II, 53, 57, 58, 81-a, 101, 109, 110 e 111; e quindi un loro accurato studio poteva riuscire utilissimo.

In mancanza degli autografi, la mia revisione del 1918 era stata condotta — oltrechè sulle più autorevoli edizioni esistenti a quel tempo — sul cosiddetto *Urtext* pubblicato dalla Casa Breitkopf & Härtel, pubblicazione monumentale che io avevo ragione di credere infallibile e che invece mi doveva poi apparire, coll'esperienza diretta dei manoscritti, non scevra di parecchie mende. Le ragioni di questa « impurità » di un testo che dovrebbe essere scientificamente esatto, risiedono nel fatto che quella pubblicazione ha sempre adottato come verità assiomatica la lezione della prima edizione, anteponendola non di rado a quella autografa. Ora, lo studio appassionato dei manoscritti è una consuetudine recente. La stragrande maggioranza delle pubblicazioni classiche è sempre stata basata sulla prima edizione, salvo riprodurne poi scrupolosamente tutti gli errori. Ed è solamente da pochi anni — progredendo sempre più la musicologia ed affinandosi senza posa il senso critico dei musicisti — che i revisori hanno cominciato a ricorrere agli autografi che dormivano nelle pubbliche biblioteche o nelle collezioni private sin dal giorno in cui l'incisore li aveva restituiti all'editore, scoprendovi nuove verità e ponendosi in grado di correggere errori talvolta madornali.

Non si può tuttavia dire che lo studio di un autografo sia cosa tanto semplice, perchè non di rado le differenze che esso dimostra con la prima edizione sono dovute a correzioni fatte sulle bozze dall'autore stesso. In questo caso, come sempre in simili circostanze, solo la profonda conoscenza dello stile e della personalità dell'autore, nonchè la cultura storica ed il gusto musicale del revisore, possono permettere di stabilire con certezza la verità. Non poche sono state le sorprese riservatemi da quello studio. Specialmente fecondo di risultati fu l'esame degli autografi delle sonate op. 27/II, 101, 109 e 110, dalle quali potei ricavare una quantità di « rettifiche » veramente interessanti e credo assolutamente inedite sino ad oggi.

Ritengo, con questo supplemento di lavoro, di aver veramente « aggiornato » l'edizione beethoveniana di Casa Ricordi al punto di poter bastare ancora per molti anni all'esperienza incessante dell'insegnamento quotidiano, e di averla posta in condizioni di non poter essere facilmente superata da altre successive edizioni. Tale, almeno, è quanto sento nella mia coscienza di artista e di umilissimo fedele del pensiero beethoveniano.

Mi è grata l'occasione per ringraziare le Biblioteche di Stato di Berlino e di Vienna, nonchè quella dei « Musikfreunde » di questa medesima città, le quali così cortesemente acconsentirono a mandarmi in visione a Roma il loro inapprezzabile materiale fotografico di quei gloriosi cimeli da esse posseduti. Per le altre sonate, ho provveduto con i documenti fotografici che si trovano in commercio e che sono quelli delle sonate op. 26, 27/II, 57, 78 e 111.

ALFREDO CASELLA

Titolare della cattedra di perfezionamento pianistico della R. Accademia di « S. Cecilia » in Roma

Fu poeta e musico S. Francesco d'Assisi?

Nella Galleria Nazionale di Londra si ammira un quadro di Filippino Lippi di Prato (1457-504), che rappresenta S. Francesco d'Assisi in piedi, nell'estasi fra angeli musicanti. Il Serafico regge fra le mani conserte e già stimmatizzate una croce lignea, da cui pende il Crocefisso, al quale egli, col capo un pò reclinato, guarda con celeste calma e con dolor soave.

Filippino, allievo del Botticelli, ci presenta un Santo spiritualizzato, un po' alto, col volto emaciato, per renderlo sensitivo come in realtà era. I suoi angeli dalle vesti smaglianti suonano strumenti varii in atto di adorazione: il loro lavoro è lietamente santo e vuol glorificare Iddio in una sua creatura santamente canora. Detto quadro non è tutto parto della fantasia di un insigne pittore, ma è anche il prodotto di notizie storiche di fonte francescana.

Un altro maestro del colore, che dipinse pur nell'estasi musicale il Poverello, tanto ricco di interiore armonia, fu Francesco Barbieri, detto il Guercino (1591-666); il suo quadro « S. Francesco e l'Angelo musicante » è nella Galleria di Dresda, a mostrare la maniera ariosa e pittoresca, la efficace forza rappresentativa di un nostro Maestro secentesco. Assorto nella lettura sacra, seduto alla base di una colonna, all'apparizione dell'angelo che dal violino trae note celestiali, Francesco sospende di leggere e si pone ad ascoltare, portando la mano destra all'orecchio per meglio percepire l'armonioso concerto. La figura di Lui, che era così sensibile alle arti belle, si è contratta per la profonda attenzione alla musica; gli occhi suoi sono socchiusi per fuggire le distrazioni, tanto è il diletto artistico del Santo; mentre, in alto, l'angelico sonatore, soddisfatto e sorridente, guarda l'estasiata creatura e con ogni impegno la mantiene nell'estasi musicale.

Il quadro del Guercino non si dimentica più, perchè è un forte saggio del suo indirizzo luministico-chiaroscurale e di grande interesse artistico (e psicologico) per il riaffermarsi dei valori plastici del Seicento. È del 1615; e nella sua vigoria e vivacità si sente l'influenza del suo maestro Michelangelo da Caravaggio (1569-609) che ebbe crudezze realistiche, ombre cupe e luci violente. Anche il Guercino non inventò le estasi musicali dell'Assisiate, ma le apprese dalla storia. S. Francesco, riconosciuto genio anche dagli studiosi non cattolici, fu poeta e musico, come S. Tommaso d'Aquino, cantore e musico eucaristico. Simile ai veri poeti, sentì il ritmo della poesia e quello della musica. Per Lui la musica vera era la reminiscenza delle sue celestiali beatitudini; un profumo dell'universo canoro, un'armonia del creato, un'eco del mondo soprannaturale e, come scrisse il Mazzini, una nota dell'accordo divino che l'universo è chiamato ad esprimere, ispiratrice di forti fatti, angiolo di santi pensieri.

Per ingentilire gli animi del suo secolo ferrigno, San Francesco si servì di proposito della poesia e della musica, arti capaci di creare, per gli uomini di buona volontà, una patria invisibile, ideale e sonora, dove tutti possono chiamarsi fratelli e vivere fraternamente. Come S. Cecilia nelle sue estasi paradisiache, al suono di strumenti musicali, cantava nel suo cuore verginale un inno di lode al Signore, così anche il Santo d'Assisi, purificato dalle preghiere e penitenze fe-

conde, elevava al Creatore i tre cantici che sono attribuiti a Lui, rivestiti di semplici melodie pure a Lui attribuite! Canti e melodie che servirono ad addolcire i costumi del popolo del suo secolo fratricida.

ESTASI DI S. FRANCESCO.

S. Francesco, come molte creature sovrane, godette le estasi della Natura che gli offrì i materiali della creazione per le sue poesie liriche; materiali dai più lontani come la luna, le stelle e il sole, agli impalpabili come il vento, l'aria, la nuvola e il sereno, ai palpabili come l'acqua, il fuoco, la terra, le frutta, i fiori, le erbe: tutto quello che poteva vedere dalla sua terra d'Assisi, città interna e quindi di limitato orizzonte. Perciò, fra le sue estasi, è da escludersi quella del mare, che pure gli avrebbe offerto elementi bellissimi e tremendi per lodare il Creatore!

Durante le notti stellate, Francesco, contemplando il Cielo, chissà quante volte ascoltò il canto eccezionale dell'usignuolo, così pieno di ritmi e di pause sapienti: quel canto ed altri di umili creature dalla gola aurea furono di certo ala alla sua poesia e alla sua musica semplice. Egli ebbe sviluppatissimo il sentimento dell'arte, a cui dedicò gli anni della giovinezza scapigliata e spendereccia. Quei versi e quei canti, dedicati a poche leggiadre donne dell'Umbria, divennero, nella maturità dell'Assisiate, laudi di amore sacro, universale, che oggi risuonano in cento lingue, dovunque son giunti i Missionari Francescani. E la lauda maggiore non cammina sola per il mondo cristianizzato: l'accompagna il canto dantesco, glorificante il Serafico in ardore, così che il frate minore porta con sè, dolce viatico, la poesia cattolica di due geni italiani, di due devotissimi figli di Roma sacra, madre di eroi e di santi « onde Cristo è Romano ».

S. Francesco, mi domando, ebbe più estasi visive o uditive? Per rispondere mi occorrerebbe prima conoscere bene le fonti più antiche della biografia del Nostro e l'iconografia francescana italiana e straniera che è ancora da raccogliere tutta. Ma poichè il Serafico fu sopratutto il Santo dell'amore, io dico che Egli ebbe più estasi musicali, perchè l'udito è il senso del cuore, mentre l'occhio è lo strumento del pensiero. Però resta fermo che le estasi affettive e quelle intellettuali contribuirono a fare di Lui un poeta ed un musico.

LA LAUDA E IL SUO RITMO.

Ma che cosa era questa « lauda » medievale che tanti petti scosse e inebriò? Nata nella casa di Dio, fu il primissimo fiore dell'arte musicale italiana, la canzone religiosa corale del nostro popolo. Lauda (dal latino *laus*-lode) era un inno di lode a Dio, alla Vergine e ai Santi, su testi italiani o dialettali, con rime o con assonanze di semplice struttura musicale. In principio (secoli XIII e XIV) ebbe una definita quadratura strofica, più tardi, con Jacopone da Todi, (francescano m. 1306) modificò la propria forma e in seguito diede origine alla melodia italiana e all'*Oratorio*, gloria di quel Filippo Neri che tanto somiglia al Serafico per l'amore all'umanità e alle arti belle. La lauda era l'espressione spontanea, genuina e cordiale del sentimento religioso del popolo medievale, pur con rozzezze e ruvidezze di forma nella sua semplicità ritmica e concettuale.

Circa il ritmo della prima lauda di S. Francesco i critici non sono concordi. Alcuni hanno tentato di ricondurla alla primitiva struttura, come il Crescimbeni, il Boehmer ed altri; ma sono restati tentativi i saggi di ricostruzione metrica. Gli

antologisti riportano quasi tutti la lezione data dal Prof. Ernesto Monaci nella sua ormai classica « Crestomazia italiana dei primi secoli », (Città di Castello, 1889), che mi pare la più vicina all'antico dialetto umbro, la più antica e la migliore, pubblicata la prima volta dal Sac. Michele Faloci-Pulignani (1888). Mi si permetta di non essere d'accordo col dotto Prof. Boehmer di Halle, studioso appassionato delle origini della lingua italiana; il quale, riscontrati i quattro codici che riportano l'Inno al Sole (Membranaceo del S. Convento di Assisi, anteriore al 1233, quello degli Osservanti di S. Maria degli Angeli di Buffeto, il pergamenaceo dei Frati Minori di Cortemaggiore (Piacenza) e quello della Biblioteca Mazzarino di Parigi) fondendo le varie trascrizioni, credette in buona fede di offrire agli studiosi una lezione più consentanea alla forma, alla natura e all'indole della lingua trecentesca, mentre il suo sforzo di erudizione non piacque e non piace, perchè spesso si distacca dal dialetto umbro.

MUSICALITA' DI S. FRANCESCO.

Chi non vive la vita della Chiesa si può meravigliare della fusione, avvenuta nello spirito di S. Francesco, del sentimento poetico con quello musicale; poesia e religione, preghiera e canto sono destinati a vivere insieme e a prosperare nell'interesse supremo delle anime. La Chiesa, come la madre della nostra carne, unisce sempre gli animi e le cose.

La poesia francescana ha la sua musicalità, perchè è poesia sgorgata di getto da un'anima musicale; la sua musica, semplice come il suo autore, è monodica, all'unisono; però le altre due laudi di S. Francesco « In foco amor mi mise » e « Amor di caritate », avendo ritornelli o strofette per il coro, erano rivestite di musica alterna fra il solista e il coro ed erano talvolta accompagnate da strumenti popolari, specie dopo il transito del Santo (1226). Queste prime canzoni sacre furono raccolte in « Laudàri », antologie ad uso delle Confraternite religiose che cantavano le « laude » in coro. Dette antologie manoscritte recano i primi versi delle « laude » e poi la melodia che valeva per tutte le strofe. Il Prof. Ferdinando Liuzzi, già docente di storia della musica dell'Università romana e musicista, raccolse, chiosò e pubblicò nel 1935, presso la Libreria dello Stato in una monumentale edizione, « La lauda e i primordi della melodia italiana », rendendo degno omaggio ai poeti laudesi dei sec. XIII e XIV, riproducendo i Codici di Cortona e di Firenze. Nel Codice 338 di Assisi (Archivio del S. Convento), che ci ha tramandato il « Canticum creaturarum », si vedono i righi del tetragramma, ma privi di note.

Le « laude » di S. Francesco, differenti tra loro nella struttura ritmica e metrica, dovettero avere per la loro varietà tre schemi musicali differenti, arieggianti le più semplici forme, divenute già popolari, della monodia latino-cristiana, ben note al Diacono Francesco. Lo Schinelli dice che l'Inno al Sole venne musicato in un metro o piuttosto in una cantilena irregolare che ricorda la recitazione dei canti liturgici; altri negano quest'origine che mi par naturale. A proposito della « Musicalità di S. Francesco » mi sia lecito ricordare il compositore e storico musicale Domenico Alaleona, che, dotto in musiche medievali, era convinto che « la musica e il canto furono da San Francesco grandemente amati. S. Francesco e la musica! L'intimo nesso fra questi due termini trova poi divina, sfolgorante consacrazione in una frase del primo biografo del Santo, Tommaso da Celano; frase che si legge con commozione profonda: *Mortem cantando suscepit* (accolse la morte cantando) ».

Un altro musicista e musicologo, il già citato Achille Schinelli, tanto benemerito della scuola italiana di canto corale, afferma che tutta la vita del Santo italianissimo fu permeata di musica. Cantando le lodi di Dio, frate Francesco e frate Egidio partirono per le prime Missioni nelle Marche. Al giungere nei vari paesi, la loro prima presentazione nelle piazze consisteva nell'intonare gioiosamente ad alta voce le laudi. Cantando, San Francesco e undici compagni percorsero il lungo viaggio da Assisi a Roma, quando, nel 1210, si recarono dal Papa a chiedere l'approvazione della Regola. Racconta lo stesso scrittore che una notte, mentre S. Francesco dormiva sul monte della Verna (Toscana), un angelo gli apparve in sogno con una viola in mano: « Francesco — gli disse tutto raggiante di luce — ascoltami: ora io ti farò sentire un po' di quella musica che noi godiamo in cielo, davanti al trono di Dio. E l'angelo, poggiando la viola alla guancia, vi passò sopra leggermente l'archetto. Subito S. Francesco si sentì inondato di tanto gaudio che, se l'Angelo avesse continuato, l'anima sua, per la troppa gioia, sarebbe partita dal corpo. Ogni più alta aspirazione, ogni più delicato e profondo senso dell'anima prendeva in S. Francesco forma musicale. Così che la musica, come la religione e la poesia, si può considerare elemento essenziale dello spirito francescano ».

PATERNITA' E COPIE DELLE TRE LAUDI

S. Francesco fu autore di brevi opere latine e italiane, più volte copiate dagli amanuensi medievali che non furono mai fedeli ai testi originali e perciò diedero campo alla critica onesta e a quella demolitrice. In volgare il Santo umbro lasciò scritto o dettato a qualche intimo: « La Lauda delle creature » o « Inno al Sole » che si trova in tutte le storie della letteratura italiana e pare la canzone con ritornello « In foco amor mi mise » (72 versi) e il cantico « Amor di caritate », poemetto lirico (360 versi), che sono riuscito a scovare e ripubblicherò con commento. La maggior parte dei critici afferma che il celebre « Inno al Sole » è opera autentica dell'Assisiate, composta da Lui in uno stato di grazia, cioè di mistica esaltazione; con probabilità in una forma un po' o molto diversa da quella in cui è giunta a noi, passando tra copisti di differenti regioni, da un cantore popolare all'altro.

Ho letto la copia del Codice di Assisi e alcune relazioni riportate dai più noti storiografi della nostra letteratura; ma, tra le più patenti varianti, ho trovato che ognuna di esse riporta dalle 5 alle 6 parole terminanti in *u* (nullu, dignu, bellu, focu, ecc.), mentre in una copia siciliana vi sono ben trenta parole che finiscono in *u*. È chiaro che l'amanuense siculo non intendeva di ricopiare il canto umbro, ma tradurlo in siciliano! Circa l'autenticità e la paternità del cantico sono ormai d'accordo i maggiori critici dell'800 e 900. Valga per tutti il Prof. A. Galletti dell'Ateneo milanese, il quale dice: « l'unica lirica in volgare che ci resti *sicuramente* sua, è una cantilena in dialetto umbro e di ritmo incerto, nota col titolo di « Cantico delle Creature, o di frate Sole ». Della sua autenticità ormai quasi più non si discute, anche se non si voglia crederla conservata nella precisa forma originale ».

VALORE LIRICO DELL'INNO AL SOLE

Sul valore letterario e lirico dell'« Inno al Sole » i pareri sono un po' discordi: la maggior parte dei critici apprezza più il lirismo della poesia francescana che la sua lingua e la sua struttura ritmica. Giuseppe Lipparini, poeta e critico di bella

fama, scrive: « La nuova vita del sec. XIII fu, si può dire, imbevuta di spirito francescano. La prima voce italiana che, fuori delle corti risuonò ampia e libera sotto il nostro bel cielo, fu quella del Poverello di Assisi. Il Cantico delle creature è l'inno dell'uomo che si sente rigenerato nell'amore di Dio e della natura. È il nuovo grande spirito originale italiano, di cui il fiore più bello sarà poi la poesia di Dante ».

Circa l'originalità o meno dell'inno, molto si è scritto; e si sono trovate le fonti e le imitazioni naturali nei salmi Davidici: C. 111 (Inno al Creatore), CXLVIII (Invito a tutte le creature perchè lodino il Signore), nel « Benedicite » del Profeta Daniele (Cap. III - s. 57-90), dove ho ritrovato tutti gli elementi naturali che si trovano nell'Inno al Sole e la potenza lirica straordinaria, per cui Davide e i suoi seguaci superarono tutti gli altri salmisti della terra.

Ma un concetto, pure originale e geniale non ho trovato nei 150 salmi o laudi del popolo d'Israele: l'invocazione gioiosa alla Morte, che il forte Carducci chiamava « Diva Severa » che discende nelle nostre case gelida e diffonde intorno lugubre silenzio; mentre per S. Francesco è una sorella affettuosa, consolatrice e liberatrice, l'anello di congiunzione fra la dolente vita terrena (fortunatamente breve per tutti) e la vita eterna, gaudiosa per coloro che servirono Iddio con grande umiltà. Per S. Francesco, figlio disciplinato della Chiesa, la morte non è il nulla nè il mistero dell'al di là; è il « dies natalis », la certezza di un viaggio felice, la culla di una nuova vita. Uomo di popolo, vissuto come paciere tra le fazioni agguerrite e assetate di sangue, conobbe, come pochi, l'anima delle classi umili, i loro dolori, le loro sofferenze ed il concetto che avevano ed hanno della morte: « non è il peggiore dei mali », « è la cosa più giusta che ha permesso Iddio », perchè con la sua falce sicura pareggia le erbe del prato.

S. Francesco, interprete dell'anima popolare del suo secolo, troppo stanca e avvilita dalle lotte fraterne e dai perversi privilegi di alcuni prepotenti, non può odiare l'inesorabile giustiziera degli uomini che in genere la odiano e la fuggono; non rivolge alla terribile falciatrice parole aspre, ma la invoca con la dolcezza del fratello affettuoso, chiamandola « sorella », compagna inseparabile di tutte le creature animate e inanimate: « sora nostra morte corporale - dalla quale nullo homo vivente può scampare ». Mentre il malvagio maledice Iddio che ha creato, vicino alle delizie del mondo, la Morte, la fine di un atto scenico; S. Francesco, sempre ortodosso, loda l'imparziale Direttore del teatro terreno, perchè il Santo vede già, o intravede la vita eterna dello spirito nella luce beatifica.

Nelle ultime ore di sua esistenza terrena, il Beato Francesco, novello Socrate, domandò al suo medico amico quanto tempo gli restasse di vita in questo esilio; e poichè il dottore gli annunziò un breve periodo, stante l'incurabilità della malattia, il Santo non si afflisse, ma, elevando le mani verso il Cielo, con molto gaudio della mente e del cuore esclamò: « Bene veniat, soror mea mors! », mentre frate Angelo e frate Leone, invitati dal loro maestro intonavano il Cantico di frate Sole. Quel canto, in cento lingue, è ripetuto ancor oggi dai nostri Missionari su tutti i Continenti e sta a dimostrare al mondo civile il genio d'Italia, la fede di Cristo, la santità di Roma immortale.

ACHILLE LAURI

VITA MVSICALE

TEATRI

Teatro alla Scala

Orfeo di Gluck, diretto da Guarnieri con perfetto senso stilistico, ha avuto una protagonista di stupenda linea interpretativa nella Stignani. Bene anche la Fiorenza (Euridice) e la Villani (Amore).

Dopo *Butterfly*, diretta da Sanzogno e interpretata dalla Corradetti, da Ziliani, Vanelli, Nessi, la Simionato, si sono avute tre recite della *Fiera di Sorocinzi*. L'opera, che Mussorgski non condusse a termine, fu variamente compiuta e strumentata da altri: Cui, Cerepnin, e infine Scebalin, per l'edizione sovietica di Stato curata da Paolo Lamm. La riproduzione scaligera è quella di Cerepnin: che nel complesso risulta soddisfacente, salvo il finale del primo atto: un duetto che non era nelle intenzioni di Mussorgski, e ha sapore troppo occidentale e rimskiano. Di Mussorgski è quasi per intero il secondo atto: mancava soltanto l'ultima scena, e qui la mano del revisore è stata più felice. Al breve 3° atto il direttore Votto ha fatto precedere come preludio orchestrale la *Notte sul monte Calvo*, nella notissima versione di Rimski-Korsakof per concerto. Aggiunta abbastanza giustificata, poichè il pezzo, scritto per pianoforte e orchestra una ventina d'anni prima della *Fiera*, dopo trasformazioni e destinazioni diverse era stato infine da Mussorgski inserito nell'opera (se non precisamente come intermezzo sinfonico, ma come azione corale-coreografica).

La fiera di Sorocinzi è molto al disotto della genialità del *Boris*. La canzone popolare, là usata con tanta misura e opportunità, qui è profusa e diluita nei tre atti, e ad essi non riesce a dare una consistenza organica. Migliore è il secondo atto, un po' apparentato con la scena dell'osteria del *Boris* per il suo carattere umoristico. L'esecuzione è stata eccellente, da parte del direttore e degli artisti: Bettoni, Nessi e la Cravcenco hanno disegnato tre divertenti macchiette dei loro personaggi, e bene a posto la Corradetti e Pigni nelle effusioni liriche dei due innamorati. Vivaci le scene di Benois e la regia di Sanin.

Il re di Giordano ha ritrovato le festose accoglienze degli anni precedenti. Direttore Marinuzzi, e sulla scena, nelle parti principali, la Carosio, Salvarezza, Maugeri. Hanno fatto seguito *I pagliacci*, di cui ricorre quest'anno il cinquantenario. Applauditissimo Lauri-Volpi, e assieme a lui e alla Perris e Tagliabue, il direttore Marinuzzi.

Un successo magnifico è toccato al *Puritani*, che «lo scoglio del tenore» tiene purtroppo per così lunghi periodi lontano dai nostri teatri. Lo scoglio è stato superato abbastanza bene: nelle prime recite Salvarezza, pur coi suoi difetti di emissione, ha sfoggiato voce magnifica e vibrante, e nella terza ha cantato, pure con buon risultato, il tenore Gentilini, che dal Salvarezza era stato sostituito in seguito a indisposizione. È piaciuta anche la Carosio, che ha però voce un po' esile per la parte; e la Piccarolo, che alla terza sostituì la Carosio indisposta. Festeggiati furono anche Bechi e Pasero, e il maestro Marinuzzi che ha amorosamente concertato il capolavoro belliniano.

Tristano e Isotta, diretto da De Sabata, con gli artisti tedeschi Erna Schlüter, Margarete Klose, Lorenz, Schoffler, Weber, ha rinnovato, davanti a un pubblico imponente, gli entusiasmi degli anni precedenti.

Teatro Reale dell'Opera

Dopo una eccellente *Aida* (m.° Serafin, la Caniglia, Gigli, la Pederzini, Bechi e Pasero), è andata in scena, nuova per Roma, *Cassandra* di Vittorio Gnecchi che dopo il battesimo del 1905 a Bologna ebbe una ripresa al Dal Verme a Milano, ed ottenne varie esecuzioni in Germania. Il libretto, in un prologo e due quadri, dovuto alla collaborazione del compositore stesso con Luigi Illica, è tratto da Eschilo e prospetta il ritorno di Agamennone dalla guerra di Troia, la profezia di Cassandra e l'uccisione di questa e di Agamennone da parte di Clitennestra. La musica, in cui ha larga parte il coro, è apparsa efficace e ben appropriata alla classica tragicità della vicenda.

Il pubblico ha fatto buona accoglienza all'opera, diretta da De Fabritiis, principali interpreti la Cobelli, la Gatti, Civil, Gobbi; scene di Duilio Cambellotti.

Completava lo spettacolo il balletto *Il figliuol prodigo* di Prokofieff, che ha una musica interessantissima, ritmicamente nutrita e variata, ricca di motivi originali. Indovinata la coreografia di Milloss, applaudito anche come interprete con Attilia Radice, Brinati, Morucci, ecc. Ammirata la scena ed i costumi di Colasanti. Successo caloroso.

Nuovo per l'Italia si è poi dato il dramma lirico in 4 quadri *Enoch Arden* di Gerster su libretto del barone di Levetzow, in cui il vero protagonista è il mare, attraverso la storia di un marinaio che, creduto morto in un naufragio, ritorna dopo parecchi anni, proprio quando la moglie ha ricostruito la sua famiglia sposando il suo più caro amico. Enoch si confida a quest'ultimo, ma comprendendo che è necessario il suo sacrifizio, dopo aver benedetto il figlio si allontana, senza che la moglie nulla sospetti, per un sentiero impervio che conduce all'abisso.

I temi della musica di Gerster non sempre corrispondono alla traccia del libretto e si riferiscono più che altro all'ambiente. Ma essa è ricca di colore e di pregi ed esprime serenamente la fatalità umana della leggenda. Sono particolarmente piaciuti la canzone all'inizio del 2° atto, l'intermezzo, la scena dell'isola.

Lo spartito ha avuto ottima accoglienza, con numerose chiamate all'autore ed agli interpreti, maestro Bellezza, Franci (protagonista efficacissimo), Pia Tassinari, Ferrauto, Vera Sciuto. Belle le scene di G. Abkasi, di bell'effetto la regia di G. Da Venezia e le danze.

Ha seguito, pure diretto dal m.° Bellezza, il balletto *Persefone* di Pietro Ferro, già datosi con pari successo al Massimo di Palermo; la sua musica è elegante, di vivo colore orchestrale, ed in essa si alternano melodie, ritmi, colori bene e spontaneamente intonati a un senso di ellenica grazia ed a modi popolareschi siciliani. Eccellente la coreografia di Milloss e applauditi i principali interpreti, la Radice, Brinati, Vitale.

Più recentemente il m.° Serafin ha diretto *I pagliacci* (Gigli, l'Adami Corradetti, Gobbi) con *Il signor Bruschino* di Rossini (la Carlino, Albanese, Ghirardini, Di Taranto), che il pubblico ha assai gustato; ed il m.° De Fabritiis ha presentato *Lohengrin* (Masini, la Magnoni, la Stignani, Nava, Maugeri, ecc.).

Inappuntabili, in tutte le opere, i cori diretti dal m.° Conca.

GENOVA (Carlo Felice). — In quest'ultimo mese si sono rappresentate: *L'amico Fritz* (m.° Sabino, Malipiero, la Magnoni, Stracciari); *Don Giovanni* di Mozart, che non si dava a Genova da ben 75 anni (m.° Erede, Stabile, Schipa, la Ebers, Melnik, la Danco, regia di Scafa); *La fanciulla del West* (m.° Erede, la Somigli, Lugo, Guicciardi); *Hänsel e Gretel* (m.° Erede, la Pederzini, la Cortini, Poli, la Zinetti, la Casazza) con *Il carillon magico* di Pick-Mangiagalli (m.° Erede, la Gallizia, la Di Legge, la Bruno, coreografia di Rosa Piovella Ansaldo).

Hanno seguito, nuove per Genova e dirette dal m.° Erede, *Lucrezia* di Respighi (la Scuderi, la Elmo, Civil, Parmeggiani) e *Arlecchino* di Busoni (Benassi, Marchi, Giovagnoli, la Vitali Marini) accolte entrambe con grande favore. Dell'opera di Busoni già dicemmo più ampiamente allorchè si rappresentò a Venezia nel 1940, facendo notare come la musica precorre molti atteggiamenti estetici affermatisi dopo e come riveli un compositore di talento singolare.

In *Lucrezia*, il musicista (conseguente alla trama del librettista) si dimostra ligio ad una assoluta semplicità espressiva, con una musica ricca di armonie preziose.

Abbiamo già accennato al vivissimo successo di pubblico e di critica di *Monte Ivnor* di Rocca. La grande varietà di idee musicali profondamente aderenti all'ambiente dell'azione ha fatto pensare ad un critico (il giudizio del quale riportammo nell'ultimo fascicolo) che l'autore abbia voluto far riecheggiare in qualche punto cadenze slave o elementi presi dalla liturgia greca. Egli ci prega ora di far rilevare, a titolo puramente informativo, che tutti indistintamente gli elementi tematici dell'opera sono di sua invenzione e neppure uno quindi è attinto o ispirato a dette fonti o altrove.

Rocca, com'è noto, lavora attualmente all'*Uragano* su libretto di Eligio Possenti, tratto dal dramma di Ostrowski.

VENEZIA (Fenice). — La stagione si è iniziata con *Andrea Chénier*, presente l'autore assai festeggiato (m.° Bellezza, Ferrauto, Tagliabue, la Castellani). Hanno seguito *Butterfly* (m.° Bellezza, la Favero, Bertoluzzi e Gobbi), *Lo stendardo di San Giorgio* di Peragallo (maestro Cordone, Voyer, Neroni, Biasini, la Di Leo, Nardi, ecc.), *La traviata* (m.° Capuana, la Caniglia, Gallo, Mascherini); *Tristano e Isotta* (m.° Balzer, Pölzer, la Baumer, Fischer).

L'opera di Peragallo ha avuto pienamente riconfermato il lieto successo di Genova, con numerose chiamate anche all'autore. Particolarmente piaciuti il monologo di Rainaldo nella prigione e il duetto Rainaldo-Giovannella.

FIRENZE (Comunale). — Gradita ripresa di *Cenerentola* (m.° Rossi, Albanese, Meletti, Mongelli, la Barbieri, la Rovero, l'Abate).

PALERMO (Massimo). — Dopo *Gioconda*, con cui si è riaperto il teatro (m.° Questa, la Pacetti, Ziliani, la Benedetti, Basiola, la Cova), sono andate in scena *Andrea Chénier* (m.° Berrettoni, Merli, Basiola, la Pedrini) ed *Il campiello* (m.° Berrettoni, la Dragoni, la Laurenti, la De Ferrari, Sinnone, Paci, Di Lelio, ecc.) nuovo per Palermo ed accolto con grande favore.

NAPOLI (S. Carlo). — Per i feriti di guerra si è avuta una eccezionale recita di *Tosca* (m.° Bellezza, la Carbone, Gigli, Montesanto) alla quale hanno assistito il Principe di Piemonte e l'ambasciatore Mackensen.

® Milano (Puccini). — Direttore il m.° Pessina si sono rappresentate *La traviata* (la Pagliughi, Demetz, Bardelli), *Butterfly* (Atsuko Ito, Oneto), *Aida* (la Dalbo, Botti, Bardelli, Azzimonti), *La Bohème* (la Petrella, la Guzzetti Bertelli, Esperti, Morselli, ecc.), *Rigoletto* è stato diretto dal m.° Gonizzi Barsanti, interpreti Bardelli, Esperti e la Egle.

® Torino (Vittorio Emanuele). — Si è inaugurata la stagione con una pregevole *Wally* per ricordarne il cinquantenario (diretta da Ghione, principali interpreti la Cigna, Beval, Donaggio, la Dubini) e con un commosso discorso, sul maestro lucchese, di Giuseppe Adami. Quindi, nuova per Torino, *In terra di leggenda* di Rocca (m.° Simonetto, la Oltrabella, Pauli, Reali, la Ulisse) che ha avuto lo stesso caloroso successo di Milano e di Bergamo; l'autore è stato assai festeggiato con gli interpreti.

Hanno seguito *Carmen* (m.° Santini, la Elmo, Gigli, la Valle, Pasero), la *Messa di Requiem* di Verdi (m.° Ghione, la Elmo, la Gatti, Malipiero, Tajo), l'*Elisir d'amore* (maestro Santini, la Brozzi, La Grani, Tito Schipa, Tajo).

® Pisa (Verdi). — Ancora nuova per la città, ha avuto favorevolissima accoglienza *Cecilia* di Refice, diretta dall'autore, che è stato ripetutamente evocato al proscenio con la Magnoni, Voyer, Poli, Zanghieri, ecc.

® Catania (Massimo). — Il m.° Berrettoni ha diretto *Aida* (la Di Giulio, Momo, la Colasanti, De Falchi) e *La Bohème* (la Palazzini, Pauli, Dadò, la Brozzi, Flamini); il m.° Zlino *Il segreto di Susanna* (la Palazzini, Dadò, Pullini, la Cova) col *Notturno romantico* (la Palazzini, Dadò) e la *Gioconda* (la Di Giulio, Renato Gigli, Nascimbene, la Colasanti, la Cova).

® Brevi stagioni liriche. — *Tosca* (la Visciola, Lugo, Tavanti), *Cavalleria* (la Sasso, Rubino), *I pagliacci* (Galeffi, Pravadelli, la Falconieri) al Verdi di Cremona, direttore Braggio. — *Rigoletto* (Galeffi, Suran, la Bergamini) e *Tosca* (la Doria, Varagnolo e Serpo) al Rossetti di Trieste, direttore Illersberg. — *Bohème* (m.° Pessina, la Montanari, Parmeggiani) e *Tosca* (la Cigna, Carrino, Tavanti) a Lonigo, direttore Moresco.

® All'Opernhaus di Dresda ha avuto entusiastica accoglienza *Francesca da Rimini* di Zandonai, diretta accuratamente dal m.° Striegler, bene assecondato in palcoscenico da Margarete Teschemacher, Josef Hermann, Philipp Rasp, ecc.

® Una settimana rossiniana si è inaugurata al Reale di Budapest, con il *Guglielmo Tell*. La Compagnia del Maggio Fiorentino ha presentato, con l'abituale complesso, la *Cenerentola*.

CONCERTI

MILANO

® Quartetto. - Complesso disciplinato e interprete sensibile è apparso il Quartetto Freund. Tra Haydn e Schubert figurava Malipiero con i *Cantori alla madrigalesca*, uditi con piacere. — Molti applausi ha avuto la pianista Maria Golia, in un variato programma eseguito con grande sensibilità.

® Amici della musica. — In continua ascesa, il Trio Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatrof ha presentato, come novità, un *Trio* di Achille Longo ricco di bella passionalità ed assai applaudito. — Ottima accoglienza hanno poi avuto il pianista They (che si presentava per la prima volta agli « Amici ») ed il violinista Pierangeli, ottimamente coadiuvato dal pianista Gullino, che ha fatto applaudire la *Sonata in sol magg.* di L. E. Pelilli, pure festeggiato. — Il pianista Backhaus, recentemente, ha ritrovato il consueto pubblico numeroso ed entusiasta. Piacquero tre nuove composizioni di Pick-Mangiagalli: *Notturno, Ballata* e *Rapsodia epica*. — Il Quartetto vocale Salvati di Basilea è stato, anche questa volta, meritatamente applaudito. Ancora nuovi per Milano, piacquero alcuni lavori di Confalonieri, di Giulia Recli (*Crepuscolo* e *I quattro semplicioni*), di Aeschbacher, ecc.

® Teatro del popolo. — Nel concerto della pianista Emma Contestabile con la cantatrice Elena Fava Ceriati, quest'ultima (accompagnata dal maestro Dick Marzollo), ha eseguito assai bene liriche di A. Girotto, G. Bianchi, L. Tomelleri (tre delicati *Canti brevi e sereni*), A. Furlotti e Pizzetti. Entrambe hanno avuto ottima accoglienza. — Hanno seguito le udizioni del ben noto violinista Kulenkampff e del pianista Edoardo Del Puejo, apprezzato specie nell'interpretazione di alcuni autori spagnoli.

® Concerti diversi. — Al D. L. Civico si sono avvicendati noti artisti lirici. — In una udizione all'Angelicum, del m.° Gerelli, sono piaciute due nuove composizioni: *Angelicum* e *Pastorale* per archi, arpa e organo di P. Donati e *Intermezzo festivo* per organo di C. Mariani; ad un'altra seduta hanno partecipato l'organista Russolo col coro del m.° Densa. — Nel consueto concerto annuale alla Casa di riposo dei musicisti ebbero molti applausi la Carosio, la Nicolai, Battaglia, Pigni, Salsedo e Caselli; ed al Circolo Nazionale si distinsero la clavicembalista Corradina Mola col contralto B. Maria Bezzi. — Un concerto del Filologico venne dedicato alla musica tedesca, interpreti l'Aimaro, Parmeggiani e l'orchestra diretta dal m.° Boccaccini; di un programma mozartiano è stato poi interprete apprezzatissimo il Quartetto Poltronieri.

ROMA

® Adriano. — Altri due concerti ha diretto Molinari. Nel primo, oltre un Concerto delle *Stagioni* di Vivaldi, da lui trascritto, erano comprese musiche di Debussy, Honegger, Wagner e il *Don Chisciotte* di Strauss, apprezzato violoncello solista Chiarappa; nel successivo figuravano la *Sinfonia in sol magg.* di Haydn, il trittico *Al Piemonte* di Pizzini, *Schéhérazade* di Ravel e *Concerto in la min.* di Dvorak. Nei due ultimi pezzi si distinsero il soprano Danco e il violinista Scaglia.

Tra le due udizioni Molinari si ebbe quella di Pizzetti, che riuscì una delle più importanti della stagione, sia per il nome dell'illustre direttore, sia perchè il programma, tutto di sue musiche, comprendeva — ancora nuova per Roma — la *Sinfonia in la*. Il poderoso e magistrale lavoro (al quale abbiamo dedicato un articolo quando venne presentato alla Scala) ha superato a Roma il già caloroso successo di Milano e di altre città della Germania ove pure si era eseguito; successo di pubblico (che ripetutamente ha acclamato il maestro) e di critica, la quale ha affermato che con questa *Sinfonia* Pizzetti tocca una pienezza di ispirazione, di espressione e di forma degne delle più pure ed alte tradizioni italiane.

Assai applauditi anche gli altri numeri del programma: il preludio della *Fedra*, il coro *De Profundis*, e quattro episodi de *La sacra rappresentazione di Abraam e Isacco*, in cui si distinse Alba Anzellotti.

Il m.° romeno Georgescu ha diretto il concerto di Pasqua con la cooperazione del pianista Lipatti, apprezzato anche come autore di un *Concertino*. — Hanno seguito un concerto di Mario Rossi ed un altro di Molinari. Il primo ha pure diretto il *Concerto* di Petrassi, riudito con piacere, e quello di Vivaldi per due violini (Abussi e Siriotto) e orchestra. Nel programma di Molinari figuravano — ancora nuovi per la capitale — *Roma cristiana* di Rossellini, *Il cieco di Gerico* di Mulè (assai applauditi anche i rispettivi autori), ed il *Concerto in do magg.* di Malipiero; di quest'ultimo e di quello *in re magg.* di Haydn, fu ottimo solista il violoncellista Mainardi.

® S. Cecilia. — Si è svolto un ciclo di musica beethoveniana tra cui il primo gruppo delle *32 Sonate*, rese magistralmente dal pianista Backhaus. Di altre pagine sono stati interpreti Caporali, Principe, Matteucci, Chiarappa, La Vista, P. ed M. Muzzi, Montanari, Gambacurta e Maria Fiorenza.

Nuovi per l'istituzione, si sono poi presentati il basso Altea col violinista Alessandro Bottero.

® Concerti diversi. — Il violinista Kulenkampff ed i pianisti Vidusso e Del Puejo alla Filarmonica; la cantatrice Maria Urban alla Camerata; il violoncellista Capponi (che ha eseguito anche pagine di Davico, Mulè, Discovolo, Ghislanzoni) al Lyceum; commemorazione rossiniana al Conservatorio della G. I. L. (*Quartetto in si bem. magg.*, cori *La speranza* e *La carità*, *Sonata in do magg.*, Sinfonia dell'*Inganno felice*) e commemorazione mozartiana alla Camerata.

TORINO

® Eiar - Teatro di Torino. — La riuscita stagione si è conclusa con due bellissimi concerti diretti da De Sabata, entusiasticamente applaudito, in cui, oltre l'*Eroica* beethoveniana e la *Sinfonia in re magg.* di Brahms, figuravano *Preludio e scherzo sinfonico* di Pick-Mangiagalli, *Abbandono* per archi di Giordano e pagine di Ravel, Kódály, Verdi e Wagner.

Le precedenti udizioni avevano avuto a direttori Previtali e La Rosa Parodi. Nel programma del primo: l'introduzione del *Belfagor* di Respighi, la *Partita* di Petrassi e il *Concerto sacro* di Fuga per coro e orchestra; in quello di La Rosa Parodi anche il *Magnificat* di Bach (solisti l'Anzellotti, la Elmo, Galli e Cassinelli), le *Espressioni sinfoniche* di Previtali e due brani del *Dibuk* di Rocca.

® Gruppo artistico. — Il 3° programma era di autori contemporanei: Nino Rota, Masetti, A. Zecchi, Margola, Giacchino Cusenza, interpreti la pianista Marchisio, l'arpista Rediti-Tapella, il flautista Clerici.

TRIESTE

® Al teatro Verdi, dopo la *Risurrezione di Cristo* di Lorenzo Perosi (solisti la Castellani, la Anelli, Gobbi, Moraro, ecc.), con la *Sonata sopra Sancta Maria* di Monteverdi, nella revisione di Molinari, direttore di entrambe Franco Capuana, si sono avuti tre concerti sinfonici dei maestri Ludwig, Galliera e von Hoesslin. Il primo ha fatto conoscere, accolto con molto favore, *L'usignolo del Sassolungo* di Paribeni; ottimo solista di violino (come pure nel *Concerto* di Brahms) Enrico Campaiola. Il m.° Galliera, si è avvalso della collaborazione del pianista Benedetti Michelangeli che fu assai festeggiato nel *Concerto* di Grieg. Del programma di Franz von Hoesslin furono particolarmente gustate la *Pastorale* e la 2ª *Sinfonia* di Malipiero, nuova per Trieste.

BOLOGNA

® Numerosi concerti si sono avuti anche questo mese: la violinista Carmirelli al Liceo; le pianiste Pellicciari, Balestri Proietti (che presentò, come novità, tre *Pastorali* di Davico e una *Burlesca* di Del Corona), il Trio Vidusso-Abbado-Crepax, il violoncellista Brunelli, la cantatrice Zareska ed il Trio Pelliccia-Santoliquido-Amfitheatroff ai Professionisti; i duo Biagi-Albinati (piano e violino), Aldo e Giuliana Bressan (piano e arpa) ed il Quintetto dell'Accademia chigiana al GUF. Per

Pro Musica hanno svolto un programma di musiche moderne straniere i pianisti Vicentini, Vlad, il violoncellista Grossi, la violinista Albinati.

FIRENZE

® Comunale. — Dopo l'udizione di Markevitch (nel *Concerto in la magg.* di Mozart fu applaudito anche il violinista Kulenkampff), si è avuta quella di Mario Rossi, nel cui programma figuravano il *Canto notturno* di Cortese, nuovo per Firenze, che piacque; e il *Concerto in si bem.* di Brahms, in cui si distinse il pianista Backhaus. — Come novità, F. Ferrara ha diretto *Al Piemonte* di Pizzini, accolta con molto favore; il programma era completato da pagine di Martucci, Kodaly, Mussorgski e Verdi. — Ha chiuso la stagione il m.° Mario Rossi con la cooperazione del violinista Abussi nel *Concerto in re min.* di Vivaldi.

® Lyceum. — Andrea Della Corte ha tenuto un dotto e interessante corso sui *Lieder* di Schubert, con commenti musicali affidati al basso Ludikar ed al pianista Scarpini. — Un programma di sue musiche, con esito lietissimo, ha diretto il m.° Guerrini (il trittico *Le fiamme sull'altare, Il lamento di Job*, il canto *Bacco in Toscana*, ecc.).

NAPOLI

® Conservatorio. — Oltre un concerto italo-germanico per le Forze Armate (soprano Esca, violinisti Wanger e Kilian, violoncellista Caramia, pianista Maria Locascio, ecc.), hanno avuto lietissimo esito quelli diretti da Franco Ferrara, la cui novità era costituita dal trittico *Al Piemonte* di Pizzini, e da Carlo Schuricht.

® Camerata. — Casella e Bonucci hanno offerto mirabili esecuzioni di pagine di Brahms, Beethoven e della *Sonata in do magg.* dello stesso Casella. — Da ricordare anche le udizioni del violinista Scaglia, del pianista Bacci-galupi col violista Leone, della pianista De Barberis e della cantatrice Bartoletti.

® Scarlatti. — G. Saponaro ha diretto un concerto per due pianoforti (Tita Parisi e Tina De Maria) e orchestra. — Backhaus, dopo due udizioni da solo (Fuga, Pick-Mangiagalli, Schumann, Chopin, ecc.) ha partecipato (*Concerto in si bem.* di Brahms), a quella diretta dal m.° Antonio Sabino, in cui figuravano anche alcune novità, tutte assai bene accolte, di musicisti napoletani: *Preludio a una commedia* di Renato Parodi, *La festa d'Anacapri* di J. Napoli, *Notturno* di Emilia Gubitosi e le *Fontane d'oltremare* di Pannain.

VARIE DALL'ITALIA

® L'organista G. Centemeri ha iniziata assai bene la stagione concertistica a Piacenza a quel Liceo Nicolini.

® Un applaudito concerto di musiche di S. Caltabiano ha avuto luogo a Lucca, Viareggio e Livorno, preceduto, nelle due ultime città, da un profilo di Adelmo Damerini. Si sono eseguiti *Tema con variazioni* per quartetto, una *Sonata*, un *Trio* ed alcune liriche, interpreti il violinista R. Martinelli, il violoncellista A. Martinelli, il violista Arata, la pianista Bertolucci e il tenore Parigi.

® A Campo Tizzoro, Livorno e Firenze ha avuto vivissimo successo il Coro polifonico della Soc. Metallurgica italiana, assai bene diretto dal giovane m.° Emilio Giani. Il complesso è sorto, per volontà del dott. Salvatore Orlando, da un nucleo di suoi operai livornesi, unitosi poi a quello di Campo Tizzoro ed ampliatosi sì da costituire un grande coro, di trecento voci. La Principessa di Piemonte che ha assistito al concerto di Firenze, a beneficio della Croce Rossa (in programma Palestrina, Haydn, Rossini, Verdi, Pizzetti, ecc.), ha avuto parole di vivo elogio e proposto l'esecuzione della *Messa in do* di Beethoven, mai eseguita in Italia. La proposta è stata accolta, ed il coro già si sta preparando.

® Un concerto interamente dedicato a composizioni da camera di Pizzetti hanno interpretato a Mantova il Trio Vidusso-Abbado-Crepax, la cantatrice Bianchi e la pianista Del Vecchio.

® Le sorelle Mariella e Gabriella Ghiro hanno eseguito in diverse città d'Italia (Milano, Padova, Udine, ecc.) *Pupazzetti* di Casella e *Partita* di Marinuzzi junior.

® Un programma di composizioni di Silvestro Sasso, giovane pianista e compositore, si è svolto a Bari nei concerti della Polifonica.

® A Taranto è piaciuto un *Largo* per violoncello del m.° Corrado Minniti, interprete il prof. Achille Rambelli, accompagnato dal maestro Arturo Sigismondo.

® A Catania in un concerto di nostri compositori (Martucci, Pilati, Mulè, Pizzetti) si sono distinti il pianista A. Trombone, la violinista G. Trombone e il violoncellista Caminiti.

VARIE DALL'ESTERO

® Da ricordare in Germania il vivo successo ad Halle di un concerto di musica da camera di autori italiani: Vivaldi, Respighi, Mortari, Veretti e Giulio Ricordi di cui fu assai gustato il *Trio in La magg.*; e quello non meno fervido di *Grotte di Capri* di Santoliquido a Uelzen diretto dal m.° Thierfelder.

® Antonio Guarnieri ha avuto calorose accoglienze dirigendo a Vienna un concerto pel centenario di quella Filarmonica. In un'altra seduta diretta dal m.° Jorger, piacquero, nuove per la città, *Tre Canzoni italiane* di Porrino.

LETTERA DALLA GERMANIA

Dall'ultima mia, la vita teatrale e quella concertistica battono un ritmo ancora più intenso di quanto si poteva prevedere. E c'è da inorgoglirsene, tenendo conto della guerra dura e decisiva nella quale sta impegnato il Paese, in salda fratellanza d'armi col vostro e coi comuni alleati d'Europa e d'Asia. Ma mentre il pensiero di noi tutti va ai camerati che combattono sui vari fronti contro dei nemici superiori — grazie alle loro immense e secolari rapine — di tutto fuorchè d'ideali e... di condottieri, i nostri saggi governi vogliono che in patria le Muse, ispiratrici di forza morale, non tacciano neppure un giorno, e che i nostri cuori, già vibranti di fede nella vittoria, sempre più si rinsaldino ascoltandole. Consci di ciò che sia una guerra combattuta per l'esistenza di tre grandi popoli e molti altri minori, i governi provvedono a che, fra tanta distruzione e tanta morte, non muoia anche la fiamma dell'arte, e che anzi essa arda quanto mai calda e splendida, non essendovi, dopo la fede in Dio, nessun altro elemento più di lei consolatore degli afflitti e ricreatore di tutti. E l'organizzazione statale compie dei veri miracoli per conciliare le necessità morali e spirituali con gli infiniti bisogni materiali d'un esercito e d'un popolo in guerra.

Limitandomi a parlare del ramo che particolarmente ci interessa, dirò che nei nostri tempi dell'arte ci è attualmente consentito di contemplare i due volti più espressivi che la dea Musica abbia, quello germanico e quello italiano; due volti che integrandosi simboleggiano tutta la superba cultura caratterizzata dal binomio Roma-Germania. E mentre contempliamo, ascoltiamo ciò che la dea, assumendo or questo or quello dei due volti, ci confida. È naturale che delle sue parole preferiamo quelle, la cui efficacia animatrice è provata da anni, decenni, secoli di esecuzioni. Ma anche la parola nuova e nuovissima, benchè dubitiamo ancora che essa forse ci turberà e i nostri cuori non saprà sollevare, noi la chiediamo a questa nostra dea, perchè quella parola riflette il pensiero degli artisti che ci circondano e condividono con noi la passione d'un'epoca pregna d'un avvenire grandioso. Tale sentimento ci affratella a questi artisti, sicchè desideriamo che ad essa riesca ciò che è così mirabilmente riuscito alla gloriosa parola dei tanti artisti morti, e facciamo anche a loro l'offerta, quasi ansiosa, di ascoltarli.

Novità operistiche. — Fra le opere nuove datesi in questi primi mesi dell'anno ve n'è una italiana e cinque tedesche. Della prima vi dirò nella parte che è come sempre dedicata alla musica e ai musicisti italiani. Delle novità tedesche quella di gran lunga più importante e, per il suo soggetto, più interessante per gli italiani, è il *Columbus* di Werner Egk. Nuovo presidente della Corporazione dei Compositori di musica, egli è anche l'operista più in auge fra i giovani compositori di Germania.

Columbus si è già dato a Francoforte, Mannheim, Duisburg e Braunschweig, suscitando dappertutto la massima attenzione sia del pubblico, sia dei professionisti e dei critici. Egk aveva trattato la figura del grande Italiano già in una *Cantata* scritta per Radio Monaco 10 anni fa, che egli poi ritirò perchè non soddisfatto della realizzazione radiofonica. Tentò di ottenere l'effetto vagheggiato presentandola in concerto, ma solo ora, nel 450° anniversario del primo viaggio di Cristoforo Colombo e di quella sua scoperta che doveva cambiare la faccia al mondo, egli ha dato forma definitiva alla sua idea di trattare la drammatica vita dell'« Almirante », adattandola al teatro e facendola svolgere in 9 brevi e concisi quadri che chiama anche « stazioni », quasi che quella vita gli sembrasse una *via crucis*...

A questo modo di vedere, profondamente tragico, corrisponde anche tutta l'impostazione del libretto, da lui stesso dettato, con largo uso di frasi storiche attribuite a Colombo e ai contemporanei implicati nella sua impresa e poi nel suo processo. Tragica è pure l'intonazione della musica che, nella sua stupefacente sobrietà, non ammette espansioni nè sviluppi, e risulta efficace lo stesso, grazie a pochi caratteristici tocchi di pennello. L'essenziale di questa concisa musica vien detto dai cori e dall'orchestra, mentre le voci a solo sono trattate con poco amore pel canto e con l'unico intento di trovare la nota più caratteristica. Per soddisfare quest'intento tutto appare lecito, dalla tessitura faticosissima all'intervallo più acrobatico. D'altronde Egk sa che la sua non è un'« opera », tanto è vero che la chiama « rapporto e ritratto », e non si potrebbe immaginare un contrasto più forte di quello esistente fra la visione tutta melodrammatica che Luigi Illica ebbe del dramma di *Colombo*, per l'operone franchettiano del 1893, e questa nuovissima costruzione scenica che sa più di un film documentario che non di un'opera lirica.

Il modo sbrigativo di procedere rende possibile che i 9 quadri siano per di più inframmezzati da 7 dialoghi recitati, dove due « parlatori », l'uno fautore, l'altro avversario dell'impresa colombiana, commentano vivamente, ma sempre brevemente, con poche frasi incisive, le peripezie dell'azione. I cori poi cantano in un modo compassato e severo delle sentenze da filosofi, che osservino senza passione gli avvenimenti appassionanti che noi vediamo svolgersi sulla scena. Lo stesso scru-

polo della verità storica che l'autore ha avuto nel libretto, lo manifesta nella musica, dove si è valso di tutta una serie di temi originali trovati nella musica nazionale di Spagna, negli inni e negli accenti liturgici della Chiesa e nei frammenti d'antica musica americana (azteca e maya) che ci furono tramandati. Tutti quei temi egli li utilizza con gusto e innegabile efficacia, pur nella rinunzia alla maggior parte di ciò che chiameremmo risorse veramente musicali. Così — e solo così — diventa possibile la brevità di un'opera di tanti quadri, mentre va rilevato che anche qui si palesa un netto distacco dalla concezione d'arte di Riccardo Wagner, la cui forza di suggestione non potrebbe neppure immaginarsi senza una corrispondente ampiezza di sviluppi.

La seconda novità operistica in ordine d'importanza è stata *L'architetto del Duomo* di Hans Stieber, datasi al Comunale di Breslavia. L'autore che si fece un nome anche con qualche dramma in prosa, specie col *Gutenberg* scritto per i festeggiamenti nell'anniversario dell'invenzione della stampa, si mostra anche qui poeta e drammaturgo quanto musicista. I punti di contatto col *Colombo* dell'Egk si limitano all'uso del coro come d'uno spassionato commentatore delle vicende sceniche. Ma qui abbiamo un coro « mistico » (e invisibile) che proclama sentenze di carattere prettamente religioso. L'intera azione ha del resto uno sfondo religioso, perchè vi si tratta del dovere di un artista di rinunziare a qualsiasi idea di gloria personale e di non aver di mira che il trionfo della propria creazione, da considerarsi come un compito datogli da quello stesso Dio che gli elargì anche il dono del talento per eseguirlo.

Così vediamo l'architetto Ulrico che ha creato i piani per la costruzione d'un magnifico Duomo, che a motivo di conflitti personali non può continuare gli iniziati lavori e deve cedere il posto ad un altro architetto, buon mestierante, ma senza alcuna genialità. Costui vuole rubare ad Ulrico il piano del Duomo, ma non ne trova che un abbozzo, dove però non è indicato qualche pilastro a sperone che il geniale ideatore del piano omise, essendo per lui cosa che si comprendeva da sè. Il secondo architetto invece, nella sua sterilità di idee si attiene scrupolosamente a quanto nell'abbozzo trova indicato, coll'effetto che quando dopo 30 anni il Duomo è terminato, presenta già, prima di essere solennemente inaugurato, delle piccole ma inquietanti crepe.

Non poteva apportare un rimedio che mastro Ulrico che, dopo l'affronto subito, aveva rinunziato al mondo e viveva in un lontano eremo. Con un pretesto lo si conduce in città dove egli vede il superbo edificio da lui immaginato ergere le sue cuspidi gotiche verso il cielo. Il cuore malgrado tutto gli trabalza di gioia, che si trasforma presto in stupore ed inquietudine quando il suo occhio esperto scopre, in una parte del muro, le dette crepature. Ulrico potrebbe ora assaporare tutta la dolcezza di una facile vendetta, ma il suo sentimento religioso, approfondito da 30 anni di romitaggio, gli ha insegnato la sublime virtù dell'abnegazione. Va dal fortunato rivale e, senza farne la benchè minima pubblicità — che ormai avrebbe provocato uno scandalo e pregiudicato l'imminente solennità dell'inaugurazione — gli mostra dove necessitavano ancora quei pochi speroni e, lasciando, davanti al mondo, al ladro del suo piano l'intera gloria, riparte (forte per aver vinto nel suo animo ogni sia pur giusto risentimento) verso il suo eremo.

Come quest'azione ha, nello spirito e nella realizzazione, un'impronta decisamente medioevale, così anche la musica si vale di diversi elementi caratteristici del modo di comporre preclassico e arcaico, sia nel tipo di polifonia, sia nei colori orchestrali, sia nell'uso delle tonalità fra le quali troviamo non di rado quelle gregoriane. Non si tratta, per altro, di una servile imitazione, perchè quei modelli sono ravvivati dalla concezione di un maestro contemporaneo.

La terza novità è stata l'opera *Schwanhild* di Paul Graener. Il soggetto è una fiaba un po' complicata e a fine tragico, e quanto alla musica, non ci si può aspettare che un musicista ormai settantenne si schieri dalla parte degli antiromantici della nostra avanguardia. Pure la sua antica tendenza verso il barocco lo avvicina un po' a costoro, ma ciò è di nuovo compensato da una certa influenza che, a suo tempo, ebbe sul Graener l'impressionismo. Essendosi data l'opera al Comunale di Colonia e messa in scena da quell'intendente A. Spring, notoriamente amico della famiglia Wagner, si è voluto vedere un rapporto fra lo stile del Graener e quello di Sigfrido Wagner le cui opere vennero tutte inscenate appunto a Colonia e a cura dello stesso Spring.

Oltrechè dal lato musicale ci sarebbe un rapporto anche da quello poetico, inquantochè tutte le opere di Wagner figlio hanno come soggetti egualmente delle fiabe. Il modo di musicare una fiaba usato dal Graener, essendo eclettico, è certamente più vicino a quello di Sigfrido che non a quello dell'Humperdinck che con le sue opere *Hänsel e Gretel* e *Figli di re* si dimostra inoltre di gran lunga il più originale nel trattare il genere fiabesco.

Tra le novità operistiche si deve mettere

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

la versione scenica di *Carmina burana*, la cantata dell'avanguardista Carlo Orff sulla quale vi riferii a suo tempo. Tanto l'Opera di Stato di Berlino come quella di Vienna ne fecero un'edizione ciascuna a suo modo: la prima di carattere idealistico, quasi si trattasse d'un « mistero » medioevale, l'altra invece spiccatamente realistica e intonata alla pantagruelica e salace pittura di certi maestri fiamminghi.

Opere nuovissime, ma sulle quali riferirò quando saranno riapparse su qualche scena delle maggiori capitali, sono pure *Marienburg* di Ernst Schliepe e *I musici* (il titolo è proprio così) di Hermann Henrich, datesi rispettivamente a Danzica e a Schwerin. Fra le novità relative e le esumazioni notiamo un'opera giovanile di Mozart *Apollo et Hyacinthus* su parole latine, rappresentata a Colonia e l'*Idomeneo* che diversi teatri diedero in edizioni diverse, curate rispettivamente da Riccardo Strauss, dal Wolf-Ferrari e da Arturo Rother. La critica è quasi unanime nel lodare il maggior carattere settecentesco della riduzione wolfiana, di fronte specialmente a quella troppo personale dello Strauss.

NOVITÀ CONCERTISTICHE. — Le novità sinfoniche e da camera sono anche questa volta numerosissime, e non ne posso menzionare che alcune fra le più importanti. Così a Berlino si ebbe la *Sinfonia viennese* di Paul Graener, che segue con piena consapevolezza le orme della sinfonia classica quale si formò appunto a Vienna, e, come novità relativa, le *Variazioni sinfoniche* di Dvorak che saranno chiamate a sostituire qua e là la troppo eseguita sinfonia *Dal nuovo mondo* dello stesso autore. Del compositore svizzero Sutermeister, autore di *Romeo e Giulietta*, si venne a conoscere la omonima *suite* che riunisce i tempi più caratteristici dell'opera e cerca d'interessare in questo modo il pubblico per l'opera stessa.

A Vienna un Concerto per pianoforte e orchestra intitolato *Castelli romani*, dell'ora sessantenne Josef Marx, una *suite* per violino, viola e orchestra d'archi dello svedese Atterberg, un *Preludio sinfonico* di Heinz Röttger e un *Concerto* per violoncello di Armin C. Hochstètter ebbero l'attenzione di quel pubblico.

Tra le novità di Lipsia menzioniamo la *Ballata* per orchestra dell'audace Th. Berger, fischiata anche qui, come già a Berlino, da una parte del pubblico, e accolta con giubilo da un'altra, mentre la maggioranza ascoltava con fredda indifferenza; una *Trilogia sinfonica* di Hans Stieber, un *Capriccio e finale* di Wolfgang Fortner, e il *Divertimento* sulla canzone medioevale « Vieni vien, compagna mia » di J. N. David, il modernissimo asso del contrappunto più volte da me citato.

A Colonia udimmo la *Fantasia corale* in 3 parti, su parole di Goethe, di Hermann Reutter, il rinomato direttore del Conservatorio di Francoforte e autore dell'opera *Dottor Johannes Faust* e del ballo-pantomima *La Kermesse di Delft*, poi una *Sinfonia in Do* di stile preclassico di E. Pepping e nei 2 primi concerti della recentemente fondata « Società per la musica nuova » diversi lavori dei compositori d'avanguardia Degen, Marx (Karl), Pepping, Knab e Distler.

Nella solennità in memoria dei Caduti per la Patria che ogni anno ha luogo il 15 di marzo, si ebbero a Berlino, fra molta musica dei più celebri compositori del secolo scorso, anche dei pezzi nuovissimi, cioè: *Musica eroica*, poema sinfonico di Karl Höller, *Patria mia* per canto e orchestra di Werner Egk, *Marcia lenta* di Paul Höffer e infine del compianto Helmut Brautigam, caduto sul fronte russo, *Musica per tre cori d'ottoni*. Un grande numero di novità da camera dimostra che su tutti i campi della musica anche in tempo di guerra si continua a lavorare, ma lo spazio mi vieta di darne una rassegna particolareggiata. Accanto ai nuovi quartetti d'archi e i trii, accanto alle sonate per violino o violoncello con pianoforte, e per pianoforte solo, tutta musica in parte d'avanguardia, in parte più moderata, hanno sapore di rarità il *Trio* per flauto, viola e chitarra del già citato J. N. David, eseguito a Berlino, e *Variazione su una canzone popolare* per 3 clarinetti, di Hadamovski, presentate a Vienna; due lavori che interessarono gli amatori di ciò che è meno comune.

MUSICA E MUSICISTI ITALIANI. — Vi ho già detto che una delle maggiori novità operistiche di questo squarcio di stagione era italiana. Fu infatti il *Cirano di Bergerac* di Franco Alfano che col suo successo al Nuovo di Lipsia si è messo sulla stessa linea con le importanti novità nazionali di cui vi ho parlato. L'opera concertata dal 1° direttore Schmitz e messa in scena dal regista Schüler, con Augusto Seider protagonista e Rita Meinl-Weise nella parte di Rossana, richiamò un pubblico magnifico e lieto di tributare i suoi più calorosi omaggi all'autore che era stato a suo tempo allievo del Conservatorio lipsiense e si era poi fatto un nome in Germania con le opere *Resurrezione* e *La leggenda di Sakuntala*, e sopratutto per aver condotto a termine la pucciniana *Turandot*, molto rappresentata in questi teatri. La critica più autorevole non dissente dal pubblico simpatizzante, rilevando specialmente l'abilità dell'Alfano nel conciliare la forza espansiva del proprio estro musicale coi postulati d'una commedia che, accanto alla retorica, inevitabile in qualsiasi produzione francese — ma che vien poi neutralizzata dalla veste musicale — racchiude pure dei tesori di vera poesia, di drammaticità e d'umorismo, tant'è vero che il lavoro del Rostand fu a suo tempo uno dei maggiori suc-

cessi anche del teatro di prosa tedesco. Lo spettacolo è stato onorato dalla presenza di rappresentanti della R. Ambasciata d'Italia e della Società italo-tedesca di cultura.

Questa stessa Società, per festeggiare la fondazione d'una filiale nella città universitaria di Göttingen, organizzò l'interessantissima esumazione dell'opera di Alessandro Scarlatti *Il trionfo dell'onore*, mentre il Comunale di quella città ha aggiunto per conto proprio la pantomima *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* con musica di Claudio Monteverdi, ambedue lavori nuovissimi per la Germania e che richiamarono la più viva attenzione dei musicologi di tutto il Reich.

Molte sono state anche le novità sinfoniche d'autori italiani. A Berlino, la Filarmonica, per l'occasione diretta dal m.° Böhm, GMD. di Dresda, eseguì con ottimo esito la *Sonata* per orchestra di Mario Labroca, mentre a Vienna Alfredo Casella ebbe un doppio successo di direttore e d'autore con la sua nuova *Sinfonia* op. 61 di stile neoclassico, che si eseguì e sta per essere eseguita pure a Berlino, Dresda, Norimberga, Essen, Magonza e Augusta. A Monaco la *Suite-concertino* op. 16 per fagotto solista, orchestra d'archi e 2 corni di Wolf-Ferrari fu giudicata un lavoro dei più significativi e riusciti del genere, e si propone già l'esecuzione d'un lavoro consimile dello stesso autore: l'*Idillio-concertino* op. 15 per oboe e orchestra. Lo Schmitz con l'orchestra da camera del Gewandhaus di Lipsia fece apprezzare ai monachesi la *Sinfonia da camera* del compianto Salviucci, e a Lipsia stessa il Marinuzzi, con l'orchestra della Scala, del cui giro trionfale scrissi a suo tempo, si era fatto applaudire anche come autore, col poema sinfonico *Siciliana* (è questo il titolo col quale fu presentato qui) e diresse il preludio del Pizzetti per la *Fedra* del D'Annunzio, non ancora noto da queste parti.

Come già da me annunziato, il m.° Abendroth ha fatto molto apprezzare nel Gewandhaus il preludio eroico di Francesco Santoliquido *Alba di gloria sul passo Uarièu*, e dello stesso autore, in una « Festa di musica italiana e finlandese » a Uelzen (Annover), il maestro Thierfelder tenne a battesimo la nuovissima suite in 5 parti *Le grotte di Capri* (dove si descrivono appunto le 5 grotte di quell'isola incantata: la verde, la meravigliosa, la rossa, quella dei Santi e la celebre grotta azzurra) ottenendo calorosi consensi. Di Pietro Calabrini, Vienna, Dresda e Breslavia vengono a conoscere *La rocca dei destinati*; di Renzo Bossi si riprese il *Palio di Siena* a Chemnitz, mentre nella vicina Altenburg si eseguono il suo *Intermezzo*, *L'isola eroica* di R. Fasano e i preludi di *Edipo re* del Pizzetti, il cui *Rondò veneziano* è bene accolto a Wuppertarl. A Krefeld si annunzia il *Divertimento* di Adriano Lualdi, e occorre appena dirvi che in moltissime città si eseguirono lavori italiani non più assolutamente nuovi per la Germania e altri già celebri, con prevalenza di quelli di Respighi, di Wolf-Ferrari e dei grandi classici: Boccherini, Cherubini, Corelli, Locatelli, Domenico Scarlatti, Torelli, Viotti, Vitali e Vivaldi.

Di musica da camera si è eseguita, fra l'altro, una interessante *Sonata* per quartetto d'archi e arpa di G. F. Malipiero (esecutori il bravo Quartetto Poltronieri col prof. Magistretti), nonchè un *Quartetto* con orchestra di Vincenzo Tommasini, e una *Suite*, pure per quartetto e orchestra d'archi, di Rosario Scalero.

Fra i direttori italiani ebbe gran successo, a Berlino, questa volta Vittorio Gui, con un programma interamente dedicato a Brahms — un audace tentativo per un musicista italiano, ma pienamente riuscito — mentre Mario Rossi, oltrechè come direttore dell'« Orchestra fiorentina » che eseguì fra l'altro la *Suite Arlecchino* di Tocchi, fu pure assai ammirato come direttore teatrale, prima con l'*Otello* all'Opera Tedesca di Berlino, con l'ottimo complesso artistico locale, e poi con la *Cenerentola* del Rossini, magnificamente interpretata a Berlino, Norimberga, e altrove, dalla compagnia del Teatro Comunale di Firenze. Elogiati dal pubblico e dalla stampa anche la messa in scena del m.° Labroca, i cori del Morosini, gli scenari del Calvo e, fra gli eccellenti artisti, il contralto Fedora Barbieri nella parte della protagonista, i soprani Ornella Rovero e Teresa Abate, il tenore Albanese e i cantanti Saturno Meletti, Andrea Mongelli e Ugo Novelli.

Di altri artisti che incontrarono il più vivo successo in Germania, menzioniamo il soprano Jole Marconcini, il tenore Costa Milona e il baritono Eugenio Bertucco, accompagnati al pianoforte da Renato Virgilio. Fra gli strumentisti sono da segnalare la pianista Puliti-Santoliquido, la violinista Gioconda de Vito, il violinista Leo Petroni, i violoncellisti Enrico Mainardi e Attilio Ranzato e il già citato arpista Luigi Magistretti. Oltre all'eccellente Quartetto Poltronieri raccolse nuovi allori il Quartetto di Roma, che con elettissimi programmi (come per esempio questo: *Quartetto* in mi bem. K. V. 428 di Mozart, *Quartetto* in do diesis min .op. 131 di Beethoven, *Quartetto* di Giuseppe Verdi) visitò anche città minori, portando ovunque l'eco della più squisita arte italiana nell'interpretare capolavori di musica da camera delle nostre due nazioni, legate da indissolubile e feconda amicizia. Non posso poi che ripetere che sulle scene dei teatri l'opera italiana esercita un assoluto condominio con quella nazionale, ed anzi, non è raro il caso che in qualche settimana vi si rappresentino più opere italiane che tedesche.

ALFREDO BRÜGGEMANN

CONCORSI

® VI CONCORSO NAZ. DI CANTO. — Si è concluso al Comunale di Firenze, il 21 marzo, con la seguente classifica:

I Sezione, Voci educate, 1° e 2° premio non assegnati; 3° baritono Gerardo Gaudioso di Napoli.

II Sezione, Voci da educare, 1° tenore Pacifico Falzetti di Macerata; 2° tenore Enzo Rubissi di Siena e soprano Eleonora Tarroni di Fusignano; 3° soprani Velia Camerini di Ferrara e Luisa Magenta di Milano; 4° soprano Silvana Zanolli di Fiume.

I vincitori, dopo la proclamazione dei risultati, alla quale hanno assistito il Direttore generale del Teatro e Musica presso il ministero della C. P. ed il Segretario generale dell'O. N. D., hanno dato un saggio della loro abilità con l'orchestra diretta dal m.° Mario Rossi.

® CONCORSO NAZ. DI FISARMONICA. — Sotto gli auspici dell'O. N. D. si svolgerà anche quest'anno a Macerata il 31 maggio p. v.

NOTIZIE

® Le Commissioni legislative della Camera e del Senato hanno approvato il disegno di legge relativo alla costituzione dell'ENTE TEATRALE ITALIANO PER LA CULTURA POPOLARE, i cui principali scopi sono: *a*) restaurare e adattare immobili ad uso teatrale e provvedere, se del caso, alla loro gestione; *b*) provvedere anche, se i mezzi lo consentiranno, alla costruzione ed all'acquisto di teatri; *c*) gestire imprese teatrali e spettacoli cinematografici ed assumere gradatamente in diretta gestione una vasta rete di teatri.

L'Ente inizierà la propria attività nelle zone recentemente occupate, in modo da poter fare efficiente opera d'italianità; quindi, poco per volta, in tutto il Regno, col programma massimo di creare un Circuito nazionale di teatri, con speciale riguardo a quelli di provincia, che potranno essere riportati a nuova e florida attività. L'Ente avrà un capitale iniziale di lire 10 milioni e godrà di tutte le agevolazioni fiscali consuete per gli istituti pubblici del genere.

® Si è costituito, presso il Ministero delle Corporazioni, il COMITATO TECNICO CORPORATIVO PER IL TEATRO LIRICO, col compito di promuovere la disciplina delle attività economiche ad esso riferentisi. Esso è presieduto dal Cons. Naz. Jenner Mataloni, vice presidente della Corporaz. dello spettacolo, il quale potrà essere sostituito in caso d'assenza dai Cons. Naz. F. A. Liverani o P. Pucci. Ne sono membri: Aristide Rotunno (per l'O. N. D.); Raul Chiodelli, Gino Pierantoni, Piero Ostali, Mario Labroca (per gli industriali); Rodolfo Vecchini, Adolfo Smidile, Giovanni Manurita, Luigi Casciana (per i lavoratori); Adriano Lualdi, G. M. Sangiorgi, Giuseppe Mulè (per i musicisti, autori, registi e scenotecnici); Nicola De Pirro (pel ministero della C. P.); Francesco Caccioppoli e Athos Giunti (pel ministero delle Corporazioni).

® Il 23 dello scorso marzo, dopo il 2° atto dell'*Aida*, è stato festeggiato al Reale dell'Opera di Roma il MAESTRO TULLIO SERAFIN per la ricorrenza del 40° anno della sua carriera artistica iniziatasi a Ferrara, con la stessa opera, nel 1902. Tra i presenti si notavano il ministro della C. P. — che ha portato il saluto del Governo — il Sopraintendente del Reale principe Dentice d'Accadia, il vice Governatore di Roma prefetto Manno il quale, dopo letta l'adesione del Governatore principe Borghese, ha pronunciato un applaudito discorso consegnando al festeggiato la fotografia del Duce con questa dedica autografa: « Al maestro Tullio Serafin signore degli spartiti, con viva cordialità e simpatia ».

L'insigne maestro (che ha avuto molti altri omaggi, tra cui uno della Casa Ricordi e un album con le firme di tutto il personale e della compagnia dell'Opera) ha risposto, visibilmente commosso, ringraziando. Ai moltissimi auguri che gli sono pervenuti, aggiungiamo i nostri fervidissimi.

® La Casa Ricordi ha festeggiato, recentemente, il più anziano dei suoi dipendenti, il signor TITO SANTI, dirigente degli Uffici di ragioneria, in occasione del cinquantenario di appartenenza alla Ditta, ove fu assunto infatti, ancora giovinetto, il 24 marzo 1892. In tutto questo lungo periodo egli ha meritato sempre la fiducia più assoluta dei vari gerarchi che si succedettero alla Gerenza e l'affetto di tutti i colleghi. Formuliamo anche per lui i migliori voti per una lunga e prospera vita tra le soddisfazioni della famiglia e del lavoro.

® Il Duce ha ricevuto il M.° ENNIO PORRINO, il quale gli ha fatto omaggio dello spartito de *Gli Orazi* e gli ha riferito sulla sua attività artistica e sulla nuova opera lirica da lui composta.

® Il M.° CARMINE GUARINO sta scrivendo una leggenda drammatica in 3 atti, *Frate mare*, su libretto di Ferruccio Cerio.

® Al palazzo del Governo di BOLOGNA è stata firmata la convenzione per la REGIFICAZIONE DEL LICEO MUSICALE MARTINI. — L'Accademia musicale della G.I.L. di Roma è stata trasformata in CONSERVATORIO DI MUSICA DELLA G. I. L., equiparato agli altri del Regno.

® NOMINE. — Il m.° Renato Parodi alla cattedra di Armonia e Contrappunto nel R. Conservatorio di Napoli; il m.° Ettore Campogalliani a quella di Bel Canto presso il R. Conservatorio di Parma.

® TRE STAGIONI LIRICHE si svolgeranno a MILANO prossimamente (al teatro Lirico dal 2 al 17 maggio; al teatro Italia dal 28 maggio al 21 giugno; al Nazionale dal 25 giugno al 19 luglio) sotto gli auspici del Ministero della C. P. e l'organizzazione del D. L. Esse avranno notevole importanza, specie la prima, in cui si presenteranno direttori e cantanti noti ed apprezzati ed in cui si daranno: *Tosca, Adriana, Rigoletto, I pagliacci, Cavalleria*. Dirigeranno i maestri Lucon, Cordone, C. Benvenuti e Marzollo.

® È apparso il programma ufficiale del MAGGIO MUSICALE FIORENTINO: aprile 23) *Il barbiere di Siviglia* (m.° Gui); 25) Concerto di *musiche pizzettiane*, diretto dall'autore; 28) prima della *Messa pro Defunctis* di Guerrini, in commemorazione di Marconi (m.° Serafin); 1 maggio) *Fidelio* (m.° Böhm con il complesso dell'Opera di Dresda); 2) pianista Gieseking; 7) *Piccola Messa solenne* di Rossini (m.° Gui); 9) *Il cavaliere della rosa* (maestro Böhm). Seguiranno un'udizione di *Concerti antichi italiani*, *La sonnambula* (Marinuzzi), *Missa solemnis* di Beethoven (m.° De Sabata), *Don Giovanni* (m.° Karajan); pianista Fischer; *La forza del destino* (m.° De Sabata); Quartetto Strub; 23) *Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, revisione di Dallapiccola (maestro Rossi); 27) *Il dottor Faust* di Busoni (maestro Previtali); 2 giugno) *Nona* di Beethoven (m.° Karajan). Si concluderà con *La cenerentola* di Bontempelli (compagnia Adani), novità assoluta.

Il coro sarà diretto da Andrea Morosini. Tra i registi figurano Frigerio, Heinz, Hofmuller, Labroca, Rekai e Salvini.

® In un'antica biblioteca di una villa patrizia di Genova si è rinvenuta una CANTATA INEDITA DI ROSSINI, della quale si ignorava l'esistenza e che risale al 1820. Il manoscritto è stato affidato allo storico genovese prof. Giovanni Monleone per un accurato studio.

NECROLOGIO

® È morto a Milano, il 5 c .m., il M.° VITTORIO BARAVALLE, nato a Fossano 87 anni or sono. Diplomatosi in composizione al Conservatorio di S. Cecilia, si dedicò all'opera. Lascia non pochi lavori, *Amore d'artista*, *Andrea Del Sarto* e *Iglesias*, nonchè l'idillio *Il sabato del villaggio* ed una *Messa da Requiem* in commemorazione di Carlo Alberto.

® Vivissime condoglianze inviamo al nostro corrispondente dalla Germania, Alfredo Brüggemann, per la gloriosa morte del suo figlio minore, avvenuta recentemente sui campi di battaglia della Russia.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

MARTUCCI (G.) (E. R. 2142). *Improvviso*, Op. 17 (Cesi S.) (B) L. 6,—
— (E. R. 2143). *Scherzo*, Op. 53 N. 2 (Longo) (B) L. 6,—
— (E. R. 2145). *Giga*, Op. 61 N. 3 (Longo) (B) L. 6,—
— (E. R. 2147). *Notturno*, Op. 70 N. 2 (Longo) (B) L. 6,—

Canto e Pianoforte

ALFANO (F.) (125576). DON JUAN DE MANARA. Atto 2°. Aria di Don Giovanni (T): *Tu vedi in un bel ciel...* (A) L. 7,—

Media Banda

COSTA (P. M.). *Grotta azzurra*. Marcia trionfale, su celebri canzoni napoletane (Giampieri):
(125167). Partitura (A) L. 25,—
(125168). Parti staccate » » 50,—
GIAMPIERI (A.). *Gloria*. Marcia trionfale:
(124993). Partitura (A) L. 25,—
(124994). Parti staccate » » 50,—
— *Sulle rive dell'Arno*. Valzer:
(124995). Partitura (A) L. 40,—
(124996). Parti staccate » » 80,—

CORO A VOCI SOLE

G. BRAHMS

125530. - *Ninna-nanna*. Op. 49 N. 4 a 4 voci miste (Campana) L. 1,50

L. CAMPANA

125518. - *Otto Canti lombardi elaborati* a 4 voci miste L. 15,—

E. MASETTI

125512. - *Due Canzoni popolari emiliane* trascritte per Coro a 4 voci miste: 1. Rusinèin - 2. Col ciricirici, col trollerillerà. Partitura L. 3,—
125513/14. - Parti staccate: Soprani e Contralti (uniti), Tenori e Bassi (uniti) Ciasc. L. 1,50

P. MONTANI

125499. - *E lasciatemi divertire!* a 3 voci femminili. Partitura L. 5,—

L. TOMELLERI

125508. - *Tre Inni*, a 3 voci miste, su poesie latine di anonimi medioevali. Partitura L. 20,—
125509/11. - Parti staccate: Contralti, Tenori, Bassi Ciasc. L. 6,—

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

KUSTMANN (R.). — *Musikgeschichte Leipzigs bis zur Mitte des 17 Jahrh.* (Pag. 500). (Fr. Kistner e C. F. Siegel, Lipsia).

È il primo dei tre volumi dedicati alla minuziosissima storia della città di Lipsia dalle origini al Settecento. Già recensimmo l'ultimo, redatto dal compianto Schering e riguardante specialmente J. S. Bach e Hiller. Questo tratta in breve del Medio Evo, del secolo XV, della Riforma, e con ampiezza dell'epoca barocca, 1550-1650, descrivendo le condizioni dell'arte (musiche da camera e festive, per nozze o funerali, la cantoria di S. Tomaso, le scuole studentesche, gli organisti, i musicanti municipali), le persone eminenti intorno ad Ammerbach e Calvisio durante la guerra dei trent'anni, infine le più coltivate forme dell'arte, musiche da danza, *Lied* sacro e profano, mottetti e concerti. E quest'ultima parte è preziosa per l'abbondanza delle citazioni musicali: intavolature di liuto, bicinie e tricinie, villanelle, *Lieder* a una o più voci, frammenti di Schein, di Schütz, eccetera.

DUENNEBEIL (H.). — *Schrifttum über C. M. von Weber* (Pag. 28). (Afas - Musikverlag Hans Dünnebeil, Berlino).

Accurata bibliografia degli scritti di Weber e delle biografie e critiche fino al 1941.

BRAND (C. M.). — *Die Messen von Joseph Haydn* (Pag. 548). (Konrad Triltsch Verlag, Würzburg).

Per rivedere alcuni giudizii del Kretzschmar, del Witt, del Botstiber sulle messe di Haydn e per illustrare quelle opere, come non era stato ancora fatto, il Brand, procedendo dagli studi dello Schnerich, ha iniziato e compiuto un lavoro utile e pregevole. Ha esaminato ampiamente la stesura delle messe sorte fra il 1750 e l'82, quella giovanile in fa, quelle più influenzate dal gusto italiano, fra le altre la *Salve Regina*, quella con l'organo, e le seguenti fino alla *Mariazeller* dell'82, raccogliendo una gran quantità di notizie e di pareri, e particolarmente lumeggiando le ragioni sociali della pausa intervenuta nelle composizioni per la chiesa, l'atteggiamento di lui in quanto cattolico e framassone. Con speciale minuzia ha poi descritto le messe fra il 1796 e il 1802, cioè la *Paukenm.*, la *Heiligm.*, la *Nelsonm.*, la così detta *Theresienm.*, la *Schöpfungm.*, la *Harmonienm.*, corredando l'analisi con riferimenti biografici e cronistici numerosi.

Fra i tanti argomenti uno sollecitava un'attenzione distinta, quello della compenetrazione dello stile fugato e dello stile melodico, e si dice stile nel senso scolastico. Tale compenetrazione fu questione ardente nel Settecento, come ricordò con vivace erudizione il Fellerer nel volume sulla fortuna dello stile palestriniano nel XVIII secolo, dove fra l'altro indagò sulla contesa fra durantisti e leisti. Si trattava qui di osservare quale funzione abbia avuto la fuga, e in generale la polifonia, nelle composizioni chiesastiche dell'Haydn, come la tradizione contrappuntistica del barocco abbia ceduto alla concezione armonistica, e quale valore sia da riconoscere alle fughe, che, frequenti nelle messe, non mancano nelle sinfonie di Haydn e di Mozart, nella *Jupiter* e nella *Reine*, per esempio, come infine il musicista non abbia pensato alla fuga come forma di per sè stante ma come mezzo espressivo. Per il numero e la qualità delle considerazioni il lavoro del Brand è pregevolissimo; per aver studiato un genere appena sfiorato da altri storici di Haydn, è utilissimo.

SCHRENK (O.). — *Berlin und die Musik* (Pag. 314). (Bote und Bock, Berlino).

Ricordi della Berlino musicale del Settecento, notizie di oggi, profili di artisti e di interpreti, fino a Schuricht, a Furtwängler; gran numero di illustrazioni. In questo fuggevole sguardo a due secoli di vita musicale ci interessano specialmente le pagine dedicate allo Spontini, alla sua ufficiale nomina di *Generalmusikdirektor*, ai favori e ai contrasti della sua annosa egemonia, ai suoi metodi di organizzazione e direzione, ai compositori e cantanti da lui preferiti e sostenuti, infine alla decadenza della sua dominazione.

DIOLI (A.)-NOBILI (F.). — *La vita e l'arte di Amilcare Zanella* (Pag. 356). (Ed. Orobiche, Bergamo).

È una minuziosissima biografia del maestro Amilcare Zanella, condotta con evidente sim-

patia e con spigliatezza. Si hanno così notizie delle vicende della carriera concertistica, delle attività di compositore, di direttore d'orchestra, di capo del Liceo di Pesaro. Alcune pagine descrivono le composizioni, le analizzano sommariamente, ne narrano le esecuzioni, ne riferiscono i giudizi favorevoli. Chiude il volume, illustrato da parecchie fotografie del maestro, un elenco di tutte le opere sue.

BUECKEN (E.). — *Wörterbuch der Musik* (Pag. 487). (Dieterich'schen Verlagsbuchhandlung, Lipsia).

Compilare un lessico è per uno studioso e docente di storia della musica quasi un fatto naturale, a un certo momento della sua attività professionale. Da una parte, durante le letture e le ricerche si ammucchiano nelle schede quotidiane gli appunti, le annotazioni, le notizie, le rettifiche ai dizionari altrui. Dall'altra i propri volumi o volumetti di storia, sorti accanto alle monografie su speciali argomenti, pare vogliano esser completati da un libro informativo, qual'è appunto un lessico. E vien fuori, è il caso dell'insigne professor Bücken, il *Wörterbuch*. Nel quale si misura poi un atteggiamento particolare della mente, quello della proporzione, della selettività, dell'organizzazione, in modo che il lessico risponda al piano e allo scopo.

Questo, dedicato evidentemente agli amatori della musica, fra i quali dovrebbero esser annoverati anche gli studenti, è di formato tascabile e non raggiunge le cinquecento pagine. Artisti fino, diremmo, a un terza classe, ed esecutori soltanto di prima, vi hanno un adeguato spazio; dei musicologi son citati solamente i tedeschi. Quelli d'altri paesi son nominati con le loro opere, nelle bibliografie dei musicisti. Anche i vocaboli tecnici, le forme, i generi, le didascalie, i nomi degli istrumenti, le rubriche etniche, hanno un'ampiezza relativamente giusta. L'espediente di una freccia, per i rimandi, è opportuno all'economia dello spazio. Per questa stessa considerazione soltanto dei maggiori artisti è ricordato il luogo della nascita e della morte; degli altri è brevemente indicata la nazionalità. Le abbreviazioni di parole son frequenti. Qualche disegno, al tratto, di strumenti, qualche esempio musicale. È dunque il lessico d'un dotto, d'un obbiettivo, d'un pratico.

a. d. c.

LUALDI (A.). — *Viaggio musicale nell'U.R.S.S.* (Rizzoli, editore, Milano).

Il direttore del Conservatorio di Napoli raccoglie ora in volume gli scritti che, se non erriamo, pubblicò sui giornali anni or sono, dopo un suo viaggio in Russia. Essi si leggono con piacere, sia per l'incisiva e accurata forma con cui sono redatti, ma anche perchè ci offrono una chiara idea di come l'U.R.S.S. mentre preparava fin d'allora il suo programma d'aggressione politica e militare dell'Europa, stesse già attuando quello della lavorazione degli spiriti, cercando di conquistarli con una propaganda altrettanto intensa quanto mistificatrice, che trovava la sua sede preferita nel settore del teatro.

L'interessante libro (pag. 256) si conclude con un'attuale appendice, « Difesa dell'arte d'Occidente contro lo spirito bolscevico », chiesto al Lualdi stesso dal Ministero della C. P.

m.

BERRI (P.). — *Il calvario di Paganini.* con 14 illustr. fuori testo. (« Liguria », Savona).

Ecco, in breve volger di tempo, la seconda edizione di questa singolare opera: segno che non le è mancato il più ampio consenso fra i cultori dell'arte paganiniana. Nuove aggiunte e modificazioni la rendono ora anche più attraente. Essa si fregia inoltre di una prefazione dell'Eccellenza Pizzetti, che bene ha ravvisato il contenuto ideale del lavoro compiuto dal valoroso medico genovese, — di cui anche « Musica d'Oggi » ha recentemente pubblicato un interessante articolo sulla malattia di Vivaldi — esaltandone la profonda fraternità umana e l'appassionato amore verso la musica e i musicisti.

mi. ab.

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 su tutti i prezzi del 20%)

G. RICORDI & C. - MILANO

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

BRAHMS (G.). — *Sonata in mi minore* op. 38. *Sonata in fa* op. 99 per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Proseguendo nella nobile impresa di arricchire l'editoria italiana dei capolavori della letteratura sonatistica di ogni paese, offrendone la lezione più attendibile corredata da tutti i segni per l'esecuzione, in veste esemplare per nitidezza e precisione, la Casa Ricordi pubblica le due Sonate di Brahms per violoncello e pianoforte: la prima, la notissima, in *mi minore*, e la seconda, in *fa maggiore*, che, essendo stata composta negli anni della maturità, fra l'ultima Sinfonia e la seconda Sonata per violino, reca più profondi i segni della introspezione brahmsiana, ed è perciò meno appetita dai nostri ascoltatori, ed esige dagli interpreti maggiore capacità di penetrazione spirituale; ma il cui « Adagio affettuoso » in fa diesis è sufficiente per collocare quest'opera fra le più elette di tutto l'Ottocento.

Per la revisione la Casa editrice si è rivolta a Gilberto Crepax, per la parte violoncellistica, e a Renzo Lorenzoni, per la parte pianistica, che è quanto dire a due dei nostri strumentisti più sicuramente competenti. Chè in loro vi è non solo « il lungo studio e il grande amore », ma anche la lunga pratica esecutiva di queste opere, davanti ai più esigenti ascoltatori d'Italia e d'Europa. Senza questa personale esperienza come si potrebbero dare allo studioso indicazioni sicure e convincenti? Basterà una rapida scorsa per vedere con quale cura sono stati segnati coloriti e legature e con quale aderenza stilistica hanno aggiunto, il Crepax la diteggiatura, ed il Lorenzoni le indicazioni relative all'uso dei pedali.

CASELLA (A.). — *Notturno e Tarantella* per Violino e Pianoforte. Trascrizione di Pina Carmirelli. (G. Ricordi & C., Milano).

Era tempo che questi due notissimi brani del nostro compositore apparissero nella versione per violino e pianoforte, che molti nostri concertisti desideravano includere nel proprio repertorio. E infatti il *Notturno* è una delle pagine più calde che siano uscite dalla penna del Casella, e la *Tarantella*, nella sua succosa brevità, è pezzo di risorsa, che assomma in sè tutti i tratti peculiari della popolare danza. Alla trascrizione si è accinta Pina Carmirelli, una delle nostre migliori violiniste, che nella diteggiatura del *Notturno* ha trasfuso il fervore della sua interpretazione, e nella *Tarantella* si è ispirata a un sano principio di trasposizione della mano sinistra, scegliendo sempre la tessitura più acconcia, e aggiungendo, ove era conveniente, qualche bicordo.

MARCELLO (B) - *Sonata in sol minore* op. 11 n. 4. — MARTUCCI (G.) - *Canto d'amore* op. 38 n. 3. Trascrizioni per Viola e Pianoforte di Luigi D'Ambrosio. (G. Ricordi & C., Milano).

I violisti non possono esser che grati a Luigi D'Ambrosio, che, conscio della povertà della letteratura originale per viola, contribuisce al suo arricchimento con la trascrizione di queste due opere, di epoca e genere diversi. La prima è la nota *Sonata* del Marcello, elaborata per violoncello e pianoforte da Alfredo Piatti, e che tutti i violoncellisti devono conoscere per imposizione dei programmi ministeriali attualmente in vigore. Essa è pure consigliabile agli studenti di viola del corso inferiore. La seconda composizione è tratta da una delle numerose raccolte di pezzi pianistici in cui l'arte del Martucci eccelleva. Per la sua appassionata cantabilità essa ben s'addice ad uno strumento ad arco, specie di timbro elegiaco quale la viola.

HAENDEL-D'AMBROSIO. — *Sonata IV* per Viola e Pianoforte; per Violoncello e Pianoforte. Dall'originale per Violino e Basso. (G. Ricordi & C., Milano).

Qui il D'Ambrosio non si è limitato alla revisione della parte violistica, ma ha anche rielaborato il basso originale, che fino ad ora era stato realizzato soltanto da musicisti stranieri. E l'ha rielaborato con gusto e intelligenza, tenendo presenti, per la tessitura, le esigenze foniche della viola e del violoncello. Ecco un modo di contribuire fattivamente all'autarchia dei nostri studi musicali!

mi. ab.

ALTRE EDIZIONI

MUFFAT (G.). — *Partiten und Stücke* (per Pianoforte, Cembalo od Organo). (Schott's Söhne, Magonza).

Questo volume di Gottlich Muffat (1690-1770), figlio del celebre compositore Giorgio, comprende due Suite complete e qualche piccolo pezzo staccato che, dopo la pubblicazione durante la vita dell'A., non furono più stampate. Il *Capriccio* è tolto da una serie di Toccate, Fughe e Capricci, destinati all'organo, ma che si prestano ottimamente anche ad essere eseguiti al pianoforte. La Siciliana e l'Arlecchino, che fanno parte di una *Suite*, sono testimoni vivi ed artistici della musica per pianoforte della Germania meridionale, come le *Partite* in do maggiore e do minore.

MOZART (L.). — *Notenbuch für Wolfgang.* (H. Schüngeler). (Schott's Söhne, Magonza).

Questo quaderno di musica, fu un dono di Leopoldo Mozart al figlio Wolfango, in occasione del suo settimo onomastico, il 31 ottobre

1762. I pezzi e le danze che lo compongono sono di autori contemporanei che il padre del grande Mozart ha avuto cura di ordinare in forma di Suite, seguendo le tonalità usate a quell'epoca con l'intenzione pedagogica di istruire il figliolo. Tale scopo non ha più ragione di essere, nel nostro moderno insegnamento pianistico. Il Quaderno si presenta molto bene ed incontrerà il favore di molti maestri per i gioielli ivi contenuti.

HAYDN (J.). — *Sammlung leichter Klavierstücke*. (Schott's Söhne, Magonza).

In questo fascicolo sono raccolte alcune facili composizioni del grande austriaco, tratte da una antica stampa. Sono pezzi vari (Allegro-presto, Andante) e Minuetti graziosissimi molto adatti ad allievi del terzo corso. Non aggiungono nulla alla gran fama del suo autore; lo fanno però conoscere ai più giovani. Nitida ed elegante l'edizione a cura di K. Hermann.

GINO ENRICO MORONI.

BACH (J. S.). — *Notenbüchlein* für Anna Magdalena Bach. Die leichtesten Stücke ausgewählt und bezeichnet von Franz Ludwig. (Schott, Magonza).

Brevi e dilettevoli pezzettini destinati ai bambini, scelti con criterio, riveduti e diteggiati da F. Ludwig, il quale ha aggiunto anche alcuni segni dinamici e dei trattini verticali (sul quarto rigo) per indicare le frasi o le suddivisioni di frasi, molto utili ai piccoli pianisti per una migliore comprensione della forma e quindi maggiore facilità nell'esecuzione.

RIGHINI (P.). — *Tre Studi da Concerto* per Corno doppio in Fa e Si b. (Augusta, Torino).

Questi Studi, evidentemente scritti, oltre che da un esperto cornista, da un buon musicista, riescono utilissimi agli studiosi, didatticamente ed artisticamente; hanno una discorsività musicale sempre interessante: brani cantabili si alternano a brani di bravura, con ritmi e sbalzi arditi di intervalli che esigono dall'esecutore una preparazione tecnica ed una educazione musicale non comune.

SCHEIT (K.). - *Musik für Gitarre*: BACH (J. S.). - *Drei leichte Stücke*: Präludium. Sarabande. Bourrée. — UHL (A.). - Präludium. Notturno. Trepak. Malinconia. Tanz. Bagatelle. Aria. Marsch. Dudelsack. Capriccio. (Universal Edition, Vienna).

Questa raccolta di pezzi, trascritti per chitarra e disposti in forma di Suites, accuratamente diteggiati e corredati da opportuni e sobri coloriti, si rivolge specialmente a tutti i chitarristi di gusto raffinato.

G. F.

MUSICA VARIA

PERGOLESI (G. B.). — *Tutte le opere*. (Gli Amici della musica da camera, Roma).

Altri volumi di questa collezione curata dal maestro Caffarelli son venuti recentemente alla luce. Il termine dell'impresa, tanto utile alla cultura e alla pratica dell'arte, non è lontano. I tre rami dell'attività pergolesiana, il teatro serio e comico, la camera, la chiesa, sono rappresentati parimenti. Grande interesse destano *Salustia* e *Flaminio*, di cui soltanto poche arie erano state finora pubblicate, e che meritano d'esser più ampiamente studiate e recate almeno nei concerti, benchè *Flaminio* sosterrebbe degnamente la prova della rappresentazione. *Livietta e Tracollo*, *La contadina astuta*, *La serva padrona* affermano nella occasionale loro destinazione, l'intermezzo, l'aspetto del tipeggiamento comico. Nel campo della musica d'ispirazione religiosa la polifonia, sovente avvivata da belle cantilene, mostra la sua elementarietà nella *Messa* in re magg. del 1733 per 5 voci e coro con strumenti e organo, in quella in fa magg. del '34 per lo stesso complesso e nei due *Miserere* in do min., probabilmente del '32, che al loro tempo furono divulgatissimi; la melodia poi, che talvolta tocca il sublime nella particolare espressione patetica di Pergolesi, è l'elemento sostanziale delle quattro *Salve, Regina*. Un volume di cantate, delle quali *Orfeo* è la più pregevole, ricorda infine la troppa facilità del musicista nel favorire la moda di quel genere caro alla società del Settecento.

VECCHI (O.). — *Vinata*. (Universal Edition, Vienna).

La briosa canzone è stata rielaborata per 5 soli e coro misto dal prof. E. Thomas, direttore del Wiener a cappella-Chor.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich - XLIII Jahrgang. (Universal Edit., Vienna).

Per mostrare quale ambiente potè influire sugli esordi di Mozart e per far conoscere le musiche chiesastiche di alcuni salisburghesi della prima metà del '700, K. A. Rosenthal e C. Schneider hanno stampato una *Missa brevis* di C. H. Biber, due mottetti di M. S. Biechteler e altrettanti di J. E. Eberlin e di A. C. Aldgasser. La pubblicazione riesce interessante soprattutto nella dimostrazione che Mozart si giovò poco di quel mediocre clima musicale e che anche a Salzburg la musica chiesastica dei minori compositori era piena di convenzionalismi e di formule, priva di ispirazione e di commozione.

a. d. c.

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. 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 STRUMENTALE DA CAMERA

Violino e Pianoforte

E. POLO

E. R. 2108. - *Concertino in Sol* L. 10

G. TARTINI

E. R. 2125. - *Adagio* dal *Concerto in Do* (Abbado) L. 8

Violoncello e Pianoforte

G. BRAHMS

Due Sonate (Crepax-Lorenzoni):
E. R. 2101. - *Sonata in Mi min.* Op. 38 L. 8
E. R. 2102. - *Sonata in Fa.* Op. 99 L. 8

P. MONTANI

125428. - *Elegia* L. 12

Flauto ed Arpa

V. TOMMASINI

E. R. 2133. - *Tre Cadenze per il Concerto in Do* per Flauto ed Arpa di Mozart (Köchel N. 299) L. 8

Quartetti per Archi

N. PAGANINI

E. R. 2081. - *Quartetto in Mi.* Rielaborazione di O Zuccarini. Partit. in-16° L. 8
E. R. 2082. - Parti staccate in-4° L. 12

M. PILATI

125292. - *Quartetto in La.* Partit. in-16° L. 20
125293. - Parti staccate in-4° L. 30

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

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

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIV·NVMERO·V·MAGGIO·MCMXLII·XX

DISCOTECA

L. CHERUBINI (1842-1942)

Commemorazione nel primo centenario della morte

DISCHI "LA VOCE DEL PADRONE,,

Sinfonia in Re maggiore (Orchestra da camera del R. Conservatorio di S. Pietro a Majella, Napoli, diretta dal m.° ADRIANO LUALDI)

I Tempo (P. I) - Largo - Allegro (P. II - Continuazione) . . . . . DB 5436
I Tempo (P. III - Conclusione) - II Tempo (P. I) Larghetto cantabile . . . DB 5437
II Tempo (P. II - Conclusione) - III Tempo - Scherzo (Allegro assai) . . . DB 5438
IV Tempo - Allegro vivace - Sinfonia dell'opera *I Traci amanti* (D. Cimarosa) DB 5439
(Con album Serie N. 168)

ALCUNI GIUDIZI DELLA STAMPA SUI DISCHI "LA VOCE DEL PADRONE,,

« Ben dosata e nitida incisione. » *Nuova Antologia - Roma*

« Realizzazione ispirata a criteri di classicità pura, esposta con nitidezza di disegni, freschezza di colori, decoro di espressione. » *Il Resto del Carlino - Bologna*

« Una cosa egregia... » *Stile - Milano*

LISTINI GRATIS A RICHIESTA

S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone

MILANO - Via Domenichino, 14

PIANOFORTE

A. ANELLI

125489. - *Naiade al mare.* Studio cromatico L. 6

L. FERRARI TRECATE

125414. - *Sei Studi* improvvisi da concerto L. 12

P. MONTANI

124345. - *24 Preludi* L. 20

L'Arca di Noè. Serie di Pezzi:
125496. - 1. Capriccio del cucù L. 8
125497. - 2. In morte d'una lucciola L. 8

G. SPEZZAFERRI

125500. - *Tre Pezzi fantastici* L. 12

L. TOMELLERI

125257. - *Trittico a una fanciulla* L. 12

A. ZANELLA

124220. - *Jota da concerto* (su motivi popolari spagnoli) L. 6
124429. - *Rondò-Jazz da concerto* L. 7

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

G. B. PERGOLESI

Raccolta di Arie inedite

a cura di A. LONGO

1. Tu m'insulti (dalla *Salustia*) (MS). - 2. Se tu accendessi, amore (dalla *Salustia*) (S). - 3. Sola mi lasci a piangere (dall'*Adriano in Siria*) (MS). - 4. A lui donai il mio core (da *Il Flaminio*) (S). - 5. Mentre l'erbetta pasce (da *Il Flaminio*) (T). - 6. Non si cchella (da *Il Flaminio*) (T). - 7. Euridice, dove sei? (dalla Cantata *Orfeo*) (T). - 8. Passa Ninno da ca rrente (da *Lo frate 'nnamurato*) (2 MS). - 9. Mi palpita il core (da *Lo frate 'nnamurato*) (T). - 10. Son moglie, non schiava (da *Il geloso schernito*) (MS). - 11. Per queste amare lacrime (dalla *Salustia*) (MS). - 12. Andrò ramingo e solo (dalla *Salustia*) (Br). - 13. Benedetto, maledetto (da *Il Flaminio*) (MS).

(123740) **L. 12** (*oltre l'aumento del 20 %*)

EDIZIONE RICORDI

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. Damerini. — Il Rossini vero (Pesaro 1792-Parigi 1868) . . . Pag. 107

V. Del Gaizo. — Considerazioni sull'« Orseolo » di Pizzetti . . . » 115

RIVISTA DELLE RIVISTE: Biologia verdiana. - Italia. - Estero . . . » 118

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 122

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio. - Bibliografia (Edizioni Ricordi; altre edizioni) . . . . . » 126

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 XXIV MAGGIO 1942-XX N. 5

MVSICA D'OGGI

Il Rossini vero

(Pesaro 1792 - Parigi 1868)

È sempre con gran gioia che ci si accinge a parlare di Rossini, perchè siamo sicuri di esaltare una autentica gloria italiana. Subito dopo però sentiamo il grave impegno, a prima vista così agevole. Non possiamo uscirne, come di solito avviene, con un inno entusiasta e celebrativo, nè con uno sciorinar aneddoti o motti di spirito, di che son piene le gazzette, le riviste mondane e le biografie di Rossini. L'importante invece è di definire con termini netti e precisi la fisionomia del grande Pesarese e di offrire qualche illuminazione critica, atta a possedere con sempre più sicura coscienza il significato estetico ed umano dell'arte sua. In verità, per quanto molto si sia scritto sulla vita di Rossini e sulla sua opera, una valutazione precisa, su fondamenti estetici di solida consistenza, non si è avuta finora: e solo qualche fuggevole riflesso originale era venuto dal nostro Bastianelli, qualche anno fa, quando egli tentava o si proponeva di riprendere da solo, in una pagina poco nota, la visione di Rossini per « riscoprirlo e riscavarlo ». E metteva in guardia sulla esagerazione della sua italianità, per la quale egli « non sorpassa i limiti di quella evidente decadenza sensualistica che tutta l'italianità corrotta dall'immoralità di dominazioni inqualificabili ebbe a sopportare nel '700 e in gran parte dell'800 ». E quanto alla potenza drammatica di Rossini Bastianelli aggiungeva che « si può soltanto riconoscere di aver condotto alla perfezione, con l'opera buffa, l'unica forma di dramma possibile nelle epoche indifferenti e gesuiticamente scettiche o almeno tali in qualche loro manifestazione vitale: voglio dire la commedia. Goldoni fa prevedere per la sua sincerità la nuova vita, ma non è ancora egli stesso questa nuova vita (lo riconosce anche De Sanctis). Infatti la commedia molto meno della tragedia postula un alto senso di responsabilità umana ».

E qui Bastianelli un poco trascura certi accenti veramente tragici che dal *Tancredi* al *Mosè* a *Guglielmo Tell* Rossini seppe intonare, con proposito tenace, da alcuno, come vedremo, notato. Infine, con visione critica totale, egli dichiarava l'errore di aver sempre scambiato Rossini per un melodista vocale soltanto, « mentre egli non è che un sinfonista vocale come tutti i sinfonisti, allacciabile a quel gran movimento di rinnovazione plastico-musicale che fu l'influenza del contenuto barocco nella musica ». E tracciava le linee generali del vero compito della critica italiana davanti a Rossini con queste parole, che potrebbero ancora essere un pro-

gramma di lavoro serio da compiere: « isolare dall'indifferentismo drammatico di Rossini le zone di vero e reale espressionismo drammatico; illuminare, senza troppo avvilirne il valore, quella sua luminosa calda sgargiante sensualità ariostesca che faceva dire a Schopenhauer che Rossini era la volontà stessa di vivere; riavvicinare di lui la parte prettamente musicale (del resto spesso bellissima e sempre sorprendente per originalità e vivacità ritmica) al fenomeno virtuosistico della prima fase del sinfonismo: virtuosismo da cui non va esente neppure Beethoven (finali delle sinfonie 5ª e 7ª, concerti per piano, ecc.). Poi venne l'opera di Radiciotti, che solo il dato biografico — o poco più — dispose con diligenza.

Più recentemente Ildebrando Pizzetti, in una conferenza, illuminò con preciso senso il valore ritmico dell'opera rossiniana. Di pochi mesi è poi il libro di Riccardo Bacchelli, che finalmente, pur da letterato e con forbita forma, indagò con profondo pensiero la psicologia dell'artista e dell'uomo, da cui qualche buon riflesso n'è venuto alla stessa opera d'arte, sebben di questa non si sieno approfondite forme e gli aspetti più propriamente musicali, ciò che non era da aspettarsi da un letterato sia pur della sua forza e del suo gusto.

Ora, in un articolo commemorativo, la miglior cosa da fare per noi è, sia pure succintamente, ai fini di una seria cultura, lo studiare un poco i caratteri e i limiti della riforma rossiniana e segnare le tappe di una attività varia e fervida e rapidissima, quale fu quella di Rossini e che va dalla *Cambiale di matrimonio* del 1810 al *Guglielmo Tell* del 1829. Diciannove anni: quaranta opere!

***

Ho accennato ad una riforma rossiniana ed insisto volentieri su questa parola, perchè ci siamo resi ben poco conto fin qui dello sbalzo profondo e della radicale trasformazione che l'opera seria e l'opera comica compiono dagli ultimi anni del '700 ai primissimi dell'800 con Rossini. Si è parlato fin troppo di una riforma di Gluck e moltissimo di una riforma di Wagner fino a dedicar loro capitoli intieri dei nostri manuali di storia della musica; e non si è pensato a illuminare di chiara luce tutto lo spirito nuovo che anima l'opera rossiniana e tutte le nuove forme in cui essa si plasma via via, sempre più compatta e originale di stile e di tecnica. È tempo ora di farlo se si vuole immettersi nello spirito della nostra Italia attuale, la quale vuole avere finalmente il suo posto preciso nella storia, prima che il suo posto degno nello spazio del mondo.

Orbene, Rossini sta a cavallo ai due secoli; e mentre egli nasce dal vecchio, interpreta, sia pure inconsciamente e per miracoloso intuito di genio, il nuovo. Egli sta tra l'enciclopedismo, intellettuale e accademico, e il romanticismo gravido di problemi spirituali. In mezzo c'è l'orrore della Rivoluzione francese e gli sconvolgimenti delle guerre napoleoniche. Dopo questi tremendi fatti sociali, l'anima europea sentiva il bisogno di una tregua e l'attrazione verso una normalità di vita, lungi da stati d'animo di terrore e di turbamento. Fu una reazione dello spirito alle proprie forze interiori per riconquistare una serenità, sconvolta dai travagli delle vicende storiche. Espressione viva, spontanea, naturale di questa reazione fu l'arte di Rossini, che da quello stato di soddisfazione fece sbocciare un riso, sgorgare un'onda di gioia, segno inequivocabile di una piena voluttà di riprendersi; e di questo riso e di questa gioia compose uno stile d'arte che supera le contingenze di tempo e si eterna nella storia.

Questa contemporaneità dell'arte di Rossini con i bisogni spirituali del tempo, se spiega in certo modo il grande successo che egli conquistò subito in una proporzione che ha del favoloso, non basta a darci ragione delle intrinseche qualità del suo carattere addirittura rivoluzionario.

Pensiamo un poco allo stato del teatro musicale ai suoi tempi. Prima di tutto qualche data da fissar bene. Nel 1801 muore Cimarosa e nel 1803 Paisiello depone la penna: i due rappresentanti maggiori di un secolo che muore. Rossini nasce nel 1792. Trovò un teatro invaso da una schiera di mediocrità, le quali non fecero che secondare le cattive e pigre abitudini di un pubblico avido di canto come dilettazione più fisica che estetica, e frivolo, incomposto e ignorante. Si andava a teatro per passare un'ora in piacevoli conversari e per ammirare i gorgheggi di cantanti, che più che con l'arte di un « bel canto », come una cinquantina d'anni prima, si studiavano di sorprendere col virtuosismo a vuoto e con le acrobazie insulse. I compositori erano schiavi dei cantanti, di cui seguivano le stranezze, le vanità, i capricci. E chi ricorda più i nomi di un Farinelli, di un Guglielmi, di un Puccitta? E anche i migliori, come un Generali, un Mayr, un Paër, uno Zingarelli, se ebbero più serie intenzioni, mancarono di quella dote che fa eterni uno stile e una forma: il genio. C'erano, a dir vero, due grandi a tenere alto il nome dell'arte musicale italiana: Cherubini e Spontini, due maestri — specialmente il primo — degni di essere rivendicati e celebrati da una Italia nuova: ma essi lavorarono, quasi tutta la vita, a Parigi e andarono a immettere nuova linfa nel sangue della musica di Francia, dove fecero allievi, e rimasero pressochè ignorati e senza influenze in Italia.

A questo punto appare Giovacchino Rossini; e, d'un balzo, sconvolge abitudini, rinnova stilèmi, aggredisce con spregiudicante sonorità e con ritmi inusitati, e disorienta con le sue trovate geniali. Ma ottiene successo quasi sempre, almeno alla seconda rappresentazione, tanto che egli diceva che le sue *prime* sono sempre le sue *seconde*.

Vediamo ora, in succinto, le tappe successive e le conquiste reali, dividendo la sua attività in tre periodi, che noi, per seguire il suo apologista Stendhal, chiameremo tre « Campagne », perchè Stendhal si divertiva a paragonare le due glorie, quella di Rossini e quella di Napoleone.

Si avrà quindi una campagna veneziano-lombarda, cominciata con la *Cambiale di matrimonio* e terminata col *Sigismondo*; una campagna napoletana che durerà dal 1815 con l'*Elisabetta* al 1821 con la *Zelmira*; e finalmente una campagna di Francia che andrà dal 1823 e terminerà con *Guglielmo Tell* nel 1829.

***

Per il primo periodo sorvoliamo sulle opere con cui Rossini esordì in teatro, dalla *Cambiale di matrimonio* al *Signor Bruschino*, quantunque ci sarebbe materia per notare fin dalla prima lo sboccio di un genio che inizia il cammino per proprio conto e annuncia già le sue qualità essenziali, cioè una forza ritmica prepotente e una orchestrazione più libera e densa di quella dei suoi predecessori, specialmente in quelle *sinfonie*, che, sia pure sull'esempio di Haydn amatissimo da Rossini per tutta la vita, sono fra gli scarsi esempi di musica pura nel primo ottocento italiano. Non per nulla egli fu battezzato dai retrogradi per *tedeschino* e avversato

da molti, che nelle opere sue trovarono strepito eccessivo. Fermiamoci invece sul *Tancredi*, che è la prima affermazione nel genere d'opera seria, dopo i tentativi del *Demetrio* e del *Ciro in Babilonia*.

Di solito si esalta Rossini per l'opera buffa e per la commedia, in cui fu certamente grande; ma si rischia di non vederne l'intera personalità se si trascura troppo e si svaluta a priori il Rossini dell'opera drammatica, che rappresenta una delle facce della sua vera umanità e non di quella stereotipata dalle facezie e dai motti di spirito e dai famosi maccheroni, che a volte sembrano portarsi a simbolo della sua esperienza di vita. Nell'opera seria invece Rossini portò un ingegno tenace, una volontà di progresso e di superamento che non appare in quella comica, che gli fluiva, spontanea e quasi per caso, dalla prepotenza del genio.

Orbene in *Tancredi*, fondato sulla tragedia omonima, assai impoetica, di Voltaire, che non ha a vedere con l'episodio squisitamente poetico del Tasso, da cui ad ogni modo esso trae suggestione non poca, v'è, come bene osserva Bacchelli, l'espressione di quel candore innocente, di quel calore della prima giovinezza verso gli affetti amorosi, che giustamente è stato messo a fronte al *Consalvo* di Leopardi. Quando mai si erano uditi accenti così intimamente patetici e commossi, sì da far chiamare Rossini dagli avversari sostenitori delle classiche tradizioni operistiche « corifeo dei romantici musicali »? Vero è che il dramma romantico di lì ha origine e lì anche sono le radici dello stile rossiniano futuro dell'opera seria, rappresentato da quella misurata, patetica sì ma contenuta, espressione dell'amore, che non sarà mai passione impetuosa nemmeno nell'ultima opera. E non parliamo della cura, assai nuova, del commento orchestrale che faceva mandare in furia i conservatori, scandalizzati per la barbarie, la tedescheria, la complicatezza del linguaggio mai udito in Italia.

Ma se l'opera ebbe sviluppi necessari, essa era di tal natura da rappresentare solo un momento della vita e da non esaurire le fondamentali qualità di uno spirito, a contatto con la vita del tempo. Lo comprese Rossini, che dopo il *Tancredi* si fece riprendere dalla gioia di vivere e dalla matta risata a piena gola. E venne l'*Italiana in Algeri*, con la quale fu raggiunto l'ultimo termine dell'opera buffa italiana, di cui nella sua esagerata e piena e irrefrenabile esplosione, rappresentò la caricatura, condotta fino alla esagerazione. Su questo gioco pericoloso Rossini trovò gusto a provarsi e ne venne un capolavoro di violenza comica e grottesca capace però di nobilitare, a traverso un magistero di stile personale, la più insulsa farsa che si potesse combinare. Tanto quel gioco si dichiarava di per se stesso pericoloso, che Rossini ne scontò i tentativi, subito dopo intrapresi per obbligo di mestiere, gettando giù senza convinzione, e di maniera, l'*Aureliano in Palmira*, il *Turco in Italia*, il *Sigismondo*, che anche dai contemporanei furono accolti con freddezza. Ed egli deve avere avuto la coscienza di essere giunto ad un momento di profonda crisi, che era necessario superare per non annullarsi come artista di genio.

E qui appare un aspetto poco meditato dell'anima di Rossini, che si è dipinto sempre come un cinico dispregiatore del giudizio del pubblico e dei critici. Ed era invece sensibilissimo all'uno e agli altri. Rimaneva tranquillo, come dopo la prima caduta del *Barbiere*, quando era sicuro di ciò che aveva fatto. Ma dopo l'accoglienza fredda del *Sigismondo*, che non ebbe nemmeno l'onore dei fischi, deve aver sentito veramente il terrore che quella sua vena ricca e spontanea onde

nacquero alcuni capolavori, si potesse tutt'ad un tratto seccare, inaridire. Lo confessò da se stesso più tardi: « Gli spettatori si annoiavano mortalmente: lo leggevo loro in viso. Eppure si trattennero e lasciarono eseguire la musica indisturbata fino alla fine: mi sentii commosso da quella cortesia ». Ma intanto quella cortesia, peggiore di una condanna a base di sonore fischiate, lo turbò fino a fargli passare, come disse, « una notte terribile ».

***

Era veramente una tremenda crisi che si operava in lui. E la crisi fu superata, per un miracolo ineffabile, dalla esplosione del *Barbiere di Siviglia*. Qui non c'è più ombra di settecento, nè di opera buffa, ma tutto concorda alla creazione di una moderna *commedia musicale*. E concorre a questo scopo un subitaneo lampo di intuizione, più che una riflessione critica, a cui Rossini non era abituato nè aveva tempo di assuefarsi per l'urgenza del costume teatrale dell'epoca, che obbligava a sciorinar l'opera nuova, tamburo battente. E vi concorse altresì l'esercizio delle forme stilistiche anteriori e le conquiste parziali e le cadute stesse. Ed ecco il capolavoro che è l'espressione immediata, compiuta, unica, dello spirito di un secolo, sorto dagli sconvolgimenti tempestosi di quello che precedette: la vitalità espansiva di una giovinezza che travolge, sfavilla, turbina, e ride con sonora sincerità. È questo soffio vitale, che è gioia di vivere, ciò che fa nuova tutta la materia musicale, ciò che fa apparire di natura ben diversa lo stesso ricreamento artistico, che si offre al godimento.

Le stesse *Nozze di Figaro* di Mozart, che vengono subito alla mente, come è stato notato da Bacchelli, hanno una loro bellezza incomparabile, ma sostanzialmente diversa, anzi opposta. Esse sono la perfezione estetica che supera l'umano; nel *Barbiere* è la sostanza umana che avviva la forma d'arte. Le *Nozze* sono il settecento aristocratico che dice la sua ultima parola; il *Barbiere* è l'ottocento popolare che si fa arte umana. E se si volesse individuare la qualità stilistica essenziale del *Barbiere* si dovrebbe ritrovare in quell'elemento, in cui Rossini stesso fa consistere la forza espressiva della musica, e cioè nel ritmo. « Nel ritmo — egli disse al suo biografo Zanolini — sta l'espressione della musica, nel ritmo tutta la potenza della musica ». E se si vuole esser più precisi, riguardo a Rossini, aggiunge Pizzetti, bisogna dire che quell'elemento è il moto. E basta che voi pensiate alle più belle pagine del *Barbiere*, che tutti hanno in mente, per convincersene. È tutto un fervore di note in movimento, fremente, rapido, agile, vario, che dà lo slancio vitale, irresistibile, alla caratterizzazione dei personaggi. Se voi provate, per esempio, nota sempre giustamente Pizzetti, a tener ferme certe note ribattute rapidamente in certi temi, non altereresti in nulla la linea melodica, ma ne annullereste tutta la vita significativa.

***

Il *Barbiere* doveva rimanere, e nella esperienza rossiniana e nella stessa evoluzione storica, un'opera isolata. Infatti, esaurito il compito e raggiunta quell'altezza, che spiega i furori d'entusiasmo popolare e gli odi degli arcigni invidiosi o ciechi specialmente stranieri, ma anche italiani, non c'era per l'artista altra via: o cambiar strada per altre conquiste o limitarsi a ripetere formule, scemando

di forza e scomparendo nel nulla. Rossini, che era genio di smisurato fondo, non poteva attenersi al secondo partito, ma doveva per forza evadere e spaziare per altri orizzonti. Che fosse cosciente di questa necessità e di questa sua possibilità lo dimostrò subito dopo. E s'ingannarono persino due grandi stessi che lo avvicinarono: Beethoven e Wagner, i quali, vinti dalla sublimità del *Barbiere* e giudicatolo il massimo sforzo di un genio italiano, riconobbero in Rossini la facoltà di fare « molto Barbiere » ma negando a lui, come a tutti gli italiani, la possibilità di « trattare il vero dramma ». Come se la storia musicale d'Italia cominciasse allora! La smentita più netta la dette Rossini stesso, che da quel momento si volse appunto al dramma e alla tragedia.

Noi stessi italiani, in verità, abbiamo troppo seguito il giudizio degli stranieri, sia pur grandi, e abbiamo ammirato Rossini soltanto nell'opera comica, trascurando e ignorando troppo il Rossini tragico. Sarà tempo di usare una *autarchia* anche di giudizio, se si vuole conquistare una coscienza vera della nostra razza, a nessuna seconda, superiore a molte. Intanto dobbiamo abbandonare la stereotipata visione di un Rossini scettico, cinico, senza fedi, senza senso umano, senza passione profonda, come ce l'hanno fabbricata biografi stranieri e gazzettieri italiani. Se talvolta egli si mostrò tale — ma non tutte vere sono le storielle ripetute a sazietà — lo fu in momenti, nei quali con qualche frizzo spiritoso egli se la cavava per rinunziare a difese, a spiegazioni, a rivelazioni della sua vera intimità spirituale. Sotto a quelle frasi argute e ciniche covava spesso un foco di tragedia che bisogna saper scoprire per vederne il vero volto.

Fatto è che, dopo il *Barbiere*, egli si sente volto al genere tragico e spinto dal bisogno di tentare coscientemente il nuovo. E lo tentò infatti subito con uno dei drammi più lugubri e complessi e feroci che uno Shakespeare potesse immaginare: con l'*Otello*, a cui seguirono la *Cenerentola*, capolavoro comico-sentimentale, la *Gazza ladra*, che è più drammatica che comica, e poi il *Mosè*, la *Donna del lago* e la *Semiramide*. Ed è sempre la pietà per l'innocenza offesa, per la bontà calpestata, ciò che fa vibrare l'anima di questo nostro artista, descritto spesso come indifferente e insensibile.

Non ogni proposito è raggiunto in pieno in queste opere che appaiono esperienze nuove per la gran prova finale. Ritorni al mestiere, obbedienze al costume teatrale, concessioni al gusto del pubblico ve ne sono ancora. Ma basterebbe mettere in valore il finale dell'*Otello*, certi pezzi d'insieme di *Cenerentola* (e la sua folgorante sinfonia), la scena della prigione della *Donna del lago*, la scena delle tenebre del *Mosè*, l'apparizione dell'ombra di Nino della *Semiramide* e poi lo strumentale più ricco (rumore, frastuono, dicevano i contemporanei), l'abbandono dall'*Otello* in giù del recitativo *secco*, certa adesione più stretta della melodia al soggetto.

Tutto questo ed altro è conquista piena di un futuro che non morrà così facilmente, come gli ignari possono pensare. E per questi doni elargiti con tanta ricchezza possono passare inosservate certe cadute come la *Zelmira*, la *Zoraide* ed altre, che debbono ripetersi dalle esigenze del tempo, che troppo chiedeva ad un artista, e di cui lo stesso Rossini soffriva e si vergognava, anche se ne ricavava onori e guadagni. Tanto è vero che una delle cause che lo determinarono a lasciare l'Italia per Parigi, fu il fatto di veder messe sullo stesso piano di successo tanto i capolavori, quanto i pasticci tirati giù in fretta per contentare gli impresari. O

non dovette musicare il *Maometto II*, su versi di Cesare della Valle, Duca di Ventignano, ritenuto al cospetto di tutti un emerito iettatore? Rossini scrisse la partitura dalla prima all'ultima nota facendo le corna con la mano sinistra.

***

E siamo all'ultimo periodo, conclusivo, di Rossini operista: il periodo francese. Sulle prime egli perseguì propositi che tendevano alla pratica e all'economia, con i rifacimenti di opere anteriori e con alcune opere, come il *Conte Ory*, del resto ricco di bellezze ingiustamente negate da alcuni. Ma date le differenze e le ostilità che Rossini incontrò a Parigi, egli sentì in sè la necessità di raccogliere tutte le energie dello spirito per dare veramente, dopo tante esperienze, la misura piena della propria anima musicale, che era capace di volgersi anche all'epopea tragica ed eroica. L'intento, s'è visto, era di lunga data; e il *Tancredi*, il *Ciro*, l'*Aureliano*, il *Sigismondo*, l'*Elisabetta*, il *Torvaldo*, la *Zelmira*, la *Semiramide* furono solo la testimonianza di un perseverare tenace e paziente in quel proposito. A un genio come Rossini doveva toccare il privilegio di raccogliere i frutti di quelle esperienze e di raggiungere il culmine di quel cammino faticoso con un'opera definitiva.

E questa fu il *Guglielmo Tell*. Il fatto che essa ebbe, dapprima, accoglienze fredde a Parigi, se determinò in Rossini un senso di scoramento e di dispetto che influì forse sulla sua estrema rinuncia, comprova altresì che egli, con quell'opera, aveva chiuso un mondo e apertone uno nuovo. Tutti l'abbiamo nella memoria: basta confrontare una sola delle opere anteriori sue e di altri per constatare come la costruzione, il senso armonico, la tessitura sinfonica, la recitazione melodica, l'aria stessa sono elementi di natura così nuova da costituire il primo dramma musicale italiano che appare sulla scena. Per esso il melodramma si trasforma in dramma: non è Shakespeare ancora, ma il Metastasio muore. Se poi considerate il contenuto poetico adeguato alle forme musicali, vi si renderà manifesto il grande miracolo. È il paese di una Svizzera leggendaria, che si adatta alla libera fantasia, sono le solitudini alpestri ampie, grandiose che allargano in uno spazio sterminato l'atmosfera stessa musicale, è l'umanità pura ed innocente di un popolo primitivo, che affascina il cuore dell'artista, è l'iniqua violenza opposta a quell'innocenza e il grido di rivolta di Guglielmo che danno un accento nuovo ai ritmi e vigore eroico al linguaggio.

Ora pensate, che quando il *Tell* fu scritto, ignoto era il *Fidelio* di Beethoven e appena noto il *Freischütz* di Weber e Berlioz non aveva ancora ottenuto il pensionato di Roma. Il rinascimento avvenne dopo il *Tell*: i *Troiani* lo seguirono e dovevano passare cinque anni per giungere alle *Fate* di Wagner, e quindici per arrivare al *Tannhäuser*. Dunque dalla *Cambiale di matrimonio* al *Guglielmo Tell* è un progresso non di venti anni, ma di due secoli. Il *Tell* fu la chiusura di un mondo per la musica teatrale, l'ultima parola dell'arte antica, la più alta, e insieme la prima dell'arte moderna.

Con il *Tell* Rossini chiuse la sua carriera di operosità ed aveva solo 37 anni. Perchè? Grave questione che ha tormentato molti studiosi, ma facilmente solubile, quando si riconosca la profonda coscienza che ebbe Rossini di aver detto una parola definitiva, oltre la quale sarebbe stato necessario, ma impossibile, cambiare animo, spirito, cultura, sentimento. Tutte le ragioni supposte sono buone e nessuna è buona. Non i disgusti, le malevolenze, l'insuccesso del *Tell*, il trionfo del falso

e del macchinoso in teatro, e nemmeno il fanatismo politico per il nuovo regime, e tanto meno l'ideale dell'epoca che Rossini stesso vedeva nel vapore, nella rapina, nelle barricate. È pur vero che quanto al vapore, nel viaggio che egli fece da Francoforte, col Rotschild, nel '36, provò la ferrovia e i suoi nervi rimasero tanto scossi che fu la prima e l'ultima volta che mise piede in un treno.

Inaridimento forse della vena musicale?

Eppure vennero dopo e il drammatico *Stabat Mater*, le deliziose *Soirées musicales*, e la magistrale *Piccola messa solenne* (l'averla chiamata *piccola* e *solenne* dice la caustica predilezione dei contrasti). La vera ragione infine della rinuncia la espresse bene il poeta Heine quando disse: « Un artista di mero talento, lo adopera e sfrutta fino in fondo; quello di genio, arrivato alla affermazione sua massima, disprezza il mondo e le ambizioni, se ne va come Shakespeare a Stratford-on-Avon, ovvero se la passeggia sorridente e mordace sul Boulevard des Italiens, come Giovacchino Rossini ».

Barbiere di Siviglia, Guglielmo Tell: Due supreme espressioni di una intiera anima di grande artista, le quali, perchè espressioni di vita, sono ancora capaci di commuovere l'anima di noi moderni. Anzi, ora più che mai, la voce dei quattro grandi operisti dell'800 giunge a noi con maggior persuasione, rappresentando essi la schietta, genuina natura della nostra razza, che ha sempre esercitato ed amato l'arte non come puro giuoco sonoro, ma come manifestazione di umanità. Da essi viene anche un ammonimento a non uscire dalla strada maestra, senza farsi allettare da lusinghe straniere. A ragione sono stati richiamati poco fa gli italiani alla celebrazione di Verdi, il grande vate della patria. Ma Verdi ha la sua diretta nascita da Rossini, poichè senza di lui non avremmo avuto nè l'*Otello* nè il *Falstaff*.

E di Rossini oggi sentiamo la vicinanza, perchè, sia che esso inondi l'anima di gioia ed espanda l'impeto della sua eterna giovinezza, sia che intoni il grido di un riscatto o esalti la virtù della bontà, vittoriosa di ogni ingiustizia, noi sentiamo che quella giovinezza è veramente italiana, e italiani sono quel grido e quella virtù. E dunque amare ed esaltare Rossini è amare ed esaltare l'Italia!

ADELMO DAMERINI

PARTITURE D'ORCHESTRA

GIOACCHINO ROSSINI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Edizione controllata sulla partitura autografa del Liceo Musicale di Bologna

Vol. di 444 pagine 17 × 14, rilegato in tela con impressioni in oro.

L. 100

LA GAZZA LADRA

SINFONIA

PARTITURA D'ORCHESTRA IN FAC-SIMILE DELL'AUTOGRAFO

(123170) **L. 40**

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

Considerazioni sull' "Orseolo"

di Ildebrando Pizzetti

Un amore che si sublima nel sacrificio; una colpa che si redime col sacrificio; e, per l'uno e per l'altra, la tortura d'un cuore paterno diviso tra l'inesorabilità del dovere e lo sviscerato affetto per i figliuoli che invece si staccano fatalmente dalla loro radice, e ad essa non ritornano se non, l'uno, nella glorificazione della morte, e l'altra, nella purificazione della rinuncia. Ma c'è di più. La figura del vecchio Orseolo diviene automaticamente il simbolo stesso di Venezia: è il declino della gloriosa repubblica. Due mondi in lotta: uno che muore troppo presto, uno che nasce troppo tardi, quando ormai l'organismo è già logoro e agonizza la fine della sua secolare esistenza. L'amore e l'odio s'incarnano in ogni situazione e son sempre così commisti, così contrapposti, da costituire dinamicamente la continua scaturigine del dramma.

Dramma grandioso l'*Orseolo*, costruito come un saldo edificio: saldi pilastri, muratura massiccia; eppure non chiuso in se stesso, ma arieggiato da numerose finestre per ove entrano l'alito dolce della primavera, e il murmure incessante del mare, e i canti maliosi della laguna, e il grido del popolo, tumultuante o salmodiante, nelle espressioni più genuine della sua elementarità, quando sia ebro di strage, o di gioia, o di religione.

Dramma vasto l'*Orseolo* in cui l'azione serrata, senza interrompersi, prende respiro dai due intermezzi che un po' le fanno da cornice e un po' ne costituiscono l'anima; un po' le fanno da sfondo e un po' s'amalgamano quasi nucleo germinale; poichè il dramma intimo delle due famiglie analizza e sintetizza quel più vasto dramma storico sociale e umano che freme nel tumulto della piazza, dove s'intravvede di scorcio. E l'uno si profonda nell'altro; l'uno si specchia nell'altro per acquistare, reciprocamente, o una maggiore intensità o una maggiore estensione.

Dramma storico l'*Orseolo*, ma di una storia non intesa come cronaca, che è contingenza narrativa, bensì nell'essenzialità dei fatti e perciò, più propriamente, dramma umano; o, più semplicemente, dramma.

Di questa penetrazione e interpretazione dell'elemento storico; nonchè di questa reciprocità di rapporti tra individuale e universale per trasposizione simbolica, un esempio luminoso è offerto dal primo tema dell'opera, tema costituito da due nuclei (il secondo dei quali s'inizia all'ottava misura dell'introduzione) e che ricorre dalle prime alle ultime battute della partitura variato in cento modi: aggravato, ritardato, accelerato, puro o frammisto ad altri temi, diverso di tono e di timbro, diverso ma sempre simile a se stesso, quasi pietra miliare dell'intero edificio sonoro. Ora, come chiameremo noi questo tema? *Tema d'Orseolo?* Senz'altro. Ma allora che dire, quando esso risuona in quelle parti della vicenda da cui Orseolo è lontano, in presenza e in spirito, almeno come personaggio? Dunque la prima definizione non basta. Occorre altro. Allora diremo *tema del dramma di Orseolo*; e poichè s'è visto che il dramma di Orseolo coincide con quello di Venezia così potremo definirlo il *tema della decadenza di Venezia* o, più semplicemente, il *tema del seicento veneziano*. Infatti opulenta, maestosa e insieme stanca è la musica dei due frammenti che lo compongono. Vi passa dentro qualcosa di solenne

e pure di profondamente tragico cosicchè la fantasia è condotta a imaginare una sfilata di personaggi in veste aulica che cammini con passo finito, gravata dal peso della sua ricchezza e della sua maestà.

Della stessa vastità di contenuto partecipano altri temi. Così dicasi per quello che accompagna la consegna delle reliquie di Marino al padre, che potrebbe essere tanto il *tema eroico di Marino* come il *tema della Signoria* o, meglio, il *tema delle glorie veneziane*: anche qui qualcosa di collettivo, di corale. Così dicasi ancora per il tema con cui si inizia il terzo atto. *Tema del convento?* Certo, ma è poco. *Tema della natura*, diremmo; oppure *tema della pace di primavera* o *dell'amore di Rinieri e Contarina* che appunto si dichiara nella serena fragranza del chiostro fiorito. Qualcuno obbietterà che una simile elasticità di significato può essere equivoca perchè toglie al tema il suo carattere individuante. Ma chi pensasse così si riferirebbe, evidentemente, alla concezione del *tema*, quale si ha nell'opera wagneriana; concezione sublime, ma che qui verrebbe citata fuor di proposito. In Pizzetti infatti i temi non sono quasi mai etichette poste a indicare cose, personaggi e sentimenti di personaggi; sono piuttosto flussi sonori dell'atmosfera della vicenda; e, del resto, la continua trasformazione della sostanza melodica indica chiaramente il significato della loro natura nell'atto stesso che esprime l'incessante divenire del dramma.

Nell'*Orseolo*, ad esempio, se Rinieri ha un suo tema specifico, Contarina, viceversa, non ha alcun tema particolare. Guardiamo però al suo declamato: vi troveremo un continuo disegno melodico di linea discendente in cui trema e si piega, simile a giunco, la squisita natura femminile del carattere della giovinetta.

La figurazione del declamato assume talora in Pizzetti una omogeneità assidua che rivela la costante psicologia del personaggio; e questo sopratutto nei personaggi a carattere ben definito, com'è, ad esempio, nell'indimenticabile linguaggio tortuoso e insinuante di Héver, nella *Débora* e qui, per Contarina, proprio per l'immanenza, negli atti e nelle parole, della stessa fragilità stupendamente femminile. Nell'*Orseolo* l'atmosfera non manca mai. Nel 1° quadro è resa da quel correr sordo del *tema del seicento veneziano*, denso di presagi, e dal coro interno che sospende ad una tragica attesa di dialogo di Orseolo e Contarina; nel quadro della festa dal minuetto prima, dalla sarabanda poi: voci d'una frivolezza contenuta ed elegante a cui contrasta l'intimo tumulto degli animi che esploderà alla fine dell'atto; nel secondo atto dal brevissimo *tema della solitudine* (corno inglese) che, impostato com'è su quei larghi accordi di settima maggiore, diffonde nel silenzio l'eco del suo mistero e ci dischiude dinanzi tutto il panorama delle isole dell'estuario con le loro selve di pini lanciate contro il cielo corrusco, in mezzo alla minacciosa calma della laguna; nel primo quadro del terzo atto dalla serena tranquillità del convento; nell'ultimo quadro dal coro processionale che, simile allo sfondo di una grande tela, illumina della sua luce tutta la scena. E, cosa più notevole, l'atmosfera non è mai soltanto dipintura esteriore ma sempre introspezione, approfondimento. Anche qui un rapporto di reciprocità che si risolve in unità, tanto vero che le massime caratterizzazioni coincidono con i punti culminanti del dramma, i quali culminano tutti nel quadro della morte d'Orseolo; scena suggestiva che, senza alcun sintomo di derivazione, nè alcuna analogia spirituale e, tanto meno, formale, non può non ricordare, per la sua grandiosità, la mirabile scena della morte di Boris. E poichè il discorso ci ha condotti qui, è bene chiarire l'equivoco in cui

sono caduti coloro che hanno ritenuto l'*Orseolo* una più o meno sensibile derivazione dal *Boris*.

Ci sono nella storia dell'arte alcuni capolavori che giustamente segnano delle tappe e divengono, per così dire, punti d'arrivo e di partenza lungo il cammino dello spirito. A questi capolavori, spesso, si suole ricondurre tutta una serie di opere che ad essi sembrano preludere o da essi derivare. Così è meritamente avvenuto del *Boris*: porta aperta sull'avvenire, i cui influssi si son visti un po' dappertutto, fin nel *Pélléas* di Debussy... E sia! Noi siamo adoratori del *Boris* e, proprio per questo, non ci sentiamo disposti a sacrificarlo dinanzi a un qualsiasi dio posticcio; ma, proprio per questo, ci sentiamo autorizzati a riconoscerne i caratteri inconfondibili e a indicare le differenze che intercedono tra la sua personalità e la personaltà di altre opere d'arte.

Lo strumentale dell'*Orseolo* è diverso dallo strumentale del *Boris*, tecnicamente e come risorsa di effetti sonori; il declamato dell'*Orseolo* è diverso dal declamato del *Boris*; ma è sopratutto il clima dell'*Orseolo* che è diversissimo dal clima del *Boris*. L'uno e l'altro sono pervasi, è vero, da un misterioso senso di decadenza in cui tutto precipita; ma, mentre nel secondo freme la disperata sofferenza del popolo russo, millenaria corrente d'una psicologia esaltata, sadicamente folle della sua inguaribile tortura; nel primo un equilibrio, che non esiteremo a chiamare latino, tempera e quasi attenua la tragedia. Perchè, anche se Venezia è in declino, il sole che la illumina è pur sempre il radioso sole dell'Italia mediterranea. Si tratta di due mondi diversi in cui tutti i punti di contatto servono, a chi ben guardi, solo per porne in rilievo le divergenze.. Resta la quistione della priorità temporale. Giustissimo. Ma questo non autorizza a ritenere che, se non fosse stato scritto il *Boris* non sarebbe stato scritto l'*Orseolo*. Chi può assumersi la responsabilità di azzardare un simile giudizio? Del resto, la questione del prima e del poi è relativa. Il grandissimo Monteverdi, forse, non avrebbe scritto l'*Orfeo*, se prima di lui non vi fossero stati gli innovatori della *Camerata*, i quali, tuttavia, con la loro scoperta non avevano saputo dare un capolavoro quale l'*Orfeo*. Allora non si potrebbe dire altrettanto di Wagner rispetto a Gluck? Non vogliamo sostenere che il caso sia analogo, perchè la storia non si ripete sempre, senza dire che qui non si cercava di sfiorare minimamente il pericoloso campo dei paragoni, inutili, nocivi e, per la questione in proposito, oltre tutto, prematuri. Qui si voleva soltanto chiarire un equivoco il quale, senza nulla aggiungere alla grandezza del *Boris*, tutto toglieva all'originalità di un'opera che noi difendiamo, non perchè ce ne sia bisogno, ma perchè crediamo di averla profondamente sentita.

A questo e non ad altro miravano le brevi considerazioni o, meglio, constatazioni che abbiamo tracciate in fretta e senza alcun intento polemico o soltanto critico, come dimostrano gli stessi limiti che ci siamo imposti. Volevamo rilevare la grande bellezza e l'intima coesione di un dramma che si manifesta nella grande bellezza e nell'intima coesione della parola con la musica: equilibrio che è un esempio. Perchè questo intanto è certo, ed è la nostra conclusione, che l'*Orseolo*, quando il tempo avrà fatto giustizia di molte cose, sarà considerato un modello: un modello di quegli infiniti modi in cui può risolversi l'insolubile problema dell'opera in musica, la quale, proprio per la sua indefinibilità teorica, si concretizza soltanto nelle varie realizzazioni, quando l'artista, in un modo o nell'altro, ne sappia fare un organismo compiuto vivo palpitante.

VITTORIO DEL GAIZO.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Biologia verdiana

Un biologo, il prof. Giacomo Pighini, dell'Università di Parma, ha studiato l'attività di Giuseppe Verdi dal punto di vista della sua scienza. E nell'*Archivio storico per le Provincie parmensi* riferisce il risultato delle sue considerazioni sulla base delle più attendibili notizie biografiche, delle vicende cioè della sua salute, delle manifestazioni della resistenza al lavoro, eccetera.

Se in Verdi la maturazione artistica procede più lenta che in tanti altri geni musicali, tra i quali predomina la precocità, essa ha carattere tenacemente progressivo e continua a dare frutti sempre più saporosi anche quando nella grande maggioranza degli altri la linfa vitale si tronca e non alimenta più che dei rami secchi. È nella sua costituzione la spiegazione del fenomeno. Verdi, pure essendo un passionale, non presenta quella disarmonia di costituzione neuro-glandolare, che stimola molti temperamenti geniali e genialoidi ad eccessi di eccitamento ideomotivo e di produzione cerebrale, causa poi di esaurimento e di precoce senilità. La sua sana razza contadina lo ha fatto forte, armonico di forme e di succhi interni, di temperamento acceso ma fermo e tenace, e capace di dominarsi. Appunto perchè nato artista, è un sentimentale ed ha momenti nella vita in cui piega di fronte al dolore: ma sa tosto rialzarsi e riprendere fieramente il suo posto di combattimento. Appunto perchè artista, è divorato dall'orgasmo di stillare dal cervello anche più di quello che fisiologicamente può dare; e nella prima fase della sua produzione, fra l'*Ernani* e la *Battaglia di Legnano* — quando più urgono le insistenze degli editori e impresari —, va incontro ad un esaurimento nervoso con disfunzioni gastriche che lo fanno smagrire e patire e gli rendono grave la fatica del comporre.

Ma la sua nevrastenia non è sterile come quella del Rossini, durata quasi vent'anni in piena inazione mentale; è un episodio estemporaneo nel corso della sua mirabile vita, è una crisi che provoca presto reazioni, e si risolve nello splendore di una fioritura lirica mai prima apparsa. È la sua struttura fisica che lo salva e gli dona tutte le possibilità. La sua resistenza al lavoro — che sin dai primi anni a Milano, in collaborazione col Muzio, lo teneva al tavolo e al pianogorte dodici-quattordici ore al giorno — rivela la squisita funzionalità del suo organo cerebrale e gli altri poteri disintossicativi dei suoi visceri interni.

Al servizio della fantasia, Verdi ha una costituzione corporea meravigliosa, che gli concede qualunque tensione. La bellezza maschia e la prestanza fisica bene si intonano alla squisitezza e potenza del suo spirito. È un tipo che si fa notare fino dalla prima giovinezza. Sembra quasi che fra i cinquanta e i sessant'anni quella eccezionale fibra d'uomo raggiunga il fiore della sua prestanza fisica, che si accompagna al crescendo della sua eccellenza creatrice. Sono gli anni del *Ballo in maschera*, del *Don Carlos*, dell'*Aida*. Anche la virilità sessuale si mantiene esigente. Non si creano pagine così passionali quando Eros più non infiamma il cuore e il cervello. Verdi non ha mai perduto soverchio tempo con le donne, è sempre stato troppo assorbito dalla sua arte: ma non fu per questo un misogino, e per quanto velati da prudente discrezione, i suoi rapporti con le dame milanesi e le sue prime donne erano ben noti ai suoi tempi. La Contessa della Somaglia, la Tadolini, la Frezzolini... tra l'altre, hanno suscitato commenti e gelosie, prima che lo prendesse la passione per la Strepponi. E questa dovette benevolmente perdonargli la fiammata per la calda e intelligente interprete della sua *Aida*, la Teresa Stolz.

Le odierne dottrine della costituzione ci danno ragione di tanta vitalità spirituale, riconoscendo nell'organismo di cotesti atleti del pensiero una eccezionale struttura glandolo-nervosa che mantiene il tono e la funzione delle varie parti del corpo, cervello compreso. In Verdi la eccellenza di tale struttura è palesata dalla ferrea salute che ha sempre goduto, a parte il suddetto periodo di astenia di cui vedemmo le cause, e le angine faringee accidentali cui andava soggetto; è documentata dalla nobiltà espressive delle linee corporee, dalla eccezionale resistenza al lavoro, dal prolungarsi della potenza creativa fino al termine della lunga vita. Gli ormoni glandolari che tonificano il sistema nervoso e ne stimolano la funzione, hanno continuato a prodursi e a circolare nelle sue vene oltre il tempo in cui nella comune umanità si manifesta la decadenza vitale e la vecchiaia. E ciò ha mantenuto vigile il suo spirito, ha conservato al suo cervello la facoltà del fantasticare e dell'inventare in forme sempre più perfette.

Qui è da tener presente che, di tutti i nostri organi, il cervello, quando non sia intaccato da processi intossicativi o da viziata circolazione sanguigna — come nei più accade per l'arteriosclerosi senile — è il solo fra gli organi del corpo che continua a perfezionarsi e a intensificarsi nel suo patrimonio conoscitivo e ideativo, ossia nelle sue funzioni prettamente mentali. Lo strumento del pensiero si fa sempre più complesso e capace, via via che l'attività mentale si intensifica e si estende nel tempo; poichè ogni giorno, ogni esperienza vissuta, ogni nozione acquisita, ogni emozione patita e gioita, lasciano in esso tracce durature, che vengono utilizzate dal pensatore, dallo scienziato, dall'artista al momento della creazione. È per un processo di celebrazione progressiva, come la definisce von Economo, che la potenza dell'organo segue una linea ascendente sino a che non intervengano fenomeni patologici ad arrestarla, ad attenuarla, o ad offenderla inesorabilmente. L'anatomia e la fisiologia ci danno così ragione del perchè l'ingegno dell'uomo sano ed armonicamente costrutto si allarghi ed acuisca coll'età. E nei casi eccezionali in cui l'attività secretrice delle ghiandole interne continua giovanilmente la sua produzione ormonica, anche l'organo nervoso continua a mantenersi giovanilmente attivo, col vantaggio di fruire via via dei frutti della sua esperienza.

Queste felici condizioni si sono sommate nella personalità somatopsichica del nostro Eroe — conclude il prof. Pighini — e le hanno concesso di svolgersi lungo la parabola ascendente che culmina, a ottant'anni di vita, nella più perfetta e originale creazione del suo genio, il *Falstaff*.

ITALIA

Rivista musicale italiana - Milano, fasc. 1, 1942.

G. Roncaglia: *Le composizioni vocali di Stradella.* (Continuando, l'A. descrive ed esamina le musiche rappresentative e sacre, l'*Oratio Cocle*, il *Trespolo tutore*, *S. Pelagia*, *Mottetti*, *Corispero*, ecc.). — F. Vessella: *Opera e tragedia.*

——— fasc. 2, 1942.

B. Desertori: *L'epistola all'Italia del Petrarca.* (Riesame critico dei Codici tridentini, e identificazione del testo petrarchesco nella musica di Ludoicus de Arimino; riproduzione del canto con l'epistola). — F. Balilla Pratella: *La scrittura musicale bizantina e quella neumatica romana.*

Musica Sacra. - Milano, gennaio-aprile 1942.

G. L. C.: *Il verosimile* (sul gregoriano). — A. Surbone: *L'organista al vespro.*

La Rassegna Musicale. - Roma, marzo 1942.

Fascicolo dedicato a G. F. Malipiero. Articoli di Bontempelli, Pizzetti, D'Amico, Rossi-Doria, Casella, Colacicchi, Labroca, Alderighi, De' Paoli, Della Corte, Piovesan, Malipiero.

Rivista italiana del dramma. - Roma, marzo 1942.

F. Torrefranca: *Strumentalità della commedia musicale.* (A proposito della *Buona figliola*, del *Barbiere* e del *Falstaff*).

Bollettino Ceciliano. - Roma, marzo 1942.

R. Casimiri: *Esercitazioni gregoriane e polifoniche.*

Il Musicista. - Roma, marzo 1942.

R. De Rensis: *Arrigo Boito.* — R. Silvestri: *L'autarchia nell'insegnamento del pianoforte.* — F. Pauer Peretti: *La vita musicale della Dalmazia.*

Rassegna Dorica. - Roma, febbraio 1942.

M. Rinaldi: *T. L. da Vittoria, il mistico.*

——— marzo 1942.

Florentinus: *Porrino operista.*

Segnalazioni da Giornali, Periodici, Estratti, ecc.:

F. Abbiati: *Il centenario di Cherubini* (Corriere della Sera, 15 III '42).

M. Alessandrini: *Una celebre cantatrice alla Corte di Urbano VIII: Leonora Baroni* (Scenario, Roma, IV '42).

P. B.: *Il centenario dello "Stabat" di Rossini nella memorabile esecuzione bolognese* (Il Resto del Carlino, Bologna, 9 III '42).

B. Becherini: *Il sinfonismo di Vivaldi* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 9 IV '42).

R. Bossi: *Note autobiografiche* (La Provincia di Como, 8 II '42).

F. Brusa: *Il cinquantenario della "Wally" di Catalani* (L'Italia, Torino, 19 III '42).

G. Buldrini: *Il centenario dello "Stabat Mater" di Rossini* (Il Popolo del Friuli, Udine, 15 III '42).

I. Cappa: *Un compito musicale per i nostri Conservatori (L'esumazione di opere di compositori dimenticati)* (Sera, Milano, 7 IV '42).

G. COGNI : *Razza e musica* (La difesa della razza, Roma, 10 III '42).

G. CUCCHETTI : *Azione, parola e musica nell'opera wagneriana* (Il Resto del Carlino, Bologna, 13 IV '42).

P. DEL FIUME : *Cent'anni fa nasceva il "Nabucco"* (La Vedetta d'Italia, Fiume, 17 IV '42).

A. DELLA CORTE : *Il momento di De Sabata* (La Stampa, Torino, 31 III '42).

L. DE PAOLI TILGHER : *Il padre di Rossini, detto il "Vinazza"*. (Il Piccolo di Trieste, 24 IV '42).

A. GHISLANZONI : *Il 150° anniversario rossiniano* (Vedetta d'Italia, Fiume, 4 III '42).

C. GIACHETTI : *Leoncavallo a Milano prima dei "Pagliacci"* (Sera, Milano, 20 III '42).

P. L. INGRASSIA : *Rossini 150 anni dopo* (Giornale di Sicilia, Palermo, 1 IV '42).

M. LABROCA : *L'8° Maggio musicale fiorentino* (Scenario, Roma, aprile '42).

G. LESCA : *Glorificazione cristiana del "Nerone" di Boito* (Emporium, Bergamo, II '42).

A. LUALDI : *Luigi Cherubini nel 1° centenario della morte* (Il Giornale d'Italia, 14 III '42) (*continua*).

A. MASETTI : *Arrigo Boito anima nostra* (L'Assalto, Bologna, 11 IV '42).

C. MAZZINI : *Un piccolo strumento musicale scomparso: Lo scacciapensieri* (Istituto Grafico Tiberino, Roma).

V. ORAZI : *La casetta del "Flauto magico"* (Il Popolo di Brescia, 12 IV '42).

E. ROSSI : *Arte e umanità di Boito* (Il Veneto, Padova, 8 III '42). — *I cinquant'anni della "Walty"; A 100 anni dalla nascita di Boito; Il maestro delle nazioni: Giuseppe Tartini* (La Vedetta d'Italia, Fiume, 11 III, 18 III, 23 IV '42).

F. ROVERE : *L'amata immortale di Beethoven* (Il Lavoro fascista, Roma, 8 III '42).

V. SECHI : *Eleonora Duse e Arrigo Boito* (Giornale dello Spettacolo, Roma, 15 IV '42).

A. SERRA ZANETTI : *Giuseppe Verdi* (Coop. Tipogr. Azzoguidi, Bologna).

O. TIBY : *Gioacchino Rossini, il musicista fra due secoli; L. Cherubini artista di transizione*. (Giornale di Sicilia, Palermo, 8 III, 25 III '42).

A. TONI : *Rossini* (Il Popolo d'Italia, Milano, 1 III '42).

A. TRENTI : *Ildebrando Pizzetti. Ragionamenti sulla musica* (Secolo XIX, 15 III '42).

I. TUCCI : *Luigi Cherubini* (Il Secolo XIX, Genova, 18 III '42).

F. ZOCARO : *Due grandi musicisti di fronte nell'ultimo rifugio di Arcadia: Piccinni e Gluck* (Il Lavoro fascista, Roma, 19 IV '42).

GERMANIA

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1942.

N. 5 - P. TODTEN : *Musicisti odierni: Helmut Degen.* — E. HEYER : *Franco Alfano: "Cirano di Bergerac"*. (Sulla prima esecuzione all'Opera di Lipsia).

N. 6 - R. SCHUMANN : *Luigi Cherubini. Una parola sul centenario della sua morte.* — H. WETZEL : *Degresso e progresso nella musica.*

Die Musik - Woche. - Berlino.

N. 4. - R. SIEGEL : *Il "Fidelio" e la sua Ouverture "Leonora"*. (Si discute sul posto da assegnare all'ouverture *Leonora* nell'esecuzione del *Fidelio*, e si conclude che la *Leonora III* non dovrebbe neppure essere inserita nell'opera).

N. 5 - M. STEPHAN : *Complessi per musica da camera formati con elementi della orchestra di cultura tedesca vanno al fronte.* — E. SCHMITZ : *Ancora sulla Ouverture "Leonora" ed il "Fidelio"*.

Deutsche Musikkultur. - Kassel, febbraio 1942.

J. HENNINGS : *Su Franz Tunder e Dietrich Buxtehude*. (Esame del libro del prof. Wilhelm Stahls su Buxtehude ed il suo predecessore, nell'incarico di organista della Chiesa di S. Maria in Lubecca, Franz Tunder). — H. J. ZINGEL : *Sulla strumentazione e sul caratteristico colore orchestrale dell'opera "Palestrina" di Pfitzner*. (Il poderoso complesso orchestrale — tutti gli strumenti sono presenti, persino la chitarra ed il mandolino ed in raddoppi non abituali — non è fine a se stesso, per una risonanza ad ogni costo, ma offre al compositore la possibilità di diversi colori orchestrali per le diverse necessità d'espressione drammatica. Ogni strumento conserva il suo colore. L'arte orchestrale unisce il colore alla linea : anzichè dei *Leitmotiven* crea delle sonorità simboliche. I raggruppamenti strumentali, sovente usati contrappuntisticamente, creano atmosfere di sottile pregio. Le più forti espressioni sono ottenute coi minimi mezzi).

Voelkische Musik-Erziehung. - Lipsia, gennaio 1942.

G. FELLERER : *Educazione e scienza musicale.* — F. MERSEBERG : *Schizzo per un'esecuzione del "Lohengrin" di R. Wagner.*

——— febbraio 1942.

J. THERSTAPPEN : *Poderoso cammino nella musica tedesca classica.* (Premesso come sia difficile alla indagine musicale determinare le sorgenti delle forze vitali della musica tedesca classica — quante interferenze malgrado i caratteri nazionali intercorrono fra le musiche del tardo medio evo delle diverse nazioni — l'A. conclude che le caratteristiche formali del classicismo derivano dal Sud e più precisamente dall'Italia, che fu nel 18° sec. precorritrice nella vita musicale europea; esamina l'influenza esercitata da Mannheim e da Vienna per l'approfondimento consapevole in espressioni singole della comune musica popolare del 18° sec. Tratteggia l'evoluzione musicale dei grandi maestri del classicismo tedesco, che, subendo una reale influenza dalla scuola viennese, crearono i validi prototipi ed esempi per il futuro).

——— marzo 1942.

R. GERBER : *I Mörike-Lieder di Hugo Wolf.* (Un esame artistico ed un'indagine scientifica della liederistica di Wolf danno sempre una profonda commozione per la forza vitale, l'immediatezza e la plasticità con cui sono rese le figurazioni musicali di quel mondo ricco di contrastanti ed ondeggianti sentimenti. Sebbene le sue creazioni siano permeate da un influsso delle marche orientali, non sono meno universalmente espressive di quelle di Schubert o di Mozart. In Mörike, Wolf trovò l'aderente espressione poetica della sua sensibilità musicale. L'A. passa dalle considerazioni generali ad un esame estetico e tecnico dei singoli *Lieder* del ciclo). — P. RAABE : *"Der Lindenbaum", l'incompreso Lied di Schubert.* (L'A. trova strano che questo *Lied* debba la sua rinomanza ad una commozione suscitata da una falsa interpretazione. Cantanti ed uditori lo sentono come un idillico quadro della natura fuorviati dalle parole della prima strofa, la quale non è che un'introduzione ad un tragico drammatico stato d'animo del *Wanderer* del ciclo *Winterreise*).

Die Musikpflege. - Lipsia, gennaio 1942.

W. H. KOCH : *Musica corale tedesca nel distretto del Wartherland.* — H. HARRTUNG : *Vita corale nel nuovo Est* (distretto Prussia Orientale). — M. LILLE : *Vita corale nel distretto Danzica-Prussia occidentale.*

Neues Musikblatt. - Magonza, febbraio 1942.

P. CALABRINI : *Musicisti contemporanei in Italia.* (Lo scritto si inizia con un breve accenno alla situazione della musica contemporanea in Italia e alle due tendenze fondamentali : sviluppo delle forme tradizionali l'una, audace innovazione l'altra, che reagisce alla omofonia preponderante, al verismo e al tardo romanticismo, riallacciandosi alla polifonia e alla musica antica, davanti alla quale tendenza innovatrice il grande pubblico italiano, relativamente ancora poco tempo fa amante soprattutto dell'opera, si trova disorientato; l'A. quindi si sofferma sui più notevoli fra i nostri compositori, caratterizzandone in breve le personalità. Si accenna a Respighi per passare a dire più diffusamente di Pizzetti e in particolare della sua produzione corale come più rappresentativa delle tendenze moderatamente moderne e accanto a lui, nel campo del dramma musicale, si pone Ludovico Rocca e il seguace di Pizzetti, Virgilio Mortari. Si ricordano poi il fiorentino Vito Frazzi con la sua produzione spiccatamente originale e il torinese Ghedini, che sa incatenare l'ascoltatore attento con i modi frescobaldiani, e l'allievo di Respighi, Porrino, che ad una certa freschezza insulare unisce la perizia del suo maestro. Di Casella si parla come del più intelligente e agile fra i compositori contemporanei in Italia, eclettico nel miglior senso della parola. In contrapposizione alla produzione del Malipiero, padre di coloro che stanno all'avanguardia, si considera l'opera dei due neoclassici Petrassi e Dallapiccola, entrambi propugnatori della « pura musicalità » contro tutto ciò che è dilettantesco ed emotivo in senso deteriore).

——— marzo 1942.

G. FROTSCHER : *Musica per organo profana.* — H. E. WOLF : *Antichi maestri: Wilhelm Friedemann Bach.*

Zeitschrift für Musik - Regensburg, aprile 1942.

Fascicolo dedicato a Wilhelm Jerger, nato a Vienna il 27 settembre 1902.

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, marzo 1942.

F. MARTIN : *A proposito del Vin herbé.* — W. SCHUH : *L'Oratorio "Das Jahr" di Willy Burkhard* (1ª esecuzione in Basilea, 19-20 febbraio). — H. EHINGER : *Arthur Honegger, Rudolf Moser, Werner Wehrli, tre cinquantenni.*

VITA MVSICALE

TEATRI

Teatro alla Scala

La seconda serie dei balletti sinfonici comprendeva *La valse* di Ravel, *Fuochi d'artificio* di Stravinski, una novità di Alceo Galliera (*Le vergini savie e le vergini folli*), e *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi. Il pubblico ha fatto buon viso anche a queste interpretazioni coreografiche della Poli, con qualche riserva sul lavoro del Galliera, il cui argomento non è apparso molto appropriato per un ballo. La musica, tuttavia, ne è piacevole e di buon effetto strumentale. Lo spettacolo, diretto dal Sanzogno, era integrato da una ripresa di balletti già eseguiti in questa e nella precedente stagione: fra essi *Le furie* di Pick-Mangiagalli, *Le fontane di Roma*, *Notturno* di Martucci.

Marinuzzi ha diretto un applaudito *Elisir d'amore* con la Favero, Tagliavini, Stabile e Gobbi.

Con vivo successo si è svolto il 16 aprile il consueto *Passo d'addio* della scuola di ballo scaligera: molto festeggiate furono le allieve grandi e piccole e la loro istruttrice Ettorina Mazzucchelli.

Direttore Marinuzzi, si è poi avuta la *Dafne* di Strauss, un atto su libretto di Josef Gregor, interpreti principali la Cigna, Beval, Casavecchi, Sbalchiero. La recente opera straussiana, ricca naturalmente dell'abituale magistero orchestrale e polifonico, è stata accolta con interesse e favore, e al successo hanno contribuito efficacemente lo scenario di Sievert e Grandi, la regia di Rodolfo Hartmann, e gli artisti già menzionati.

La stagione si è chiusa con una recita di *Turandot*, diretta da Ghione, interpreti la Cigna e Lauri-Volpi.

Teatro Reale dell'Opera

Ultima opera della stagione è stata *Il campiello* di Wolf Ferrari, che ha avuto le stesse calorose accoglienze della precedente edizione del 1937. L'ha diretta Serafin, principali interpreti la Carosio, la Menotti, la Perea Labia, la De Franco, Ghirardini, Tajo, Dominici, ecc.

Ha poi avuto luogo — come a Venezia e a Firenze (ed il nostro Damerini ne riferirà più ampiamente nella sua corrispondenza sul «Maggio musicale») — una rappresentazione dell'Opera di Zagabria con *Ero, lo sposo caduto dal cielo*; tre atti di carattere comico di Gotovac, che pure li ha diretti, bene assecondato in palcoscenico da Nada Toncic, Josip Gostic, Marijana Radev, Josip Krizai, Milan Pichler; regista Tito Strozzi.

Il lavoro, che non era nuovissimo per l'Italia giacchè venne rappresentato nel 1938 a Trieste e Fiume, s'impernia su una trama popolaresca che il Gotovac ha commentato con vena melodica fluente e ricca, con modernità di elaborazione, strumentale scorrevole, ritmi di danza piacevoli. Ottimo esito e numerose chiamate.

Mentre prepariamo la rivista si sta svolgendo la stagione rossiniana di cui riferiremo nel prossimo fascicolo.

® Milano (Lirico). — La stagione organizzata dal D.L. si è iniziata con *Tosca* (m.° Lucon, la Gaio, Salvarezza, Biasini, Galli). Hanno seguito, direttore C. Benvenuti, *Cavalleria* (la Scuderi, la Montali, Civil, Viviani) e *I pagliacci* (Tasso, De Franceschi, la Perris), *Rigoletto* (m.° Cordone, Galeffi, la Pagliughi, Sinnone) e *Adriana Lecouvreur* (m.° Marzollo, l'Adami Corradetti, Voyer, Sassanelli, la Falliani, ecc.).

Al Puccini, pure di Milano, è piaciuta, nuova per l'Italia, l'operetta *L'allegro principe* di Stolz, rappresentata dalla Compagnia De Rios-Gandosio.

® Genova (Carlo Felice). — Il m.° Del Campo ha diretto *Rigoletto* (Bechi, Lauri Volpi, la Piccarolo, Neri, la Vitali Marini) e *La cena delle beffe* (la Pacetti, R. Gigli, Franci, la Tegani) che ha procurato molte chiamate anche all'autore. Diretta dal m.° Gavazzeni ha avuto eccellente accoglienza *Resurrezione* di Alfano (la Oltrabella, Ziliani, la Vitali Marini, Salsedo). — Si è poi avuta un'accurata esecuzione de *Il vascello fantasma* con un complesso tedesco (m.° von Hoesslin, Otto von Rohr, Fritz Zohner, Elsa Varena, August Seider, regia di K. Strohm). Ultime opere rappresentate, *I pagliacci* (m.° Marini, Tasso, la Magnoni, Reale) e *Cavalleria* (Civil, la Castellani, De Falchi, la Maggi).

® Bologna (Comunale). — La stagione si è iniziata con la *Walkiria* (m.° Elmendorff, Hans Grahl, Albert Emmerich, Egmont Koch, Aga Joesen). Sono poi andate in scena: *La forza del destino* (m.° Capuana, la Gatti, la Barbieri, Momo, Mascherini, Neroni, Togliani), *La Bohème* (m.° Gavazzeni, la Favero, Malipiero, Gobbi, la Huder, Tajo), *Adriana Lecouvreur* (m.° Capuana, la Caniglia, Masini, Poli), i balletti sinfonici della Scala (*Le fontane di Roma, La festa al castello, Le furie, Capriccio spagnolo, La bottega fantastica, Il pollaio, Notturno romantico, Ottobre ungherese*) con gli stessi interpreti di Milano.

Nuova per Bologna, ha avuto lietissime accoglienze l'opera *Giocondo e il suo Re* di Carlo Jachino, vincitrice d'un importante concorso, rappresentata per la prima volta a Milano nel 1924. Il lavoro, di genere comico, trae la sua ispirazione da un episodio (28° canto) dell'*Orlando furioso*, assai bene sceneggiato da Forzano. La musica scorrevole, melodica, dalla tecnica moderna, ha pregi di grazia ed è essenzialmente teatrale. Ottima è apparsa l'interpretazione sia da parte del m.° De Fabritiis, che dei cantanti: la Carosio, la Ottani, Gallo e Poli. Scene su bozzetti di Melchiorre Bega. Numerose le chiamate anche all'autore.

® Palermo (Massimo). Ultime opere rappresentate: *La forza del destino* (m.° Ziino, la Caniglia, Bianchi, Perotti, la Alfano, Cassinelli, coreografia di Annita Bronzi) e *Lodoletta* (m.° Baroni, la Ottani, Ferrauto, Dadò).

® Torino (Vitt. Emanuele). — Dopo *Lohengrin* (m.° Ghione, Pigni, la Tassinari, la Elmo, Tagliabue, Pasero) sono andate in scena *I pagliacci* (maestro Simonetto, Lauri-Volpi, la Magnoni, Reali) e — nuova per Torino ed assai applaudita — *I dispettosi amanti* di Parelli (m.° Salza, la Grani, Manurita, Meletti).

La stagione si è conclusa — novità assoluta per l'Italia — con *Peer Gynt* di Werner Egk, autore pure dell'intreccio, tolto da un noto lavoro di Ibsen (in cui si satireggia l'egoismo e la mediocrità) e ridotto ad un prologo, tre atti e nove quadri.

RECENTE SUCCESSO AL COMUNALE DI BOLOGNA

C. JACHINO

GIOCONDO E IL SUO RE

Tre atti di G. Forzano

Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 4**

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

Dell'opera, rappresentata per la prima volta in Germania nel 1938, ha già riferito diffusamente e con la ben nota competenza, nel fascicolo di dicembre dello stesso anno, Alfredo Brüggemann. Egli, posto in rilievo il talento non comune dell'autore, ha fatto notare come l'Egk possieda uno stile personale e si dimostri assai forte nel dipingere l'ambiente e nel creare il senso dell'atmosfera con relativamente pochi tocchi. Il compositore — osserva ancora Brüggemann — segue, come tecnica di composizione, il principio della massima intensità espressiva per mezzo della dissonanza e non ammette la melodia che a titolo di colore, concedendole un posto subordinato; e nell'armonizzazione, inoltre, limita l'accordo perfetto a marcare i periodi e talvolta la fine d'un intero pezzo.

L'edizione che del difficile spartito ha offerto il teatro torinese merita ogni elogio, il cui merito spetta al m.° Ghione che ha diretto con grande fervore, al baritono Reali, efficacissimo protagonista, agli altri principali interpreti: la Valle Gazzera, la Elmo, Menescaldi, Donaggio, Nessi, nonchè alla appropriata regia di Frigerio. Il successo è stato ottimo.

Assistevano allo spettacolo l'ambasciatore Mackensen, tutte le autorità cittadine, il cons. naz. De Pirro, ecc.

® Padova (Verdi). — Si sono rappresentate: *Adriana Lecouvreur* (m.° Narducci, la Oltrabella, Fratesi, la Sani, Vanelli), *Butterfly* (maestro De Tura, la Perris, Pravadelli, Vanelli), *Elisir d'amore* (m.° Podestà, Schipa, la Montano), *Andrea Chénier* (m.° Podestà, Pertile, la Castellani, Guicciardi) e *Iamanto* (m.° Podestà, la Castellani, Perrone, Prandelli, Sciacqui) di Barbara Giuranna, presente ed assai festeggiata.

® Reggio Emilia (Municipale). — Oltre *Il barbiere di Siviglia* (la Pagliughi, Tagliavini, Basiola), il m.° Narducci ha presentato: *Rigoletto* (la Piccarolo, Melioli, Basiola), *Elisir d'amore* (Schipa, la Montano, Noto, Vanelli) e *La vedova scaltra* (la Vera, Badiali, Vanelli, ecc.).

® Salerno (Verdi). — La novità della recente stagione era costituita da *Morenita* di Persico (m.° Patanè, la Fersula, Costa Lo Giudice, Cavallo) che, come nei precedenti teatri ove era stata inscenata, è stata assai applaudita. Il cartellone era completato da *Andrea Chénier* (Civil, la Pedrini, Franci), *Un ballo in maschera* (Civil, la Pedrini, Franci, Bartoletti) dirette dal m.° Martini; e da *Rigoletto* (protagonista Franci) e *Cavalleria* dirette dal m.° Patanè.

® Cerignola. — Il m.° Savini ha diretto *Aida* (la Jacobo, Beval, la Bertola, Viviani), *Elisir d'amore* (la Piccarolo, Renzi, Gubiani), *Butterfly* (la Carbone, Casadio, Gubiani); il

m.° Gualandi Gamberini ha presentato *Un ballo in maschera* (Civil, la Castellani, Viviani, la Bertola) e *Cavalleria* (Civil, la Bertola, Viviani, la Gallo-Toscani) seguita da un concerto.

Aida, *Butterfly* e *Cavalleria*, con gli stessi interpreti, si sono rappresentate anche a SANSEVERO.

® CALTAGIRONE. — Si sono rappresentate (direttore De Tura): *Tosca* (la Visciola, Ferrauto, Venturini), *L'amico Fritz* (la Menotti, Badiali), *Lucia* (la Pagliughi, Sinnone). Il maestro Allegra ha diretto la sua *Ave Maria* (la Visciola, Parmeggiani), ch'è piaciuta.

® BREVI STAGIONI LIRICHE. — *Butterfly* (maestro Sabino, l'Adami Corradetti, Ziliani, Vanelli) a VICENZA (Verdi); *Rigoletto* (m.° Pessina, Galeffi, Esperti, Franca Della Valle) a PARMA (Teatro Regio); *Rigoletto*, *Fedora*, *Elisir d'amore* (con Tagliavini), direttore il maestro Parenti, ad ANCONA (Muse); *Rigoletto* (con Tagliabue) e *Gioconda* (con la Cigna) a UDINE, direttore Martini; *Butterfly* (con Aisuko Ito) al Grande di BRESCIA, direttore Cordone.

® Vivo successo ha avuto, all'Opera di Stato di BERLINO, *Andrea Chénier* (m.° Heger, la Cebotari, Roswaenge, Domgraffassbeander).

PIANOFORTE

L. v. BEETHOVEN

E. R. 2139. - *Adagio cantabile* (dalla Sonata Op. 13 « Patetica ») (Casella) L. 5

E. R. 2140. - *Adagio sostenuto* (dalla Sonata quasi una Fantasia Op. 27 N. 2 « Al chiaro di luna ») (Casella) L. 5

C. FRANCK

E. R. 2084. - *Preludio, Corale e Fuga* (Rossi) L. 7

E. R. 2105. - *Preludio, Aria e Finale* (Rossi) L. 7

D. SCARLATTI

E. R. 2095. - *16 Sonate* (Silvestri) L. 12

F. SCHUBERT

E. R. 2060. - *Due Scherzi*. Op. extra L. 2

R. SCHUMANN

E. R. 2107. - *Studi sinfonici* in forma di variazioni. Op. 13 (Moroni) L. 8

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

CONCERTI

MILANO

® TEATRO DELLA SCALA. — A teatro esaurito e col solito magnifico successo ha inaugurato la stagione di primavera Victor De Sabata. Egli ha diretto con perfetto stile il *4° Concerto brandeburghese* di Bach, la *Quarta* di Beethoven, il garbato *Gioco del Cucù* di Masetti, *L'abbandono* (preludio all'atto 3° di *Marcella*) di Giordano, la sinfonia della *Forza del destino* e, nuova per l'Italia, la *Japanische Festmusik* che Strauss compose per invito del governo del Giappone pel 2000° anniversario della fondazione dell'impero. Il brano, eseguito mirabilmente, ha avuto lieta accoglienza; ed il concerto è stato ripetuto « pro lana » ai soldati.

Anche per l'udizione del maestro croato Lovro Matacic, direttore dell'Opera di Stato di Zagabria, il teatro era esaurito. Il programma comprendeva il *Concerto grosso* di B. Marcello, nella ricostruzione di E. Bonelli, il *Concerto in do magg.* per piano ed orchestra di Beethoven, le *Variazioni sinfoniche* pure per piano ed orchestra di Franck e la *Sinfonia patetica* di Ciaicowski. Nei brani ai quali ha partecipato ed in altri fuori programma, da solo, è stato calorosamente applaudito anche il pianista W. Gieseking.

Il terzo concerto, per indisposizione di Schuricht, è stato affidato a Leo Borchard che ha avuto le stesse fervide, recenti accoglienze di Roma. Nel programma era anche compresa, nuova per Milano, la estrosa e interessante *Partita* di Petrassi. Nella *Romanza in fa* di Beethoven e nel *Concerto in sol min.* di Bruch, si è assai distinta la violinista Gioconda De Vito che ha pure eseguito un pezzo di Bach. Completavano il programma pagine di Weber e di Franck.

® QUARTETTO. — La stagione si è conclusa con due udizioni pianistiche tenute da Paul Baumgartner (Scarlatti, Mozart, Schumann, Smetana e Chopin) e da Maria Luisa Faini che ha eseguito assai bene anche alcune *Toccate* inedite di D. Scarlatti, scoperte da Casella nel Portogallo.

® AMICI DELLA MUSICA. — Tra i due concerti di cui sono state efficaci interpreti le pianiste De Salvo e Taddei (la prima ha fatto conoscere un applaudito *Concertino alla rustica* di Vivaldi, trascritto da Tomelleri) si è avuto quello del Trio Vidusso-Abbado-Crepax, che ha eseguito due nuove composizioni accolte con grande favore: un *Trio in si*, di nobile fattura, di Paolo Delachi ed un altro di Sandro Fuga, suggestivo e di carattere moderno.

® TEATRO DEL POPOLO. — L'annata artistica si è conclusa con un eccellente concerto palestriniano del coro della Scala, diretto dal maestro Consoli. Particolarmente gustato il *Kirie* della *Messa* di Papa Marcello. Nella precedente seduta si era distinto il pianista Alberto Mozzati che presentò un nuovo *Trittico* di S. Schieppati (ispirato a pagine di D'Annunzio) assai apprezzato.

® CONCERTI DIVERSI. — Ricordiamo quello di Nino Rossi al Filologico; del violoncellista Ranzato, collaboratore pianistico Renzo Bossi, applauditi entrambi anche come autori, rispettivamente, di *Tamburino arabo* e di *Aria fiamminga*, all'Associazione Italo-Germanica, ove poi si ebbe un'udizione della cantatrice Longobardi e d'un Quartetto d'archi (la Pignatelli, Camiti, De Poli, Crepax) sotto la direzione di Favaretto; dell'orchestra diretta dal m.° Gerelli all'Angelicum (piacquero, in prima esecuzione, un *Andante* di Furlotti e un *Intermezzo lirico* di C. Rossi Oldrati).

Molto pubblico ha richiamato al Conservatorio il concerto di Tito Schipa (al piano Dick Marzollo), al quale hanno partecipato anche la cantatrice Chiericati, la pianista Bonzagni e l'organista Russolo.

ROMA

® ADRIANO. — Bernardino Molinari ha fatto conoscere, in una severa ed equilibrata riproduzione, lo *Stabat Mater* di Schubert, che questi scrisse appena diciannovenne ed in cui sono palesi le derivazioni specialmente italiane. Ne furono pregevoli solisti Emilia Carlino, Giacinto Prandelli, Italo Tajo; inappuntabile il coro diretto dal m.° Somma.

Dopo un interessante concerto del maestro croato Lovro Matavic si è avuto quello di Francesco Molinari Pradelli, nel cui programma erano compresi due brani dell'opera *In terra di leggenda* di Rocca. Applauditissimo, nel *Concerto in mi bem. magg.* di Beethoven, il pianista Benedetti Michelangeli, che ha successivamente offerto un'udizione da solo. — Ottima accoglienza ha avuto poi il m.° Leo Borchard, che oltre ai tre pezzi (*Variazioni*, *Danza*, *Moto ostinato*), assai gustati, di Tocchi, ha diretto pagine di Mozart e Dvorak.

® S. CECILIA. — Un intero programma è stato dedicato a Schubert (pianista Pitini, violinista Principe, violoncellista Chiarappa, cantatrice Riveira, violista Matteucci, contrabbassista Matteucci); ed un altro a Strauss (piccola orchestra del m.° Caggiano, violinista Lina Spera, cantatrice De Maria Petris, pianista Graziosi). — Si è poi avuta una graditissima esecuzione di musica polifonica diretta da B. Somma. In programma musica antica (particolarmente piaciuta *La triaca musicale* di G. Croce) e moderna; tra quest'ultima anche la *Nenia pastorale* dello stesso Somma, e *Rusnëin* e *Col ciricici* di Masetti.

Le ultime udizioni hanno avuto ad applauditi interpreti Carlo Vidusso con Benedetto Mazzacurati (particolarmente gustati i *Tre canti* di Pizzetti); e — in una commemorazione mozartiana diretta da Casella — la cantatrice De Maria, i pianisti Lia De Barberis e Graziosi.

® CONCERTI DIVERSI. — Il Quartetto di Roma e quello della Camerata col Trio vocale romano alla Filarmonica; la violinista Maria Kalman al Quartetto; un'udizione-profilo del m.° Vincenzo Davico (l'autore al pianoforte) alla Camerata.

All'Accademia d'Italia, la Maragliano-Mori ed il violista Sabatini hanno eseguito un programma di musica trobadorica, preceduto da una brillante conferenza di Ugo Sesini. Un concerto al Lyceum è stato dedicato alla Sonata per violino e pianoforte (Cotogni-Venticinque) preceduta da una conferenza di Mario Rinaldi. Nella 3ª tornata del Conservatorio della G.I.L. si sono eseguite musiche di Martucci, di Rossini, di Schubert.

Da ricordare anche la commemorazione di Boito, all'Accademia di San Luca, tenuta dal senatore Guido Visconti di Modrone.

BOLOGNA

® Gli ultimi concerti per la « Pro Musica » hanno avuto ad apprezzati interpreti il duo pianistico Budan-Bonfiglioli e la pianista Enrica Cavallo. Alla Filarmonica si è distinta la pianista Armaroli.

NAPOLI

® SCARLATTI. — Un programma vario e complesso ha diretto il m.° Luigi Colonna; vi figuravano in prima esecuzione il preludio al *Borghese gentiluomo* di Gargiulo, le *Canzoni d'amore* di Brahms per piccolo coro misto (direttrice E. Gubitosi) e pianoforte a quattro mani, un *Concerto* per arpa (Luisa Cappabianca) e orchestra di Dittersdorf, *Corale sinfonico* per organo (G. D'Onofrio) e orchestra della stessa Gubitosi, la quale, come pure il Gargiulo dopo il suo brano, fu assai applaudita.

Hanno seguito le udizioni di von Hoesslin (Brahms, Weber, Wagner), di Carlo Zecchi (Bach, Schubert, Pizzetti, Wagner) e di Questa (Beethoven, De Sabata, Alfano e Schubert).

® CONSERVATORIO. - Oltre al concerto diretto dal m.° Saponaro (in cui si sono distinte le pianiste De Concilis, Mari e Pannella) si sono avuti quelli di Cecilia Cesi, ch'ebbe ottimo successo, con il soprano Desi; e del clavicembalista Ruggero Gerlin.

PALERMO

® I tre concerti al Massimo sono stati diretti dai maestri R. Selvaggi (particolarmente applaudito il suo recentissimo *Stabat Mater* per voci femminili — la Guerrini, la Boselli, la Cova — e orchestra); dal m.° Baroni (nel *Concerto in re magg.* di Brahms per violino e orchestra si distinse Enrico Pierangeli); e da

Franco Ferrara (Mussorgski, Pizzini, Beethoven, nel cui *Concerto in do min.* fu assai apprezzata la pianista Pitini).

CAGLIARI

® Anche quest'anno, sotto gli auspici del R. Conservatorio, si sono avute importanti manifestazioni:

a) d'accordo con la R. Università, conferenze-lezioni, su temi diversi, tenute da F. Torrefranca, U. Sesini, G. Roncaglia, L. Giusso, M. L. Fasano Cao, E. Paolone;

b) d'accordo col G.U.F., lezioni (di E. Paolone, G. Serra, A. Pisano, E. De Bellis, E. Liccardi, F. Margola, F. Alziator, L. Giusso) sulla Storia della musica, accompagnate da scelte esecuzioni;

c) concerti sinfonici diretti da G. Zecchi, G. Baroni (ai quali abbiamo già accennato) e R. Fasano. In quest'ultimo venne eseguita la introduzione dell'opera *Il borghese gentiluomo* di Gargiulo;

d) concerti da camera tenuti dai pianisti Vidusso, Weinert, Liccardi; dal Quartetto della Camerata romana; dai violoncellisti Brunelli e A. Fantini; dalla cantatrice M. Dahmens.

VARIE DALL'ITALIA

® A Venezia, tanto il R. Conservatorio che la R. Accademia di musica antica (quest'ultima in due sedute) hanno commemorato Rossini. Nel 1° istituto ha parlato del pesarese A. Piovesan, nel secondo il maestro Bernardi. In entrambi hanno seguito interessanti esecuzioni di musiche rossiniane.

® La Banda della R. Guardia di Finanza diretta dal m.° D'Elia ha dato a Roma un concerto commemorativo di Rossini e di Boito. Di quest'ultimo venne anche eseguita una Fantasia sul *Nerone* composta a suo tempo e recentemente ritoccata dallo stesso D'Elia.

® Il Gruppo dei Madrigalisti, diretto dal maestro Castellazzi, dopo Milano, ha fatto un giro in diverse città d'Italia presentando, oltre a cori già noti di Bettinelli, Farina, Castellazzi e Bossi, il nuovissimo scherzo corale a 3 voci femminili *E lasciatemi divertire* di P. Montani, su testo di Palazzeschi.

® A Trieste, la cantatrice Conchita Riveira ha eseguito un'*Antica nanna dalmata* di Feuer De Pauer Peretti, parole di R. Seveglievich.

® Il Trio salentino (Sannino, Massari, L. Spezzaferri) ha compiuto un applaudito giro di concerti a Bari, Piacenza, Ancona, Lecce, Monza e Lugo.

® In varie città d'Italia, di Germania ed a Parigi è piaciuta la *Sonatina a tre* per flauto, viola ed arpa, di Mario Persico, eseguita dal Trio Tassinari, Sabatini, Suriani.

VARIE DALL'ESTERO

® Il m.° Renato Fasano ha diretto ad Altemburgthur, con l'orchestra di quel Teatro di Stato, musiche di Respighi, Pizzetti, Martucci, Verdi, nonchè il suo poema *Isola croica*, eseguito recentemente anche alla Radio.

® Ci comunicano da Buenos Aires che l'Orchestra dell'Associazione Sinfonica Rosario diretta dal m.° Ferrini ha ricordato il 6° anniversario della morte di Respighi — alla presenza di folto pubblico e molte autorità — eseguendo *I pini* e *Le fontane di Roma*.

CONCORSI

® Angelicum (Piazza S. Angelo) Milano. — Bandisce un concorso fra gli iscritti al Sindacato musicisti della Lombardia per le seguenti composizioni:

a) per organo (premio L. 3.000); *b*) per una o più voci con accompagnamento d'organo, orchestra d'archi, arpa, celeste, accessori *ad libitum* (L. 4.000); *c*) per organo e orchestra d'archi, arpa, celeste ed accessori *ad libitum* (L. 4.000); *d*) per orchestra, arpa, celeste ed accessori *ad libitum*, in uno o più tempi (L. 4.000).

La chiusura del concorso è fissata al 30 settembre p. v.

® Concorso per una lirica su versi di Ada Negri (vedi nostro fascicolo di gennaio u. s.). — I maestri Bossi, Guarino e Lattuada hanno deliberato di premiare la lirica *Canto notturno* (di Maria Giacchino Cusenza) e di segnalare la romanza *Notte* (di Anna Del Bono). I due lavori (assieme ad altri di diversi autori, pure ispirati a poesie della Negri) verranno eseguiti in un prossimo concerto in onore dell'Accademica.

® G.I.L. — Al concorso nazionale pianistico femminile, svoltosi a Roma dal 7 all'11 aprile, hanno partecipato 120 organizzate. Sono state dichiarate vincitrici, nell'ordine:

Piccola italiana Isabella Salomon di Torino; giovani italiane (*ex aequo*) M. Luisa Candeloro di Roma, Giovanna Rosatta di Venezia, giovane fascista Lidia Viola di Milano.

NOTIZIE

® La R. Accademia d'Italia, in occasione del Natale di Roma, ha conferito i consueti premi, tra cui — per quanto riguarda il campo della musica — uno di L. 10 mila al m.° Luigi Ferrari Trecate, ed uno di L. 5 mila, rispettivamente, al maestro G. F. Ghedini ed al prof. Giulio Fara. Con essi vivamente ci rallegriamo.

® Il Duce ha ricevuto a Palazzo Venezia il cav. del lavoro Eugenio Bravi, presidente della Fondazione dei classici musicali, il quale, oltre a consegnargli una somma per scopi benefici, lo ha intrattenuto sugli sviluppi della Fondazione.

® La G. U. n. 90 pubblica il Decreto sul riconoscimento giuridico ed il relativo statuto del Sindacato Naz. Fascista degli artisti dello spettacolo aderente alla Confederazione fascista dei professionisti ed artisti. A questa possono iscriversi: *a*) gli artisti lirici primari, i maestri sostituti, quelli del coro, i rammentatori e coreografi; *b*) gli artisti drammatici primari della prosa e del cinema; *c*) gli artisti primari di operette, riviste, varietà e danze; *d*) gli aiuto registi ed i montatori di film.

® Presso la S.I.A.E. si è ricostituito il Comitato permanente di lettura per le opere liriche nuove. Ne fanno parte i maestri Alfano, Bellezza, Casella, Ferrari Trecate, Gatti, Ghione, Labroca, Malipiero, Mulè, Pick-Mangiagalli, Pizzetti, Rocca, Serafin, Tommassini, Zandonai e, per il giudizio sui libretti, Giuseppe Adami e Luigi Colacicchi.

® Il Teatro della Scala ha pubblicato il consuntivo della stagione 1941-42, durata 119 giorni con 80 recite normali (oltre 4 sabati teatrali e una recita operaia), 23 opere, 16 italiane (di cui 5 di autori viventi), 5 tedesche (*Dafne* di Strauss nuova per l'Italia), 1 francese, 1 russa (*La fiera di Sorocinzi*, nuova per Milano) e 11 balletti sinfonici. Alle 80 recite normali assistettero 137.290 spettatori, con una media di 1716. Gli incassi complessivi ammontarono a L. 6.184.958 con una media di L. 77.312 per recita.

® *Rosa del giglio* è il titolo della nuova opera di Giuseppe Pietri, su libretto di Maso Salvini e *Il re dei ribaldi* il titolo di quella che sta scrivendo Carlo Jachino, per incarico del Verdi di Trieste, su libretto di Oreste Nigro.

® Pei cicli di opere contemporanee che si svolgeranno, nel prossimo autunno, alla Scala ed al Reale dell'Opera, sembrano assicurate *Re Hassan* di Ghedini, nel primo teatro, e *Volo di notte* di Dallapiccola e *Wozzek* di Berg nel secondo.

® Nell'ultima decade di maggio si avrà una settimana rossiniana a Bologna, con l'opera *Il conte Ory* (diretta da Zandonai) al Comunale, ed una serie di concerti al Liceo musicale.

® Si è costituito a Roma il Quintetto del Conservatorio della G.I.L. Lo compongono i violinisti Emanuele e Bertolotti, oltre a Sabatini (viola), Saldarelli (violoncello) e Graziosi (pianoforte).

® Si è fondata a Viareggio la Società per concerti musicali « Giacomo Puccini », che ha già iniziata la propria attività.

® L'Ente autonomo del Massimo di Palermo ha pubblicato un elegante fascicolo-programma della stagione ora terminata, con molte fotografie e con cenni illustrativi, dovuti a diversi scrittori, delle opere rappresentate. Come appendice figura l'elenco completo di tutti gli spartiti finora apparsi allo stesso teatro dal 1901 al 1942.

® Il R. Conservatorio di Cagliari ha istituito nella sua Biblioteca una sezione di musica popolare (etnofonia) ed un'altra destinata alla raccolta d'autografi musicali.

® Per interessamento delle autorità d'occupazione, si sono avuti a Parigi tre concerti con caratteristiche speciali. Il programma del primo era costituito da musiche di compositori francesi (Martinau, Thiriet, Messiaen) prigionieri di guerra; quello degli altri due da brani di giovani autori tedeschi (Brehme, Fortner, Kaminski, W. Mahler, Frommel, Ernst e Bragsen).

® Anche quest'anno, l'Istituto tedesco di musica per stranieri organizza una serie di corsi di perfezionamento che avranno luogo a Potsdam, Lipsia e Salisburgo dalla fine di maggio a settembre. Essi saranno affidati a C. Kraus (direz. d'orchestra), Fischer, Kempff, Gieseking e Ney (piano), Kulenkampff e Prihoda (violino), Mahlke (musica da camera), Hüni-Mihacsek (canto), Marx (composizione), Ramin (organo e cori). Per richiesta d'informazioni scrivere: Grolmannstrasse 36, Berlin-Charlottenburg.

® W. Furtwängler ha assunto la cattedra di direzione d'orchestra della Hochschule für Musik di Berlino.

® L'Accademia di musica e di arte drammatica di Vienna ha assunto il titolo di Scuola superiore di Stato ed è posta sotto la direzione di Franz Schütz.

® Un'interessante esposizione « L'opera germanica contemporanea » si è inaugurata a Duisburg, con l'intento di offrire agli amatori del teatro un vasto programma dell'attività e dei progetti dei giovani compositori d'opera tedeschi.

® Un teatro stabile dei paesi bassi è stato fondato all'Aja sotto gli auspici del Commissario del Reich.

® Il compositore russo Dimitri Chostakovitch, durante l'assedio di Leningrado, ha composto la 7ª *Sinfonia* ispirata agli avvenimenti tragici della Russia. La prima esecuzione (a cui ha seguito una trasmissione per radio) ha avuto luogo a Knibytchef.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

NECROLOGIO

F. Weingartner

Il notissimo direttore d'orchestra, ch'era nato a Zara nel 1863, è morto in una clinica di Winterthur il 6 c. m. Ebbe a maestri Remy e Liszt. Diresse concerti e opere in tutti i più importanti teatri, specie della Germania; fu a capo della Volksoper di Vienna dal 1919 al 1924 e successivamente del Conservatorio di Basilea.

Ma, oltre che acclamato direttore d'orchestra, fu anche rinomato compositore di opere (*Sakuntala, Malavika, Genesius*, la trilogia *Oreste, Caino ed Abele, La scuola del villaggio*, ecc.), di poemi sinfonici, di 6 sinfonie, di musica da camera. Lascia anche molte pubblicazione d'interesse musicale e la revisione delle opere complete di Berlioz, di alcune di Méhul, di Weber, ecc.

® Il 26 aprile è morto improvvisamente, all'età di 57 anni, AUGUSTO RIGHETTI, critico musicale del *Tevere* di Roma fin dal 1935, assai stimato per la sua erudizione e per l'imparzialità dei giudizi su compositori ed artisti.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 °/₀ su tutti i prezzi)

Pianoforte

BELFORTE (G.) (125596). *Canti intimi*. 5 Pezzi (A) L. 20,—

BELLINI (V.) (125594). NORMA. Cavatina: Casta Diva (con parole). Trascrizione facile senza ottave (Del Maglio) (A) L. 2,—

Due Pianoforti

LA ROSA PARODI (A.) (125537). *Concerto pastorale*, per Pianoforte ed Orchestra. Riduzione dell'Autore (A) L. 30,—

Fisarmonica

ANZAGHI (L. O.). *Sei Bozzetti*:
(125613) 1. Canto del mattino. Valzer lento L. 3,—
(126614) 2. Serenità. Valzer moderato » 3,—
(125615) 3. Inseguendo un motivo. Tango L. 3,—
(125616) 4. Senza rimpianti. Mazurka » 3,—
(125617) 5. Visione. Tango-Serenata » 3,—
(125618) 6. A passo di parata. Marcia-Polka L. 3,—
(125619) Uniti » 12,—

PUCCINI (G.) *Pezzi scelti dalle opere* (Lupo):
LA BOHÈME:
(125659) Romanza di Rodolfo: Che gelida manina L. 3,—
(125660) Romanza di Mimì: Mi chiamano Mimì L. 3,—
(125661) Valzer di Musetta: Quando men vo L. 3,—

LA FANCIULLA DEL WEST:
(125662) Romanza di Johnson: Ch'ella mi creda L. 3,—

MADAMA BUTTERFLY:
(125663) Romanza di Butterfly: Un bel dì vedremo L. 3,—

MANON LESCAUT:
(125664) Canzone di Des Grieux: Tra voi, belle L. 3,—
(125665) Romanza di Des Grieux: Donna non vidi mai L. 3,—

TOSCA:
(125666) Romanza di Cavaradossi: Recondita armonia L. 3,—
(125667) Romanza di Tosca: Vissi d'arte L. 3,—
(125668) Romanza di Cavaradossi: E lucevan le stelle L. 3,—

STRAUSS (G.). *Celebri Valzer* (Lupo):
(125651) Accelerazioni, Op. 234 L. 4,—
(125652) Fogli del mattino, Op. 279 » 4,—
(125653) Vita d'artista, Op. 316 » 4,—
(125654) Storielle del bosco viennese. Op. 325 L. 4,—
(125655) Vino, donna e canto, Op. 333 » 4,—
(125656) Sangue viennese, Op. 354 » 4,—
(125657) Da solo a sola, Op. 367 (dall'operetta « Il pipistrello ») L. 4,—

Canto e Pianoforte

CORTESE (L.) (125516). *Due Sonetti* del Petrarca (S-T) (A) L. 10,—

Coro a Voci sole

GOUNOD (C.) (125597). *Ave Maria*. Meditazione sul I Preludio di G. S. Bach - a 4 Voci miste (Campana) (A) L. 2,—

PALESTRINA (G. P.). *Madrigali spirituali*, a 5 voci miste (Schinelli):
1. Vergine bella, che di sol vestita:
(125551) Partitura (B) L. 12,—
Parti staccate: (125552) Soprani e Contralti (uniti) - (125553) Tenori I, II e Bassi (uniti) Ciascuna (B) L. 5,—
8. Vergine, tale è terra e post'ha in doglia:
(125572) Partitura (B) L. 12,—
Parti staccate: (125573) Soprani e Contralti (uniti) - (125574) Tenori I, II e Bassi (uniti) Ciascuna (B) L. 5,—

Orchestra

GHEDINI (G. F.) (124978). *Pezzo concertante* per 2 Violini e Viola obbligati ed Orchestra. Partitura in-8° (A) L. 20,—

LA ROSA PARODI (A.) (125535). *Concerto pastorale*, per Pianoforte ed Orchestra. Partitura in-8° (A) L. 60,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

ALTRE EDIZIONI

Musica corale

BALDACCI (B.). *Nevicata*. A 4 Voci virili. - *Alba festiva*. A 4 Voci virili. (Carrara, Bergamo).

JESINGHAUS (W.). *Tramonto*. Coro virile. (Jesinghaus, Lugano).

MARCHESI (O.). *Fiori d'oro*. Poema corale a 4 Voci miste. (S. A. Carisch, Milano). - *Il sole*, poema corale. Parole dell'A. (F. Bongiovanni, Bologna).

MOZART (W. A.). *Gesellige Gesänge* für drei Singstimmen. Herausgegeben von B. Baumgartner. (Bärenreiter verlag, Kassel).

PFITZNER (H.). *Zwei Männerchöre a cappella*. - *Fons Salutifer*. Hymnus für Gemischten Chor, Orchester und Orgel. (J. Oertel, Berlin).

Musica sacra

GALLETTI (D. M.). *Litanie alla Madonna* a 3 Voci pari con Organo ed Armonio. (Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli).

GAVAZZENI (G.). *Canti per Sant'Alessandro*. Oratorio per Soli, Coro e Orchestra. Riduz. per Canto e Piano. Testo dell'A. (S. A. Carisch, Milano).

MERCANTI (G.). *Messa Quarta* in onore dei SS. Pietro e Paolo, per Coro a 2 Voci (T. B.) con accomp. d'Organo ed Armonio. (Chiesa SS. Apostoli, Busto Arsizio).

TADEI DA GANDRIA (A.). *Crucifixus* a 5 Voci a cappella. - *Missa sine nomine*. 16 Voci a cappella. Trascriz. in notazione moderna di W. Jesinghaus. (W. Jesinghaus, Lugano).

Organo

GALLETTI (P. M.). *Diciotto piccoli pezzi per Armonio*. (Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli).

GALLIERA (A.). *Preludio* (quasi Fantasia) *e Fuga*. (S. A. Carisch, Milano).

HARK (Fr.). *Chemnitzer Orgelbuch*. 17 Choralvorspiele. (F. R. Kistner & Siegel. Leipzig).

MICHEELSEN (H. F.). *Das Holsteinische Orgelbüchlein*. (Bärenreiter, Kassel).

Musica strumentale da camera

BURCHARDT (H. G.). *Trio Sonate* (zwei Blochflöten u. Klavier) (Bärenreiter, Kassel).

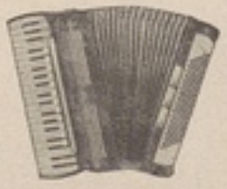
MARGOLA (F.). *Aria* per Violino e Piano. (F. Bongiovanni, Bologna).

MOZART (W.). *Musik für 4 Violinen* (G. Lenzewski). - *Zwölf Duos* für zwei Violinen (I. Engels). (Peters, Leipzig).

PAGANINI (N.). *24 Capricen* für Violine allein. Klavierbegleitung von R. SCHUMANN (Herausgegeben von A. Schünemann). Heft I, II. (Peters, Leipzig).

PICK-MANGIAGALLI (R.). *Capriccio* per Arpa. (S. A. Carisch, Milano).

STUERMER (B.). *Sonate* für zwei Geigen und Klavier. (Bärenreiter, Kassel).



" Scandalli "

LA GRAN MARCA ITALIANA

CAMERANO (Ancona)

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.

BUENOS AIRES.
Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

S. PAULO.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

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

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIV·NVMERO·VI· GIUGNO ·MCMXLII·XX

UN'OPERA FONDAMENTALE

FRANCO ABBIATI

STORIA DELLA MUSICA

La più ampia raccolta, finora tentata in Italia, di notizie, interpretazioni ed illustrazioni, intorno agli svolgimenti storici della musica dalle remote origini ai giorni nostri.

VOLUME I - ROMA - MEDIOEVO - RINASCIMENTO

In 4°, pag. 556, con 4 tavole a colori, 256 illustrazioni e facsimili, oltre 200 citazioni ed esemplificazioni musicali, indice dei nomi e biografia.

VOLUME II - SEICENTO

In 4°, pag. 430, con 3 tavole a colori, 193 illustrazioni e facsimili e 143 citazioni ed esemplificazioni musicali, indice dei nomi e biografia.

VOLUME III - SETTECENTO

In 4°, pag. 524, con 4 tavole a colori, 294 illustrazioni e facsimili e 173 citazioni ed esemplificazioni musicali, indice dei nomi e biografia.

Ciascun volume Lire 100 netto

Rilegato in mezza pelle e tela, con fregi in oro Lire 130 netto

In preparazione: VOLUME IV - L'ERA MODERNA

G A R Z A N T I

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

Il succedaneo italiano del famoso Estratto di Tamarindo Erba!

TAMARITAL *Erba*

CARLO ERBA S. A. - MILANO

" Scandalli "

LA GRAN MARCA ITALIANA

CAMERANO (Ancona)

SUCCESSI TEATRALI ALL'ESTERO

R. ZANDONAI

A MÜLHAUSEN

La via della finestra

Due atti di G. ADAMI

Canto e Pianoforte **L. 40** - Libretto **L. 4**

A BUDAPEST

Giulietta e Romeo

Tre atti di R. ROSSATO

Canto e Pianoforte **L. 50** - Libretto **L. 4**

F. VITTADINI

A LIPSIA

Fior di sole

Fantasia coreografica in 6 quadri di G. CORNALI

Riduz. per Pianoforte **L. 20** - Libretto **L. 1**

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

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. Giovanna Masera. — Michelangelo Buonarroti il giovane e le sue poesie per musica . . . . . Pag. 131

A. L. — Luigi Marchesi, celebre sopranista . . . . . » 136

VITA MUSICALE: L'8° « Maggio musicale » fiorentino (A Damerini) - Teatri - Le celebrazioni rossiniane a Bologna - Concerti . . . . . » 141

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica strumentale - Musica sinfonica » 148

IN TUTTI I TONI: Notizie - Concorsi - Necrologio - Bibliografia (Edizioni Ricordi; altre edizioni) . . . . . » 151

DISCHI "LA VOCE DEL PADRONE„

D'IMMINENTE PUBBLICAZIONE

TITO SCHIPA (con grande Orchestra diretta dal m.° Cordone)

DA 5420 Werther (Massenet)

« Io non so se son desto » (Invocazione) p. I.
« O natura di grazia piena » » » II.

GIANNA PEDERZINI (con Orchestra diretta dal m.° Adriano Lualdi)

DA 5424 Werther (Massenet)

« Va non è mal se piango » (A. III).
« La canzone di Fraciscio » (A. Lualdi).

RICCARDO PICK MANGIAGALLI (Pianoforte solo)

AW 300 Ballata op. 66 in 2 parti (Pick Mangiagalli).
AW 301 Rapsodia epica op. 68 in 2 parti (Pick Mangiagalli).
AW 302 Notturno op. 67 (Pick Mangiagalli).
Due valzer-capricci op. 20 (Pick Mangiagalli).

LISTINI GRATIS A RICHIESTA

S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone

MILANO - Via Domenichino, 14

ANNO XXIV GIUGNO 1942-XX N. 6

MVSICA D'OGGI

Michelangelo Buonarroti il giovane

e le sue poesie per musica

A chi studi gli spettacoli teatrali alla Corte Medicea nel secolo XVII un nome si presenta accanto a quelli più famosi di Ottavio Rinuccini e di Gabriello Chiabrera: quello di Michelangelo Buonarroti il Giovane. Egli non è da confondere con la numerosa schiera di rimatori che in quel tempo, a Pitti, cooperarono in vario modo alle rappresentazioni musicali, ma è invece da collocare accanto ai due maggiori sopra ricordati. Il Rinuccini si rivelò, nel campo librettistico, fin dall'inizio del secolo, per la composizione della famosa *Euridice*, che, musicata dal Peri, segna l'affermazione del melodramma. Con essa il poeta acquistava rinomanza e consolidava a Corte una posizione di primato, mantenuta poi per lungo tempo. Accanto a lui, sebbene più giovane d'anni e d'esperienze, anche il Chiabrera si era segnalato col *Rapimento di Cefalo*, e anche dell'opera sua la Casa Medici si valse a lungo. Le feste del 1600, in occasione delle nozze di Maria de' Medici, erano state un successo per i due poeti, e Michelangelo Buonarroti, che di quelle compose allora la « Descrizione », doveva, qualche anno dopo, entrare in gara nello stesso campo (1). Dotato di felice e delicata vena poetica, e di vasta e profonda cultura, questo pronipote del grande Michelangelo diede il meglio del suo ingegno per il diletto e la esaltazione di Casa Medici, dalla quale ebbe sempre riconoscimenti e favori (2). Poeta di corte, ma non poeta cortigiano. E altrove ho dimostrato come le necessità del momento si contemperino in lui con vera e felice ispirazione, attuandosi in lavori teatrali che possono stare alla pari, e talvolta superare, quelli del Rinuccini e del Chiabrera (3). Ma occorre distinguere, tra le molte sue composizioni sceniche, quelle che furono interamente o quasi interamente musicate, e che per l'argomento e per lo stile sono vere favole pastorali, o intermedi, da quelle in cui la musica entra solo in parte, nei brani lirici. Per le prime egli si collega direttamente alla librettistica del suo tempo, per le seconde ha un

(1) Cfr. Descrizione delle felicissime nozze... di... Maria Medici... Di Michelagnolo Buonarroti. Firenze, Marescotti, 1600.

(2) Cfr. Maria Giovanna Masera, *Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Torino, R. Università. Fondo di studi Parini-Chirio, 1941, p. 62 e segg.

(3) Cfr. ivi, p. 69.

posto a sè, nella storia delle lettere italiane, come poeta ricco di possibilità espressive. A queste ultime vanno aggiunte le molte sue rime, quasi tutte inedite, che furono « intonate » da maestri famosi. Purtroppo le musiche dei contemporanei, ispirate ai versi del Buonarroti, sono tutte perdute; e di alcuni compositori, che certo collaborarono con lui, non si conosce neppure il nome.

Nel 1605, in occasione dei festeggiamenti per la venuta a Firenze di Alfonso e Luigi d'Este, si rappresentò a Corte la prima favola per musica di Michelangelo: *Il Natal d'Ercole*, in cui è narrata la nascita dell'eroe, e la gentile leggenda dell'origine della Via Lattea e dei gigli. Argomento tenue, ma delicato: tutta la pastorale ha un tono lieve e discreto. Vi mancano le commozioni profonde: in compenso vi è molta armoniosità espressa anche in una grande varietà metrica. Pregi che la dimostrano agevolmente adattissima ad essere musicata, chè in alcune scene era degna di ispirare anche un non mediocre compositore. Però nessuna notizia contemporanea può farla ritenere « cantata in musica »: forse essa fu soltanto recitata, pur essendo stata scritta per l'esecuzione lirica (4).

Per la seconda pastorale buonarrotiana, *Il giudizio di Paride*, si è meglio informati. Fu composta in un'occasione solenne: le nozze di Cosimo II con Maria Maddalena d'Austria, per le quali i Medici pensavano di ripetere i fasti del 1600, e di emulare anche lo splendore delle recenti feste ducali mantovane. I grandiosi preparativi erano cominciati assai per tempo, ma appunto perchè l'occasione si presentava come eccezionale le rivalità furono più facili a sorgere tra i poeti designati allo scopo. Per la prima volta si trovavano in gara il Rinuccini, il Chiabrera e il Buonarroti, a cui si unì anche Francesco Cini. Ma per vari contrasti che già serpeggiavano tra di loro, e che eran venuti sorgendo in seno alla nuova Accademia degli Elevati, dove il Rinuccini imperava provocando perciò l'ostilità di tutti gli altri, egli si vide messo da parte a Pitti, mentre però la Corte di Mantova mostrava di preferirlo, dando incarico al Monteverdi di musicare la sua *Arianna* (5). Il Buonarroti, col Cini, rimaneva padrone del campo a Firenze: a lui fu affidato lo spettacolo più importante; il Cini e il Chiabrera, che sostituiva il Rinuccini, non composero che cose minori. *Il giudizio di Paride* avrebbe perciò dovuto ottenere il più vivo successo, rappresentato, come fu, il 25 ottobre 1608, dinanzi a tutta la Corte e a più di cinquemila invitati (6). Invece al poeta si preparò una guerra sorda, da parte dei cantanti e degli strumentisti che eseguirono la pastorale. I musici furono sobillati specialmente dal Rinuccini e da Marco Da Gagliano, già famoso allora a Firenze quale compositore e fondatore dell'Accademia degli Elevati.

Anche nel pubblico vi fu una corrente sfavorevole a Michelangelo, e lo spettacolo fu ascoltato con pochissima attenzione, eccettuati i pezzi eseguiti dalla « Signora Ippolita », famosa cantante. Tuttavia nel libretto sono reali pregi, perchè il notissimo argomento mitologico fu abilmente sceneggiato (7). Non mancano i

(4) Cfr. ANGELO SOLERTI. *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*. Firenze, Bemporad, 1905. - *Il Natal d'Ercole*, pubblicato presso i Giunti nel 1605, fu ristampato da PIETRO FANFANI in *Opere varie... di Michelangelo Buonarroti il Giovane*. Firenze, Le Monnier, 1863, pp. 1-42.

(5) Cfr. MASERA. *Michelangelo* cit., p. 37 e segg.

(6) Cfr. SOLERTI. *Musica, Ballo* cit., p. 46 e segg.

(7) *Il giudizio di Paride*, stampato a Firenze dai Sermatelli nel 1608, fu ripubblicato in FANFANI, *Opere varie* cit., pp. 43-112.

contrasti drammatici e le effusioni liriche: in molte scene la musicalità e la grazia abbondano, e vi sono molti agili cori, come tutti quelli delle ninfe, degnissimi di essere raffrontati con i migliori del Rinuccini. Alla pastorale furono alternati degli Intermedi: l'*Astrea* di Lorenzo Franceschi, *Il giardino di Calipso* di Alessandro Adimari, *La nave di Amerigo Vespucci* di Giovanni de' Bardi, *Vulcano* di G. B. Strozzi, il *Tempio della Pace* dello stesso Buonarroti, con grande sfarzo di scenografia. Ma le fonti contemporanee, che tante notizie danno su questo spettacolo, tacciono completamente il nome del maestro che scrisse le musiche per la pastorale e gli intermedi, mentre dicono che furono brutte. Il che significa, mi pare, che i contrasti e gli intrighi erano grandi. La Casa Medici mostrò tuttavia di giudicare serenamente l'opera di Michelangelo, e volle che fosse rappresentata una seconda volta, il 19 novembre, per la venuta a Firenze del Duca di Mantova. Con *Il giudizio di Paride* il Buonarroti aveva creato una buona pastorale, ma riuscì ancor meglio parecchi anni dopo quando, sempre a richiesta dei Signori, compose la sua terza favola per musica: *Siringa*, rappresentata in Palazzo Vecchio il 29 febbraio 1634 per la venuta del principe Alessandro di Polonia (8).

Temperamento essenzialmente lirico, cantò in modi adeguati la ritrosia della ninfa Siringa trasformata in canna per sfuggire all'inseguimento di Pan, e il dolore dell'irsuto dio, facendo fiorire intorno lievi episodi di ninfe e pastori amanti. Cori e canti a solo sono di una musicalità meravigliosa. Vi abbondano le strofette agili e brevi, in uno spirito che non ha nulla da invidiare al Chiabrera e sembra presentire in più d'un punto il Metastasio.

Siringa fu musicata, come chiaramente dimostrano le varie sue didascalie. Particolarmente notevole la deliziosa canzonetta di Silvano « Mira, Nisilla »: il Chiabrera non avrebbe potuto comporre versi più squisiti, nè più melodiosi. Importanti l'« incontro di guerrieri combattitori, ma tacenti » a suon di trombe e tamburi, scena che si ricollega al genere degli « abbattimenti » tanto in uso nella Firenze del Seicento, e il ballo e coro delle Ninfe nelle ultime scene dell'atto V (9). È perciò tanto più da rimpiangere che anche per *Siringa* si ignori affatto il nome del compositore. Appunto la perdita delle musiche ha impedito alle tre belle pastorali di Michelangelo di avere la fortuna di altri libretti del Seicento, inferiori per pregi letterari e artistici, ma legati al nome di un grande musicista.

Non si è molto più informati intorno a coloro che rivestirono di note vari Intermedi buonarrotiani. Quelli per la commedia *La gratitudine* di Niccolò Arrighetti, eseguiti durante il carnevale del 1628 nel Collegio dei giovinetti nobili di Via San Gallo, furono « cantati in musica », ma non si sa ad opera di chi (10). Certo l'autore non può essere quel Giovanni Baldanzi che l'anno dopo era intento a musicare altri intermedi di Michelangelo, che non ci sono pervenuti neppure nel testo letterario. Invece quelli per la commedia *Il tesoro* di Tommaso Segni furono posti in musica da Filippo Vitali. Altri ancora, per una commedia fatta dai figli di Vieri Cerchi, non hanno alcuna indicazione di compositore. Eppure, in tali

(8) Cfr. MASERA. *Michelangelo* cit., pp. 64-65. - *Siringa* fu pubblicata dal SOLERTI, in Appendice al suo vol. *Musica, Ballo* cit., pp. 519-588.

(9) Cfr. MASERA. *Gli "abbattimenti" alla Corte granducale toscana nel secolo XVII*, in « Musica d'Oggi », a. XXIII, n. 3, (marzo 1941).

(10) Cfr. per tutti: MASERA: *Michelangelo* cit., p. 65.

rappresentazioni, la musica non poteva mancare: ma, spesso, gli autori rimanevano anonimi, e, avvenuto lo spettacolo, facilmente cadevano in dimenticanza.

Per il secondo gruppo di opere del Buonarroti, quelle in cui la musica entra solo in parte, là dove all'azione succedono la stasi e l'effusione lirica, si conoscono alcuni nomi di compositori, tra i migliori che vanti il Seicento fiorentino. Nel genere rusticale Michelangelo emerge con quel capolavoro di freschezza e di arguzia che è *La Tancia*, scritta a richiesta dei Signori e per essi rappresentata il 25 maggio 1611 (11). Molto, troppo si è detto, a lode e a condanna di quest'opera che, pur tra prolissità, ha numerosi pregi, e dimostra le migliori doti dell'autore.

***

Negare al poeta vigore drammatico e sapienza tecnica, negargli la capacità di cogliere felicemente i lati deboli della psicologia contadinesca, e la possibilità di adeguatamente rappresentarla, per riconoscere solamente ne *La Tancia* il valore estrinseco sarebbe un fargli torto. Bellezze estrinseche ve ne sono, e molte: tra queste debbono ricercarsi le cose musicabili e musicate, perchè la ricca varietà metrica si esplica in molte fresche arie, canzoni a ballo e rispetti rusticali.

Il Buonarroti dà sempre accurato avviso della loro esecuzione musicale e coreografica. Furono pure cantati i bellissimi intermedi rusticali. Ma, anche per *La Tancia*, le musiche sono perdute. Quanto al loro autore, non è forse impossibile che si tratti di Guido Caccini, come altra volta ho supposto: però l'unico documento in proposito non è troppo convincente (12).

Per *La Fiera*, singolare azione in 5 giornate, dove intorno al nucleo centrale di una fiera si intrecciano e si avvicendano i personaggi e le scene più svariate, eseguita agli Uffizi l'11 febbraio 1619, e che Michelangelo attese poi a rifare, si conoscono con esattezza i due maestri che musicarono varie sue parti.

Il Diario di Corte del Tinghi, riportato dal Solerti (13) è esplicito: si tratta di Marco Da Gagliano e di Francesca Caccini. Il Da Gagliano, passati ormai molti anni dal *Giudizio di Paride*, si era riconciliato con Michelangelo, sì da concedergli la sua partecipazione; quanto a Francesca Caccini è noto che questa geniale musicista, allora già meritamente famosa, diede suono a varie liriche del Buonarroti, e fu sua valente ispiratrice e collaboratrice per lunghi anni (14). È perciò probabile che essa abbia musicato le molte e bellissime arie e canzonette che abbondano ne *La Fiera*, mentre al Da Gagliano fu piuttosto affidata la parte corale.

Un'altra opera di Michelangelo per la vastità e l'originalità del disegno è da considerare accanto a *La Fiera*: *Il passatempo*, séguito di varie scene di diverso stile, a cui tien dietro *Il balletto della Cortesia*. Rappresentato a Pitti l'11 febbraio 1614, contiene alcune serenate e rispetti cantati. Interamente musicato fu *Il balletto della Cortesia*, sontuosa azione coreografica a cui parteciparono anche il

(11) Cfr. SOLERTI, op. cit., p. 63. - *La Tancia*, dopo la prima edizione giuntina del 1612, fu ristampata moltissime volte. È la migliore opera del Buonarroti e quella che ha avuto maggior fortuna.

(12) Cfr. MASERA. *Michelangelo* cit., p. 48.

(13) Op. cit., p. 143. *La Fiera*, stampata la prima volta nel 1726, fu ripubblicata dal FANFANI, Firenze, Le Monnier, 1860.

(14) Cfr. MARIA GIOVANNA MASERA. *Una musicista fiorentina del '600: Francesca Caccini*. Firenze, Le Monnier, 1941, passim.

granduca e la granduchessa. I compositori, per le scene del *Passatempo* e del *Balletto*, furono Jacopo Peri e Antonio Brunelli, maestro di cappella nella Chiesa di S. Stefano de' Cavalieri di Pisa (15). La festa, fantasiosa e originale, ebbe molto successo, al quale contribuirono assai le belle musiche, ora perdute. Per la bizzarria dell'invenzione sono da notare, del Buonarroti, *Le mascherate, Veglia*, non si sa se e quando rappresentate (16).

L'autore ha posto in scena un ricevimento di carnevale, con una varietà pittoresca di maschere, di soldati, di cavalieri, di dame, di servitori, di fanciulle innamorate e di personaggi mitologici. Molte le arie e i cori cantati, come avvertono accurate didascalie. Un genere che, precorrendo i tempi, fa pensare al *Singspiel*. Le ariette delle « dame cantatrici » hanno tanta grazia e levità nei loro versi brevi, quanta non ne potrà offrire maggiore la librettistica settecentesca. *Le mascherate* terminano con un ballo generale. Forse non furono mai eseguite, e soltanto le arie furono « intonate » separatamente.

Francesca Caccini musicò parecchie poesie di Michelangelo, ma, nel suo « Primo Libro », non si trova alcun testo di lui. È probabile che qualche madrigale o qualche canzonetta del Buonarroti figurino anonimi nelle Raccolte musicali del tempo, ma a me non è finora riuscito di identificarne alcuno. Si sa che un musico di Napoli, Giandomenico Monsella, lo aveva richiesto di testi; e Giulio Caccini, il Peri, e gli altri maestri di Corte avranno più volte messo le note sotto parole di lui.

La fortuna di Michelangelo, in rapporto alla musica, non finisce con la sua morte. Prescindendo da *La Tancia* del Moniglia, musicata da Jacopo Melani (1657), che con quella del Buonarroti non ha di comune se non il titolo e un personaggio secondario, è curioso notare che G. A. Federico introdusse nel suo libretto *Il Flaminio*, musicato da G. B. Pergolesi, al quale la filastrocca di Antonia (a. III, scena XIII), più di cento anni dopo che *La Tancia* era stata scritta (1735). Il che dimostra la grande popolarità dell'azione rusticale buonarrotiana.

Recentemente poi, per una riesumazione de *La Tancia* fatta a Firenze nel 1930, furono nuovamente musicati (ed eseguiti con vivo successo) i suoi Intermedi: quello dei *Frugnolatori* dal m.° V. Frazzi, quello degli *Uccellatori colla civetta* dal m.° G. Guerrini, e quelli dei *Pescatori e delle pescatrici* e dei *Segatori del grano* dal m.° M. Cremesini (17). Anche il m.° L. Dallapiccola si è rivolto alle opere del Buonarroti e ne ha tratto testi per i suoi *Sei cori di Michelangelo il Giovane* (18). Nella Prima Serie, per voci miste senza accompagnamento, ritornano gli Intermedi III e IV alla commedia dell'Arrighetti (delle « malmaritate » e dei « malammogliati ») così spigliati e finemente ironici. La Seconda Serie (Invenzione e Capriccio) ha tolto le parole dagli « Enigmi in versi », che il Buonarroti compose in gran numero, arguti e delicati, gradito passatempo dei nobili salotti della sua età (19). Il m.° Dallapiccola ha scelto due fra i migliori: il XXXVII (*I balconi della*

(15) Cfr. MASERA. *Michelangelo* cit., pp. 65-66. - *Il Passatempo*, con il *Balletto della Cortesia*, fu pubblicato dal SOLERTI in *Musica, Ballo* cit., pp. 281-340.

(16) Pubblicate dal FANFANI, *Opere varie* cit., pp. 113-216.

(17) Le partiture, inedite, si trovano alla Biblioteca del R. Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze.

(18) Milano, Carisch, 1933-36.

(19) Cfr. FANFANI, *Opere varie*. cit., pp. 396-97.

rosa) e il XLII (*Il papavero*). La Terza Serie (Ciaccona e Gagliarda) comprende il *Coro degli Zitti* da « Le mascherate » (a. I, scena V) e il *Coro dei Lanzi briachi*, cioè il V intermedio alla commedia dell'Arrighetti, dove il tono burlesco raggiunge il suo culmine, attraverso la parodia degli « Zitti », nel giocondo grottesco dei « Lanzi briachi ». L'autore ha dato a ogni brano l'espressione musicale più adeguata e rispondente allo spirito della poesia. Perchè Michelangelo il Giovane ha scritto molto di vivo e di vero, anche in funzione della musica. Per questo ha potuto ispirare i musicisti che a lui si sono rivolti, e rimane ancora attuale.

MARIA GIOVANNA MASERA.

Luigi Marchesi, celebre sopranista

Luigi Marchesi fu indubbiamente un grande artista cantante, uno dei più grandi, anzi, che vanti la storia dell'arte lirica italiana, se badiamo ai giudizi dei suoi biografi contemporanei. Più che artista, fu una voce meravigliosa, straordinaria; una voce, come dice il Fétis, che affascinò tutta Europa.

Abbiamo detto *un* artista. Per amore di esattezza storico-fisiologica, bisogna spiegarsi più chiaramente. Egli non fu *un* artista nè *una* artista. Fu *un* soprano. Oggi soltanto le donne sono soprani; ai tempi del Marchesi potevano diventarlo anche gli uomini, purchè si assoggettassero, nella loro fanciullezza, ad una operazione di eliminazione, che veramente era cosa barbara e vergognosa.

Luigi, di Giovanni Marchesi e Isabella Rossi, nacque a Milano l'8 agosto 1754, nella parrocchia di S. Giorgio al Pozzo Bianco (poi Santa Maria dei Servi, ed ora di San Carlo). I suoi genitori erano originari di Modena. Un Francesco Marchesi, congiunto del Giovanni, fu maestro di scherma nel ducale Collegio di quella città. Il padre, trombetta nel teatro di Modena, avendo osservato nel figlio una disposizione musicale veramente rimarchevole, lo istruì nei primi rudimenti, e gli insegnò a suonare il corno da caccia; ma per una istruzione più scientifica lo affidò alle cure del maestro Caironi e del tenore Ottavio Albuzzi (1).

Il maestro Caironi era, come si diceva allora, *musico*; egli notò che la voce del ragazzo era straordinariamente chiara, di un timbro simpaticissimo e assai armoniosa e che inoltre la natura lo aveva dotato di un vero talento musicale; e non si fece scrupolo di consigliare l'inesperto suo allievo a sottoporsi alla necessaria operazione per diventar possessore di una splendida voce *bianca* virile. Così suggestionato, e allettato fra l'altro dalle splendide fortune di altri *musici* — fra cui, ad esempio, il celebre Broschi detto il *Farinelli* — senza nemmeno consultare il padre, Luigi abbandonò di soppiatto la casa paterna e si recò a Bergamo, dove... diventò *musico*, cessando di essere uomo.

Quando suo padre fu informato della cosa, ne fu irritatissimo, a tal segno che non volle più ricevere il figlio in casa. Evidentemente, nel suo naturale buon senso pensava che quello che il figlio avrebbe acquistato in dolcezza di voce, non lo

(1) Questo tenore cantò a Milano nel R. Ducale Teatro negli anni 1747, 1748, 1750-51, 1762 e 1766.

avrebbe mai compensato di quello che aveva perduto... in dignità. Ma poichè a quei tempi tali erano i costumi... artistici, è inutile discutere.

***

L'istruzione musicale di Luigi Marchesi fu completata dal celebre Giovanni Andrea Fioroni, maestro di cappella del Duomo di Milano, che nel maggio 1765 lo fece accettare fra gli *allievi musici soprani* della Cappella, col salario di L. 6 al mese. I suoi esordi come cantore di chiesa non facevano presagire in lui il futuro grande artista. Ma nel 1774, in un teatro privato, cantò a Roma, vestito da donna, ne *La serva padrona* del Pergolesi, e da quel momento, si può dire, cominciò la sua vera e gloriosa carriera artistica, per la quale doveva brillare su tutti i grandi teatri d'Europa.

L'anno successivo (1775), a soli 21 anni, cantò a Milano nel Regio Ducale Teatro, situato nel già Ducale Palazzo (ora Palazzo Reale). Cantò in due opere: *Medonte re di Epiro* di Luigi Alessandri, e *Alessandro nelle Indie*, di Carlo Monza, milanese. Nel *Medonte* ebbe a compagni l'altro soprano Gaspare Pacchiarotti, il tenore Giovanni Anzani, Elisabetta Tailer e Francesca Varesi. Nell'*Alessandro*, cantò col Pacchiarotti, coll'Anzani, col Cavalli, buffo, e con la Gabriella Tagliaferri Rizzoli.

Sul finire dello stesso anno cantò a Venezia e a Treviso. Da allora in poi la sua carriera musicale fu una serie di trionfi continui rinnovantisi in tutte le città dove egli cantò, considerato il primo d'Europa e ricercato affannosamente da tutti i direttori di teatri e di spettacoli.

Andò per la prima volta all'estero, in Germania, alla Corte dell'Elettore di Baviera, nel 1776. Ritornò a Milano nel 1777, ammirato e ricercato da tutti, non solo per il suo eccezionale valore artistico, ma anche per i suoi modi gentili, per la sua educazione e per la sua bontà. Proprio l'anno precedente il fuoco aveva distrutto il Regio Ducale Teatro di Milano, e prima che fosse edificato quello della Scala, gli spettacoli si davano in un teatro provvisorio sito nell'antica Cà di Can, in S. Giovanni in Conca. Il Marchesi, per condiscendere alle premure dei direttori di quegli spettacoli, aveva impegnato la rinomata cantante Rosa Manservisi (buffa). Disgraziatamente la Manservisi lungo il viaggio ammalò e perdette la voce. Il Marchesi allora assunse le sue parti, e nelle opere *La vera costanza* del maestro Pasquale Anfossi e *Le astuzie amorose* di Giovanni Paisiello, comparve sostenendo il personaggio della Manservisi. Ricompensato con una scatola d'oro piena di monete dello stesso metallo, egli la passò intatta alla compagna divenuta invalida al canto!

È impossibile — nel breve spazio di una rapida biografia — seguirlo nei suoi trionfi. A Milano, nel 1780, entusiasma i milanesi cantando alla Scala nell'*Armida* di Misliweczeck, e l'Accademia fa coniare in suo onore una medaglia d'argento. A Torino, il Re di Sardegna è talmente entusiasta di lui, che lo nomina suo Musico di Corte con uno stipendio di 1500 lire piemontesi, e il permesso di viaggiare nove mesi all'anno.

Nella patente (22 aprile 1782) è detto così:

"Abbiamo con singolare gradimento riconosciuto nella persona di Luigi Marchesi una particolare abilità nella musica vocale, ed abbiamo altresì inteso con soddisfazione che col merito de' vari suoi talenti in lui concorrono le virtuose qualità di saviezza, probità ed onoratezza."

I regali ch'egli ebbe all'estero furono innumerevoli.

A Milano nel 1785, il Collegio Musicale fece coniare in suo onore una medaglia: nel diritto vi era l'effige dell'artista, con le parole:

Aloysius - Marchesius. Mediol. - Cantor. Exim.

nel rovescio: una lira con attorno una corona d'alloro; al disopra le parole:

Bene Merenti

al disotto *Colleg. Music. Mediol - MDCCLXXXV.*

Nel 1791, a Siena, si stampano opuscoli in suo onore. Nel 1792, a Venezia, viene coniata per lui una medaglia. Insomma, gli onori che dappertutto gli venivano resi, le dimostrazioni di entusiasmo e le prove straordinarie della simpatia ch'egli inspirava, a volerli ricordare diffusamente, riempirebbero intere colonne; bisogna perciò rinunciarvi. Col suo canto squisito, delizioso, egli ispirò la musa di molti poeti di grandi e piccole città.

Come saggio dello stile poetico dell'epoca, riproduciamo qui un sonetto dedicatogli a Firenze nel 1779. È un modello di questo genere di letteratura:

Anche in mezzo all'orror di notte oscura
O d'ogni bel piacer motor primiero
Gran Genio d'Armonia, cui diè natura
Foste sovra ogni cor soave impero,
In qual estasi bello ogni alma fura (!!?)
Per te Marchesi, allor che Achille altero
Dolce cantando d'occultar procura
In gonna femminil spirto guerriero!
Oh se il destino a Troja invido tanto,
Mostrato avea pria di mill'anni, e mille
Di Guerrier così caro i pregi, e il vanto,
Ilio forse non fora arsa in favilla:
Ma l'irritate Dee vinte al suo canto
Rapito avrian, non palesato Achille.

La cronaca ha tramandato il sonetto, ma non il nome del suo autore. Per questi, certamente, l'oblio è una fortuna.

***

Il sopranista ebbe una certa celebrità, anche, diremo così, politica. Narra Cesare Cantù che il Marchesi, al tempo della Repubblica, invitato dal generale Miollis a dare una accademia, rispose: « Il generale straniero può farmi piangere, non farmi cantare! ». Considerava Napoleone Bonaparte come un usurpatore, e quando nel 1796 rifiutò di cantare in suo onore, fu *invitato* a lasciare il territorio cisalpino entro dodici ore, e dovette alla intercessione del generale Berthier se in seguito gli fu concesso di ritirarsi in una sua villa. Per ciò ebbe le lodi dell'Alfieri che nel suo *Misogallo* lo chiamò un eroe.

Naturalmente, i nemici della Repubblica erano tutti suoi ammiratori, mentre invece i repubblicani non gli risparmiarono le dimostrazioni ostili. Così, le ostilità ed i rancori politici, sceglievano per campo di lotta, un terreno... che chiameremo neutro.

Già, intorno ai musici, il Parini aveva scritto i notissimi versi:

Aborro in sulla scena
Un canoro elefante
Che si trascina appena
Sulle adipose piante,
E manda per gran foce
Di bocca, un fil di voce.

Benedetto Marcello, aveva pure protestato contro il barbaro costume, componendo due *Madrigali* a quattro voci, su certi versi satirici che non riproduciamo... per non insistere troppo su un argomento per se stesso antipatico. Del resto, a dar meglio un'idea del modo come la cosa era intesa e sentita a quei tempi, basterà

citare — dall'opera *Il teatro giacobino ed antigiacobino in Italia, 1796-1805*, del chiar. dott. Antonio Paglicci-Brozzi — il seguente periodo:

"Il celebre Marchesi era l'idolo festeggiato e desiderato di tutta la Nobiltà (milanese), la quale con questo voleva dar a vedere come si tenesse salda alle tradizioni del passato adorando questo ultimo di quella grande e così ammirata pleiade di evirati che aveva formato la delizia di tutti i musicofili del secolo XVIII."

Proprio vero che la politica... si caccia dappertutto!

***

Intorno al Marchesi, è curiosissimo questo brano che si legge nella *Storia Universale del Canto* di Gabriele Fantoni:

"Marchesi, il brillante cantante, che però non aveva nè il patetico di Guadagni Giuseppe, nè lo stile elevato di Pacchiarotti Gaspare, colla sua femminea voce, per la quale in una parte di donna aveva debuttato in Roma nel 1774, volea sostenere parti virili e fiere che gli permettessero di portare grand'elmo dorato e a piume rosse e bianche. Volea sempre entrare in scena discendendo una collina, dall'alto della quale potesse gridare: — Dove son io? — Esigeva quindi che una trombetta facesse sentire alcune note squillanti, per poter nuovamente esclamare: — Odi lo squillo della tromba guerriera?

Allora, avanzando al margine della rampa, cantava invariabilmente un rondeau *composto di due movimenti contrari, in cui malediceva la cruda sorte e lanciava un diluvio di scale e volatine le une più rapide delle altre, che ondeggiavano e sfavillavano come le piume ed il bagliore del suo caschetto.*

Nè è da meravigliare che i maestri piegar dovessero alla pressione di tali capricci, e gli uditori fossero costretti ad arrendersi alle lor voglie, se i medesimi coronati e potenti subir dovevano e il loro fascino e il loro dispetto, e i vincitori innanzi a quelle strane potenze erano vinti!"

Di questa psicologia così fine e arguta, quanta parte non è ancora oggi di attualità, e non troverebbe numerose applicazioni?

***

Ma in sostanza, l'uomo era buono e degno di stima e di rispetto. Egli fu il promotore del Pio Istituto Filarmonico; e si prestò pure per la istituzione del Conservatorio di Musica, a proposito del quale esiste nell'Archivio di Stato una sua lettera assai interessante (2). Si occupò pure di composizione e pubblicò due

(2) Ne diamo qui il testo autentico, sicuri di far cosa gradita ai nostri lettori:

ARCHIVIO DI STATO
IN MILANO
TEATRICA - AUTOGRAFI

Eccellenza.

Preso in considerazione il bellissimo piano e ben congegnato, per l'istituzione d'un Conservat. di Musica in Milano, io mi fo un pregio di subordinare rispettosamente a V. E. alcune osservazioni, per ciò che riguarda il Canto, che io ho potuto fare cogli scarsi miei lumi acquistati in tanti anni di mia professione, i quali tuttochè parranno forse di poco o niuno rilievo, possono nondimeno contribuire alla migliore riuscita di un così commendevole e necessario Istituto.

Egli è da osservarsi in primo, che gli allievi da ammettersi nel Conservat. per imparare

volumi di *Ariette* italiane. Nel carnevale del 1805 cantò per l'ultima volta alla Scala, indi, a soli 50 anni, si ritirò a vita privata.

Abitava a Milano in via S. Spirito, N. 1324 (ora 11) nella casa del rag. Francesco Bertani, dove prese in affitto un appartamento di 11 stanze al primo piano — casa che passò poi in proprietà dei nob. Bagatti Valsecchi. Aveva la sua villa a Inzago, dove morì il 14 dicembre 1829, lasciando erede universale il ragioniere Gaetano Gelimberti; al Pio Albergo Trivulzio lasciò i beni che possedeva nel Comune di Trecella; lasciò la casa di Inzago e i beni che quivi possedeva a certo Luigi Bagini che egli aveva tenuto a battesimo, con obbligo che se egli e la moglie sua morissero senza figli legittimi o naturali, la casa dovesse essere ridotta ad uso di Ospedale, con diritto di godere dei frutti di quei beni. E così infatti avvenne. Ed oggi a Inzago, la via dove è posto l'Ospedale, porta il nome di via *Luigi Marchesi*.

Tale fu questo singolarissimo artista, che, attraverso gli inevitabili difetti che erano per così dire il corollario logico della vita lirica di quel tempo, fu dotato di genialissime qualità, grande come artista, onorevolissimo come uomo di cuore e generoso.

A. L.

---

il canto abbiano denti belli e sani. Dalla buona o cattiva dentatura dipende assai l'avere o il far sentire la voce più dolce, più chiara e più sonora.

Non si crede opportuno di far copiosa musica a questi allievi, poichè dall'esperienza risulta che un tale esercizio da me pure praticato pregiudica, ed affatica il petto in pregiudizio della voce.

Converrebbe a mio avviso che si fissasse una lezione di ballo alla settimana a chi studia il canto, perchè possa egli avvezzarsi a ben presentarsi sulla scena, e mettersi bene colle braccia, ad atteggiarsi giustamente e a fare ogni movimento grazioso e decente. Assai più necessario ancora io reputo la lettura ad alta voce almeno una volta alla settimana di qualche poesia drammatica di Metastasio o di altri, per esercitare gli alunni a ben pronunciare giustamente le parole e a ben declamare e dopo qualche tempo di tale esercizio sarà molto giovevole il fare ad essi accompagnare anche col gesto tutto ciò che recitano e declamano.

Non mi parrebbe altresì disconveniente che questi assistessero alle prove generali delle opere che si debbono rappresentare, ed anche si ammettessero ad una qualche recita di opera seria o buffa che maggiormente riuscisse.

Vorrei sopratutto raccomandare ai maestri che saranno prescelti, che nell'insegnare ai loro allievi non avessero soltanto di mira la nota e di formare il giusto tuono della voce, ma ancora di fargli sillabar bene, e pronunciare distintamente la parola, di far sentire insomma ciò che cantano. È raro che abbiasi cantanti i quali pronuncino distintamente e facciano sentire le parole, che modulano col suo canto.

Oltre a ciò suggerirei che nella lezione da darsi pel canto, il maestro non dovesse tenere ai lati come si suole gli allievi, ma dovesse mettersegli dietro il pianoforte colla medesima carta di musica che tiene davanti sul pianoforte il maestro, affinchè possa egli vederli e convenirli a tempo dei contorcimenti di bocca o di viso e di altri difetti che facilmente si contraggono.

Nell'atto che io sottometto al superiore discernimento di V. E. questi deboli miei riflessi la prego a continuarmi l'alta sua protezione e a considerarmi, quale colla maggior venerazione ho l'onore di dichiararmi

Dell'E. V.

Umilissimo ed osseq.mo
servitore LUIGI MARCHESI

(1808)

VITA MVSICALE

L'OTTAVO «MAGGIO MUSICALE» FIORENTINO

Maggio di guerra questo « Ottavo maggio musicale fiorentino », non nel senso di un suo più dimesso tono, ma, con tono ancor più alto (i mutilati e i feriti gloriosi sempre al posto d'onore), come avvertimento a chi di ragione che il popolo italiano è vivo e forte non solo in armi, sibbene in tutta la efficienza delle sue energie intellettuali, conscio della sua storia e della sua virtù creatrice. Questo ha voluto il Duce nell'intento di inserire la più grande manifestazione musicale italiana nella forza operosa della Nazione guerriera, della guerra vittoriosa, come vittoriosa su tutti i popoli e in tutti i tempi è stata la nostra musica.

LE OPERE LIRICO TEATRALI

Uno dei criteri che stanno a fondamento del « Maggio musicale » è quello della riproduzione eccezionale di opere teatrali poco note o di repertorio e della inscenatura di opere antiche mai più rappresentate dall'epoca della loro nascita. Così una edizione originale del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, diretto da Gui e con artisti come la Pederzini, Pasero, Tagliavini, Bechi, Tomei, l'Abate, con scene di Gianni Vagnetti; una indimenticabile esecuzione del *Fidelio* beethoveniano da parte dell'orchestra e degli artisti dell'Opera di Dresda e sotto la direzione di Karl Böhm, hanno ottenuto vibrante successo.

Lo stesso complesso dell'Opera di Dresda ha offerto uno spettacolo di primissimo ordine col *Cavaliere della rosa* di R. Strauss, che a Firenze non era mai stato rappresentato.

Hanno seguito poi una deliziosa esecuzione della *Sonnambula* di Bellini, diretta con stile perfetto da Marinuzzi, interpretata da Tagliavini prima, da Schipa poi, da Pasero, dalla Carosio, dalla Limberti, ecc. (discusse le scene di Prampolini); una pregevole ripresa della *Forza del destino* di Verdi sotto la direzione di De Sabata con interpreti eccezionali come la Caniglia, la Stignani, Bechi, Momo, Pasero, Meletti, regia di A. Bekai, scene indovinate di C. E. Oppo; e, alla Pergola, una bella e veramente mozartiana rappresentazione del *Don Giovanni*, diretta dal giovane e già grande direttore Herbert von Karajan coadiuvato dalla Caniglia, da Stabile, Pasero, dalla Danco, dalla Favero, Tajo, Albanese, Mongelli, e con nuovissime scene di un fantasioso realismo pittorico di Aldo Calvo.

« IL RITORNO DI ULISSE IN PATRIA » DI MONTEVERDI

Di alto interesse per molti riguardi la esumazione del *Ritorno di Ulisse* di Claudio Monteverdi, nella realizzazione orchestrale di Luigi Dallapiccola, la quale, se ha riaperto la discussione dell'appartenenza, o meno, a Monteverdi, mi pare l'abbia, a esser sinceri, risolta. Infatti, non diciamo in tutta l'opera, ma in moltissime parti (e basterebbe citare tutta la parte di Penelope, il risveglio di Ulisse, il coro marinaresco dei Feaci) noi sentiamo il fraseggiare dal largo respiro del grande cremonese in modo inequivocabile; e se altrove non lo sentiamo, niente impedisce di ammettere che il genio *dormitabat* o che altra mano, di qualche allievo per esempio, sia intervenuta momentaneamente ad aiutare il maestro per compiere l'opera in più breve tempo, come accadeva nelle « botteghe » dei grandi pittori e scultori.

È vero che il manoscritto di Vienna, su cui è stata elaborata la ricostruzione e che fu ritrovato dall'Ambros non portava frontespizio nè nome dell'autore; dunque, si dice, potrebbe essere di un altro. Ma occorre, ci pare, maggiore sforzo ad ammettere questa ipotesi che riguarda un ignoto, piuttosto che supporre autore Monteverdi, di cui la partitura porta così evidenti segni facilmente controllabili con altre opere ben note. A ogni modo noi siamo convinti che maggiori ragioni suffragano l'opinione dell'autenticità del lavoro. E in tutti i casi dobbiamo esser grati al sopraintendente m.° Mario Labroca, che ci ha fatto conoscere, in una realizzazione quanto mai accurata e interessante, una bella opera del nostro seicento, di chiunque essa sia. Quanto alla ricostruzione di Luigi Dallapiccola bisogna dire, dati gli scopi di presentare un'opera così lontana nel tempo ad un pubblico non di specialisti, ma formato di una maggioranza disparata, che ha tenuto il giusto mezzo tra una ricostruzione scientifica e una riespressione artistica moder-

na, con il più fine gusto. L'opera, diretta con disciplinata misura da Mario Rossi, interpretata dalla Elmo, da Voyer, dalla Barbieri, dalla Magnoni, Pasero, Zagonara, ecc., con semplice ma corretta regia di Mario Labroca, con scene poetiche di Gino Sensani, ha incontrato il più vivo favore.

« IL DOTTOR FAUST » DI FERRUCCIO BUSONI

Dobbiamo rallegrarci che finalmente il *Dottor Faust* di Busoni, di questo grande pianista e compositore toscano, sia giunto in Italia, dopo i grandi successi ottenuti in Germania dal 1925, anno della sua prima apparizione. Ciò è avvenuto per merito del « Maggio musicale ». Si è parlato e scritto molto intorno agli intendimenti del grande empolese ed ai caratteri specifici del suo genio musicale; sono stati espressi giudizi disparati sugli alti propositi del grande maestro, considerati in rapporto alla forma di bellezza e di espressione raggiunta, ma tutti sono stati concordi nel ritenere il *Dottor Faust* un'opera di eccezione, frutto di una mente di superiore cultura, ricca di germi anticipatori e contesta di una materia elaborata con paziente cura di finissimo artefice. Poco rimane ancora a dire di nuovo; ma non sarà mai abbastanza ripetuto che il *Dottor Faust* non è opera da giudicare alla stregua di nessuna delle opere precedenti: non è infatti « svolgimento di vicende sensazionali », piuttosto « cerimonia al di fuori della vita quotidiana, semireligiosa, elevata e nello stesso tempo animatrice e divertente ». Bisogna accoglierla come espressione di uno spirito tormentato da un'ansia prepotente del nuovo e sbattuto dalle varie correnti di cultura e dalle varie tendenze di un'azione essenzialmente romantica ma perpetuamente spinta da un desiderio di concretezza e di classica solidità. Di questo contrasto drammatico, di questa latente contraddizione risente l'intiera opera, dove a volte il proposito di « purezza musicale » sembra smentito da pagine illustrative e coloristiche. L'opera a ogni modo ha fortemente impressionato il pubblico, che l'ha accolta con incontrastato favore: merito anche della appassionata e intelligente direzione di Previtali, degli artisti, la Oltrabella, R. Gigli, Mascherini, della regia di Salvini, delle scene di Sironi, della coreografia della De Luca.

In tutte le opere, compreso il *Fidelio*, nelle due *Messe* e nei concerti ai quali ha partecipato (specialmente nella *Nona*), si è dimostrato eccellente il coro diretto dal m.° Morosini.

LA « MISSA PRO DEFUNCTIS » DI GUIDO GUERRINI

Novità assoluta è stata, nei concerti sinfonico-corali, la *Missa pro defunctis* che Guido Guerrini ha scritto in memoria di Guglielmo Marconi, e che ha avuto valore di solenne commemorazione dell'insigne scienziato, rievocato anche dalla alta parola dell'Ecc. Severi.

A vedere Guido Guerrini riprendere il sacro testo famoso, su cui dissero parole memorabili Verdi, Berlioz, Schumann, a suo modo Brahms, Draeske, Rheinberger, Dvorak, Sgambati, Fauré, non v'è luogo alla meraviglia, ma ad una legittima attesa ansiosa. Solo si ha diritto di constatare se l'impegno, che è grave sovra ogni altro, è stato assolto con la necessaria coscienza e con la preparazione indispensabile. Ora la produzione antecedente di Guerrini fa considerare questa Messa come necessaria conseguenza d'arte. E quanto a preparazione valgono le opere sue già note che attestano il travaglio cosciente per l'acquisto di un linguaggio musicale e di uno stile personali. Lo sforzo compiuto dal maestro, a giudicare dalla esecuzione magnifica diretta da Tullio Serafin, con solisti come la Gatti, la Barbieri, Pauli, Pasero, è stato coronato da un risultato che pone questa opera nel primo piano della produzione moderna italiana. E così è stata giudicata da tutta la stampa, largamente rappresentata. Dante Alderighi del *Lavoro Fascista* dice che l'autore con questa Messa « prende posto fra i più significativi compositori italiani viventi »; Franco Abbiati, nel *Corriere della sera*, la chiama « opera d'arte nobile e forte, austera e ispirata... altrettanto magistrale nella fattura quanto ispirata nella evocazione e interpretazione del sacro testo »; M. Rinaldi, nella *Tribuna*, afferma che « il lavoro di Guerrini supera nettamente, per importanza, tutte le composizioni precedenti dello stesso autore »; Alceo Toni, ne *Il popolo d'Italia*, dichiara che il maestro « ha scritto una delle opere più significative e pregevoli del nostro tempo », ecc.

Noi vogliamo aggiungere che un aspetto, chiaro anche ad una prima audizione, è quello del rapporto fra verbo musicale e parola liturgica, che Guerrini attua in questo grande lavoro, a cui ha chiamato in ausilio tutti i mezzi a disposizione: coro, orchestra, solisti. Non si tratta di una semplice musicazione di un testo poetico, ma di una funzione germinale dei due elementi. Vissuto, con spirito moderno, il problema religioso più inquietante ma cristianamente più consolante, della Morte e della Eternità, — e senza questa meditazione non sarebbe nato un proposito concreto — Guerrini invece di risolverlo da pensatore, con ragionamento, l'ha risolto, da artista, in una espressione lirica. V'era un testo, che la Chiesa ha offerto da millenni alla esperienza interiore di generazioni e generazioni: a quello si è rivolto. Gravato dalla passione religiosa di milioni di anime, quel testo si è mostrato atto a prolungare e moltiplicare la sua irradiazione, oltre il significato limitato della concreta parola e diventare, per questo, di per sè musica e canto.

Guerrini dunque ha il merito di aver ascoltato e colto questa intrinseca musicalità della parola nell'antico testo, ed ha dato il segno preciso, mercè un magistero di stile acquisito dalla storia e dalla personale esperienza, alla eco che il suo spirito ne aveva ricevuto in ricchezza spirituale. È rimasta talvolta perfino la intonazione fiorita dalla primitiva anima cristiana, come quando il tema gregoriano del *Dies irae* circola in tutta la quarta parte della *Missa*, non dunque come tema da contrappuntare, ma come motivo quasi essenziale di una necessità espressiva. Allora non sai se dalle parole è nata la musica o se la musica ha postulato quella parola. Questa stretta unione tra poesia verbale ed espressione musicale sostiene quest'opera in una atmosfera di sublime poesia, che ha rari momenti di depressione, e costituisce un lavoro mirabile per fattura e ispirazione. E cadono tutte le quistioni di vecchio e di nuovo, che qualche grammatico può ancora sollevare, e che si annullano dalle ragioni della bellezza, che solo conta.

A. LA ROSA PARODI

Concerto pastorale per Pianoforte ed Orchestra

Partitura in-8°
(125535) **L. 60,—**

Riduzione dell'A. per 2 Pianoforti
(125537) **L. 30,—**
(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONE RICORDI

LA « PICCOLA MESSA SOLENNE » DI ROSSINI

Nella chiesa di Santa Croce, dove giacciono le ceneri del grande Pesarese, Vittorio Gui, a celebrazione del 150° dalla nascita dell'autore, ha diretto una esecuzione, tutta fervida d'amore all'arte inconfondibile rossiniana, della *Piccola messa solenne*. Opera singolare, espressione sincera di una integra umanità pure usata ad altri accenti, ma squisitamente casta in alcuni momenti di più raccolto sentire, ha avuto ad interpreti l'orchestra del Maggio e i solisti la Caniglia, Pasero, la Stignani, Marcato.

IL CONCERTO PIZZETTIANO

Ildebrando Pizzetti ha diretto un importante concerto di sue musiche, che ci ha dato la visione prospettica di tutta l'arte sua, dalla prima affermazione della *Fedra* (1915) alla recente *Sinfonia in la* (1940). Di quest'ultimo lavoro è stato detto ampiamente in questa rivista da Gavazzeni. Noi aggiungiamo che essa è una sintesi di ogni espressione passata e, nel contempo, un ampliamento di ogni valore acquisito nelle conquiste antecedenti. Quelle che furono illuminazioni transitorie, qui si fanno nuclei essenziali per più decisi svolgimenti; quelli che erano attimi di pathos tragico, qui si sistemano in un ordine rigoroso di espressione drammatica, in una totalità organica di ferma e precisa narrazione interiore.

La *Sinfonia in la* dunque rappresenta, a tutt'oggi, il punto massimo dell'arte pizzettiana e, insieme, un improvviso elevarsi delle possibilità sinfoniche dello spirito italiano moderno. Nel concerto sono state eseguite altresì cinque *Liriche* e quattro episodi dell'*Abramo ed Isacco* (cantatrice squisita la Carosio, prezioso collaboratore il coro di Morosini), opere che sono valse a segnare le varie tappe dello stile di Pizzetti e la loro continuità logica, nonchè a confermare la vitalità e l'attualità di un'arte, la quale ha radici profonde nella coscienza storica e in quella personale di un alto spirito, ricco di umanità e assetato di verità. Il successo è stato pieno.

MUSICHE ITALIANE SETTECENTESCHE

Nella Loggia di Palazzo Strozzi Fausto Torrefranca, l'insigne studioso e scopritore del nostro settecento strumentale, ha offerto il modo di conoscere alcuni concerti da lui ritrovati di autori settecenteschi o ignoti come Mauro Dalai o poco noti come Luigi Borghi, o ancora incompiutamente esplorati come il grande Vivaldi. Ha diretto l'orchestra con preciso stile e perfetta intuizione di stile il m.° Roberto Lupi: sono stati solisti il violinista Abussi e il pianista Scarpini.

Poco dopo, a mezzo del Quartetto Strub, lo stesso Torrefranca ha fatto conoscere alcuni quartetti primitivi, ma di un grande significato per l'origine dello specifico genere musicale, di B. Galuppi, di A. M. Gasparo Sacchini, di Giovanni Cambini e di Boccherini-Cambini. Alle due manifestazioni il Torrefranca, con precisa parola illuminatrice, ha premesso una esauriente se pur breve prolusione. L'impressione è stata profonda e indimenticabile.

CONCERTI DEL PIANISTA E. FISCHER

Due concerti, uno alla Pergola, uno alla Sala Bianca, ha tenuto il celebre pianista Edwin Fischer eseguendo con impareggiabile stile ed espressione drammatica musica beethoveniana, tra l'altro la famosa e così raramente ascoltata *Hammer-Klavier* op. 106, oltre ad opere di Händel, Bach, Schubert. Successo clamoroso.

LA « NONA SINFONIA » DI BEETHOVEN

Le manifestazioni musicali sono terminate con la esecuzione della *Nona sinfonia* di Beethoven, in una interpretazione superba di Herbert von Karajan, che ha fatto ricordare le più memorabili edizioni di Toscanini e di Ni-

kisch. Egli ha avuto a collaboratori la sempre pronta e agguerrita orchestra stabile fiorentina, i solisti Tilla Briem, Maria Rohs, Heinsen Martea e Rudolf Waltzke.

LA « CENERENTOLA » DI MASSIMO BONTEMPELLI

Il « Maggio musicale » si è chiuso con quattro rappresentazioni dello « spettacolo » in tre atti e cinque quadri, con cui l'insigne scrittore Massimo Bontempelli ha rivissuto con ingenua e fine poesia la favola del Perrault, così cara a tante generazioni. Alcune musiche dello stesso Bontempelli hanno segnato con suggestiva fantasia i punti salienti della commedia. Le scene di Gianni Vagnetti, la regìa di Corrado Pavolini, la recitazione di artisti ottimi come l'Adani, Scelzo, Racca, Sabatini, la Saripa, Allegranza, la Graziosi, ecc. hanno contribuito al buon successo del lavoro che Bontempelli aveva scritto appositamente per il « Maggio musicale ». Il quale, per merito del Soprintendente Mario Labroca, ha avuto, pur nelle difficoltà del momento, un bilancio morale di straordinario significato.

ADELMO DAMERINI

MEDIA BANDA

P. M. COSTA

Grotta azzurra. Marcia trionfale su celebri canzoni napoletane (Giampieri)

125167. - Partitura L. 25,—
125168. - Parti staccate » 50,—

Rapsodia vesuviana su celebri canzoni napoletane (Giampieri)

125124. - Partitura L. 40,—
125125. - Parti staccate » 80,—

A. GIAMPIERI

Gloria. Marcia trionfale

124993. - Partitura L. 25,—
124994. - Parti staccate » 50,—

Sulle rive dell'Arno. Valzer

124995. - Partitura L. 40,—
124996. - Parti staccate » 80,—

Fiorenza. Marcia militare

124989. - Partitura L. 12,—
124990. - Parti staccate » 20,—

Toscana bella. Marcia militare

124991. - Partitura L. 12,—
124992. - Parti staccate » 20,—

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

TEATRI

Esito lietissimo ha avuto la breve stagione rossiniana al Reale dell'Opera di ROMA. Dopo il *Guglielmo Tell* (m.° Serafin, Bechi, la Gatti, la Vitali-Marini, la Covezzi, Beval, l'ª danzatrice Attilia Radice), sono andate in scena: *Cenerentola* (m.° Rossi, la Barbieri, la Mazzarelli, la Abati, Albanese, Meletti, Mongelli), *La gazza ladra* (m.° Zandonai, la Corsi, la Landi, la Vitali-Marini, Fort, Maugeri, Neroni), *L'italiana in Algeri* (m.° De Fabritiis, Bettoni, la Perea Labia, la Pini, Taddei, Fort, la Pederzini), *Il barbiere di Siviglia* (m.° Bellezza, Bechi, la Pederzini, Giovagnoli, De Taranto, Neri).

Un'altra stagione del D.L. si sta svolgendo all'Italia di MILANO. Si sono rappresentate: *La forza del destino* (m.° Pessina, la Scampini, Garutti, la Masetti Bassi, Noto), *Lucia* (maestro Paci, la Paggi, Taccani), *La traviata* (maestro Arrigo Guarnieri, la Ferrari, De Metz, Fregosi), *L'amico Fritz* (m.° Pessina, la Petrella, Badiali), *La Bohème* (m.° Polone, la Sauteri, la Vaccari, Bova, Perrone), *Cavalleria* (Lois e la Galli), *I pagliacci* (Lattaro e la Fornasaro) direttore il m.° Pinzacone, *Tosca* (m.° Giacopetti, la Surani, Montanari, Roggio).

PADOVA ha ricordato il centenario boitiano con l'allestimento di *Mefistofele* al Garibaldi (m.° Podestà, Mongelli, Malipiero, la Gavazzi, la De Ruggeri).

A MENTONE, la prima stagione lirica italiana comprendeva: *Bohème* (m.° Questa, la Carbone, Salvarezza, Poli, la Menotti) e *La traviata* (m.° Ziino, la Pagliughi, Malipiero).

Il m.° Del Cupolo ha diretto a FOGGIA: *Butterfly* (l'Adami Corradetti, Gallo, Venturini), *L'amico Fritz* (Tagliavini, la Tassinari), *Otello* (Merli, Borgonovo, la Ciani).

BREVI STAGIONI LIRICHE. — *La traviata* al Vittorio di TORINO (m.° Braggio, la Cigna, Merino, Basiola). — *Butterfly* (la Pampanini e Alfieri), *Cavalleria* (la Rasa e Alfieri), *I pagliacci* (Marietta, De Franceschi, la Dori) al Rossetti di TRIESTE, direttore Cantoni. — *La traviata* (m.° Wolf Ferrari, la Favero, Casavecchi, Colombo) e *Chénier* (m.° Fratini, Pravadelli, Biasini, la Ruggeri) a TREVISO. — *Rigoletto* (m.° Wolf Ferrari, Basiola, Sinnone, la Muzzi) al Malibran di VENEZIA. — *Il barbiere* (m.° Moresco, Galeffi, la Capsir) e *Lucia* (m.° Del Cupolo, la Carosio, Schipa) a BRESCIA. — *Rigoletto* (m.° Tronchi, Tagliabue, Gentilini, l'Ancione) a MODENA. — *Il barbiere* (con Toti Dal Monte) a PISA. — *Wally* (la Oltrabella, Ziliani, Guicciardi) e *La Bohème* (la Favero, Tagliavini, la De Stefani, Poli) direttore Berrettoni, a LUCCA.

Caloroso successo hanno avuto all'estero due opere di R. Zandonai: *Giulietta e Romeo* a BUDAPEST (m.° Failoni, la Warga, Udvardy, regìa di Olah) e *La via della finestra*, nuova per la Germania, a MÜLHAUSEN (m.° Bur, la Mülbauer, la Lenz, Fuchs, Gillig, regìa di Wildhagen).

Da segnalare anche l'eccellente accoglienza a LIPSIA del balletto *Fior di sole* di Vittadini. Numerose le repliche.

Il m.° Erede ha diretto al Teatro di Stato di KASSEL *Manon Lescaut*, *La traviata*, *Il flauto magico* e *Così fan tutte*.

Le celebrazioni rossiniane a Bologna

Si sono iniziate — sotto l'alto patronato della Principessa di Piemonte — il 27 maggio, in coincidenza con la regificazione del Liceo musicale Martini, di cui il Pesarese fu alunno nel 1807 e poi illustre direttore.

Nella mattinata, presenti tutte le autorità cittadine e molte altre giunte da Roma, i direttori degli altri Conservatori, i critici dei principali giornali e cospicue personalità, dopo lo scoprimento di due lapidi nell'atrio dell'Istituto, tennero applauditi discorsi il Podestà, il direttore m.° Nordio ed Alfredo Casella il quale parlò su *Rossini e il Liceo musicale di Bologna*. Ha seguito nella sala Bossi (diretta dal m.° Nordio) l'esecuzione della cantata inedita del Pesarese, *Il pianto dell'armonia*, per tenore (F. Albanese), cori e orchestra, che fu il suo saggio scolastico più importante.

Alla sera, al Comunale, rappresentazione de *Il conte Ory*, magistralmente diretto da Riccardo Zandonai, bene assecondato in palcoscenico dalla Archi, dalla Elmo, dalla Vitali-Marini, da Fort, Bettoni, Togliani. L'opera, scritta da Rossini in Francia nel 1828, ma di mala voglia, è di carattere farsesco (su trama tolta dallo Scribe); e la musica, pur avvalendosi di brani precedentemente composti e poi rimaneggiati, senza nulla aggiungere alla fama del compositore, rivela fin d'allora la sua fantasia espressa con dovizia di canto e spirito festoso.

Prima della rappresentazione dell'opera aveva pronunciato un gustoso discorso celebrativo Arnaldo Fraccaroli.

Nel giorno 28 si è avuta l'esecuzione della *Piccola messa solenne*, nella stesura originale, direttore Guì, coro del m.° Giungi, solisti Voyer, la Caniglia, la Stignani, Pasero, i pianisti Bonfiglioli e Kessissoglù, l'organista Fuser.

A conclusione delle feste rossiniane, vennero presentate il 29 u. s., sotto la direzione di Alfredo Casella, la *Sinfonia in re magg.* (1808), la *Sonata per archi* (1804), il *Quintetto per fiati in si bem.* e pagine vocali di cui furono finissime interpreti la Zareska e l'Anzellotti.

Sempre a BOLOGNA, precedentemente, si ebbero tre concerti sinfonici diretti, rispettivamente, da De Matacic, Molinari-Pradelli e Marinuzzi. Il primo maestro ha fatto conoscere il suo *Kolo sinfonico* ed ha avuto un applaudito solista in Tito Aprea nel *Concerto* di Ciaicovski per piano e orchestra. — All'udizione di Molinari-Pradelli ha collaborato ottimamente il violinista Cillario nel *Concerto* di Brahms; ed il programma era completato da musiche di Beethoven, Pizzini, Franck, Wagner e Borodin. — Marinuzzi, infine, oltre che come direttore (Rossini, Beethoven, Albeniz e Strauss), ha avuto calorosi consensi anche come autore del *Preludio e Preghiera*, novità per Bologna, mirabilmente interpretata dalla Caniglia.

La stagione concertistica da camera del Conservatorio si è conclusa con un'udizione del pianista Benedetti Michelangeli; e quella del ciclo « Pro musica » con un programma (direttore Adone Zecchi) che comprendeva brani di Ghedini, Dallapiccola, Petrassi, Mortari.

CONCERTI

MILANO

TEATRO DELLA SCALA. — Col più vivo successo e quasi sempre a teatro esaurito ha proseguito la stagione sinfonica. Franco Ferrara ha diretto con affinata sensibilità la sinfonia de *Le nozze di Figaro*, la *I^ Sinfonia in re min.* di Martucci, pagine di Kodaly e di Strauss e, nuovo per Milano e favorevolmente accolto, *Al Piemonte* di Pizzini.

Willy Ferrero ha avuto la eccellente cooperazione del pianista Benedetti Michelangeli (che ha dovuto eseguire alcuni brani solistici fuori programma) nel *Concerto in mi bem.* di Beethoven; ed ha presentato, gradite novità, il *Concerto* di Pachetti e la *Preghiera del torero* di Turina. Completavano il programma pagine di Vivaldi e di Ravel.

Anche Nino Sanzogno ha ottenuto lieta accoglienza in un lungo programma: *Triplo concerto* per piano, violino, violoncello e orchestra di Beethoven, *Concerto in la min.* per pianoforte e orchestra di Schumann, la *Terza sinfonia in fa magg.* di Brahms, i *Commenti sinfonici per l'"Ecuba"* di Malipiero e *Petruska* di Strawinski. Nella poderosa composizione beethoveniana ebbero caloroso successo i solisti Benedetti Michelangeli (applauditissimo anche dopo la *Sinfonia* di Brahms), Kulenkampff e Mainardi.

Questi ultimi due rinnovarono il successo anche nel concerto diretto dal maestro Eugenio Jochum; Mainardi quale solista nell'*Adagio con variazioni* di Respighi, Kulenkampff nella *Romanza in sol magg.* di Beethoven, ed entrambi nel *Doppio concerto in la min.* di

Brahms. Il m.° Jochum ha offerto un'accurata edizione anche della *Terza* di Beethoven.

Ha concluso con buon esito la stagione il giovane maestro ungherese G. Ferencsik, nel cui programma figuravano il *Concerto in la magg.* di Vivaldi-Molinari, pagine di Kodaly, di Liszt, di Beethoven ed il *Concerto in re min.* di Brahms, in cui si distinse il pianista Fischer.

❀ Conservatorio. — In onore di Ada Negri si è avuta una serata di musiche ispirate a sue liriche (Tirindelli, Lualdi, Respighi, Oddone, Gorgni, Paribeni, Toni, Soresina, Del Corona) tra cui — vivamente applaudite — le recentissime *Canto notturno* di Maria Giacchino Cusenza e *Notte* di Alda Del Bono, la prima premiata e l'altra segnalata al recente concorso dell'A.N.F.A.L.

La serata si era iniziata con una felice presentazione di Dino Bonardi.

❀ Concerti diversi. — All'Angelicum, in un concerto diretto dal maestro Gerelli (e per la parte corale dal m.° Danza) vennero eseguite musiche di Monteverdi, Cherubini, Marinuzzi, Paribeni, ecc.; nelle successive serate si distinsero il violoncellista Crepax, col pianista Frugoni ed il contralto Sigalla (al piano Dick Marzollo). — Molto bene è riuscita l'Accademia di plettro all'Istituto dei ciechi, preceduta da una illustrazione del dott. Murtola. — In un concerto al D. L. Civico, diretto dal maestro Giachetti, il pianista Gino Marinuzzi *junior* ha eseguito con sicuro senso di stile il *Concerto in re min.* di Bach. — Al Lyceum la cantatrice Suppi ha interpretato musiche di Mozart, Scarlatti, Oddone, Gentilucci, ecc.

ROMA

❀ Adriano. — Dopo un concerto di Galliera (eccellente collaboratore pianistico Benedetti Michelangeli, nella *Danza dei morti* di Liszt e nel *Concerto* di Grieg) Bernardino Molinari ha dedicato due udizioni a preludi e introduzioni di opere di Wagner ed altre due agli oratori di Don Lorenzo Perosi, *La strage degli innocenti* e *La resurrezione di Cristo*, che il pubblico ha riudito con piacere, festeggiando anche i solisti: la Ciani, l'Alfano, Gallo, Gobbi, Flamini ed il coro diretto dal maestro Somma.

❀ Teatro delle arti. — Interessante è riuscita anche la stagione primaverile. L'ha inaugurata Casella presentando il *5° Concerto brandeburghese* di Bach (solisti la Faini, la Carmirelli e Tassinari), *Cinque racconti di Perrault* di Ravel, nella regia di Alanova (pure interprete con la Pontani, la Rapallo, Brinati, Morucci) e *La favola di Orfeo* dello stesso Casella (Borriello, Anselmi, Cassinelli, la Tuccari, Vidali).

Nel programma di Igor Markevitch figuravano musiche di Prokofieff, di Strawinski, dello stesso Markevitch e di Dallapiccola. Solista di canto Maria Fiorenza. — Capuana, a sua volta, ha diretto il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, nell'ottima trascrizione di Toni (Nives Poli e Corcione ed i cantanti Vera Sciuto e Borriello) e la favola di Perrault *Pelle d'asino*, libretto di Ghéon e musica di Absil; interpreti la Vidali, Di Lelio, Ricagno, la Mazzoni, ecc.

Anche Gavazzeni ha avuto lieta accoglienza presentando il vivace *Concertino* per pianoforte e orchestra di Honegger (solista Gorini), la *Sinfonia da camera* per 17 strumenti di Salviucci, il *Concerto* a cinque di Respighi (Gallesi, Lattanzi, Emanuele, Battistelli, Graziosi) ed il *Concerto* per trio e orchestra di Casella, solisti, di quest'ultimo, l'autore, Poltronieri e Bonucci. — Nuovo per Roma come rappresentazione è poi piaciuto il balletto *L'amore stregone* di De Falla, direttore Pedrotti, coreografo Thieben, che ne fu interprete con la Santander, la Di Legge, Brinati, la Oxe e Tamburi.

Di Strawinski vennero eseguite *La storia del soldato* (m.° Pedrotti, la Radice, Baghetti, Chiantoni, ecc.) e *Nozze*, che costituiva una novità solo per la parte coreografica (direttore Casella, pianisti Scarpini, Barzetti, De Barberis, Graziosi, ballerini Dell'Ara, Began, Lecco, Brinati, Thieben, ecc.). — Roberto Caggiano, infine, ha diretto con l'orchestra dell'E.I.A.R. musiche di Janàcek, di Händel, di Martinu, l'ispirata *Sonata* di Nino Rota e la *Sinfonia* da camera di B. Bettinelli; collaboratori i violinisti Emanuele e Montelli ed il violoncellista Amfitheatroff.

❀ Concerti diversi. — Da ricordare alla Filarmonica quelli della pianista Puliti Santoliquido e del nuovo Quintetto della G.I.L. — A S. Giovanni in Laterano si è eseguita una *Messa* del m.° Lepanto De Angelis.

NAPOLI

❀ Conservatorio. — Dopo un concerto del m.° Karl Dammert (Beethoven, Vivaldi, Rossini, Wagner), si è avuta una degna commemorazione mozartiana da parte dell'orchestra da camera dello stesso Istituto diretta, con la consueta cura, da Adriano Lualdi. Particolarmente applaudita la *Sinfonia concertante in mi bem. magg.* per violino (Pelliccia), viola (Leone) e orchestra.

❀ Concerti diversi. — Tito Schipa e Caterina Boratto hanno offerto un concerto, per i soldati, indetto dal G.U.F. Contribuirono al successo della serata anche Pina Esca, il maestro Argenti, il violoncellista Caramia e Maria Pastore, direttore Vito Russo. — Ottima accoglienza per l'U.I.C. ha avuto il pianista La Volpe.

❀ Camerata. — Il 1° dei tre concerti profili è stato dedicato a Pizzetti, preceduto da una acuta prolusione di Mario Rinaldi sul tema *Vita e dramma nell'opera di Pizzetti*. In programma il *Quartetto in re* ed alcune liriche (Eva Bagni)

VARIE DALL'ITALIA

❀ Boito è stato ricordato a Siena con un discorso del senatore Cappa ed esecuzione di brani di sue opere da parte della Favero e di Civil. Il conte Guido Chigi Saracini, volendo onorare il poeta, il musicista e l'amico, ha fatto collocare nel palazzo Chigi, ove Boito dimorò, una lapide con questa epigrafe dettata dallo stesso senatore Cappa:

Arrigo Boito - che fece della poesia una musica - e della musica un'armonia - ondeggiante fra la terra tormentata - e il mistero stellato dei cieli - qui nella melodia della favella toscana - e nella ospitalità della amicizia - del Conte Guido Chigi Saracini - spesso rasserenò il genio ed il cuore.

❀ Giuseppe Tartini, nella ricorrenza del 250° anno della nascita, è stato commemorato da Mario Nordio a Trieste e dal senatore Cappa a Padova. In quest'ultima città si è contemporaneamente inaugurato un monumento alla memoria di Oreste Ravanello, nel Chiostro annesso alla Basilica del Santo. Ha seguito un breve programma (direttore il m.° Ciro Grassi), di composizioni di Tartini e di Ravanello.

❀ Paola Della Torre ha eseguito con finezza, a Genova, alcune liriche di Alfano, che sedeva al piano, anch'egli assai festeggiato.

❀ Un concerto di musiche pluricromatiche, a Firenze, è stato preceduto da acconce parole illustrative di Edoardo Cavallini, insegnante della materia a S. Cecilia, e del fisiologo Ecc. Baglioni. Il pluricromatismo, com'è noto, si fonda essenzialmente sull'adozione di intervalli quarti e terzitonali il cui uso dovrebbe offrire effetti nuovi non consentiti dalla comune scala cromatica. Il programma comprendeva musiche di Euripide, di Pelissier, Bottero, Zanella, e degli stessi Baglioni e Cavallini.

❀ L'orchestra d'archi di Milano, con Michelangelo Abbado direttore-solista, ha iniziato brillantemente la sua attività con udizioni a Padova, Ferrara e Pesaro. In programma, tra l'altro, composizioni di Tartini, Leo e Vivaldi elaborate dallo stesso Abbado, da Zandonai e Casella.

❀ Al Liceo Nicolini di Piacenza, la cantatrice Panizzera ha eseguito tra l'altro *Pause d'amore* di Laszlò Spezzaferri e *Rosario* e *Fior di siepe* di Giulia Bassi.

❀ In un concerto a Pesaro hanno avuto unanimi consensi la cantatrice Anzellotti e l'organista Matthey.

❀ A Livorno, la cantatrice Iolanda Campani si è distinta in un interessante programma di autori antichi e moderni (Pizzetti, Persico, Del Corona, Paglia).

❀ L'organista Donato Marrone ha offerto a Bari — per quella Polifonica — un concerto di musica tedesca dal sec. XVII ad oggi.

❀ Numeroso pubblico hanno richiamato a Foggia, in un concerto per i feriti di guerra, Tito Schipa e Caterina Boratto.

❀ La Banda della Milmart di Taranto (direttore m.° Rossi) ha fatto conoscere la *Rapsodia siciliana* di C. Minniti, assai gustata.

❀ Rossini è stato commemorato a Messina con una conferenza tenuta dal prof. Pugliatti e con un concerto dell'orchestra dell'Arma aerea tedesca, diretta dal m.° P. Saya (solisti la Pagliughi, Dadò, Giovagnoli).

❀ In un concerto diretto da F. Margola a Cagliari è piaciuto un suo recente *Notturno e Fuga*.

❀ A Sassari hanno avuto lieta accoglienza le udizioni del Trio di Sassari, del Trio Triestino, della cantante Riveira, di Gioconda De Vito, del basso Kotchoubey e del violoncellista Ranzato.

VARIE DALL'ESTERO

❀ In una settimana respighiana a Münster, durante una festa musicale, furono eseguiti con vivissimo successo il *Concerto in la* per pianoforte e orchestra, il *Concerto* e la *Sonata* per violino, il poemetto per canto e archi *Il tramonto*, le *Fontane di Roma* e il *Concerto misolidio*, di cui furono acclamati interpreti il pianista Schaufuss-Bonini e il direttore m.° Zlino.

COMPOSITORI ITALIANI CONTEMPORANEI

Raccolta di Liriche da Camera

di

F. ALFANO, A. CASELLA, V. DAVICO, G. F. MALIPIERO, I. PIZZETTI, O. RESPIGHI, V. TOMMASINI, R. ZANDONAI

con notizie biografiche e bibliografiche degli autori a cura di

GUIDO M. GATTI

ELEGANTE VOLUME RILEGATO IN TELA

(119990) L. 40

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ABBIATI (F.). — *Storia della musica*, II e III vol. (Edizione Garzanti, Milano).

Franco Abbiati ha pubblicato il secondo ed il terzo volume della sua *Storia della musica* che si completerà con un quarto dedicato all'Età Moderna. Lavoro vasto e pieno di responsabilità questo dell'Abbiati; poi che dai primi passi della vita musicale giunge alle più alte conquiste, se se ne tolga l'avvento della sensibilità romantica e del sinfonismo, riservati alla trattazione del quarto volume.

Il primo volume tratta infatti lo svolgersi della musica dall'antichità alla Rinascenza; il secondo studia l'intero Seicento, mentre il terzo è dedicato al Settecento. Si è già notata in questa Rivista, a proposito del primo volume (vedi fasc. di luglio 1939), l'importanza della *Storia* dell'Abbiati. I due nuovi volumi — per i quali egli ha continuato a valersi « facendone un uso intelligente, discreto ed ove occorreva bibliograficamente aggiornato » delle numerose annotazioni di Gaetano Cesari — confermano quel primo giudizio. Poi che anche qui la messe delle notizie, la trattazione analitica delle varie e progressive conquiste, la ricca esemplificazione musicale, il materiale illustrativo opportunamente scelto, l'accurata bibliografia e quella *Fiorita antologica* in cui vengono riprodotti documenti e brani di scritti di numerosi studiosi della musica antica e moderna, rendono quest'opera utilissima e, diremmo, preziosa ai fini della cultura musicale.

Il procedimento seguito dall'Abbiati nella trattazione della vastissima e complessa materia è rigidamente logico e ricco di chiarezza espositiva. Dopo aver disegnato un periodo storico notandone la genesi e profilandone con sguardo sintetico l'ambiente in cui sorgono e vivono gli autori d'ogni singola epoca, l'Abbiati procede all'esame particolare di ogni autore sia tracciandone con riuscita sintesi la biografia, sia studiandone l'importanza e la statura storica specialmente in riferimento all'ambiente stesso di cui è espressione.

Si hanno così dei medaglioni che non rompono l'unità espositiva del lavoro, ma che danno ad esso vivacità ed interesse maggiore. E nel procedere in queste esposizioni, siano esse il quadro storico ambientale o i vari profili dei musicisti, l'autore con una perfetta obbiettività cita volta a volta i giudizi delle varie correnti che hanno cercato di dare luce diversa ad un periodo o ad una personalità storica. Da questa obbiettivitá espositiva l'argomento trattato acquista la sua più giusta luce facilitando al lettore il formarsi d'un esatto giudizio. Citiamo, ad esempio, quella della così detta riforma gluckiana e le interessanti pagine su Vivaldi; per le cui musiche, tornate in luce or è qualche anno, l'Abbiati cita i giudizi di due musicisti diversi per preparazione culturale e per indole: l'uno tendente ad una esaltazione celebrativa, mentre l'altro non va al di là d'una doverosa « reverenza storica ».

Ed a proposito di *scoperte musicali* non sarà inutile ripetere che troppi panegirici vanno oggi fiorendo per opere spesse volte mediocri di autori già celebri o anch'essi mediocri che si vogliono far rivivere con poco o nessun vantaggio dell'arte nostra: così nel campo strumentale come in quello più vasto e pieno di responsabilità del teatro.

Poi che la confusione per ciò che riguarda la musica non è oggi nelle sfere culturali molto inferiore a quella dominante nel passato, e troppo anche oggi si parla, si giudica e si opera per ciò che riguarda il nostro campo come non si oserebbe per qualsiasi altro campo della cultura e dell'arte, noi raccomandiamo questo libro dell'Abbiati non solo agli studiosi. La chiarezza della trattazione che fa di questa *Storia della musica* opera piacevole oltre che opera di valore informativo e critico, le permetterà di affermarsi anche negli ambienti non strettamente tecnici, portando così valido contributo a quella rinascita della cultura musicale che da anni perseguiamo come unico mezzo per il rifiorire dell'arte nostra.

GASPARE SCUDERI

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

BARBLAN (G.). — *Musiche e strumenti musicali dell'Africa orientale italiana* (Pag. 140). (Ed. della Triennale d'Oltremare, Napoli).

Della Triennale d'Oltremare a Napoli nel 1941 resta una memoria che interessa la musica e potrà stimolare più profondi lavori. La raccolta di cantori e di strumenti venuti dall'Etiopia fu l'occasione di questa pubblicazione italiana, che per prima tenta una documentazione e una sistemazione dell'argomento. Il prof. Barblan comincia con un rapido sguardo « all'espressione musicale etiopica nel quadro delle civiltà musicali d'Oriente » e opportunamente cita sia gli antichi storiografi, sia i recenti viaggiatori o musicologi, il Pesenti, il Wellesz, il Guidi; prosegue notando alquante cantilene, sprovviste purtroppo delle parole, e osserva: « Il fatto sorprendente che balza repentino davanti all'occhio di qualunque osservatore è l'assoluta, irrefragabile diatonicità di tutti i canti. Dove sono i terzi o quarti di tono, le scale suddivise con analisi microscopica, di cui sempre si è letto e si è sentito parlare? Dove esiste quella melodia cromaticamente sinuosa che sempre si porta come simbolo della musica orientale e negra? Ma un diatonismo più abbagliante di questi canti è veramente difficile immaginarlo. Forse su alcuni giudizi precipitati aveva influito l'impressione della ricchezza di melismi e della voce tremolante, a far nascere il sospetto di un sì minuzioso uso dei più piccoli gradi della scala, ma non bisogna confondere quella che è una maniera di eseguire con la vera ossatura melodica del canto. Non solo la mancanza dei terzi e quarti di tono, ma quasi, diremmo, persino il rifuggire dal semitono è palese in questa musica ». Classifica poi gli strumenti e aggiunge un'interessante documentazione iconografica; dà infine la bibliografia e l'elenco dei dischi della musica etiopica.

VALENTIN (E.). — *Mozarteumsbüchlein*. (Pag. 116). (Gustav Bosse, Regensburg).

In breve la storia di Salzburg, in quanto la città di Mozart è devota alla memoria di lui. Rievocazione degli anni splendidi o decadenti pel culto della musica, dei mecenati, degli indifferenti, e descrizione documentata dell'istituzione del Mozarteum, attività di concerti, di rappresentazioni, di scuole, di propaganda.

BALESTRIERI (G.). — *« Di tanti palpiti », variazioni paganiniane* (Pag. 140) (Emiliano degli Orfini, Genova).

Brevi capitoli della biografia di Paganini, con aneddoti e illustrazioni. Si ricordano Sivori e Gian Carlo di Negro e alcune poesie di genovesi. Si riferiscono notizie dai giornali del tempo e da memorie finora trascurate.

a. d. c.

MUSICA STRUMENTALE

EDIZIONI RICORDI

MONTANI (P.). *L'arca di Noè*: 1. Capriccio del cucù; 2. In morte di una lucciola, per Pianoforte. — *Elegia* per Violoncello e Pianoforte. — *E lasciatemi divertire*, Coro a tre voci femminili.

(G. Ricordi & C., Milano).

Di Montani mi è sempre piaciuta la fresca spontaneità dell'idea e l'aborrimento da ogni formula, cui talvolta consente quando lo richieda una necessità musicale troppo forte, e allora egli la trasforma in movenze finemente caricaturali. Con questi stessi caratteri Montani inizia una serie di pezzi per pianoforte dal titolo *L'Arca di Noè*, qualcosa di simile a certi *Bestiari* di qualche autore francese (Poulenc, Ravel, Saint-Saëns). Ecco i primi: *Capriccio del cucù* e *In morte di una lucciola*. Sono due pagine di delicato disegno; l'una rievocante (o parodiante) certi famosi « cucù » classici, ed è ben scritta per pianoforte; l'altra — un piccolo delizioso quadretto in punta secca — ove ad un motivo lamentoso di bassi tre volte ripetuto si alternano una specie di cadenza e un piccolo adagio, che ha una sua poesia.

L'*Elegia* è un abbandono melodico e lirico di intenso sentimento: Montani non lo sdegna, pur esprimendolo in linea sinuosa; e francamente non dispiace questa controcorrente di fronte a tanto frigido cerebralismo formalista di alcuni giovani, che per paura del romanticismo — gran bau-bau — si chiudono il petto ad ogni aperto respiro.

E lasciatemi divertire per coro a tre voci femminili riesprime con aderente « umore » la poesia scanzonata e un po' amara di Palazzeschi. Il brano è a carattere omofonico, alla ricerca di sonorità accordiche, di sapore caricaturale, e a servizio di una linea superiore predominante. Il risultato è quanto mai piacevole e fa ricordare certi madrigali di Vecchi e di Banchieri.

MARGOLA (F.). — *Quartetto N. 5*. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

Franco Margola ha costruito questo Quartetto, che è il quinto della serie, con tal senso della proporzione sonora e tale ordine architettonico da impressionare favorevolmente ad una prima lettura. Meglio ad una seconda si scoprono centri lirici di profondo significato che animano la compagine anche là dove si fa scabra e rude per sovrapposizioni tonali.

Di questi centri lirici ve n'è a dovizia nel primo tempo, che è il più sviluppato in tanti episodi, legati tutti da uno stile di una rigorosa coerenza. Il secondo tempo — *sereno* — è una breve pagina contemplativa di squisita

grazia. Il terzo — *marziale* — ha un valore contrappuntistico innegabile nella sua andatura un po' uniforme. L'ultimo — *vittorioso* — è il più bizzarro e fantastico ed è pervaso da un senso drammatico di una forza giovanile irresistibile. Se si aggiunge che il lavoro è scritto con conoscenza perfetta del valore sonoro del Quartetto moderno, si pone questa opera fra le migliori della giovane generazione.

TEDOLDI (A.). — *Canto* per Quartetto d'archi. Partitura.

(G. Ricordi & C., Milano).

Sono quattro fasci di linee essenzialmente melodiose che si intrecciano con eloquente maniera e con intenso sentimento lirico, tanto da evadere dalla sonorità quartettistica per aspirare a quella orchestrale. Difatti anche per quartetto raddoppiato il bel brano potrebbe suonare a meraviglia.

ADELMO DAMERINI

ALTRE EDIZIONI

CALTABIANO (S.). — *Sonata seconda in la* per Violino e Pf. (Bongiovanni, Bologna).

Questa seconda *Sonata* di Caltabiano, più che la prima, raggiunge maggior compattezza stilistica e un più controllato lirismo. La forma è fondata su libere basi, senza obbedienze eccessive a schemi tradizionali e pur essa appare solida di costruzione e ben quadrata. Il primo tempo è vario di disegni e di ritmi, e dal secondo tema a pause interiettive acquista un non so che di drammatico che avvince. L'adagio si distende in più ampia linea, passando attraverso espressività dinamiche di varia intensità. L'ultimo tempo, meno unito di stile, ha però accento vigoroso e fantastico. Una bella Sonata dunque, che, senza aspirare a scoperte nuove, è destinata a piacere ad ogni pubblico ben colto.

ADELMO DAMERINI

DE LA MOTTE FOUQUÉ (F.). — *Quartetto in fa diesis minore* per Piano, Violino, Viola e Cello. (Afas-Musikverlag Hans Dunnebeil, Berlino).

I quattro tempi di questo *Quartetto* sono scritti con una semplicità di linguaggio a volte anche ingenua. Completamente chiari e privi di qualsiasi ambizione ad una armonia personale, si alternano nei movimenti ed escludendo il primo, che segue nella costruzione lo schema tradizionale, gli altri portano dei sottotitoli, e anche nel corso di essi vi sono dei richiami chiarificanti quasi un programma descrittivo: Intermezzo, Abendstimmung, Quiete della natura, Ricordo, Rapsodia, ecc.

Temi facili, di chiara tornitura, dinamica non stanca, scrittura nitida e ligia alle buone regole, strumenti trattati con perizia.

IGINIO FUGA

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

JACHINO (C.). — *Pagine di Ramón* (Senos). Variazioni per Orchestra. Partitura (G. Ricordi & C., Milano).

Sebbene peregrina, e un tantino audace, l'idea tolta da un libro di Ramón Gomez de la Serna: *Senos*, ha dato motivo a Jachino di scrivere una pagina sinfonica ben costruita e, qua e là, assai geniale. Ha scritto l'autore: « Sono variazioni sui seni femminili; il tema è brevissimo, puramente architettonico: descrive plasticamente il seno. I violini partono da un unisono, si distaccano, eseguendo due curve opposte convergenti tra loro, per riunirsi nuovamente in un unisono ». Così vengono espresse le sensazioni prodotte dai diversi seni delle Vergini, delle Amanti, delle Madri, delle male femmine. Segue un Epilogo per la glorificazione dei seni.

Le variazioni sono amplificazioni tematiche, che veramente conferiscono a ciascun brano un senso diverso, non direi proprio legato al titolo, ma sono musicalmente significative nel loro carattere e nel loro svolgimento. Specialmente la seconda Variazione, nella sua veste armonica, e l'Epilogo nel suo lirismo sembrano le migliori pagine di questo lavoro, interessante per l'assunto e per il modo originale onde è attuato.

A. DAMERINI

DONATI (P.). *Tre acquarelli paesani* per Orchestra.

(G. Ricordi & C., Milano).

Ad ogni acquarello è dato un titolo orientativo: Mattino all'uccellanda, Angelus, Briscola in quattro. È evidente quindi l'intenzione descrittiva completa, alla quale infatti l'autore si è tenuto. La materia musicale, notevolmente semplice, non si allontana dai limiti imposti dai sottotitoli. C'è una certa vita ritmica e nella disposizione orchestrale si sente quella disinvoltura e quel necessario frazionamento, che può a volte far ricordare una scrittura pianistica.

CASELLA (A.). — *Canto e ballo sardo* per Coro e quattro Voci miste e Orchestra da camera. (G. Ricordi & C., Milano).

Poche battute del sereno « canto » precedono il « ballo » che usufruisce periodicamente anche di un quartetto di voci. Il testo, brevissimo, è dialettale. C'è da ammirare, come sempre, quell'equilibrio di proporzioni, quella spigliatezza ritmica, e quell'appropriata trasparente scrittura orchestrale, particolarità queste già riconosciute all'illustre autore.

IGINIO FUGA

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

Presidente dell'ENTE TEATRALE ITALIANO è stato nominato il gr. uff. Nicola De Pirro, Direttore generale del teatro e musica al Ministero della C. P.

Al TEATRO DELLA SCALA si è insediato il nuovo Sovraintendente m.° Carlo Gatti. Da alcune sue dichiarazioni alla stampa si apprende che il cartellone della stagione lirica autunnale comprenderà tre opere tra le più recenti di autori italiani contemporanei, e tre atti di autori contemporanei stranieri. I concerti sinfonici d'autunno saranno intrammezzati tra le varie rappresentazioni liriche.

Qualche altro concerto sinfonico, affidato ad elementi di prim'ordine, verrà inserito invece nella grande stagione lirica invernale, durante la quale verranno ricordati il cinquantenario di *Falstaff*, il cinquantenario della morte di Catalani ed il tricentenario di Monteverdi.

Il m.° Gatti intende anche istituire i Concerti da camera della Scala, che si terranno nella sala del Ridotto.

Donna Elsa Respighi, in occasione delle manifestazioni rossiniane e della regificazione del LICEO MUSICALE MARTINI DI BOLOGNA, ha fatto dono a quest'ultimo del manoscritto autografo de *I pini di Roma*. Un'altra signora, che vuol mantenere l'incognito, ha pure regalato allo stesso Liceo due lettere autografe di Rossini di grande importanza.

L'ISTITUTO D'ALTA CULTURA ha allo studio la pubblicazione in fac-simile, trascrizione e notazione moderna del famoso Codice Squarcialupi che racchiude le migliori composizioni dei maestri dell'*Ars nova* italiana. Seguiranno altri studi sulle *Frottole petrucciane*, la cui direzione è affidata ai maestri Schinelli e Abbiati.

Il m.° Gaspare Scuderi ha terminato la sua nuova opera *Melfe* per incarico dell'E. A. del Massimo di Palermo, ove verrà rappresentata nella prossima stagione; egli ha scritto anche il libretto che si ispira alla gloriosa repubblica di Amalfi. — Gino Marinuzzi ha pressochè ultimata una *Sinfonia* in tre tempi e lavora attorno ad un balletto, *Pinocchio*, su trama di Giana Anguissola.

Il Comitato di lettura della S.I.A.E. ha segnalato al Ministero della C. P. il ballo *La stella del circo* del m.° Nino Stinco e — limitatamente all'esecuzione in un teatro sperimentale — l'opera *Antigone* di Lino Liviabella e il *Balletto delle stagioni* di Gabriele Bianchi.

L'Ambasciatore Dino Alfieri ha consegnato in nome del Ministero della C. P. un busto di Verdi al Governo del Reich; busto che è stato preso in consegna dalla direzione del Deutschopernhaus. Tanto il nostro ambasciatore che il dott. Gütterer, Sottosegretario alla Propaganda del Reich, hanno pronunciato importanti discorsi di carattere culturale.

Al m.° GIORGIO NATALETTI è stata affidata la cattedra di tradizioni musicali popolari recentemente istituita al R. Conservatorio di S. Cecilia di Roma.

LA FILARMONICA DI TORINO ha deliberato una cospicua donazione in onore del Duca d'Aosta, suo benemerito socio. Nella circostanza i giornali rievocano i 128 anni di vita dell'Ente, il cui maestoso salone venne inaugurato per le nozze di Vittorio Emanuele II con Maria Teresa d'Austria.

CONCORSI

EDITORIALE AERONAUTICA (Via Ripense, 1) ROMA. — Concorso per una canzone-marcia (musica e testo poetico) che esprima la baldanza dell'aviatore italiano che così valorosamente combatte. Premio indivisibile L. 10.000 (di cui 3.000 all'autore delle parole) al primo classificato. Al 2°, 3° e 4° classificati premio di L. 2.000 (di cui 600 all'autore delle parole). Scadenza del concorso il 30 agosto 1942.

D. L. PROV. DI MILANO. — Con scadenza al 31 luglio, è bandito il 4° concorso per canzoni inedite: *a*) di carattere popolare esaltanti le gesta dell'Italia fascista in armi; *b*) ispirate a tradizioni popolari; *c*) fuori concorso, canzoni popolari milanesi. I saggi devono essere inviati al D. P. Prov., Concorso nazionale della canzone, via U. Foscolo, 3.

LITTORIALI DELLA CULTURA. — Ecco i risultati delle gare svoltesi a Como, per quanto si riferisce alla musica:

CANTO - *Voci gravi*: 1. Luisa Bartoletti di

Napoli 2. Fornarina Vieri di Firenze; 3. Giuliana Berra di Venezia. — *Voci acute*: 1. Renata Trombetta di Genova; 2. Grazia Calaresi di Cagliari; 3. Pina Lucchini di Torino.

PIANOFORTE: 1. Anna Maria Pennella di Napoli; 2. (ex-aequo) Adriana Brugnolini di Napoli, Renata Imperato di Napoli, Italia Biagi di Firenze.

CRITICA MUSICALE: 1. Maria Facconi di Napoli; 2. Anna Arachi di Bari; 3. A. Maria Ponisconti di Torino.

® ISTITUTO PACINI DI LUCCA. — La gara pianistica tra i diplomati dell'Istituto, indetta per ricordare il centenario di Giovanni Sgambati, ha avuto il seguente esito: 1. Maria Dora Sbragia; 2. Maria Orefice; 3. *ex-aequo* Velleda Benedetti e Rosa Casiglia. Presiedeva la Commissione giudicatrice il m.° Sebastiano Caltabiano.

NECROLOGIO

® Il 26 maggio è deceduto a Napoli LIBERO BOVIO, ch'era nato nella stessa città nel 1883. Fu apprezzato autore drammatico e poeta, ma la sua squisita sensibilità e gentilezza si rivelarono soprattutto nei versi d'innumerevoli canzoni che, musicate dai più noti maestri, ottennero ovunque vivo successo.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Fisarmonica

ROSAS (J.) (125658). *Sulle onde*. Valzer (Lupo) L. 5,—

Coro a Voci sole

PALESTRINA (G. P. L. da). *Madrigali spirituali*, a 5 voci miste (Schinelli):

2. Vergine saggia e del bel numer'una:
(125554) Partitura (B) L. 12,—
Parti staccate: (125555) Soprani e Contralti (uniti) - (125556) Tenori e Bassi (uniti) Ciascuna (B) L. 5,—

3. Vergine pura, d'ogni parte intera:
(125557) Partitura (B) L. 12,—
Parti staccate: (125558) Soprani e Contralti (uniti) - (125559) Tenori e Bassi (uniti) Ciascuna (B) L. 5,—

4. Vergine santa, d'ogni grazia piena:
(125560) Partitura (B) L. 12,—
Parti staccate: (125561) Soprani e Contralti (uniti) - (125562) Tenori e Bassi (uniti) Ciascuna (B) L. 5,—

5. Vergine sola al mondo senza esempio:
(125563) Partitura (B) L. 12,—
Parti staccate: (125564) Soprani e Contralti (uniti) - (125565) Tenori e Bassi (uniti) Ciascuna (B) L. 5,—

6. Vergine chiara e stabile in eterno:
(125566) Partitura (B) L. 12,—
Parti staccate: (125567) Soprani e Contralti (uniti) - (125568) Tenori e Bassi (uniti) Ciascuna (B) L. 5,—

7. Vergine, quante lacrime ho già sparte:
(125569) Partitura (B) L. 12,—
Parti staccate: (125570) Soprani e Contralti (uniti) - (125571) Tenori e Bassi (uniti) Ciascuna (B) L. 5,—

Orchestra

PIZZETTI (I.) (125331). *Sinfonia in La*. Partitura in-8°, rileg. in tela e oro (A) L. 125,—

Media Banda

VERDI (G.). LA FORZA DEL DESTINO. Fantasia (Peroni):
(125388) Partitura (A) L. 60,—
(125389) Parti staccate » » 100,—

— GIOVANNA D'ARCO. Sinfonia (Peroni):
(125390) Partitura (A) L. 40,—
(125391) Parti staccate » » 80,—

ALTRE EDIZIONI

Chitarra

BACH (J. S.). *Präludium; Sarabande; Bourrée*, Herausgegeben von K. Scheit. (Universal Edition, Vienna).

UHL (A.). *Bagatelle; Aria; Marsch; Dudelsack; Capriccio; Präludium; Notturno; Trepak; Malinconia; Tanz*. Herausgegeben von K. Scheit. (Universal Edition, Vienna).

Organo

MANDELLI (E.). *Concerto monotematico* (Ed. Carrara, Bergamo).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI: Responsabile ANTONIO MANCA
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

ORCHESTRA

G. F. GHEDINI

Pezzo concertante

per 2 Violini e Viola obbligati e Orchestra
Partitura in-8°

(124978) **L. 20** (oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

Sinfonie, Ouvertures, Preludî celebri

PER PIANOFORTE A DUE MANI

(Ricchi volumi coi ritratti degli autori)

VOL. I. — CIMAROSA. *Giannina e Bernardone. - Le trame deluse. - Il Matrimonio segreto. - Le Astuzie femminili. - Gli Orazi e Curiazi. - Il giorno felice. - Artemisia.* - PAISIELLO. *Il Barbiere di Siviglia.* - SPONTINI. *La Vestale. - Fernando Cortez* (E. R. 1271)

VOL. II. — MOZART. *Idomeneo. - Il Ratto dal Serraglio. - L'Impresario. - Le Nozze di Figaro. - Don Giovanni. - Così fan tutte. - Il flauto magico. - La Clemenza di Tito* . . . . . (E. R. 1272).

VOL. III. — CHERUBINI. *Lodoiska. - Elisa. - Medea. - L'Osteria portoghese. - Le due Giornate o il Portator d'acqua. - Anacreonte. - Faniska. - Gli Abencerragi* (E. R. 1273).

VOL. IV. — WEBER. *Rübezahl. - Jubel* (Ouverture). *- Der Freischütz. - Preziosa. - Euriante. - Oberon* . . . . . (E. R. 1274).

VOL. V. — MORLACCHI. *Francesca da Rimini.* - ROSSINI. *L'Italiana in Algeri. - Il Barbiere di Siviglia. - La Gazza ladra. - Semiramide. - L'Assedio di Corinto. - Guglielmo Tell* . . . . . (E. R. 1275).

VOL. VI. — HÉROLD. *Zampa. - Le Pré aux Clercs.* - MEYRABER. *Roberto il Diavolo* (Preludio). *- Gli Ugonotti* (Preludio). *- Struensée. - Dinorah.* - Per l'Esposizione di Londra 1862 . . . . . (E. R. 1276).

VOL. VII. — BELLINI. *I Capuleti e i Montecchi. - Norma.* - MERCADANTE. *I due Figaro. - Ismalia. - Elena da Feltre. - La Schiava Saracena* . . . . . (E. R. 1277).

VOL. VIII. — DONIZETTI. *Anna Bolena. Faust. - Gemma di Vergy. - Linda di Chamounix. - Don Pasquale. - Maria di Rohan* . . . . . (E. R. 1278).

VOL. IX. — VERDI. *Oberto Conte di S. Bonifacio. - Nabucodonosor. - Giovanna d'Arco. - Luisa Miller. - La Traviata* (Preludio Atto I). *- La Traviata* (Preludio Atto III). *- I Vespri Siciliani. - Aroldo. - Un Ballo in maschera* (Preludio). *- Macbeth* (Preludio). *- La Forza del destino. - Aida* (Preludio) . . . . . (E. R. 1279).

VOL. X. — AUBER. *La Muta di Portici. Fra Diavolo.* - CAGNONI. *Michele Perrin.* - PEDROTTI. *Fiorina. - Tutti in maschera.* - ROSSI LAURO. *Il Domino nero* (E. R. 1280).

VOL. XI. — BOITO. *Mefistofele* (Preludio). - FACCIO. *I Profughi Fiamminghi* (Preludio). *- Amleto* (Preludio Atto III). — GOMES. *Salvator Rosa.* - MANCINELLI. *Cleopatra* (Intermezzi) Ouverture. - PONCHIELLI. *I promessi sposi. - I Lituani. - A Gaetano Donizetti. Cantata* (Preludio). *- La Gioconda* (Preludio). *- Il Figliuol prodigo* (Preludio Atto IV) . . . . . (E. R. 1281).

VOL. XII. — WAGNER. *Rienzi* (Ouverture). *- Il Vascello Fantasma* (Ouverture). *- Il Vascello Fantasma* (Preludio Atto II). *- Tannhäuser* (Ouverture). *- Tannhäuser* (Preludio Atto III). *- Lohengrin* (Preludi Atto I e III). *- Tristano e Isotta* (Preludio Atto I). *- I Maestri Cantori* (Preludi Atto I e III). *- La Walkiria* (Preludio Atto II). *- Parsifal* (Preludio Atto I) . . . . . (E. R. 1282).

I volumi I a VIII, X e XI L. 12; Il volume IX L. 20; Il volume XII L. 15

(aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

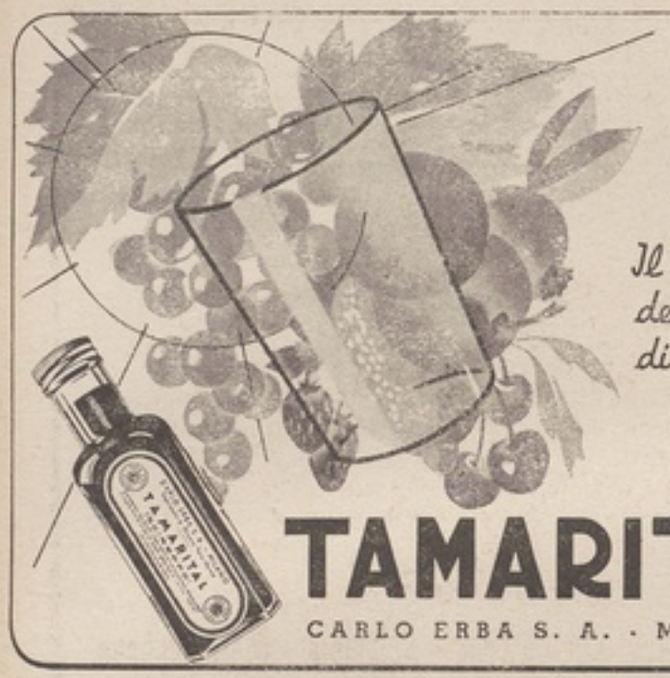
PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIV·NVMERO·VII·LVGLIO·MCMXLII·XX



Il succedaneo italiano del famoso Estratto di Tamarindo Erba!

TAMARITAL *Erba*

CARLO ERBA S. A. - MILANO

MUSICA VOCALE DA CAMERA

CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

Arie antiche, di Autori diversi

raccolte da ALESSANDRO PARISOTTI

(con prefazione e cenni biografici)

50251. VOLUME I. L. 30,—

50248. *Fasc. 1°* — Carissimi. - Cesti. - Legrenzi. - Bononcini. - Scarlatti A. L. 10,—
50249. *Fasc. 2°* — Vivaldi. - Lotti. - Caldara. - Scarlatti D. - Händel. - Marcello. - Leo. L. 12,—
50250. *Fasc. 3°* — Pergolesi. - Gluck. - Jommelli. - Traetta. - Piccinni. - Paisiello. - Martini G. L. 15,—

53983. VOLUME II. L. 40,—

53980. *Fasc. 1°* — Del Leuto. - De Luca. - Falconieri. - Romani. - Caccini. - Monteverdi. - Cavalli. - Tenaglia. - Cesti. L. 15,—
53981. *Fasc. 2°* — Stradella. - Fasolo. - Scarlatti A. - Bassani. L. 15,—
53982. *Fasc. 3°* — Gasparini. - Bononcini G. B. - Sarri. - Durante. - Marcello. - Paradies. - Giordani G. - Piccinni. L. 15,—

101918. VOLUME III. L. 50,—

101915. *Fasc. 1°* — Secolo XVI: Falconieri. - Anonimo. - Rontani. - Caccini. - Peri Jacopo. - Monteverdi. - Cavalli. L. 15,—
101916. *Fasc. 2°* — Secolo XVII: Fasolo. - Tenaglia. - Carissimi. - Rosa Salvatore. - Sartorio. - Stradella. - Scarlatti A. - Gasparini. - Händel. - Vinci. L. 20,—
101917. *Fasc. 3°* — Secolo XVIII: Pergolesi. - Traetta. - Cimarosa. - Dalayrac. - Cherubini. - Spontini. - Biangini. L. 20,—

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

G. RICORDI & C. — MILANO

RECENTI INCISIONI

"LA VOCE DEL PADRONE„

TITO SCHIPA (con grande Orchestra diretta dal m.° Cordone)

DA 5420 Werther (Massenet - Targioni Tozzetti - Menasci)
« Io non so se son desto » (Invocazione) p. I.
« O natura di grazia piena » » » II.

GIANNA PEDERZINI (con Orchestra diretta dal m.° Adriano Lualdi)

DA 5424 Werther (Massenet Targioni Tozzetti - Menasci)
« Va non è mal se piango » (A. III).
« La canzone di Fraciscio » (A. Lualdi).

Orchestra d'Archi dell'« **ANGELICUM** » di Milano (M.° Ennio Gerelli)

AV 50 Sarabanda (A. Corelli) — Giga e Badinerie « Scherzo » (A. Corelli).

RICCARDO PICK MANGIAGALLI (Pianoforte solo)

AW 300 Ballata op. 66 in 2 parti (Pick Mangiagalli).
AW 301 Rapsodia epica op. 68 in 2 parti (Pick Mangiagalli).
AW 302 Notturno op. 67 (Pick Mangiagalli).
Due valzer-capricci op. 20 (Pick Mangiagalli).

LISTINI GRATIS A RICHIESTA

S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone

MILANO - Via Domenichino, 14

" Scandalli „

LA GRAN MARCA ITALIANA

CAMERANO (Ancona)

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.

BUENOS AIRES.
Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

S. PAULO.
Ricordi Americana. - Alamedo Barão de Limeira, 331.

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

B. Becherini. - Rappresentazione di « S. Giovanni e Paulo » del Magnifico Lorenzo de' Medici . . . . . Pag. 155

L. Parigi. - Motivi nelle arti figurative: La cornamusa . . . . . » 159

RIVISTA DELLE RIVISTE: Frammenti di un'antologia musicale del XV secolo. - Italia. - Estero . . . . . » 163

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Lettera dalla Germania (A. Brüggemann) . . . . . » 167

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Bibliografia (Edizioni Ricordi; altre edizioni) . . . . . » 174

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 XXIV LUGLIO 1942 - XX N. 7

MVSICA D'OGGI

Rappresentazione di "S. Giovanni e Paulo,,
del Magnifico Lorenzo de' Medici

Farraginose, ricche di episodi, miste di profano e di sacro, le rappresentazioni fiorentine della 2ª metà del XV sec. hanno interessato i letterati per la difficoltà dell'ideale ricostruzione, la necessità di conoscerne le origini, il bisogno di selezionare la parte viva dagli inutili accessori.

I musicologi, non possedendo le intonazioni di nessun dramma fiorentino, hanno trascurato anche le numerose didascalie aggiunte ai testi poetici e non si sono occupati dell'argomento. Stabilito che la musica prendeva parte alle sacre rappresentazioni, in forme delle quali non si ha più memoria, si è passato oltre, non potendo chiaramente determinarne i modi e i mezzi. Peccato, non si è tenuto conto di importanti manifestazioni, nelle quali brillavano tutte le forme musicali dell'epoca, sacre, profane, monodiche, polifoniche, vocali e strumentali! Basta invece una conoscenza appropriata dell'importante repertorio quattrocentesco, per ricostruire anche musicalmente l'antica rappresentazione e rivederne con la fantasia le più delicate come le più grandiose immagini.

Il canto vi aveva larga parte, specialmente in principio. Secondo la testimonianza del Borghini (1) il passaggio dalla forma cantata alla recitata avvenne ai primi del XVI sec.; ma non fu mai definitivo, tanto che nei testi non si scorge il cambiamento, nè si può giudicare con chiarezza quali parti di una stessa rappresentazione obbedissero all'uno od all'altro sistema. Ma nonostante qualche appunto in contrario, il canto dominava sovrano l'antica forma fiorentina. Troppe volte lo affermano le annunciazioni e le licenze, il vocabolo *voce* adoperato anche per indicare un personaggio (2), la parola *dice* che sottintende cantare, l'andamento dei versi ai quali sembra proprio necessario l'impeto dei suoni, l'uso — rimasto fino al secolo scorso — di intonare i *maggi*.

La città, che da secoli appoggiava la musica — sia nelle manifestazioni aristocratiche come nelle popolari — che aggiungeva le note alle poesie dei suoi più grandi poeti; che la domenica — dopo avere ascoltato Dante, letto in S. Maria del

(1) A. D'Ancona: *Origini del teatro italiano*, Torino, 1891, vol. I, p. 395.

(2) Ved. la frottola che precede la *R. di Abramo ed Agar*. A. D'Ancona: *Sacre rappresentazioni dei sec. XIV, XV, XVI*, Firenze, Le Monnier, 1872, vol. I, p. 12.

Fiore — correva a S. Martino ad applaudire i « canta in panca » che improvvisavano suoni e poesie, poteva dimenticare la musica in una sua propria ed incipiente forma teatrale? Negarlo è impossibile. Meglio lasciarsi trasportare dalle immagini musicali che ci tramandano i testi delle sacre rappresentazioni, forse modello ai tondi dell'Angelico ed alle tele affollate dei pittori fiorentini della fine del XV sec.

⁂

La rappresentazione di *San Giovanni e Paulo* del Magnifico Lorenzo de' Medici, secondo una testimonianza di Franc. Zeffi, sarebbe avvenuta in S. Marco di Firenze, nel 1489, nella compagnia del « Vangelista » alla quale erano ascritti anche i figli del Magnifico (3).

L'argomento, che servì pure ad altri drammi sacri, fu tolto dalla « Leggenda aurea » di Jacopo da Varagine o da qualsiasi altro degli agiografi i cui racconti furono inseriti e discussi nei Bollandisti (4). Esso può riassumersi in poche parole. Costanza — figlia di re ed infelicissima perchè attaccata dalla lebbra — da Sant'Agnese ottiene la grazia della guarigione. Con animo riconoscente fa voto di castità. Intanto il capitano Gallicano torna vittorioso dalla guerra e domanda a Costantino la figlia in isposa. Con grande saggezza — propria del temperamento del Magnifico — questa, che non vuol trasgredire al voto e nemmeno dispiacere a Gallicano, prega il padre ad avere prudenza e, per guadagnar tempo, ad occupare il vincitore in una nuova impresa di guerra. La battaglia — descritta con grande vivacità di accenti — è dapprima sfavorevole a Gallicano ed ai suoi amici Giovanni e Paulo; ma dopo, per intervento divino, ad essi arride la vittoria. In seguito a questa, Gallicano riceve il battesimo, rinuncia al matrimonio e dona la sua vita a Dio.

Intanto Costantino lascia l'impero ai figliuoli che imparano a conoscerne i guai. Il nuovo imperatore parla dei propri affanni, rendendo palese in dialoghi e in monologhi, ricchi di contenuto morale, il pensiero dell'autore, che forse tenta di giustificare la propria politica, dettando un programma ideale che, con un senso pratico ammirabile, riassume le concezioni dell'epoca. Le fatiche del governo uccidono pure il secondo Costantino, sì che « l'imperio » si muta una seconda volta.

Le dimensioni del testo poetico, più limitate di quelle di altri componimenti sacri, non permettono l'intervento di episodi profani, di dissertazioni religiose, di scene e di fatti che allontanano le rappresentazioni da un loro ideale nucleo, riducendole spesso un seguito informe di malconnessi avvenimenti. Fini letterari ed artistici non animavano gli antichi drammi, tendenti solo all'edificazione morale ed alla pietà religiosa. Quello del Magnifico — pur non distaccandosi dalle numerose rappresentazioni fiorentine e non mostrando qualità di vera opera d'arte — raggiunge analisi psicologica, caratterizzazione di personaggi e di situazioni, particolari animati di poesia, anche se l'insieme rimane monotono. Le immagini femminili — come in tutta la produzione letteraria di Lorenzo — sono delicatissime; lontane dagli accenti e dalla mancanza di sensibilità che induriscono le creature esaltate nella sacra rappresentazione; sono vive e contrastanti con l'energia dei personaggi maschili e con quella delle situazioni.

(3) A. D'Ancona: *Origini del teatro italiano*, vol. I, p. 263.

(4) Società di Gesuiti, che sotto la direzione del padre Bolland, cominciò a compilare le leggende dei Padri della Chiesa.

I difetti comuni al dramma sacro affiorano anche nel *San Giovanni e Paulo*; i miracoli avvengono senza intimo stupore, le conversioni sono affrettate e prive d'interna risonanza, le preghiere scialbe e comuni. Ma l'autore — pur stereotipando una forma stilizzata — non può fare a meno di mettere in rilievo la propria personalità, di dare impulso ai propri pensieri. Tolta la finzione scenica dei personaggi e dei luoghi, è il signore di Firenze che parla; è l'uomo di stato che sa governare il suo popolo, che conosce i doveri e gli ideali impostigli dall'eccezionale carica; che mira in alto al disopra delle passioni e delle traversità, che conoscendo a fondo gli uomini — per gli scopi della sua alta politica — giunge anche ad accarezzarne le debolezze. È il padre di famiglia tenero coi numerosi figli, che costretto a parlare di loro, trova accenti di singolare commozione, frasi di pura dolcezza. Senza entrare nel pelago di passate dissertazioni, è questa l'opera in cui il Magnifico, esemplando i rozzi verseggiatori delle sacre rappresentazioni, mette in evidenza i contrasti della propria anima, non appagata dalla grandezza politica, nè dalla supremazia dell'eccezionale posizione (5).

⁂

Pochi sono gli accenni musicali contenuti nella rappresentazione di *San Giovanni e Paulo*. L'annunciazione, raccomandando il silenzio, prega che:

Sanza tumulto stien le voci chete
Massimamente poi quando *si canta*;

sembrerebbe quindi che il testo poetico fosse in parte cantato ed in parte recitato. Accurate analisi farebbero piuttosto concludere il contrario. Da numerose altre annunciazioni appare che molti drammi sacri sono tutti in canto e, nello stesso testo del Magnifico, svolto sempre in ottava rima, sarebbe difficile distinguere le strofe cantate da quelle recitate. Il D'Ancona, profondo conoscitore dell'argomento (6) crede che fors'anche senza avvertirlo, siano in canto la preghiera di Paulo, Gallicano e Giovanni, e l'altra che *dicono* insieme i due martiri. Nel testo poetico una sola didascalia accenna ad una strofa cantata. Costanza — convertite Artemisia ed Attica al cristianesimo — intona insieme ad esse l'ottava: « A te sia laude o carità perfetta »; in verità troppo poco anche nei confronti dell'avvertenza dell'annunciazione!

Ma il testo poetico fa più volte intravvedere suoni e canti. Come in tutte le rappresentazioni, squilli di trombe accompagnano il bando che il trombetto fa ai Daci per ordine di Gallicano (7); armonie seguono certamente l'angelo che scende

(5) Il Guinguené — *Histoire litteraire de l'Italie*, Milan, Giusti, 1820, vol. III, p. 467 — crede, benchè nessuna tradizione lo affermi, che lo stesso Lorenzo sostenesse la parte di Costantino, rendendo così più personali le espressioni che appaiono nel dramma, adombrando anzi ogni minima situazione. Sarebbe puerile ricercare una perfetta esattezza fra il personaggio simbolico e quello reale; ma sarebbe al tempo stesso ingiusto trascurare quanto di vero e di schiettamente sentito s'incontra nei soliloqui del *San Giovanni e Paulo*. Per la parte letteraria della rappr. ved. anche G. Rho: *Lorenzo il Magnifico*, Bari, Laterza, 1926, p. 156.

(6) A. D'Ancona: *Orig. del teatro italiano*, vol. I, p. 396, e *Sacre rappresentazioni*, vol. II, p. 251 e 264.

(7) I trombetti dovevano essere anche numerosi. Il testo chiarisce: Fate tutti i trombetti ragunare | .... fate il consueto bando. (*Sacre rappresentazioni*, vol. II, p. 252).

dal cielo per annunciare l'esaudimento dei voti di Paulo e Giovanni (8); pur mancando la *licenzia*, una qualche musica — com'era d'uso — avrà posto fine al dramma sacro. Ma il vigoroso incitamento alla battaglia, che Gallicano proferisce in presenza dei soldati miracolosamente discesi dal cielo, dobbiamo proprio immaginarlo privo di accenti musicali? Le descrizioni delle battaglie non potevano essere separate da gridi, da suoni, da canti di guerra. Sappiamo quanto i disegni di trombetta e di fanfara — spesso semplice scomposizione degli accordi perfetti — fossero cari ai quattrocentisti: li incontriamo nella stessa musica sacra dal Dufay all'Okeghem, a Josquin. Sappiamo che la battaglia — come la caccia — incitavano la fantasia dei compositori, che nell'incalzare dei moti e dei richiami, sviluppavano le imitazioni, davano vita agli svolgimenti. Le lunghe ottave del *San Giovanni e Paulo* non potevano prestarsi ai coloriti saggi descrittivi della battaglia alla Jannequin, della quale abbiamo precedenti vistosi nel quattrocento musicale italiano; ma non potevano nemmeno rimanere sprovviste di accenti musicali, senza incorrere nel pericolo di mancare di effetto affaticando troppo i giovani dicitori (9).

Come entrava allora la musica nella sacra rappresentazione? Credo che sarebbe difficile, quasi impossibile stabilire alla lettera un sistema. La nostra fantasia deve colmare i vuoti e la inesistente necessità di allora di descrivere i particolari. Il festaiolo e gli altri adepti alla rappresentazione conoscevano i sistemi, sapevano disimpegnarsi nel non difficile incarico. Particolari didascalie segnano in altri drammi l'intervento di laudi, di svariatissime canzoni profane, di musica strumentale, di un molteplice repertorio che accoglie tutte le forme quattrocentesche tramandateci dai codici e dalla tradizione. Le parti monodiche — certamente semplicissime — sono quelle che più eccitano il pensiero di chi cerca intuirne il carattere. Il Vasari le descrive vicine alle espressioni del canto gregoriano, riconducendole all'origine ad esse naturale. Forme quasi improvvisate, suscettibili di variazioni, ricevevano impulso dalle doti naturali dei cantori e dalla fantasia di chi preparava lo spettacolo. Ricordate nelle parti più melodiche, divenivano oggetto di piacevole distrazione, accompagnando le giovanette nei lavori dell'ago o interrompendo le lunghe preghiere (10).

Gli ardui studî della « Camerata fiorentina » che dettero vita allo « stile accompagnato », fecero dimenticare la larga messe di canti monodici fiorita durante il Rinascimento italiano, e viva tanto negli ambienti aristocratici come nei popolari. All'improvvisazione si concedeva largo favore, fino a giungere alla suggestiva immagine del « cantore alla viola », che Baldassarre da Castiglione crea modello delle perfette qualità musicali del suo « Cortegiano ».

Anche il Magnifico Lorenzo — come pure il figlio Piero — amava la musica e soleva cantare. Ne fanno testimonianza l'Alessandri e Marsilio Ficino, legando il primo l'immagine di Lorenzo cantore a quella di Baccio Ugolini, che nel 1471, impersonò a Mantova l'*Orfeo* del Poliziano; e il secondo ammirando il « divin furore » che esaltava il poeta nella rievocazione dei canti, resi più significativi dal suono della lira (11).

(8) A. D'Ancona: *Sacre rappresentazioni*, p. 251.
(9) Gli attori della sacra rappresentazione erano giovanetti.
(10) D'Ancona: *Orig. del teatro italiano*, vol. I, p. 400.
(11) Lettera dell'Alessandri a Piero, figlio del Magnifico - R. Archivio di Stato di Firenze; Med. av. il Princ., F. XVIII, c. 22 - *Lettere di Marsilio Ficino*; Venezia, 1546, p. 98.

Una dimenticanza del Cionacci non ha permesso di conoscere per intero il testo musicale di una sacra rappresentazione. Il ms. Magliab., VIII, 9, tramandando molte osservazioni del letterato fiorentino, sottolinea che questi ha incaricato « Matteo Coferati, sacerdote e gran maestro di canto fermo » dell'utile fatica della trascrizione di un antico testo (12). Invece il manoscritto ne rimane privo. All'ottimo proposito non fu dato seguito.

Ma in Vernarecci, leggo che Enrico Isaak è l'autore dei canti per la rappresentazione del *San Giovanni e Paulo* (13). Essi sono in un codice di Oxford. Tempi migliori permetteranno di verificare la notizia e di conoscere la musica di una delle più significative rappresentazioni fiorentine.

Bianca Becherini

(12) A. D'Ancona: *Orig. del teatro italiano*, vol. I, p. 400.
(13) *Ottaviano de' Petrucci*, Bologna, 1882, p. 57.

MOTIVI MUSICALI NELLE ARTI FIGURATIVE

La cornamusa

Per la quasi totalità di noi moderni la cornamusa non può suscitare nell'animo che un moto di nostalgia verso la fanciullezza quando, è possibile, udito per circostanza inattesa quello strumento ci ha fasciati di stupore ed attratti in una scia di quel favoloso a cui gli spiriti giovani sono per natura dischiusi, pronti a succhiarlo e propensi a custodirlo, sì che mantiene la virtù di riaffiorare, blanda propagazione di eco, in momenti anche questi inattesi della maturata esistenza.

Nel ricordo del lontano zampognaro si porta in sostanza con noi la vaga impressione di un rustico strumento privo di valore artistico e che la sua attrattiva l'ha esercitata (la esercita, nel ricordo) in virtù molto di impulsi esterni nei quali diluendosi acquista efficacia quel tanto di poetica germinalità da esso tuttavia posseduta. È infatti la cornamusa che noi conosciamo lo strumento che il pastore, lo zampognaro o pifferaro laziale, lo *ciarameddaru* calabrese ha improntata di sè attenendosi alla elementare struttura dello strumento.

Vi sono per altro immagini della cornamusa ben diverse dall'idea di essa rimastaci nell'animo; anzi, le contrastano tanto da mettere in imbarazzo. Albeggiante il Rinascimento, gli artisti tutti delle arti del disegno, propensi nell'atmosfera del loro tempo alla musica ed a rammemorarla raffigurandola nell'attività dei suoi mezzi estrinsecatori, già han fatto largo posto alla cornamusa nelle loro opere e proprio in quadri e sculture di soggetto sacro e addirittura da adibirsi al culto, oltre che destinate ad ornarlo.

La mirabile porta del Duomo di Firenze detta della mandorla, scolpita nello spirito della musica, a vertice di tutta la scultura decorativa e rappresentativa reca, ad esempio, un bel putto angelico cornamuso; il quale, oltre che stare al sommo della linea cuspidale interna della porta, sovrasta ad un tempo la caratterizzante

mandorla nella quale è inclusa una delle due scene più glorificate nella iconografia religiosa: l'Assunzione di Maria (l'altra è l'Incoronazione). Per queste sue due eminenze e per il fatto che l'idea della cornamusa si dilata e suscita echi in altri particolari della porta medesima — minori motivi di questo strumento vi ricorrono negli sguanci, torno torno gli stipiti, perfino in una delle mensole fingenti sostegno, agli angoli, dell'architrave, quella di sinistra essendo costituita da un rannicchiato suonatore di cornamusa — non si può ritenere tale scultura di pura ispirazione ed intenzione ornamentale, o prenderla per un capriccio dovuto al particolare temperamento dello scultore. La collocazione sua soprana la stende quasi emblema ancora più rilevato nel significato per il fatto di costituire come la conclusione stessa della *mandorla* contenente la scena sacra, e quindi della scena stessa. Il significato emblematico è poi precisato nella figura: essere angelico, nel carattere dello strumento da esso imbracciato: la cornamusa.

Per tali motivi di tanta precisa manifestazione, anche si può prendere tale scultura, a benefizio della brevità, per rappresentativa dell'accennata tendenza storica nelle arti figurative a includere sovente la cornamusa fra gli elementi musicali di tante rappresentazioni sacre. E non saremo obbligati ad illustrare tutte queste partitamente (1).

Ora non è ammissibile che nel fervoroso spirito religioso dei tempi andati si volesse onorare e glorificare la Madonna, ed altri Esseri Celesti, con manifestazioni di rusticità neniosa e grossolanità affidandole per di più ad esseri angelici. È indubitabile, al contrario, che si intendeva ricorrere a tutto quel che vi fosse o si conoscesse di più bello ed espressivo per gentilezza e delicatezza e grazia.

Di conseguenza quando si è fatto ricorso alla cornamusa bisogna dedurne che la si sia impiegata con questo intento, sapendosi dalla pratica che la cornamusa vi poteva corrispondere, vi corrispondeva al pari degli altri elementi adottati, e non inferiormente.

È dunque anche da ammettere che si avesse allora della cornamusa un'idea, proveniente essa pure dalla pratica, di strumento di arte, adatto all'arte, che è idea, si può dire, per noi svanita.

La deduzione germoglia, oltre che dalla riflessione sulle raffigurazioni dello strumento in molte immagini sacre antiche, dallo stesso costume civile del tempo,

(1) Ecco l'indicazione di alcune pitture e sculture sacre offerenti raffigurata la cornamusa. A Firenze: *Gloria del Paradiso* e *Salvatore con la Vergine e Santi* di A. Orcagna (?) in S. M. Novella; *Assunzione della Vergine* a tergo del tabernacolo dell'Orcagna, in Or S. Michele; l'*Incoronazione della Vergine* di Spinello Aretino alla Galleria d'Arte Antica e Moderna; la *Vergine col Figlio*, di scuola orcagnesca, al Museo Stibbert. Altrove: *Angioli strumentisti* botticelliani, alla Collegiata di Empoli, *Angioli musicanti* di Paolo Schiavo, a S. Giovanni Valdarno, *Vergine in Trono* di Gio. Cristiani, nel Museo Civico di Pistoia; *Gloria di San Francesco* di Puccio Capanna, in San Francesco di Pistoia; *Incoronazione della Vergine* di Pietro di Puccio, nel Camposanto di Pisa; *Assunzione* di Sano di Pietro, alla Pinacoteca di Siena; *Madonna col Bambino in trono* di Gio Boccati, nella Pinacoteca di Perugia; facciata dell'Oratorio di S. Bernardino scolpita da Agostino di Duccio, a Perugia; la *Vergine in Gloria* di Gio. di Paolo, nella Collegiata di Asciano e l'*Assunzione* di Gio. di Paolo al centro del polittico nella Pinacoteca di Siena; *Assunzione* del Sassetta, al Museo Imperatore Federico di Berlino; *Incoronazione della Vergine* di Jacobello e Pier Paolo Veneziani, in San Francesco di Bologna; *Assunzione* di Filippino Lippi, in S. Maria sopra Minerva, a Roma; *Incoronazione della Vergine* di fra Filippo Lippi, nella Cattedrale di Spoleto; Cupola di Saronno affrescata da Gaudenzio Ferrari, ecc. ecc.

o subito posteriore, in quella cerchia di uomini ritenuta per eletta e alla quale partecipavano manifestamente, o indirettamente su di essa influivano, le menti più elevate che della spiritualità facevano il loro cibo, e verso le quali ci sentiamo tuttora noi tenuti alla reverenza. Ed è agevole comprendere come manifestazioni artistiche e di vita civile — le quali di per se stesse potrebbero apparire ciascuna men decisa isolatamente, meno valida — ricevano, quando orientate ad un modo, reciproca conferma probante e rafforzamento (2).

Perfino cornamuse entravano a costituire il corredo strumentale della cinquecentesca Accademia Musicale di Verona (3), associazione dedita quasi professionalmente alla pratica della musica, e dal Malvasia (4) abbiamo poi la notizia che il padre di Guido Reni soleva recarsi, a Bologna, in casa dei signori Bolognini « a riempire colla cornamusa » i concerti che vi si eseguivano abitualmente. È il *seicento*; e già in Francia la cornamusa è entrata nella orchestra teatrale e reale, per quanto sotto forma di musetta il *ruolo* della quale — significativo — è accomunato a quello dell'oboe (5); non solo, ma così spoglia della sua più ingombrante voluminosità, dimessa la volgarità della insufflazione e ingentilita in agghindature di seta, nastri, bei colori, avori ed altre preziosità ha una nuova ondata di pertinace persistenza ad affermare la sua artistica virtù per prendere di assalto il gran mondo che riescì a soggiogare, ad invadere e tra il quale fu in auge pure durante il *settecento* creando tutta una corrente teorico-pratica.

Del resto, i professionisti della musica già da tempo avevano sanzionato pubblicamente e ancora in modo emblematico alla cornamusa il suo carattere artistico, chè fra le statue di strumentisti ornanti la facciata della medioevale Maison des Musiciens a Reims, come fra quelle attorno al portale dell'altra di Saint-Julien des Ménétriers, sorta a Parigi nel primo *trecento*, una vi era di cornamuso.

Non occorre dunque indugiarsi oltre, ora, nella ricerca (facile, del resto) delle tracce della fortuna storica della cornamusa nei lunghi secoli. Basti aver constatato che, effettivamente, una possibilità di arte per la cornamusa esisteva, le era riconosciuta.

Come poteva esistere questa possibilità, sarebbe se mai da chiedere.

L'accennato passo del Malvasia potrebbe anche autorizzare a supporre con quale prevalente intento si facesse uso, in antico, della cornamusa quando la si doveva adoperare — e del pari la si raffigurava — come strumento di arte.

Il « riempire » del Malvasia è da intendere per variare ed arricchire aggiungendo uno strumento, una esecuzione di più; o per amplificare, sostenere ed irrobustire la sonorità degli altri strumenti in quei concerti? Per « ripieno », insomma? Quasi introducendo, rispetto alla sonorità, un disteso *colore di fondo* (il campito

(2) Vedi: A. Bertolotti - *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII*, Milano, 1890; E. Motta - *Musici alla Corte degli Sforza*, in Archivio Storico Lombardo, 1887, II, pag. 299 n.; *Ricordi overo Ammaestramenti* di Monsignor Saba da Castiglione, ecc. Venezia, Paolo Gherardo, 1554, pag. 51. Cornamuse sono anche rappresentate fra le decorazioni delle sale del Palazzo Ducale di Urbino.

(3) Giuseppe Turrini - *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico* - Verona, 1941. V. l'Inventario degli strumenti, a pag. 199.

(4) Malvasia - *Felsina Pittrice* - Bologna, 1678, vol. II, pag. 5.

(5) Er. Toinan - *Les Hotteterre et les Chèdeville*, ecc. - Paris, 1894, pag. 49-50.

giacchè siamo in argomento di pittori e di pitture) nel quale la sonorità degli altri strumenti si amalgamasse e sul quale risaltasse? Non dimentichiamo la allora non lontana abitudine in pittura, coeva anzi delle opere di arte che a noi hanno offerto l'argomento, del fondo oro che tuttavia l'Angelico adotta.

Ho detto intento prevalente e non esclusivo chè la cornamusa reca, caratteristica, col suono tenuto, la possibilità cantante, non essendo essa in sostanza che un rudimentale ed embrionale organo costituito da un serbatoio di aria accumulabile nell'otre col quale alimenta e dà suono, mediante alcune canne munite di doppia ancia e di determinati fori (gli oboi, le zampogne) infisse nel sacco utricolare: due o più per i bordoni, note fisse (i pedali, quasi), una per la melodia.

Per tale sua costruzione ha essa la possibilità di una basilare sonorità ampia, tenuta, diffusa; ed è poi legata al fragoroso, stridulo e al nenioso nel quale si affoga la dolcezza che le sta a fondamento. Può quindi risultare di vario effetto, anche diametralmente opposto, a seconda che si renda, si sappia rendere più o meno libero, vistoso l'uno o l'altro di tali suoi caratteri.

Gli antichi possono bene aver messo allo scoperto, per i loro sensi, e la percezione, il lato gradevole di tali molteplici e contrastanti qualità anche col cercare un particolare equilibrio fra esse, specie mediante la gradazione dei rapporti dello strumento negli elementi componenti, perfino con l'abilità ed attenta maestria dei suonatori guidata dall'orientamento verso il dato effetto desiderato; ma soprattutto debbono aver ascoltato in modo differente dal nostro; di noi usi alle sonorità ormai depurate lungo il corso secolare di esercizio della musica e come filtrate a traverso le molteplici esperienze senza fine degli impasti, delle amalgame, degli « assieme » strumentali; di noi che ci tuffiamo nella musica di ogni genere, a tutte le ore.

La potenza di sensazione musicale dagli antichi provata non è da credere che fosse inferiore a quella possibile oggi. Vivevano allora spiriti non certo men comprensivi e sensibili dei moderni; e alla musica si sono essi pure esaltati come e forse più di noi; e la musica realizzata coi loro, per noi, vecchi strumenti hanno elevata tanto alto (nella loro ammirazione, quindi nell'apprezzamento sgorgante da sensazioni, da effetti provati) da tenerla degna — si è qui visto più di una volta — di onorare, di allegrare le glorie celesti, di prestare la voce alla stessa gioia, all'esultanza angelica.

Non v'è dunque da svalutare, per preconcetto, quegli antichi strumenti che appunto in antico delle sonorità realizzavano le sorgenti e che agli antichi servivano tanto bene, e suscitavano le musiche alle quali gli antichi si esaltavano. Nè si può pretendere di ridar vita a quel che ci possa restare di musica antica obbligandola ad adattarsi alla nostra modernissima sensibilità ed agli strumenti, come noi, modernissimi senza prima aver tentato di almeno ritrovare il fresco, genuino modo degli antichi di abbeverare l'animo alla sorgente dei suoni mediante i loro strumenti; il quale modo possa servire da termine di confronto. Della possibiiltà del rintraccio è forse già cenno nell'impressione e nel comportamento — di probabile somiglianza con quelli degli antichi — da noi ricevuta e tenuto di istinto ai begli anni della fanciullezza, essa pure vergine e nuova alle sensazioni, udendo improvviso il suono dello zampognaro.

LUIGI PARIGI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Frammenti di un'antologia musicale del XV secolo

Nel 1935, durante il riordinamento della Biblioteca Comunale di Perugia, il prof. Giovanni Cecchini, direttore della biblioteca stessa, rintracciò tre frammenti pergamenacei di musica adibiti a riguardia di alcuni protocolli d'archivio. Considerato il pregio paleografico, le pergamene furono staccate e rilegate a parte in cartoncino con la scritta *Frammento pergamenaceo*, ed esposte in mostra con altri codici. Il prof. Federico Ghisi ne dà notizia nella *Rinascita*. Dopo un primo esame, le pergamene sembrano aver appartenuto ad una antologia musicale del XV secolo, dalla quale furono probabilmente stracciate per incuria durante il Cinquecento, quando, decaduta definitivamente l'antica notazione annerita quattrocentesca, intonazioni di questo genere venivano considerate illeggibili, e di utilizzabile non rimaneva che il valore commerciale della sola pergamena, buona ancora per rilegare gli atti d'archivio. La fortunata conservazione di siffatte copertine pergamenacee giunge a noi come un'eredità rara e perciò preziosa di quel periodo di storia musicale, compresa fra la seconda metà del Trecento e la prima metà del Quattrocento, non certo ricco di documentazioni esemplate.

Nel testo delle poesie musicate si riconoscono i segni della stessa mano di una scrittura italiana del primo Quattrocento, tra il gotico romano nelle maiuscole colorate in rosso e azzurro ed il carattere umanistico. Il manoscritto contiene dieci composizioni a due e tre voci su testo volgare, tutte di carattere profano, tra madrigali, cacce e ballate ed una sola, un canone, su testo francese: complessivamente sono undici composizioni, di cui sei complete nelle voci e cinque purtroppo mancanti di una o due parti vocali. Il nome del maestro che « diede il suono » si trova quasi sempre scritto nel margine superiore di ogni foglio. È possibile ritenere che delle undici composizioni nove vengono in luce per la prima volta, il che dimostra quanta importanza ed interesse avrebbe offerto il codice se per avventura si fosse conservato per intero. I testi poetici musicati lasciano leggere poesie varie d'amore a imitazione dei madrigali e cacce della seconda metà del Trecento ed alcune ballate di gusto notoriamente francese. Dall'esame dei due fogli principalmente intonati dal Ciconia, i testi tradiscono un'origine settentrionale della penisola e più precisamente il territorio della valle padana.

Dopo aver descritto le forme musicali e citati i testi, il Ghisi nota che in origine il codice perugino ospitava probabilmente l'opera di compositori di varie parti della penisola. I pochi frammenti rimasti danno la prevalenza a due soli intonatori: *Magister* Johannes Ciconia da Leodio (Liegi), d'origine straniera ma italiano d'adozione, già noto per il carattere eclettico della sua produzione musicale e *Magister* Antonius Cachera de Teramo, musicista invece assai poco conosciuto, ma con gli espliciti segni di una personalità nazionale.

Johannes Ciconia, Cicogna, Ciconi o De Ciconiis de Leodio oppure Lodicensis, canonico di Padova, poeta e cantore, è l'autore di un trattato teorico in cinque libri « Nova Musica », datato del 1411, dove è spiegata e dimostrata l'arte mensurale già notevolmente affermatasi in quel tempo. La notizia che il Ciconia fosse canonico di Padova proviene senza dubbio dalla dedica e dall'*explicit* del terzo libro del suo trattato *Nova Musica*, poichè il nome di Ciconia non appare a comprovarlo nell'elenco dei canonici padovani curato dal Marchese Dondi dall'Orologio. L'ipotesi del De la Fage, appoggiata dal Riemann, che de Leodio possa significare de Lodi, attribuendo così al nostro musicista un'origine lombarda anzichè fiamminga, appare come infondata ed è decisamente respinta da studiosi come l'Ambros, il van der Straeten, il Fétis, il van den Borren e l'Adler, il quale annovera il Ciconia fra i musicisti padovani del primo Quattrocento, contemporaneo di frate Bartolino e Gratiosus di Padova e di Jacobus Corbus e Caninus de Peraga de Padua. Lo Stainer annovera Johannes Ciconia fra i compositori belgi vissuti in Italia che non fecero parte della cappella papale fra il 1380 e il 1420, quindi non compresi nell'elenco dell'Habert e che Padova ospitò fra il 1400 e il 1411. Le sue composizioni musicali sono state catalo-

gate dal Wolf, il quale gli riconosce un più largo periodo di attività artistica, periodo svoltosi probabilmente tra il 1400 e il 1420. Alcune aggiunte all'elenco redatto dal Wolf sono state fornite dal Besseler nel suo importante spoglio di codici e frammenti dell'*ars nova* italiana e francese, esistenti nelle biblioteche europee.

Nel periodo che corre dalla morte di Francesco Landini (1397) al primo ventennio del Quattrocento, l'*ars nova* italiana tende ad internazionalizzarsi al contatto di quella francese. Una ostentata ricerca di raffinatezze ritmiche nell'arte dei suoni è causa di incertezze nel sistema di notazione e di complicazioni nella scrittura, mediante l'uso del color (note rosse). Alcuni nostri musicisti, per citare i più importanti, come Nicola Zacharia, Corrado da Pistoria, Filippotto da Caserta, pur mantenendo i tratti stilistici nazionali del Trecento, sembrano favorire maggiormente la moda musicale degli « oltramontani » di Francia, imitando i preziosismi di un Jean Cuvelier ed il gusto di un'arte che trovò la sua rispondenza nell'architettura gotica a fiamma. La corrente nordica di cantori e maestri stranieri, chiamati dalla corte papale sin dal 1377 dopo il ritorno da Avignone ed ospitati presso i Principi e le Corti ducali, è lungi dall'interrompersi con l'inizio del XV secolo, ma s'alimenta sempre più del fiore della maestria musicale belga, proveniente dalla diocesi di Liegi e rappresentata da un Johannes Ciconia, teorico di chiara fama e compositore. Al suo seguito giungeranno in Italia i maestri Jean de Sarto, Jean de Limbourg e Jean Brasart, i quali a breve distanza di anni verranno ad essere sostituiti da nuovi musicisti-cantori della diocesi di Cambrai, capeggiati da Giovanni Dufay.

Il Ciconia, come osserva il van den Borren, ottenuto un canonicato a Padova, fa dell'Italia la sua seconda patria. Come musicista egli è « un costruttore », dotato di « una tecnica sicura »; come teorico, pur esprimendosi nella « notazione di transizione », non incorre negli « alessandrismi ritmici » dell'epoca. La sua produzione è varia ed eclettica, sia nel gusto che nella forma, e passa dalla messa (frammenti) al mottetto religioso e profano, dai madrigali e cacce di stile italiano alle ballate francesi. Infatti questo *Liégeois italienisé* — così lo definisce il van den Borren — « incarna il tipo del musicista venuto d'oltre alpe, che sotto l'influenza di un clima diverso dal suo e al contatto di un'arte locale, ricca di inattese rivelazioni e di profondi ammaestramenti, vede svilupparsi il proprio genio in un senso più vasto e nuovo » e non sarà l'ultimo dei musicisti celebri che come lui calarono nella penisola per ben due secoli, da Dufay a Isaac, da Josquin a Orlando da Lasso.

Con ciò si viene a riconoscere storicamente l'esistenza di una tradizione polifonica italiana, sia pure locale, personale ed intimamente lirica, le cui propaggini trecentesche, come *ars nova* italiana, influenzarono, conclude il Ghisi, le musiche della prima metà del XV secolo, coltivate dagli stessi « oltramontani » in Italia; tradizione che continuerà attraverso le forme popolareggianti per rifiorire rigogliosa alla fine del secolo nei villottisti e nei frottolisti e nel madrigale cinquecentesco.

ITALIA

Note d'Archivio. - Roma, dicembre 1941.

R. Casimiri: *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI.*

——— aprile 1942.

R. Casimiri: *Attività musicologica in Italia.* — Id.: *Teodoro Caprio* (Correzione alla lettura del nome di questo teorico del secolo XV, che un catalogatore del '700 cangiò in Teodorico de Campo; di S. Agata dei Goti, fu monaco benedettino a Monte Vergine, priore del monastero virginiano di Capua, doveva viveva nel 431 o '32). — G. Burroni: *Organi e organari del '700 a Asti.*

Rassegna Musicale. - Roma, aprile 1942.

B. Lupo: *Monteverdi sacro* (Esame minuzioso delle composizioni su testo religioso finora apparse nell'edizione Malipiero, e cioè delle *Salve Regina* in tre stesure, dei mottetti *Jubilet* e *Laudate Dominum*, e con accenni al *Laetatus sum*). — A. Casella: *Versione autentica dei "Quadri di una Esposizione" di Mussorgski.*

Bollettino Ceciliano. - Roma, aprile 1942.

Contiene musiche di L. Virgili, G. B. Cossetti, ecc.

Il Musicista. - Roma, aprile 1942.

V. De Sanctis: *La musica nella nuova legge sul diritto di autore.* — M. Abrado: *Sul razionamento degli applausi.* — O. Mancini: *Il "Requiem" di Mozart e quello di Verdi dal punto di vista religioso.* — G. Nataletti: *Su di un'ottava di Agata Scorcia.* — R. Giraldi: *E. Mascheroni e L. Mugnone.*

——— maggio 1942.

F. De Bellis: *Luigi Boccherini.* — A. Rinaldi: *Universalità e valori della musica rossiniana.* — A. Damerini: *Nel centenario di Cherubini.* — M. Corti: *L'autarchia nell'insegnamento del violino.*

Rassegna Dorica. - Roma, aprile 1942.

G. Fara: *Caratteri musicali: G. Rossini nel 150° anniversario della nascita.*

Rassegna Dorica. - Roma, maggio 1942.

A. Bonisconti: *Vincenzo Davico e la sua ambientazione artistica.* — A. Gabrielli: *Ricordi d'un falsettista* (continua).

S. Pietro a Maiella. - Napoli, maggio 1942.

A. Lualdi: *Discorso per l'inaugurazione dell'anno accademico.* — A. Longo: *Il Conservatorio di Napoli nel cinquantennio 1884-1934.*

Segnalazioni da Giornali, Periodici, Estratti, ecc.:

M. Baccaro: *Il buon umore d'un grande italiano: una lettera inedita di Rossini* (Giornale d'Italia, Roma, 12.V.'42).
G. Benvenuti: *"Il ritorno di Ulisse in patria" non è di C. Monteverdi* (Il Gazzettino, Venezia, 17.V.'42).
A. Bonisconti: *L'Italiano Ferruccio Busoni* (Quadrivio, Roma, 7.VI.'42).
P. Borciani: *Interpretazione musicale* (Architrave, Bologna, maggio 1942).
S. D'Amico: *Viaggio teatrale in Germania* (16.19.27.VI-4.VII.'42).
A. Del Massa: *Variazioni su "Don Giovanni"* (La Nazione, Firenze, 13.V.'42).
G. Demaria: *"Il Dottor Fausto" di Busoni* (Il Popolo di Sicilia, Catania, 7.VI.'42).
W. Egk: *La quistione dell'Opera popolare* (La Tribuna, Roma, 1.V.'42).
G. Faella: *Luigi Boccherini* (L'Ora, Palermo, 27.V.'42).
M. Ferrarini: *Un "Barbiere di Siviglia" sfortunato (quello di Dall'Argine)* (Il Resto del Carlino della sera, Bologna, 27.V.'42).
Gaianus: *Il riso rossiniano* (Il Resto del Carlino, Bologna, 27.V.'42).
A. Ghislanzoni: *La musica e i lavoratori* (Gazzetta di Parma, 20.V.'42).
G. Luelli: *Napoli a Martucci nel 33° anniversario della morte* (L'Ambrosiano, Milano, 30.V.'42).
A. Masetti: *G. Martucci* (L'Assalto, Bologna, 16.V.'42).
E. Porrino: *Orientamenti per la musica contemporanea* (Il Giornale d'Italia, Roma, 30.VI.'42).
R. Provvedi: *Memoria e musica* (L'Ora, Palermo, 9.VI.'42).
E. Rassi: *G. Tartini fondatore della scuola violinistica padovana* (Il Veneto, Padova, 16 V.'42).
T. Romani: *Verdi e Wagner nella vita e nell'arte* (Gazzetta di Parma, 3.V.'42).
R. Rossellini: *Schermi nuovi* (Cinema, Roma, 10.V.'42).
G. Rubetti: *Ad Alfredo Catalani* (Poesia per il 50° della *Wally*) (Il Mare nostro, Milano, 31.V.'42).
G. Silvestri: *Rossini e la Santa alleanza* (L'Ambrosiano, Milano, 22.V.'42).
E. Zocaro: *Gluck e Piccinni nella Parigi del '700* (Il Piccolo, Trieste, 14.V.'42).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, maggio 1942.

R. Sonner: *Balletto o danza espressiva?* (Esamina la concezione della danza, allorchè imperavano Isadora Duncan e Mary Wigmann e le varie pratiche del balletto espressivo o inespressivo. Considera poi l'influenza sul balletto del così detto principio atonale di Schönberg e i tentativi di danze senza musica. Esamina infine la Coreografia di Rudolf von Laban e augura alla Germania di creare una propria danza).

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1942.

N. 8 - A. Berner: *Nuovi studi della musica araba in Egitto.*
N. 9 - F. Herzfeld: *Estate musicale.*
N. 10 - E. Wurm: *I compositori del Basso Danubio* (Haydn, Schenk, Beethoven, Schubert, ecc.).
N. 11 - J. Forms: *La vita musicale a Madrid.*
N. 12 - T. Weber: *La donna nella contemporanea creazione musicale* (La donna è più incline a continuare le tradizioni artistiche che a innovare. Si ricordano le persone più insigni: Clara Schumann, Luise Reichardt, Johanna Senfters, Filippina Schick, Ida Carniol, Clara Faisst, Grete von Zieritz).

Die Musik - Woche. - Berlino, 1942.

N. 8 - E. Krienitz: *Vita musicale a Berlino.*
N. 9 - Edit.: *Il Metropolitan chiuso.*
N. 11 - O. Wetchy: *La settimana della musica contemporanea a Vienna.*
N. 12 - Edit.: *Il centenario della Filarmonica di Vienna.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, aprile 1942.

C. Schneider: *Wilhelm Jerger* (nato a Vienna il 27 sett. 1902, compositore della *Introduzione e ciaccona* per organo, della *Partita* per orchestra op. 21, degli *Inni al Signore*, op. 22). — W. David: *Servizio divino.* (La

pratica musicale durante i servizi religiosi al Vespro nella Cattedrale di Berlino). — K. KIEFER: *Il poeta pittore Adalberto Stifter e la musica.*

Zeitschrift für Musik - Regensburg, maggio 1942.

E. H. MÜLLER: *Joseph Marx.* (Nel sessantesimo anniversario della nascita a Graz di questo compositore di *Lieder, Inni, Sinfonie,* ecc.). — F. STICHTENOCH: *Roderich von Mojsisovics.* (Profilo biografico ed elenco delle opere).

——— giugno 1942.

V. JUNK: *La settimana della musica contemporanea a Vienna.* — F. MATZENAUER: *Improvvisazione di un musicista viennese.* (Friedrich Reidinger, autore della *Gotische Messe* eseguita durante la settimana della musica contemporanea a Vienna e composta fra il 1921 e il '31).

Neues Musikblatt. - Magonza, aprile 1942.

H. J. MOSER: *Stile come concetto di valore.* (Spesso si ode dichiarare che un'opera d'arte non ha stile, ed è strana affermazione. Che cosa è stile nell'arte musicale? L'A. ricorda la definizione inserita nel suo *Lessico*: « È ciò che collega il singolo caso artistico alla comunità »).

——— maggio 1942.

D. OSTER: *L'epigonismo in musica.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, maggio 1942.

H. BIRTNER: *J. J. Fux e lo storicismo musicale.* (Ricordata la dedica a Carlo VI della *Missa canonica,* l'A. esamina il concetto di musica antica, quale s'era sviluppato nei secoli anteriori all'apparizione del *Gradus ad Parnassum.* Questo trattato è da considerare come il primo che interrompa la tradizione degli studi della composizione, sistemi nuovamente la teoria delle costruzioni e fornisca un concetto del contrappunto. Perciò l'opera ha una importanza moderna. Fux fu consapevole di ciò).

Voelkische Musik-Erziehung. - Lipsia, aprile 1942.

H. MARTENS: *Educazione artistica e arte educativa.*

——— maggio 1942.

H. ENGEL: *Problemi dell'esecuzione della musica antica.* (Breve esame delle questioni per i direttori d'orchestra, i pianisti, i violinisti).

Die Musikpflege. - Lipsia, aprile 1942.

W. KLINK: *In memoria di H. Bräutigam.*

——— maggio 1942.

E. BOUCKE: *In memoria di A. Sittard.*

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, marzo 1942.

E. LOPEZ CHAVARRI: *I grandi maestri.*

——— aprile 1942.

N. OTANO: *La cultura come complemento degli insegnamenti musicali.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, aprile 1942.

P. WISSMER: *Giovane Francia.* — M. F. SCHNEIDER: *La questione del tempo giusto.*

——— maggio 1942.

G. WALTER: *Inedite composizioni per cembalo di Händel.*

——— giugno 1942.

H. SUTERMEISTER: *Una lettera sulla sua opera "Die Zauberinsel".*

W. TAPPOLET: *Strawinski in Svizzera.*

Dissonances. - Ginevra, aprile 1942.

R. ALOYS MOOSER: *Il gruppo Jeune France.* (Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen, Pierre Anclert, Jehan Alain).

Sinfonia. - Zurigo, giugno 1942.

A. PIQUET DU FAY: *Importanza culturale delle società orchestrali.*

In conseguenza delle disposizioni ministeriali sul consumo della carta, ci vediamo costretti, con vivo rincrescimento, a sospendere - dal prossimo fascicolo - l'invio delle copie di « Musica d'Oggi » a titolo di omaggio.

VITA MVSICALE

TEATRI

® MILANO. — La 3ª stagione dopolavoristica al teatro Italia comprendeva *Andrea Chénier* (m.° Bellucci, Breviario, la Surani, Viviani), *Butterfly* (m.° P. De Angelis, la Cirillo, Rubino, Venturini), *I quatro rusteghi* (m.° Gennai, la Damonte, la Brunazzi, la De Ferrari, la Masetti Bassi, Spigolon, Mattioli, Togliani, ecc.), *Il barbiere di Siviglia* (m.° Pace, la Pagliughi, Ederle, Malatesta), *Rigoletto* (maestro Boccaccini, la Pagliughi, Marini, Aglio), *Un ballo in maschera* (m.° Cantoni, la Gaio, la Tumiati, Marletta, De Franceschi).

® TRIESTE (Rossetti). — Il m.° Podestà ha diretto *Il barbiere di Siviglia* (Borgonovo, Sinnone, l'Aimaro, Bettoni) e la *Traviata* (la Caniglia, Voyer, Poli); il m.° Marini, *Lucia* (la Pagliughi, Traverso, Nascimbeni) e *La Bohème* (Del Monaco, la Petrella, la De Stefani, Serpo).

® In una serata benefica al Verdi di VICENZA, il m.° Pedrollo, oltre ad un concerto sinfonico, ha diretto *Suor Angelica* di Puccini (la Dalla Rizza e la Palombini). A. Fraccaroli ha tenuto una brillante conversazione su *Puccini armonia del cuore.*

® ROMA (Brancaccio). — Con *Traviata* (maestro Mucci, la Capsir, Fratesi, Taddei) si è iniziata la stagione del D. L. Poi sono andate in scena, direttore lo stesso Mucci: *Tosca* (la Visciola, Tavanti, Casadio), *Rigoletto* (De Franceschi, Malioli, la Berrelli), *Cavalleria* (la Visciola, Di Chiara, Guerrino Masini), *I pagliacci* (De Franceschi, Marletta), *La Bohème* (Fratesi, la Bordone, la Brozzi, Taddei).

® GENOVA (Politeama). — Finora si sono rappresentate: *Aida* (m.° Moresco, la Castellani, la Falliani, Bianchi, Pierotti), *Butterfly* (maestro Marini, la Hasegawa, Prandelli, Guelfi). Seguiranno *La Bohème, Mefistofele* e *Maristella.*

® NAPOLI (Politeama). — Ottima accoglienza hanno avuto *Manon Lescaut* (m.° Paoletti, l'Adami Corradetti, R. Gigli, Vanelli), *Aida* (m.° C. Benvenuti, la Ferriani, Masini, la Ulisse, Franci), *La Bohème* (m.° Morelli, Malipiero, la Esca, la Brozzi, Vanelli), *Il barbiere di Siviglia* (m.° Paoletti, Galeffi, la Remi, Manurita, Parini, Neri).

® A COSENZA, con l'*Aida,* si è iniziato il ciclo lirico organizzato dal D. L. per l'Italia meridionale.

® CATANIA (Massimo). — Sotto la direzione del m.° Santarelli si sono rappresentate: *Otello* (Del Corso, la Guerrini, Cavallo), *Lucia* (l'Archi, Pollini, Salsedo), *Butterfly* (la Pampanini, Alfieri, Valdengo), *Cavalleria* (la Guerrini, Cantelmo, Cavallo) e — nuove per Catania e calorosamente applaudite — le due opere di Mulè *Taormina* (Pullini e l'Alibrandi) e *La baronessa di Carini* (la Guerrini, Cantelmo, Cavallo).

® CAGLIARI e SASSARI hanno avuto una importante stagione lirica con *Turandot* (m.° Baroni, la Jacobo, la Tegani, Marletta), *Fedora* (m.° Cordone, la Cobelli, Pigni, Ghirardini), *L'Arlesiana* (m.° Cordone, la Benedetti, la Tegani, Manurita) e *Resurrezione* (m.° Cordone, la Cobelli, Pigni, Ghirardini).

Le ultime due opere, mai eseguite in Sardegna, hanno avuto lietissima accoglienza.

A fianco della stagione lirica si sono svolti tre concerti sinfonici a Cagliari (maestri Fasano, Cordone, Failoni) e due a Sassari (Failoni, Cordone). Nei programmi di quest'ultimo, assai applaudita *L'isola eroica* del maestro Fasano.

® BREVI STAGIONI LIRICHE. — *Il barbiere di Siviglia* (con Stracciari), *Cavalleria* (Oneto e la Rasa), *I pagliacci* (Giovannoni e la Montanari), direttore Barsanti, al Puccini di MILANO; *La Bohème* (m.° Wolf Ferrari, la Crepet, Malipiero) a TREVISO; *Lucia, Fedora* (la Piave, Parmeggiani), *Il barbiere di Siviglia* (Piccioli, la Piccarolo, Sinnone), direttore Del Cupolo, a FABRIANO; *Butterfly* (la Pampanini, Ziliani), *Don Pasquale* (Cirino, la Grani, Fort, Inghilleri), direttore Eberspacher, ad ASCOLI; *Tosca* (m.° Puccetti, la Di Carlo, Lugo, Tavanti) a PERUGIA; *Tosca, Don Pasquale, Cavalleria, I pagliacci* ad ADRIA e *Fedora, Lucia, Il barbiere di Siviglia* a MATELICA, direttore di entrambe le stagioni il m.° Savini; *Aida* e *La Bohème* (direttori C. Benvenuti e Paoletti) a TARANTO.

® All'Opera di LUBECCA è piaciuto, diretto da Fritz Müller, il balletto *Burla valdostana,* di R. Bossi, del quale è stato pure applaudito *Il palio di Siena* a MÜNSTER (m.° H. Dressel).

CONCERTI

MILANO

® Angelicum. — Altre due udizioni dirette dal m.° Gerelli. Alla penultima parteciparono il coro femminile, le cantatrici Dosselli e Martinazzi, la violinista Ravizza, l'arpista Terribili, l'organista Mariani; piacque una recente *Canzone di culla*, per voci bianche, del maestro Cantù. Nell'ultimo concerto si distinsero anche la violinista Pignatelli e la cantatrice Castellazzi, che presentò una recente *Cantata* di Carlo Gatti.

® Dopolavoro. — Hanno inaugurato le udizioni all'aperto — sotto la direzione artistica del m.° Benvenuti — il tenore Botti, le cantatrici Fabbrini e Siepi, la violinista Pignatelli (al piano il m.° Pessina).

® Concerti diversi. — Vivo successo di Tito Schipa al Teatro Odeon (al piano Dick Marzollo); con lui furono applauditi la soprano Bernelli, la pianista Bonzagni e la ballerina Nives Poli. — In due manifestazioni culturali italo-ungheresi si distinsero il violinista Zathureszky ed il pianista Karolyi.

ROMA

® Reale dell'Opera. — I convegni culturali della Gioventù europea tenutisi a Weimar e Firenze, si sono conclusi con un concerto al quale hanno partecipato il Mozartchor della Gioventù di Berlino (direttore m.° F. Steffen) e l'Orchestra sinfonica della G.I.L., la quale è stata diretta dai giovanissimi maestri Franco Caracciolo e Bruno Maderna. Essi sono stati festeggiatissimi con la pianista Isabella Salomon, l'oboista Giuseppe Bongera, l'arpista Giuliana Bressan, il violinista Mario Stasi e il soprano Emilia Carlino, tutti vincitori del « Premio Weimar ».

Presenziarono all'udizione le principali autorità italiane-tedesche della capitale e i rappresentanti delle nazioni appartenenti al Tripartito. Grande entusiasmo.

® Basilica di Massenzio. — Ottimo successo (come anche in altre città d'Italia, compresa Milano) ha avuto il concerto della Banda della nostra Aeronautica con quella del Reggimento Göring (dirette rispettivamente dai maestri Di Miniello e Haase), in un programma di musica delle due nazioni alleate.

Il m.° Molinari ha poi inaugurato la stagione sinfonica estiva (alla quale quest'anno parteciperà anche il Coro di S. Cecilia) con un programma wagneriano. Hanno seguito due udizioni dei maestri Ferrero (Weber, Respighi, Zandonai, Wagner, Strauss) ed un'altra di Molinari nel cui programma — accolte con molto favore come già all'Adriano — figuravano *Roma cristiana* di Rossellini, *Il cieco di Gerico* di Mulè e la 2ª parte della *Resurrezione di Cristo* di Perosi. Ebbero molti applausi anche il coro diretto dal m.° Somma e i solisti, la Ciani, Gallo e Gobbi.

® S. Cecilia. — Interessante è riuscita la rappresentazione del *Trionfo dell'onore* di A. Scarlatti (già datosi a Siena), nella riduzione e trascrizione di Mortari. Direttore Caggiano (interpreti gli allievi di S. Cecilia), regia di M. Govoni.

® Concerti diversi. — Nella sala dell'Immacolata si è avuta una riuscita serata di musiche di Idino Donini, direttore dell'Istituto musicale di Terni.

FIRENZE

® Conservatorio. — La « Camerata » di amici dell'Istituto recentemente costituita ha offerto, per iniziativa del direttore m.° Guerrini, una serie di manifestazioni culturali, che si sono iniziate con una commemorazione di Cherubini, con programma di sue musiche dirette dal m.° Lupi (interpreti il soprano Piccioli, il tenore Parigi, l'organista Scarpini, il Quartetto Maglioni) e preceduta da un discorso di A. Damerini. Hanno seguito due concerti dedicati a F. M. Veracini, su cui ha parlato B. Paumgartner.

Tre udizioni sono state dedicate alla Storia della danza, con discorso illustrativo del maestro Lupi. La prima comprendeva musiche fino al 700; la seconda composizioni tra il 700 e l'800 e l'ultima dall'800 ai giorni nostri.

Hanno avuto poi luogo tre concerti di musiche di Accademici del Conservatorio: di Buonamici, Tacchinardi, Montani, Labroca, Copertini, Guerrini, nel primo; di Bellio, Coronaro, Maggioni, Damerini, Lojercio, Eriberto Scarlino nel successivo; di Berti, Cremesini, Rosati, Frazzi, Pizzetti, Maglioni, Barbieri, A. Benvenuti, Lupi, Cordara, Tamburini nell'ultimo.

® Nelle manifestazioni musicali svoltesi nella suggestiva cornice del giardino di Boboli sono da ricordare: il concerto di centurie corali della G.I.L. (oltre 2400 voci), direttore B. Somma; l'esecuzione di musiche di Mozart, di Pick e dell'*Inno al vincitore* di Lupi, sotto la direzione di quest'ultimo; due nuove danze ideate da Jia Ruskaia, la *Vivaldiana* e *Giuochi campestri*.

NAPOLI

® Tra gli ultimi concerti ricordiamo quello di organo (Enzo Marchetti) e coro (m.° D'Onofrio) alla Scarlatti; di musiche di Casella (con discorso di Raffaele Arnese) interpreti l'autore, la cantatrice Bagni e la pianista Collina, alla Camerata; del pianista Benedetti Michelangeli al Conservatorio.

VARIE DALL'ITALIA

® Al Conservatorio di Pesaro, dopo un concerto saggio degli allievi ed un altro di alcuni dei migliori elementi del corpo insegnante (diretto quest'ultimo da Zandonai), se ne sono avuti due di musica sinfonica diretti da Capuana e da Ferrero. Al primo di essi partecipò il pianista V. Mannino (*Concerto in si bem.* di Martucci), ed al secondo il pianista Lorenzi (*Concerto in si bem.* di Beethoven).

® Le manifestazioni pel 1° centenario della nascita di Fogazzaro, a Vicenza, comprendevano anche l'esecuzione di *Liriche* di Tebaldini dal « Libro di Miranda », interpreti Magda Piccarolo, al piano T. Torelli; il quale eseguì poi, col violinista Ferro, altre musiche.

® La Polifonica di Bari, diretta da Biagio Grimaldi, ha dedicato un intero concerto a musiche di Nicola Costa, del quale venne eseguito anche un inedito *Concerto in do* per pianoforte e orchestra.

L'ultima udizione venne dedicata a musiche di Traetta, compreso lo *Stabat Mater*, diretto da Biagio Grimaldi.

® L'orchestra del G.U.F. di Fiume, validamente diretta dall'universitario Nino Serdoz, ha dato — in quella città e ad Abbazia — due applauditi concerti per i soldati dell'Asse. Cooperarono al successo alcuni solisti di canto, anch'essi applauditi.

® Alla Cattedrale di Ferrara, pel 2° annuale della morte di Italo Balbo, è stato eseguito un *Epicedio* per coro e orchestra del m.° G. Cattolica, su testo poetico dell'avv. Verdi, podestà di Ferrara.

Nell'ultimo concerto del Quintetto di quella città sono piaciuti il *Quintetto gregoriano* di Tebaldini e la *Sonata 3ª* (piano e quartetto) di Pratella.

VARIE DALL'ESTERO

® Vivo successo ha ottenuto a Bucarest l'arpista L. M. Magistretti.

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE

I. PIZZETTI

Sinfonia in La

Partitura in-8°, rilegata in tela e oro

(125331) **L. 125**

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

LETTERA DALLA GERMANIA

Nei nostri Paesi la ferma volontà di vincere sui vari fronti trova riscontro nella volontà di non lasciarsi sopraffare dalle varie contingenze del tempo di guerra all'interno, e di ciò è una delle prove maggiori il rifiorire imperturbabile della vita teatrale e concertistica. Quanto si sia poco indebolita l'attività dei vari Enti che stanno a capo dei teatri e dei concerti, è dimostrato fra l'altro da certe recenti ordinanze del Presidente della Camera della Musica, fatte per frenare gli ardori qualche volta perfino esagerati di certi Intendenti nel voler offrire al pubblico spettacoli quanto mai sontuosi o udizioni corredate da un complesso orchestrale appena minore di quanto si usava in tempo di pace. Dato che il numero degli uomini validi che possono continuare anche ora a recitare, a cantare e a suonare è necessariamente ristretto, il Presidente attende da chi di ragione che se ne tenga il dovuto conto, e che, per esempio, non s'ingrandiscano oltre il bisogno certe grandi orchestre, ciò che porterebbe a spogliare le orchestre minori che finirebbero poi col non bastare più all'esecuzione d'una normale partitura. La solidarietà di tutte le forze del Paese esige invece di lasciar vivere tutte le orchestre, le grandi e le piccole, nè di sacrificarne nessuna.

Un'altra ordinanza si adegua alla propaganda che si fa contro tutti i viaggi non strettamente necessari, dovendo i mezzi di trasporto e gli alberghi essere riservati quanto più possibile alle necessità di guerra. Perciò le « Feste musicali », onore e vanto d'ogni estate germanica, dovranno limitarsi ad essere manifestazioni locali e nettamente artistiche delle rispettive città, senza scritture di artisti forestieri quando le parti possono essere affidate ad artisti viventi sul posto, e tanto più senza costosi traslochi di masse orchestrali e corali da una città all'altra, come pure senza richiamo di visitatori da ogni parte del Reich. Alle Feste musicali si dava, oltre a quello artistico, un carattere mondano e quasi di fiera, che si potrà benissimo restituirgli in tempo di pace, ma a cui per ora si deve rinunziare. Due sole eccezioni si ammettono al riguardo, e sono le stagioni speciali di Bayreuth e di Salisburgo, per le quali non vi è alcuna restrizione nè divieto.

È facile per altro vedere, tra gli effetti che avrà quest'ordinanza, almeno uno buono, e bisogna ringraziarne proprio il tempo di guerra, di solito ingente produttore di mali. Alludiamo alla maggiore facilità di farsi valere che avranno ora i numerosi talenti ignoti, e destinati, in tempo di pace, a rimanere tali perchè i portatori di nomi celebri erano allora scrit-

turati ovunque una Festa musicale avesse bisogno di richiamo, per sostenervi delle parti che ora si affidano a buoni artisti del luogo o delle città vicine. Solo ragioni imprescindibili di carattere artistico potranno anche ora giustificare una deroga a queste disposizioni. Del resto, delle Feste musicali che in gran parte dovranno aver luogo nei mesi venturi, vi intratterrò nella mia prossima: nella presente vi informo invece delle novità, e di quanto è avvenuto dopo l'ultima mia lettera.

Berlino. — In questo squarcio di tempo non si è avuta alcuna novità operistica, mentre nei concerti se ne ebbero, come sempre, parecchie. Ma non tutte meritano di essere ricordate. È vero che di opere se ne ebbero alcune nuove per Berlino, ma non per « Musica d'Oggi », dato che da me foste informati fin da quando apparvero per la prima volta in uno dei grandi teatri del Reich, che, come ebbi più volte a sottolineare, non usano attendere il giudizio della capitale per pronunziarsi su lavori nuovissimi. Così *La strega di Passavia* fu ampiamente ricordata nella mia lettera pubblicata nel gennaio 1942. Già datosi a Düsseldorf e altrove, il lavoro, nuovo per Berlino, si rappresenta adesso all'Opera del Popolo.

Questo teatro, gestito dalla Società N. S. « K.d.F. » (O.N.D.) esiste ormai da 7 anni e dispone oggi di 42 artisti, 72 coristi e 112 professori d'orchestra. In questi 7 anni esso ha dato 57 opere, con un complesso di 1.900 rappresentazioni in cifra tonda. Avendo di mira d'interessare sopratutto le grandi masse popolari, esso si è tenuto sempre lontano dagli esperimenti e da qualsiasi novità di tipo ultramoderno e, come si usa dire qui, problematico; d'altra parte non intende affatto di offrire al popolo soltanto delle opere che passano per popolarissime (come per esempio quelle di Lortzing e di Flotow) ma anche i capolavori dei compositori di prim'ordine purchè non troppo difficili. Ed ebbe la soddisfazione di vedere affluirvi un pubblico più numeroso che non per le altre opere. Infatti, nel repertorio di questo teatro, Verdi e Wagner occupano — con un numero complessivo di quasi 400 rappresentazioni — un posto assai maggiore di tutti gli spartiti semiseri e comici presi insieme, soltanto dai quali si credeva che il popolo si lasciasse allettare.

Tuttavia, per quanto la Direzione del teatro abbia dichiarato, in un convegno coi rappresentanti della Stampa, che « l'esperienza fatta prova che per piacere al popolo non importano nè l'epoca nè lo stile d'un'opera, ma unicamente il suo valore artistico », noi ci permettiamo di dubitare d'una soluzione così facile del problema della popolarità. Ciò equivarrebbe niente meno che a credere « popolari » anche opere come l'*Orfeo* di Monteverdi o il *Tristano* di Wagner, alle quali nessuno vorrà negare un sommo valore d'arte, e che pure non saranno gustate se non da un pubblico predisposto e sapientemente iniziato.

Le annue « Settimane d'arte » che sono in procinto di svolgersi a Berlino, seguono questa volta più che mai il motto « L'arte per il popolo » dettato per l'occorrenza dal Ministero della Cultura popolare e Propaganda. Esse sono poste sotto il patronato del Dr. Goebbels, *gauleiter* della capitale e titolare del detto ministero, persona nota per la comprensione che ha sempre avuto dei gusti della stragrande maggioranza della popolazione. Tali « Settimane » non offrono quindi materia a una cronaca che deve necessariamente limitarsi alle novità propriamente dette, per quanto si debba e si voglia riconoscere la ricchezza del loro programma, comprendente un'infinità di lavori belli ed interessanti in ogni campo dell'arte sia scenica che puramente musicale.

Prima di queste « Settimane d'arte » vi furono tre avvenimenti di una certa importanza culturale, cioè 1°) la commemorazione del decimo anniversario della morte dell'insigne compositore berlinese Hugo Kaun, con un concerto sinfonico-corale dell'Orchestra filarmonica insieme a ben 6 società corali; 2°) un'udizione dell'Orchestra comunale, dedicata a Jan Sibelius, e la fondazione di una « Società Sibelius », promossa dall'Intendente generale Drewes e avente tra i primi soci i maestri Furtwängler, Graener, Reznicek e Tietjen; da notare che durante il concerto si udiva la voce del grande compositore che ringraziava con commosse parole attraverso Radio Finlandia; 3°) lo stesso Drewes ricordò con un discorso il 40° genetliaco del celebre Coro Bruno Kittel, uno dei migliori della Germania e che d'ora innanzi sarà gestito dal Reich. Per l'occorrenza, resa più solenne da un telegramma d'auguri del Führer, si eseguirono la *Messa da Requiem* di Verdi e la *Nona Sinfonia*.

Nei concerti ordinari una delle novità più salienti fu la *Seconda Partita* per grande orchestra di J. N. David, forte contrappuntista modernissimo i cui lavori furono da me più volte menzionati. Non è poi priva d'interesse la serie dei concerti di « musica alata », la cui idea è venuta dal ministro Goebbels, il quale vuole che essi siano come un'edizione più alla mano dei grandi concerti sinfonici: musica buona, cioè, ma non difficile; un altro regalo insomma ai tanti musicofili del popolo che possono udire, eseguiti inappuntabilmente da una grande orchestra sinfonica, i loro pezzi favoriti, che abitualmente formano i programmi delle bande e delle orchestrine. Alludiamo a musica del tipo *Rapsodie* di Liszt, Poemi sinfonici e Suite *Peer Gynt* di Grieg, *Invito alla danza* di Weber, i *Walzer* di Strauss e tutta una serie di sinfonie d'opera, da Mozart a Weber, a Verdi e Wagner. L'idea è sempre la stessa, cioè « L'arte per il popolo ». Quei concerti detti di « musica alata » non si svolgono quindi soltanto a Berlino, ma in tutte le città che hanno un'orchestra sinfonica.

Vienna. — Nella seconda capitale del Reich si festeggiò una ricorrenza più importante, il 100° genetliaco della sua celebre Orchestra filarmonica, con una imponente serie di concerti, durata quasi un intero mese. L'inizio ebbe luogo con le *Fanfare* festive composte e dedicate per l'occorrenza niente meno che da Riccardo Strauss. Poi ci fu il 1° concerto in onore degli stessi Filarmonici, tenuto dall'Orchestra del Maggio musicale fiorentino sotto la direzione di Antonio Guarnieri. Agli Italiani seguirono gli Ungheresi, cioè l'Orchestra filarmonica di Budapest col m.° von Dohnanyi, e a questi gli Olandesi, cioè la famosa Concertgebouw di Amsterdam con Wilhelm Mengelberg. Soltanto al 4° concerto si presentò la stessa Orchestra festeggiata, diretta da Furtwängler, per dare poi ancora tre altre udizioni con i maestri Knappertsbusch, Krauss e Böhm, più un quarto concerto finale diretto ancora dal Furtwängler e il cui programma consisteva nella sola *Nona Sinfonia*.

Accanto a questa fiumana di concerti magnifici ve ne fu uno straordinario con le orchestre Filarmonica e Comunale riunite che eseguirono il *Preludio Festoso* e la *Sinfonia delle Alpi* di Riccardo Strauss che, sempre vegeto, dirigeva personalmente. Di novità non ne offrì che il concerto diretto dal Böhm, con *Paganiniana*, una caratteristica Suite in 4 tempi di Alfredo Casella, *Prologo festoso* dell'olandese Henk Badings e *Vecchia Vienna* di Josef Marx, rinomato compositore viennese che compie i 60 anni e ai cui lavori dedicò poi un apposito concerto la società Konzerthaus. A ricordo del giubileo della Filarmonica ci fu anche la creazione della medaglia « Nicolai ». Otto Nicolai, autore dell'opera *Le allegre comari di Windsor*, nota anche in Italia, era stato il primo direttore, anzi il fondatore della celebre orchestra, e della medaglia intitolata al suo nome furono ora insigniti alcuni benemeriti artisti nazionali ed esteri, fra i quali ultimi Antonio Guarnieri.

Altro avvenimento da rammentare per Vienna è la « Settimana di musica contemporanea », nella quale fra mattinate ed esecuzioni serali ci furono complessivamente 21 rappresentazioni teatrali e concerti, con musiche di una cinquantina di compositori contemporanei. Di questi soltanto Strauss, Pfitzner, Marx e qualche altro autore appartenevano alla generazione anziana — tutti gli altri erano giovani o giovanissimi. Delle opere teatrali, comprese le coreografiche, e che andavano dalla *Salomè* al *Columbus*, non vi è nessuna che non vi sia già nota o di cui io non vi abbia parlato in queste « Lettere ».

Quanto ai lavori sinfonici e da camera, vi cito, fra quelli che fecero maggiore impressione: *Piccolo concerto* per clarinetto, viola e pianoforte di Alfred Uhl, *Quartetto* per archi di Theodor Berger, *Suite* per 14 strumenti a fiato e batteria del belga Marcel Poot di cui si eseguì pure un *Allegro sinfonico* per orchestra; musica per corno ed orchestra d'archi di Armin Kaufmann, e fra i nuovi lavori di maestri d'una certa età: *Messa gotica* di F. Reidinger, nonchè *Quartetto "in modo classico"* e vari pezzi sinfonici di Josef Marx, del quali va segnalata la Rapsodia in 4 tempi *Terra nordica*, che ha effetti potenti. Pure a Vienna ci fu, sotto gli auspici dell'Associazione Giornalisti Esteri, un « Concerto delle Nazioni » a beneficio della Croce Rossa; vi collaborarono l'orchestra dei « Sinfonici viennesi » e una serie di cantanti delle varie nazioni alleate o amiche. Fra essi Alda Noni rappresentava egregiamente l'Italia. In altre serate il pianista romeno Dinu Lipatti eseguì fra l'altro una *Suite* del suo compaesano maestro Enescu e la cantatrice finnica Lea Piltti impressionò con la scena lirica *Luonnotar* del Sibelius di cui si eseguì pure la *VII Sinfonia*.

Novità del Reich. — Abbastanza considerevole è il numero delle opere nuove in quest'ultimo trimestre. A Troppau, nei Sudeti, si dette quella comica di H. J. Vieth *Le belle fanciulle di Haindelbruck* che, a furia di travestimenti e scambi di persone, mettono di buon umore un pubblico che si diverte con quei trucchi fin troppo sfruttati. Vi si aggiunga una musica che con arie, duetti e cori manifesta un temperamento fedele alle sicure tradizioni. Un'altra opera comica la presentò a Mannheim il maestro Elmendorff, cioè *Lo sventato signor Bandolin*, 3 atti, parole e musica di Eugen Bodart, il giovane Intendente del teatro ex-ducale di Altenburg, musicista già rinomato e autore dell'opera *Notte spagnuola* su cui riferii a suo tempo. Il nuovo lavoro s'ispira nel testo e nella musica agli ideali dell'antica opera buffa. Nel proprio tea-

Per il consueto riposo estivo, MUSICA D'OGGI non si pubblicherà in Agosto. Il prossimo fascicolo (VIII-IX) uscirà nella seconda metà di Settembre.

tro il Bodart diresse un'altra sua nuovissima opera comica in 1 atto, *Sarabanda*, una storiella di gelosia fra un principe stile rococò e sua moglie. La musica melodiosa, colorita e piena di umorismo ha, in entrambi gli spartiti, il tono che si addice ai soggetti.

A Strasburgo, capitale dell'Alsazia redenta, Cesare Bresgen, professore al « Mozarteum » di Salisburgo e uno dei più noti fra i compositori usciti dalla « Gioventù hitleriana », fece rappresentare la sua prima opera lirica *Rosetta nelle spine* (come s'intitola in Germania la ben nota fiaba della « Bella dormente nel bosco »). Il librettista Reuther ha svolto il soggetto in 4 atti che d'altronde gli sono necessari per condurre a termine un'azione ch'egli complicò con introduzione di personaggi mitici e simbolici, sicchè del profumo dell'ingenua fiaba non si trova quasi più traccia, salvo che in qualche scena. Il Bregsen ha scritto una musica trasparente e spensierata, sovente nutrita di accenni folcloristici, rifuggente dalle grandi forme e dai fastosi sviluppi, semplice e sobria come tutto ciò che di lui conosciamo. Interessa vedere come quel suo sistema « semplicista » egli lo sappia adattare a qualunque vicenda d'un libretto assai vario.

Hannover, l'antica « città dei Guelfi », non è tra quelle spesso chiamate a giudicare opere novissime; e quando anni fa ne menzionai il massimo teatro, fu in occasione della prima de *Il caporale libero* di Giorgio Vollerthun. Dello stesso compositore è pure l'opera accoltavi adesso, *Sacrificio regale*, che tratta dello spirito di abnegazione dimostrato dalla regina Luisa di Prussia, quando nel 1807 — nell'epoca del più alto trionfo delle armi napoleoniche e della più profonda umiliazione germanica — essa si recò a Tilsit per conferire col vincitore del suo Paese nonchè del proprio marito. Musicare un così grandioso soggetto politico-sentimentale, e che per di più è di una semplicità lapidaria e senza gran possibilità d'intrecci che lo rendano più teatrale, non è cosa da tutti; e il Vollerthun tentandolo ha dato prova d'avere una visione del teatro lirico tutta propria. Vi corrisponde anche la sua musica che si distanzia notevolmente da quella di altri operisti.

A Chemnitz si rappresentò l'opera *Antje* di H. Trantow, maestro coreografo dell'Opera di Stato di Berlino, e che si era già distinto quale operista con *Ulisse da Circe*, data nel 1938 a Braunschweig. *Antje* ci trasporta nella Prussia Orientale, dove si svolge una vicenda drammatica a lieto fine, che dà motivo al compositore di attingere anche al folclore di quelle lontane regioni del Reich, limitrofe alla Lituania; folclore incorniciato però da una musica personale.

Oltre a queste novità operistiche avemmo pure delle prime nel genere ballo-pantomima. Una delle più importanti fu *Nestinarka* (la danzatrice del fuoco), grande ballo-pantomima bulgaro, dato al Comunale di Francoforte nelle « Giornate Bulgare » ivi svoltesi dopo quelle dedicate all'Italia e di cui vi parlerò appresso. Altri balli nuovissimi furono *Arlecchino tenace* di Ralf Ebersberg, rappresentato al Comunale di Ulma, mentre all'Opera di Essen si diede *Walzer* di Werner Egk, che già con *Giovanni di Zarissa* aveva dimostrato singolari attitudini per la musica coreografica; e al Comunale di Magonza si affermò Boris Blacher — modernissimo compositore, ma che non disprezza la melodia facile — con *Arlecchinata*.

Prima di passare alla cronaca italiana credo che interesserà al lettore di sapere alcune cifre riguardanti le opere nuove rappresentate nell'intera annata 1941 sui palcoscenici germanici. Si ebbero — opere, operette e balli-pantomima compresi — non meno di 98 prime. E il 23 % di tutte le rappresentazioni si svolsero davanti ai soldati, ai mutilati di guer-

PIANOFORTE

G. S. BACH

E. R. 2027. - *19 Pezzi facili* (dal libro di Anna M. Bach) (Rossi) L.15

A. BORODINE

E. R. 1979. - *Nel convento* L. 6

G. BRAHMS

E. R. 1980. - *Ninna - nanna*, Op. 49 n. 4 (Wiegenlied) (Zanon) L. 4

G. HAYDN

E. R. 2058. - *Rondò all'ungherese* (dal «Trio in sol») L. 5

S. HELLER

E. R. 1973. - *Tarantella*. Op. 85 n. 1 L. 5

V. A. MOZART

E. R. 2069. - *Dodici danze* tedesche (Köchel 600, 602, 605) (Rossi) L. 8

M. MUSSORGSKY

E. R. 1987. - *Quadri d'un'esposizione* L. 15

N. RUBINSTEIN

E. R. 1974. - *Tarantella*. Op. 14 L. 6

F. SCHUBERT - F. LISZT

12 melodie scelte.

E. R. 1981/82. - Vol. I e II Ciasc. L. 12

P. TSCHAIKOWSKY

E. R. 1988. - *Suite* (dal balletto « Lo schiaccianoci ») Op. 71-a. Riduz. dell'A. L. 15

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

ra, alle infermiere e agli operai dell'industria degli armamenti.

Naturalmente sulle novità di maggior rilievo datesi nell'anno scorso foste già debitamente informati in queste « Lettere ».

MUSICA E MUSICISTI ITALIANI. — Sempre importantissima è la parte degli Italiani nella vita musicale germanica, sia nei teatri che nelle sale da concerto. Devo dapprima ricordare una simpatica cerimonia svoltasi nell'Opera Tedesca di Berlino. Il vostro ministro Ecc. Pavolini aveva fatto dono alla Germania di un busto di Giuseppe Verdi. Tale busto venne dal vostro ambasciatore consegnato al nostro ministro Goebbels, che gli diede un posto d'onore nel magnifico ridotto del suddetto teatro, dove fu poi solennemente inaugurato con un discorso del Segretario di Stato Gutterer, che rese omaggio all'opera imperitura del grande Maestro, dopochè le geniali note del quartetto verdiano avevano creato fra gli intervenuti un'atmosfera di affettuoso raccoglimento.

A proposito di Verdi interesserà sapere che nelle ultime 5 stagioni si ebbero in Germania ben 7.313 rappresentazioni suddivise tra 14 opere: un successo veramente enorme e che dovrebbe dar da pensare a molti e, se possibile, convincerli che il tipo d'opera ottocentesco portato a compimento dal Verdi non invecchia. Per abbatterlo non valse infatti nessuna « riforma », neppure quella genialissima di Wagner, e tanto meno quelle pur rispettabili del Debussy e di altri spiriti speculativi.

A Francoforte ci fu una « Settimana di musica italiana » promossa dalle Società Dante Alighieri e Italo-Germanica. All'inaugurazione, che ebbe luogo all'Opera Comunale, assistettero alte personalità del Partito, del Governo e del Comune, nonchè il vostro Console Generale Marchese Serra di Cassano, in rappresentanza dell'Ecc. Alfieri. Pronunziarono discorsi l'intendente generale H. Meissner, il rettore dell'Università Prof. Dr. Platzhoff e il capo del gruppo della « Dante » Prof. Dr. Franco Lombardi. Nel sontuoso ridotto si poteva vedere un'istruttiva quanto ricca esposizione di manoscritti, autografi, ritratti e scenari, intitolata « Vita e creazione musicale dell'Italia d'oggi », riferentesi a un'ottantina di compositori italiani tutti viventi, dal Cilèa al Porrino.

La solennità dell'inaugurazione fu accompagnata dalla prima esecuzione del *Tema, Variazioni e Finale* per quartetto d'archi di Giacomo Saponaro. Le serate furono tutte occupate da concerti, salvo una in cui si rappresentò l'*Otello* di Verdi, sotto la direzione di Angelo Questa. Il maggior concerto orchestrale, diretto esso pure assai egregiamente e con molta sensibilità dal Questa, comprendeva musiche contemporanee italiane di varia tendenza, ma sempre interessanti, di Pizzetti, Casella, De Sabata, Emilia Gubitosi e Pizzini del quale l'impressionante brano *Macchine e Cuori* (da *Al Piemonte*) chiuse il concerto. Nei *Canti della stagione alta* di Pizzetti sostenne la parte del pianoforte solista Carlo Vidusso.

La sera dopo Vincenzo Davico tenne una conferenza sullo sviluppo della musica italiana illustrandola con musiche che andavano dal Vivaldi al Casella, interpreti il soprano Ines Alfani-Tellini e la pianista Liliana Vallazza. Un'altra serata fu dedicata tutta a musica contemporanea, con lavori di Respighi, Davico, Pizzetti, Malipiero, Lombardi, Lualdi, Saponaro, Mortari, Porrino, Tocchi, Persico, Napoli, Longo e Pilati, interpreti le due artiste già nominate e il Quartetto Lenzewski di Francoforte. Un ultimo concerto serale ebbe poi luogo nel suggestivo chiostro del convento delle Carmelitane, con la partecipazione di Nadina Ferreri e W. Brugger pianisti, P. Brunelli tenore e von Beckerath violoncello. Vi si svolse un programma svariatissimo che andava da Boccherini e Scarlatti a Tosti, Billi, Bossi, Fasano (*Sonatina* per violoncello e pianoforte) e Gnecchi. Come intermezzo il suddetto Quartetto eseguì 2 tempi del *5° Quartetto* di F. Margola. L'ampia e ricca manifestazione d'arte italiana lasciò in tutti i presenti il migliore ricordo.

Ad Amburgo un'altra « Settimana d'arte italiana » si estendeva, al pari di quella che si svolse tempo fa a Friburgo, anche al teatro di prosa. Delle musiche eseguite citiamo *Tre toccate* di Frescobaldi, istrumentate da Malipiero, *Trittico botticelliano* di Respighi, *Il flauto notturno* di Zandonai, mentre all'Opera di Stato si dettero *Macbeth* e *Tosca*, quest'ultima interpretata da Sara Scuderi e diretta dal maestro Del Campo. A proposito della *Tosca* devo ricordare pure l'interpretazione fattane all'Opera di Stato berlinese da Franca Somigli.

All'Opera di Essen la coreografa Sonja Korty presentò *Il balletto dell'album rubato* di Casella, mentre a Monaco si udirono la suite per orchestra, del Respighi, *Gli uccelli*, nonchè *Duettino concertante su un tema di Mozart* di Busoni, per 2 pianoforti, interpreti le sorelle Waltersplel. A Vienna piacque il poemetto sinfonico *Aretusa* di Respighi, e in prima esecuzione *Ariel degli astri* di Piero Calabrini. Quel pubblico lodò l'interpretazione che il m.° Giovanni di Bella dette dell'*Eroica*, alla quale seguirono musiche di Corelli e Respighi.

A Colonia il contralto Else Lampmann cantò liriche di Lombardi, il pianista Brugger presentò una *Sonatina* di Terenzio Gargiulo, e il violinista Leo Petroni eseguì brani di Bach, Tartini e Beethoven. Nella « Casa Petrarca » della stessa città il violoncellista Benedetto Mazzacurati e il pianista Carlo Vidusso interpretarono pagine di Brahms nonchè di Boccherini, Frescobaldi e Pizzetti. A Lipsia, oltre al già favorevolmente noto « Quartetto di Ro-

ma », si presentò anche il « Trio di Trieste » che fece conoscere un *Trio* di Achille Longo. Ad Annover *Le grotte di Capri* del Santoliquido ebbero confermato il successo già ottenuto a Uelzen.

Come in varie altre città, così anche a Karlsruhe vi fu una intera « Settimana italiana », di cui la parte musicale s'illustrò di capolavori quale *Un ballo in maschera* e *Simon Boccanegra*, e d'interessanti novità come *Amelia al ballo* — datasi anche a Coblenza — e *Farsa amorosa*, che dopo Berlino si è rappresentata anche in altre città. A Stoccarda la *Tosca* fu eseguita dagli artisti italiani Maria Carbone, Antonio Salvarezza e Mario Basiola, direttore il già citato m.° Angelo Questa. A Troppau si ebbe in prima esecuzione per la Germania l'opera *Ritorno* di Salvatore Allegra, alla quale si aggiunse la già nota *Amante in trappola* di Pedrollo. A Darmstadt il grande teatro Assia presentò *Antonio e Cleopatra* di Malipiero, mentre i « Teatri riuniti » di Gotha e Eisenach rappresentarono *Il Campiello* di Wolf-Ferrari, la cui *Dama boba* continua essa pure il suo fortunato giro. Lo spazio mi costringe a rimandare alla mia prossima lettera altre notizie sui successi italiani in Germania, mentre sono certo di poter nel frattempo registrarne anche parecchi nuovi.

ALFREDO BRÜGGEMANN

CORO A VOCI SOLE

G. P. PALESTRINA

Madrigali spirituali

a 5 voci miste (Schinelli)

125551 - 1. Vergine bella, che di sol vestita.
125554 - 2. Vergine saggia e del bel numer'una.
125557 - 3. Vergine pura, d'ogni parte intera.
125560 - 4. Vergine santa, d'ogni grazia piena.
125563 - 5. Vergine sola, al mondo senza esempio.
125566 - 6. Vergine chiara e stabile in eterno.
125569 - 7. Vergine, quante lacrime ho già sparte.
125572 - 8. Vergine, tale è la terra e post'ha in doglia.

Partiture: ciascuna L. 12

(oltre l'aumento del 20 %)

Si vendono le parti staccate per Soprani e Contralti (uniti) e per Tenori e Bassi (uniti)

EDIZIONI RICORDI

CONCORSI

® Il SINDACATO DEI MUSICISTI DEL LAZIO ha indetto, pel prossimo ottobre, una serie di *Convegni musicali* di composizioni da camera, dedicati sia a nuovi lavori mai eseguiti a Roma, sia ai giovani esecutori. Tali manifestazioni sono riservate agli iscritti al Sindacato musicisti del Lazio ed eccezionalmente, a solo titolo di scambio, agli iscritti agli altri Sindacati interprovinciali.

Un premio di L. 1000 sarà concesso alla migliore composizione per complessi di un minimo di tre strumenti; e due premi di L. 500 rispettivamente alla migliore composizione solistica (o al massimo per due strumenti) ed al miglior giovane concertista.

NOTIZIE

® Il Duce ha ricevuto a Palazzo Venezia il M.° CARLO ALBERTO PIZZINI, che gli ha fatto omaggio di alcune partiture e dei dischi di suoi lavori sinfonici.

® ILDEBRANDO PIZZETTI ha terminato in questi giorni la sua nuova opera *L'oro*. Essa verrà rappresentata per la prima volta nella stagione 1943 del Maggio musicale fiorentino.

® Alla presenza del ministro Bottai, del Cardinale Patriarca e delle più alte autorità è stata ufficialmente celebrata la REGIFICAZIONE DEL LICEO B. MARCELLO DI VENEZIA, con discorsi del Conte Volpi di Misurata e del m.° Malipiero, rispettivamente Presidente e Direttore dell'Istituto. È quindi seguìta l'esecuzione di cinque brani di musica polifonica.

® Il R. CONSERVATORIO DI MUSICA di BOLOGNA ha pubblicato, in occasione delle recenti celebrazioni rossiniane, un elegante fascicolo, adorno di fotografie, facsimili ed un ritratto del Pesarese a colori. Oltre il direttore maestro Nordio, vi hanno collaborato G. Petrocchi, Gaianus, Vatielli, Cucchetti, Emilia Zanetti, Sartori, Bonfiglioli e Casella.

® L'ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA, sorta in SIENA pel mecenatismo del conte Chigi Saracini, apre anche quest'anno i Corsi estivi per lo studio della musica. Essi sono affidati ad 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), Marcello Govoni (regia). Collaboratore al Corso di composizione A. F. Lavagnino, ed agli altri i pianisti Lorenzi e Martinez.

® VI SETTIMANA MUSICALE SENESE. — Si svolgerà presso l'Accademia Chigiana, dal 15 al 20 settembre e sarà dedicata a G. B. PERGOLESI, all'infuori di un concerto di musiche inedite di Vivaldi (diretto da Casella ed E. Wolf Ferrari) che avrà luogo nell'aula magna dell'Università il 18 settembre.

Le manifestazioni pergolesiane avranno inizio con un discorso di Massimo Bontempelli ed un concerto, vocale e strumentale, diretto da Emilio Salza. Seguiranno due rappresentazioni dell'opera in tre atti *Flaminio* (direttore Guarnieri) e due del dramma sacro *Guglielmo d'Aquitania* (direttore Galliera e regia di Pavolini).

Direttore artistico della settimana, patrocinata dal Ministero della C. P. e dalla R. Accademia d'Italia, sarà Alfredo Casella.

® Franco Abbiati annunzia sul « Corriere della sera » la scoperta — da parte del collezionista Natale Gallini — di UNA CANTATA INEDITA DI ROSSINI, « complessa di struttura orchestrale, densa di concetti, ritmicamente vivace, melodicamente alata, coralmente sostenuta ». È per voce di soprano, orchestra e coro di quattro voci miste. Nella copertina lo stesso autore ha scritto: « *Cantata* di G. Rossini in occasione del ritorno sul trono di Napoli di Ferdinando di Borbone ».

® Sono stabiliti i programmi delle STAGIONI AUTUNNALI D'OPERE CONTEMPORANEE ALLA SCALA DI MILANO ED AL REALE DI ROMA. Nel primo teatro si rappresenteranno: *Re Hassan* di Ghedini, *La donna serpente* di Casella, *La tempesta* di Lattuada, *Carmina Burana* di Orff, *Anfione* di Honegger, *Il mandarino meraviglioso* di Bartok; le ultime tre nuove per l'Italia. Pel Reale sono state prescelte: *Belfagor* di Respighi, *I capricci di Callot* di Malipiero (nuovissima), *Volo di notte* di Dallapiccola, *Arlecchino* di Busoni, *Coro di morti*, recentissima realizzazione scenica, di Petrassi, *Wozzeck* di Berg (nuova per l'Italia).

® Dal 12 settembre al 4 ottobre si avrà a Perugia la CELEBRAZIONE DEI GRANDI UMBRI, tra cui figurano alcuni musicisti (Morlacchi, Mancinelli, Falchi). Nello stesso periodo si avranno rappresentazioni liriche e concerti sinfonici. Un'orchestra apposita diretta dal maestro Franco Capuana farà un giro attraverso l'Umbria, iniziando la sua attività a Perugia e concludendola ad Assisi.

® LA R. ACCADEMIA D'ITALIA ha fissato al 20 novembre il termine massimo delle domande per i premi accademici di L. 10 mila che verranno assegnati dalle singole classi.

® La Gazzetta Ufficiale del 4 c. m. ha pubblicato il R. D. che costituisce presso l'E. A. del Comunale di Firenze il CENTRO DI AVVIAMENTO AL TEATRO LIRICO, il quale istrada nelle varie branche del teatro lirico i giovani che abbiano compiuto con buon esito il corso degli studi necessari.

® Si è costituita a Berlino l'ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE MUSICISTI E COMPOSITORI con l'intervento dei delegati di numerosi Stati europei. L'Italia era rappresentata da una delegazione presieduta dall'accademico Ildebrando Pizzetti, ed accompagnata dal direttore generale del Teatro e Musica presso il Ministero della C. P. L'associazione ha designato a suo presidente Riccardo Strauss. Sede di essa asranno alternativamente Roma e Berlino ove, di volta in volta, si riunirà un Consiglio alla cui presidenza è stato chiamato da Riccardo Strauss l'accademico Pizzetti ed a segretario generale il maestro Goffredo Petrassi. I delegati italiani sono stati ricevuti dal ministro Göbbels e dall'ambasciatore Alfieri.

® NOMINE. — Il m.° Sampaoli a Sovrintendente del teatro S. Carlo di Napoli per un altro biennio ed il m.° Ernesto Racculia a Sovrintendente del Massimo di Palermo, in sostituzione di F. Alfano dimissionario; il maestro Giovanni Tronchi a Presidente dell'Accademia di musiche contemporanee; il prof. Lorenzo Bianchi, Preside della Facoltà di lettere della Università di Bologna, a Presidente del Consiglio di amministrazione del R. Conservatorio Martini.

NECROLOGIO

® Recentemente è deceduto a Palermo il M.° PAOLO DOTTO che fu musicista ispirato e valoroso insegnante. Fu collaboratore del *Giornale di Sicilia*, ed anche la nostra rivista pubblicò ripetutamente suoi articoli. Alla famiglia inviamo le più sentite condoglianze.

® È morta a Cagliari, il 30 giugno, la insigne cantante LAURA PASINI, applaudita in tutti i più importanti teatri del mondo. Attualmente insegnava a quel R. Conservatorio. Era nata a Gallarate nel 1894.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Fisarmonica

ANZAGHI (L. O.) (E. R. 2138). *26 Capricci e 12 Divertimenti* di vari autori, trascritti per Fisarmonica sistema « Pianoforte » e « Cromatico » da 24 a 120 Bassi (B) L. 30

AUTORI DIVERSI. *Pezzi celebri*. Trascrizione facilissima (Anzaghi):

(125626) ANONIMO. *Occhi neri*. Canzone popolare russa L. 5,—

(125627) — *Santa Lucia*. Canzone popolare napoletana L. 5,—

(125628) BELLINI V. *Norma*. Brani scelti L. 5,—
(125629) CHOPIN F. *Malinconia* (dallo Studio Op. 10 n. 3) L. 4,—
(125630) GOUNOD C. *Faust*. Valzer L. 5,—
(125631) GRAZIANI-WALTER C. *Vita palermitana*. Valzer, Op. 198 L. 6,—
(125632) MARENCO R. *Excelsior*. Sulle rive del Weser. Mazurka L. 5,—
(125633) MATOS RODRIGUES G. H. *La cumparsita*. Tango L. 5,—
(125634) MAYR S. *La biondina in gondoletta*. Canzone popolare L. 5,—
(125635) PAGANINI N. *Il carnevale di Venezia* L. 5,—
(125636) SCHUBERT F. *Serenata* L. 5,—
(125637) VERDI G. *Aida*. Brani scelti L. 5,—
(125638) — *La forza del destino*. Coro: La Vergine degli Angeli L. 5,—
(125639) — *I Lombardi alla prima Crociata*. Coro: O Signore, dal tetto natio L. 5,—
(125640) — *Nabucco*. Coro: Va, pensiero, sull'ali dorate L. 5,—
(125641) — *Rigoletto*. Brani scelti. Fasc. 1° L. 5,—
(125642) — *Rigoletto*. Brani scelti. Fasc. 2° L. 5,—
(125643) — *La traviata*. Brani scelti L. 5,—
(125644) — *Il trovatore*. Brani scelti. Fasc. 1° L. 5,—
(125645) — *Il trovatore*. Brani scelti. Fasc. 2° L. 5,—
(125646) YRADIER S. *La paloma*. Canzone spagnola L. 5,—
CHOPIN (F.) (125675). *Polacca militare*, Op. 40 N. 1 (Anzaghi) L. 5,—
VALLINI (M.) (125575). *Nebbia*. Ritmo lento (Anzaghi) L. 5,—

Canto e Pianoforte

ROSSINI (G.). IL BARBIERE DI SIVIGLIA. Opera completa. Testo tedesco. Versione ritmica di G. Stueber (B) L. 40,—

Orchestra

PIZZINI (C. A.) (125543). *Grotte di Postumia*. Divertimento in forma di Tema con Variazioni. Partitura in-4° (A) L. 50,—

Media Banda

COSTA (P. M.). *Rapsodia vesuviana* su celebri canzoni napoletane (Giampieri):
(125124) Partitura (A) L. 40,—
(125125) Parti staccate » » 80,—

Noleggio

BETTINELLI (B.). *Fantasia e Fuga su temi gregoriani*, per Orchestra d'Archi.
— *Introduzione*, per Orchestra d'Archi.
CHOPIN (F.). *8 Pezzi*, trascritti per Orchestra da R. Pick-Mangiagalli:
I Suite: Preludio, Op. 28 n. 6. - Studio, Op. 25 n. 6. - Valzer, Op. 34 n. 2. - Studio, Op. 25 n. 10.
II Suite: Notturno, Op. 15 n. 1. - Valzer, Op. 64 n. 2. - Mazurka, Op. post. - Studio, Op. 25 n. 9.
MARINUZZI (G.). *Sinfonia in La*, per Orchestra.
PANNAIN (G.). *Fontane d'oltremare*. Movimento sinfonico, per Orchestra.
TOMMASINI (V.). *La tempesta*. Studio sinfonico, per Orchestra.

ALTRE EDIZIONI

Pianoforte

BEETHOVEN (L.). *Diabelli - Variationen*. (Kuhlmann). (Peters, Leipzig).
DE COCQ (R.). *Barcarolle et Burlesque. - Habanera*. (De Cocq, La Haye).
DEL CORONA (R.). *Preludio*. (F. Bongiovanni, Bologna).
GORINI (G.). *10 Preludi brevi*. (S. A. Carisch & C., Milano).
LEHAR (F.). *Adria*. Walzer. (Glocken Verlag, Wien).
MOZART (W.). *Klaviermusik für Liebhaber* (K. Hermann). (Peters, Leipzig).
MOZART (W.). *Sonate* à quatre mains. (Afas Musikverlag, Dunnebeil, Berlin).
MUELLER (A. E.). *Kadenzen zu Mozart-Konzerten* (A. Kreutz). (Peters, Leipzig).
OSER (H.). *Ein Männlein steht im Walde*. (Hüg & C., Zürich).
PICCIOLI (G.). *Bozzetti*. Pezzi facilissimi. (F. Bongiovanni, Bologna).
PICK-MANGIAGALLI (R.). *Ballata - Capriccio - Notturno - Rapsodia epica*. (S. A. Carisch, Milano).
REDA (S.). *Spiele für Klavier* (Bärenreiter, Kassel).
TOMELLERI (L.). *Quattro frammenti*. (S. A. Carisch, Milano).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13

CANTO E PIANOFORTE

G. BRAHMS

E. R. 2000. - *Due Canzoni* per C. (con Viola obbligata). Op. 91. Testi italiano e tedesco L. 10
E. R. 2001/2. - *Dodici liriche* scelte (MS-Br). Testi italiano e tedesco. Vol. 1° e 2° Ciascuno L. 12

E. PROCH

E. R. 1986. - *Tema e Variazioni*: « Deh! torna mio bene! ». Op. 164 (S-T). Testi italiano e tedesco L. 6

(Aumento del 20 per cento su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

E. WOLF-FERRARI

CANZONIERE

44 Rispetti, Stornelli ed altri Canti su versi popolari toscani

PARTE I

FASCICOLO I. - *3 Canti per Soprano*: 1. La vedovella. 2. Stornello « M'è stato regalato tre viole ». 3. Giovinottino, il bello andar che hai (123761) L. 8,—

FASCICOLO II. - *3 Canti per Tenore*: 1. Tutte le notti in sogno mi venite. 2. La luna s'è venuta a lamentare. 3. Rama d'olivo e preziosa palma (123762) L. 8,—

FASCICOLO III. - *3 Canti per Soprano*: 1. Ninna-nanna la malcontenta. 2. S'io non son bella al vostro paragone. 3. Preghiera: « Io vado a letto con una croce in petto » (123763) L. 8,—

FASCICOLO IV. - *2 Canti per Baritono*: 1. Se gli alberi potessin favellare. 2. Vedo la casa e non vedo il bel viso (123764) L. 7,—

FASCICOLO V. - *3 Canti per Soprano*: 1. Mamma, non mi mandate fuori sola. 2. Dimmelo, Nino mio, come facesti. 3. Come tu mi fai rabbia quando passi. (123765) L. 8,—

FASCICOLO VI. - *Serenata. 5 Canti per Barifono* (da cantarsi di seguito): 1. Si dà principio a questa serenata. 2. Alza le trecce bionde e non dormire. 3. O tu che dormi e riposata stai. 4. Il letto ti sia fatto di viole. 5. Commiato: « E giacchè vedo qui l'alba apparire » (123766) L. 10,—

I 6 FASCICOLI UNITI
(123773) L. 25,—

PARTE II

FASCICOLO I. - *6 Canti per Soprano* (da cantarsi di seguito) - (L'Addio): 1. M'è stato detto che te ne vuoi ire. 2. Vai in buon'ora, o viso delicato. (La Lontananza): 3. E questa valle mi par rabbuiata. 4. O miei sospiri, andate ove vi mando. (Il Ritorno): 5. L'è rivenuto il fior di primavera. 6. Io mi credeva che tu fossi morto (123767) L. 10,—

FASCICOLO II. - *6 Canti per Soprano*: 1. Giovanottino che passi per via. 2. Vo' fa' 'na palazzina alla marina. 3. Dio ti facesse star tanto digiuno. 4. Dimmi, bellino, com'io ho da fare. 5. Preghiera: « Quando a letto vo la sera ». 6. Quando sarà quel benedetto giorno (123768) L. 12,—

FASCICOLO III. - *3 Canti per Basso*: 1. Ero nel mezzo al mare e mi fu ditto. 2. La casa del mio amor vada 'n profondo. 3. Non posso più di notte camminare. (123769) L. 7,—

FASCICOLO IV. - *2 Canti per Soprano*: 1. Avevo una compagna sola sola. 2. Oggi sposa il mio ben che amavo tanto! (123770) L. 7,—

FASCICOLO V. - *4 Canti per Tenore*: 1. Bella che censessanta ne chiamate. 2 Dov'è la voce mia ch'era sì bella. 3. 'N del mezzo al mare che c'è un uccellino. 4. Io ho una spada che taglieria il ferro. (123771) L. 10,—

FASCICOLO VI. - *4 Canti per Soprano*: 1. Vado di notte, come fa la luna. 2. Giovanetti, cantate ora che siete. 3. Lunga e distesa mi pongo nel letto. 4. Preghiera: « Spirito Santo, entrate nel mio cuore » (123772) L. 8,—

I 6 FASCICOLI UNITI
(123774) L. 30,—

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

G. RICORDI & C. - EDITORI - 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 · XXIV · NVMERO VIII · IX · AGOSTO · SETTEMBRE · MCMXLII · XX

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

GIULIO BAS

TRATTATO D'ARMONIA

Vol. I (E. R. 1581), Armonia della tonalità, Semplice o Diatonica; Accordi (di tre suoni) e loro successione. **L. 20.** — Vol. II. (E. R. 1582), Combinazione di accordi. **L. 20.** — Vol. III. (E. R. 1583), Modulazioni. **L. 12.** — Vol. IV. (E. R. 1584), Armonia della Tonalità Amplificata o Cromatica **L. 12.** — Vol. V. (E. R. 1585), Esercizi elaborati e commentati. **L. 25.**

TRATTATO DI FORMA MUSICALE

Vol. I. (E. R. 1590), Prefazione ed Indice analitico. **L. 8.** — Vol. II. (E. R. 1591), Elementi di ritmo. **L. 15.** — Vol. III (E. R. 1592). Il Periodo musicale. **L. 15.** — 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. 18.** — Vol. V. (E. R. 1594), La Suite in genere. Preludio ed affini. Variazioni. **L. 18.** — 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. 12.** — Vol. VII. (E. R. 1596), Primo tempo di Sonata. Rondò. Sonata. Il complesso della Sonata. Ouverture. Concerto. Fantasia. Poema sinfonico. **L. 20.**

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

RECENTI INCISIONI

"LA VOCE DEL PADRONE„

TITO SCHIPA (con grande Orchestra diretta dal m.° Cordone)

DA 5420 **Werther** (Massenet - Targioni Tozzetti - Menasci)
« Io non so se son desto » (Invocazione) p. I - A. I.
« O natura di grazia piena » » » II - A. I.

GIANNA PEDERZINI (con Orchestra diretta dal m.° Adriano Lualdi)

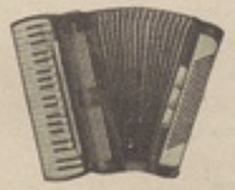
DA 5424 **Werther** (Massenet - Targioni Tozzetti - Menasci)
« Va, non è mal se piango » (A. III).
« La canzone di Fraciscio » (A. Lualdi).

Orchestra d'Archi dell'« ANGELICUM » di Milano (M.° Ennio Gerelli)
(Solisti Nilde Pignatelli, Violino, e Olga Mancini Rovida, Violoncello)
AV 50 **Sarabanda** (A. Corelli) — **Giga e Badinerie** « Scherzo » (A. Corelli).

AW 303 **Momento mistico** (G. Cesare Paribeni)
Parte I. Archi, Arpa e Organo.
Parte II. Archi e Organo.

LISTINI GRATIS A RICHIESTA

S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone
MILANO - Via Domenichino, 14



" Scandalli „

LA GRAN MARCA ITALIANA

CAMERANO (Ancona)

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.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

BUENOS AIRES.
Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

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

S. A. Luciani. — Alla ricerca del ritmo perduto: Una canzone di Rambaldo di Vaqueiras . . . . . Pag. 179

D. Tóth. — Compositori di musica ungheresi: La nuova generazione » 184

G. Pannain. — Rettifica ad una rettifica . . . . . » 187

RIVISTA DELLE RIVISTE: Mazzini, Donizetti e Bellini - Illica librettista - Italia - Estero . . . . . » 189

VITA MUSICALE: Teatri - Concerti - La VIII Rassegna musicale di Venezia - Notizie - Necrologio - Bibliografia . . . . . » 193

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica didattica - Musica vocale e strumentale da camera - Musica sinfonica . . . . . » 199

Il succedaneo italiano del famoso Estratto di Tamarindo Erba!

TAMARITAL Erba

CARLO ERBA S. A. - MILANO

ANNO XXIV AGOSTO-SETTEMBRE 1942-XX N. 8-9

MVSICA D'OGGI

Alla ricerca del ritmo perduto

II - Una canzone di Rambaldo di Vaqueiras [1]

Il trovatore Rambaldo di Vaqueiras, fiorito fra il 1180 e il 1207, era, a quanto dicono i suoi biografi, figlio di un povero cavaliere del castello di Vaqueiras, che aveva nome Peirol. Dopo essere stato al servizio del principe d'Orange, Guglielmo de Baux, probabilmente come giullare, Rambaldo fu alla corte di Bonifazio II, marchese di Monferrato, dove per sua disgrazia s'innamorò della sorella del Marchese, Madonna Beatrice, che era maritata al signore di Savona. Essa l'amò e tutto andava per il meglio quando la felicità dei due amanti suscitò l'invidia dei *losengiers*, le cattive lingue che cercano di metter male fra quelli che si amano, e che così dissero a Madonna Beatrice: « Chi è questo Rambaldo di Vaqueiras? Se bene il marchese vostro fratello abbia fatto di lui un cavaliere, sappiate, donna, che egli non fa onore nè al Marchese nè a voi ». Madonna Beatrice credette allora che Rambaldo si fosse vantato e gli tolse il saluto. E Rambaldo, ferito, non fece più canzoni e divenne taciturno.

Uno dei più antichi manoscritti che ci abbiano conservato la biografia del poeta, racconta l'episodio seguente (2): « In quel tempo vennero alla corte del Marchese due giullari di Francia, che sapevano ben suonare la viella. E un giorno essi suonarono una *Estampida* (specie di danza strumentale) che piacque molto al Marchese e alle dame e ai cavalieri. Solo Rambaldo manifestò così poco piacere che il Marchese se ne accorse. « Come, messer Rambaldo, — gli disse — come mai non cantate e non siete lieto quando si sente una bell'aria di viella e vicino a voi è una così bella signora qual'è mia sorella, di cui siete al seguito, e che è la donna più valente che sia al mondo? » Al che Rambaldo rispose dicendo che non avrebbe cantato.

Il Marchese allora, che era al corrente di tutto, disse a sua sorella: « Madonna Beatrice, per piacere, a nome mio e di tutti degnatevi di pregare Rambaldo che a nome del vostro amore e della vostra grazia abbia a cantare e a ritrovare la gaiezza di una volta ». E madonna Beatrice ebbe così grande cortesia e generosità da pregare Rambaldo di farsi animo e per amor suo di mostrare un viso meno scuro

(1) I. Un Inno ambrosiano (*Note d'Archivio*, n. 2-3, 1940).
(2) Citato da Aubry: *Trouvères et Troubadours* - Ed. Alcan, p. 56-57.

e di fare una nuova canzone. Fu allora — dice il cronista — che Rambaldo, per la ragione che avete sentito, fece una estampida che comincia

Kalenda Maia,
Ni flor de faya,
Ni chanz d'ausell...

E il cronista aggiunge: « Questa estampida fu fatta sull'aria che i giullari avevano suonato sulla viella ».

Ecco la canzone nella sua traduzione.

I - Nè il primo giorno di maggio, nè la prima foglia di faggio, nè i canti degli uccelli, nè il fiore di gladiolo possono rallegrarmi, dama nobile e bella, finchè io non vedrò arrivare un messaggero rapido, mandato da Voi, che mi porti notizie riconfortanti per il mio amore, finchè io non mi sarò prosternato ai vostri piedi, e non avrò visto, prima di lasciarvi, il geloso cadere fulminato dalla collera.

II - Mia bella amica, non voglia Dio permettere che il geloso si rallegri del mio danno; la sua gelosia potrebbe costargli cara se essa riuscisse a separare due amanti come voi e me. Mai più io non conoscerò la gioia; almeno alcuna gioia, senza di voi, mi sarebbe dolce: io mi allontanerei e nessuno mi vedrebbe più; o piuttosto, nobile dama, io morirei quel giorno stesso che vi avessi perduta.

III - Ma come potrei io perdere, come potrei ricuperare una dama che non fosse stata mai mia? Non è nell'immaginazione che si può essere amanti: quando un innamorato conquista questo titolo è per lui un grande onore. Il modo grazioso con cui voi mi accoglieste ha potuto far credere che io l'avessi meritato... ma questo non è affatto: io vi ho cercata e voluta senza mai ottenere le vostre grazie.

***

Questa canzone, poesia e musica in notazione quadrata, si trova nel cod. 22543 f. 62 della Biblioteca Nazionale di Parigi, nel quale si trovano 160 composizioni di trovatori.

La canzone citata è un'*estampida*, che sarebbe il participio di un verbo *estamper* o *estampir*, battere col piede. L'*estampida* sarebbe quindi una danza in cui l'ictus era accentuato dal battere del piede.

Il testo originale della prima strofa dice:

Kalenda Maya - Ni fuelhs de faya
Ni chant d'auzelh - Ni flos de glaya
Non es quem playa - Pros domna guaya
Tro qu'un ysnelh - Messatgier aya
Del vostre bel - Cors quem retraya
Plazer novelh - Qu'Amor m'atraya.
E jaya - Entraya
Vas vos - Domna veraya.
E chaya - De playa
L'gelos - Ans quem n'estraya.

La musica della canzone, come si è detto, è in notazione quadrata, simile cioè a quella del gregoriano, e non è mensurale. Non essendo indicata la durata delle note occorre quindi determinare questa durata per congetture, più o meno giustificate, non avendo la canzone un ritmo oratorio come il gregoriano. Ora vediamo come finora è stata trascritta in notazione moderna.

Il primo che abbia cercato di trascrivere le melodie dei trovieri, il Coussemaker, ha applicato a queste musiche la teoria della musica mensurale franconiana, adottata nelle prime musiche polifoniche. Senonchè le melodie dei trovieri e dei trovatori non sono scritte in notazione mensurale, anche se la forma delle note, in cui pare ci siano delle brevi e semibrevi caudate, può trarre in errore. Comunque il metodo del Coussemaker non ha dato buoni risultati.

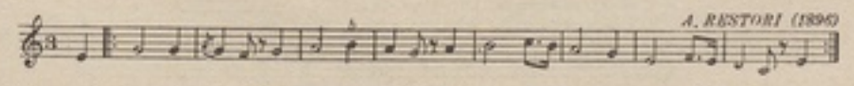
Molto più tardi, nel 1895, uno studioso italiano, A. Restori, allontanandosi dal metodo del Coussemaker, si pose il problema del rapporto tra gli schemi melodici e quelli metrici. Egli pervenne così a trascrizioni in cui misure ternarie si alternano con le binarie, a differenza delle trascrizioni del Coussemaker a base di schemi ternari, e di quelle del Riemann a base di ritmi esclusivamente binari.

Al Coussemaker, ossia alla teoria mensurale, ritornò dal 1900 al 1905 l'Aubry, pur tenendo conto dei rapporti tra il ritmo melodico e quello metrico. Finalmente tanto l'Aubry quanto il Beck adottarono nella interpretazione di queste melodie il sistema modale, anteriore alla teoria mensurale codificata verso il 1260 da Francone.

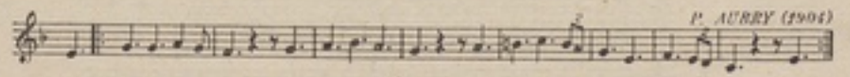
Secondo questa teoria, elementi sicuri per la determinazione dei valori ritmici contenuti nel verso sono la rima e la cesura. E la melodia si plasma sopra 6 schemi metrici detti *modi* e derivati dalla metrica latina. Così per esempio il primo modo, il trocaico, è costituito da una lunga e una breve; il secondo, giambico, da una breve e una lunga; il terzo, dattilico, da una lunga puntata, da una breve e una lunga: e così via. Questa interpretazione sarebbe giustificata dal fatto che le trascrizioni corrisponderebbero a quelle delle stesse melodie che si trovano notate mensuralmente in composizioni polifoniche. Ma una grave difficoltà presenta la determinazione del modo, e d'altra parte non è giustificata la persistenza sistematica di schemi ternari, mentre in molti casi si tratta di schemi senari se non chiaramente binari.

Infine un criterio molto libero, ma da non rigettarsi completamente, come si è fatto dalla maggior parte degli studiosi, è quello del Ribera, che ha trascritto le melodie dei *Castigas de Sancta Maria*. Ma senza un più lungo discorso, vediamo che cosa diventa nelle varie trascrizioni la melodia della *estampida* citata.

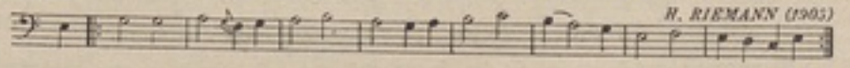
Ed ecco la prima strofa nella trascrizione del Restori, che, per non dir altro, ha l'inconveniente di aver tenuto più conto del ritmo metrico che di quello musicale.



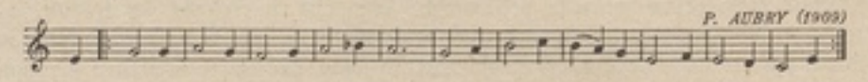
Ed anche quella dell'Aubry, più musicale ma non certo danzabile.



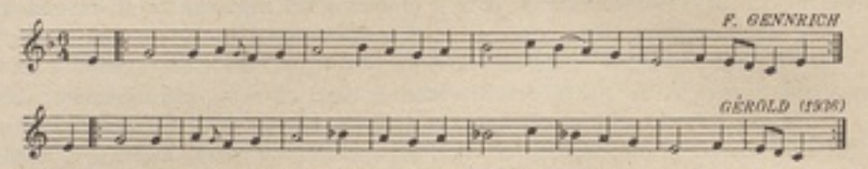
Non si capisce perchè il Riemann si ostini a non vedere che dei ritmi binari e riduca questa agile danza a un rigido corale.



Quanto alla seconda trascrizione dell'Aubry, essa ha l'inconveniente di essere ineseguibile per l'assenza di quadratura.

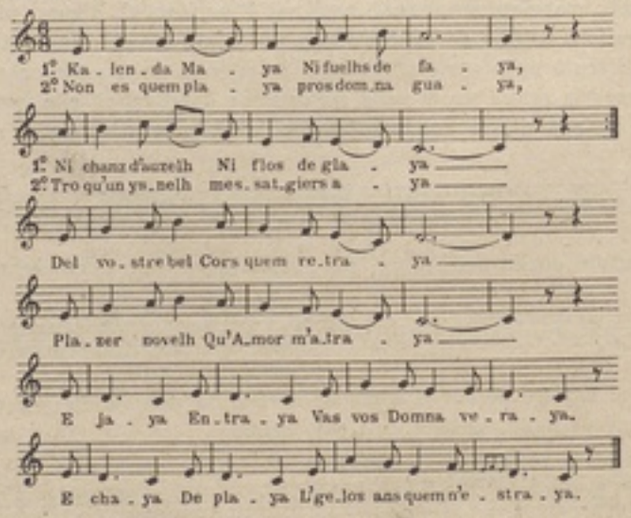


Egualmente ineseguibile anche quella del Gennrich, che adotta un altro sistema modale, e quella del Gérold.



Tutte le citate trascrizioni, di cui abbiamo riportato il principio ma che si possono veder riportate per intero dal Cesari nelle *Lezioni di storia della musica* e le ultime due dal Prunières (*Histoire de la musique*, I) e del Gérold, hanno ciascuna qualche cosa di plausibile, ma nel complesso sono ugualmente antimusicali. Quella del Restori, come abbiamo detto, pur partendo da un principio giusto quale può essere quello di far coincidere l'accento del verso con quello della melodia, non tiene conto del fatto che è il ritmo melodico che nelle forme strofiche deve prevalere su quello poetico. La prima trascrizione dell'Aubry, che è la più musicale, non tiene conto che si tratta di un canto strofico, anzi di una danza. E l'ultima trascrizione modale dello stesso Aubry, come quelle del Gennrich e del Gérold hanno l'inconveniente di non tener conto delle pause che, anche se non notate, non possono non esserci e la cui mancanza rende ineseguibile la canzone.

Ora, per non insistere su queste deficienze delle varie interpretazioni, ecco secondo noi come dovrebbe essere interpretata ritmicamente la melodia.



Si tratta, come è ovvio, di una danza che non può essere nè da ritmo binario, nè ternario, ma 6/8, il ritmo caratteristico mediterraneo che dalla più remota antichità riappare nella siciliana e nella tarantella. Inoltre alla fine di ogni verso è tenuto conto di una pausa. Infine i riposi coincidono con la linea melodica.

Comunque, senza pretendere di aver ricostituito perfettamente il ritmo originario, la trascrizione, per le ragioni esposte, è infinitamente più musicale di tutte le altre. E soddisfa « al solo senso — come diceva Domenico Scarlatti — di cui la musica è l'oggetto ».

S. A. Luciani

Nota. — Lo scritto precedente era stato redatto da qualche tempo, quando è apparso uno studio del prof. Ugo Sesini, bibliotecario del Conservatorio di San Pietro a Majella, il quale porta un contributo decisivo nella questione della interpretazione delle melodie trobadoriche.

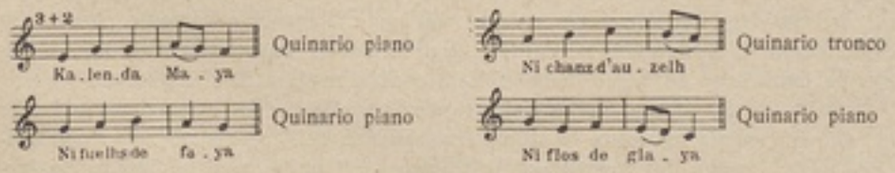
Il prof. Sesini, nella 1ª parte del suo studio, intitolato: *Le melodie trobadoriche del Canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana* (Torino, Studi Medievali, dic. 1939), fa un esame accurato delle teorie finora proposte per la lettura della notazione trobadorica. La seconda parte, in corso di pubblicazione, recherà la trascrizione dell'intero canzoniere, secondo il metodo da lui stesso proposto. Ma già in varie conferenze, fra cui l'ultima fatta a Siena nel settembre scorso all'Accademia Chigiana, ha dato un saggio di queste trascrizioni.

Come osserva il Sesini, « la melodia trobadorica risponde strettamente alla struttura poetica, collocando su ogni sillaba un neuma distinto ». Non essendo indicato dalla semiografia, nè essendo tramandato da una tradizione il significato ritmico dei neumi stessi, a traverso il ritmo poetico delle sillabe, rettamente, ossia musicalmente interpretato, si tratta di ricostruire il ritmo musicale. Il Sesini quindi aggiunge: « Assunta come base del sistema la struttura poetica, ogni verso costituisce una frase-verso » melodica. Questa viene ritmata entro uno speciale schema che chiamo « misura-verso », la quale nel suo interno ammette suddivisioni ». E, sempre come dimostra il Sesini, la migliore corrispondenza delle varie frasi-verso con le misure musicali moderne « è offerta dalla misura 6/4, la quale, interpretata 6/4-3/4, si adatta alle principali suddivisioni ternarie e binarie che il ritmo verbale introduce nel verso ».

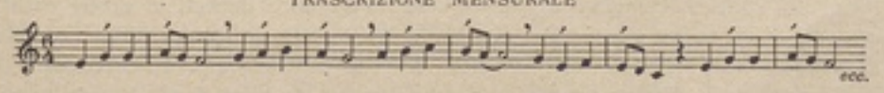
Ad esemplificare questo criterio interpretativo, riportiamo la trascrizione della Ballata di Rambaldo, che gentilmente ha voluto farci il prof. Sesini.

Schema ritmico

Misura-verso



Trascrizione mensurale



Suspirium, quod videtur pausatio et non est (Anonimo)
(v. De Coussemaker)

La quale trascrizione sembra a prima vista molto differente dalla nostra. Ma se si considerano gli accenti delle parole, segnati nella trascrizione, i quali possono portare al prolungamento della nota accentata, e se si considera che il verso musicale può essere costituito da due versi poetici, ossia dai due quinari, non vi sarà differenza sostanziale fra le due trascrizioni.

S. A. L.

Compositori di musica ungheresi

(La nuova generazione)

Bartók, Kodály — personalità artistiche di importanza mondiale — hanno trasformato completamente la fisionomia della musica ungherese. Fino alla loro apparizione la vita musicale ungherese era stata come una cittadella del tardo romanticismo, accuratamente costruita; ma da allora il dinamismo rivoluzionario delle loro personalità ha posto l'Ungheria a capo di nuove manifestazioni europee. Sostanzialmente questo significava la rivalutazione del concetto di ungarismo nella musica, in quanto le maniere per lo più solo esteriormente ungheresi cedevano alla più antica spiritualità magiara, che si era nutrita delle profondità dell'animo popolare. Allora l'arte del popolo ungherese con i suoi antichi sapori dimenticati, con le caratteristiche robuste della sua individualità, penetrava gloriosamente nella musica ungherese, non come un ospite chiamato sul palcoscenico, ma come potenza antica che aveva conservato forze enormi e sogni meravigliosi negli strati più profondi del popolo.

L'apparizione di Bartók e di Kodály significava dunque da un lato che la musica ungherese diventava ancora più profondamente ungherese, singolare e all'unisono con il genio nazionale; dall'altro lato invece era un radicalismo tagliente ed acuto nel linguaggio musicale, un contegno rivoluzionario che aveva abbandonato pienamente la stilistica del romanticismo e arricchitosi dei tesori dell'impressionismo francese e del linguaggio formale del naturalismo straussiano, tendeva alla formazione di uno stile particolarmente ungherese e perfettamente nuovo. Naturalmente la diversità delle personalità ha prodotto anche qui diversità nelle sfumature. Dei due, Kodály è più lirico, più riflessivo, più scarso di parole; la sua passività incline al fantasticare significa una rivoluzione non tanto nelle qualità esteriori del suo linguaggio, quanto nell'applicazione classicamente pura, nella compiutezza e nell'equilibrio formale degli elementi impressionistici, che corrisponde tanto bene all'ideale della sobrietà e della moderazione ungheresi.

Béla Bartók invece, székely di origine, e radicalmente rivoluzionario anche nel suo linguaggio, ha tratto le ultime conseguenze dell'espressionismo e nel labirinto degli « ismi » del dopoguerra ha trovato negli ultimi anni un linguaggio formale così conciso, compiuto e plastico, che fa apparire davanti ai nostri occhi i contorni di un nuovo classicismo. Kodály ha trasformato la tecnica delle « macchie di colore » dell'indirizzo impressionista così da renderla atta all'espressione di frasi grandiose e chiare; Bartók invece ha formato da solo, degli indirizzi caotici del dopoguerra, il classicismo della sua arte. Quindi, battendo vie diverse, sono entrambi arrivati ad una interpretazione classicamente elevata e pura. Questo rispetto all'equilibrio, alla costruzione chiara, alla spassionata padronanza di sè è un aspetto ungherese che caratterizza generalmente tutta la generazione dei compositori connazionali.

Immediatamente dopo Bartók e Kodály, dobbiamo ricordare in ordine cronologico Luigi Bárdos, eccellente compositore di musica sacra che oggi appartiene

alla generazione dei quarantenni. Allievo di Kodály, si è appropriato con molta esattezza della cultura del coro polifonico del Rinascimento e, nello stesso tempo, ha imparato dal suo maestro come si possa congiungere integralmente questa cultura meravigliosamente ricca con la tematica della musica popolare ungherese. Oggi Kodály è senza dubbio uno dei più grandi compositori viventi di coro e Luigi Bárdos lo segue molto dappresso in questo campo, quanto alla tecnica e alla invenzione. La sua operosità costante ha trasformato tutta la vita della musica sacra ungherese; insieme con i suoi collaboratori l'ha purificata dai fronzoli mondani del romanticismo e conformemente al « Motu proprio » del Pontefice Pio X l'ha riportata alla dignità antica dei canti gregoriani ridando nello stesso tempo all'antico canto sacro del popolo magiaro i suoi splendori e i suoi diritti. Le sue numerose Messe e Cori sacri presentano Bárdos come un compositore di ricca invenzione e di una logica stupendamente chiara che con la sua opera ha superato l'interessamento dei circoli musicali del suo paese ed ha attirato l'attenzione di tutta l'Europa, manifestatasi nei congressi internazionali di musica sacra. Tra i suoi collaboratori, e tra coloro che sono animati da idealità simili, dobbiamo ricordare l'autore di cori sacri Arturo Harmat, di cultura e spirito elevato, e il giovane e molto promettente Ladislao Halmos che è attualmente direttore del coro del vescovado di Györ. Della generazione dei quarantenni dobbiamo ancora ricordare al lettore Eugenio Adám, il quale non è soltanto un maestro concertatore e del coro dal temperamento impulsivo e di un vivo e ardente senso drammatico, ma anche un compositore dai sentimenti profondi che, seguendo le orme di Kodály, si è appropriato con sicuro sapere il linguaggio formale dei neo-impressionisti. Accanto alle sue opere sinfoniche e musicali da camera dobbiamo rammentare anche la sua opera *Maria Veronica* ricca di particolari bellezze.

⁂

La soluzione di continuità creata dalla guerra mondiale si riscontra anche in questa generazione, dopo la quale dobbiamo subito passare alla classe dei trentenni, ricca di talenti, di giovani musicisti caratteristicamente originali che pur venerando come loro maestri Bartók e Kodály, non vogliono però diventare imitatori servili, ma cercano un linguaggio corrispondente alla loro personaltà. Fra questi ultimi dobbiamo rammentare prima di tutto Alessandro Veress, che ha adesso 35 anni ed è forse il più significativo dei nostri giovani artisti. Serio, quasi malinconico, scarso di parole, chiuso in sè e troppo sensibile, ha un temperamento lirico facilmente vulnerabile, il cui contenuto intimo e profondamente sentito è adombrato di nuvole oscure. Sebbene lo spirito giocondo penetri talvolta nelle sue partiture, c'è però sempre la satira amara e molta canzonatura di se stesso. Ha lavorato con grande consapevolezza ed è un musicista che dà sempre luogo anche alla prima ispirazione e che guarda coraggiosamente e conseguentemente le lotte dell'uomo contemporaneo. Il suo *Quartetto* per archi fu eseguito a Parigi nel 1938, alla festa internazionale di musica moderna; il suo balletto *Il flauto magico* fu rappresentato a Londra ed a Roma; ma finora la sua opera di maggior valore è la *Sinfonia* in due tempi — soprattutto per la polifonia magistrale del primo — che venne eseguita a Tokio in occasione del giubileo della casa imperiale del Giappone. Un *Concerto* per violoncello, *Suites* e opere per coro e per pianoforte comprovano ancora l'intensità efficace della sua attività.

L'altro compositore notevole di questa generazione è Francesco Farkas che ha fatto i suoi studi in Roma, alla scuola del maestro Respighi. Farkas ha un carattere in molti aspetti opposto a quello di Veress. La sua musica è piena di gioia e di umorismo, è leggera e flessibile. Il suo stile mostra chiaramente la tendenza classicheggiante della scuola dei novecentisti italiani .Il suo pregio principale è la bellezza artistica della forma e la leggerezza spontanea, la vivacità, anzi l'eleganza della sua musica. Ha scritto parecchie musiche d'accompagnamento per il teatro nazionale, tra cui la più notevole è quella per la *Tragedia dell'Uomo* di Madách. Ha avuto così modo di appropriarsi il linguaggio della musica operistica e di tale esperienza è frutto la sua opera buffa in due atti, l'*Arca magica*, finita lo scorso anno, e che sarà rappresentata prossimamente all'Opera di Budapest. Tra gli altri suoi lavori dobbiamo ricordare il *Concerto* per arpa eseguito con successo anche in parecchie città europee, due *Sonate* per violoncello e pianoforte e le *Canzoni popolari* magistralmente trascritte per cori maschili.

Giovanni Viski, nato pure in Transilvania, ha destato interesse con due sue composizioni per orchestra di ottimo contenuto. Eugenio Kenessey, il giovane maestro concertatore dell'Opera, ha avuto successo finora con un balletto nel quale ha saputo utilizzare assai bene l'elemento folcloristico, con un fine *Trio* per arpa, flauto e viola da braccio e con varie composizioni per orchestra. Recentemente ha portato a termine un'opera in un atto che sarà rappresentata dall'Opera Reale. Un altro compositore, Zoltán Korusitzky, temperamento appassionatamente lirico, è stato assai apprezzato per la sua *Sinfonia* solidamente costruita.

Gli esperimenti di Francesco Ottó nell'opera, nell'oratorio e nell'orchestra ci offrono il profilo di un musicista animato da alte aspirazioni. Un virtuoso eccellente dell'orchestra e della tecnica della strumentazione moderna è Ottone Vincze. mentre le opere di Géza Sauerwald riflettono i colori teneri e sfumati del nuovo impressionismo di Parigi. Fra i più giovani, promette di diventare un talento vigoroso e di vasto contenuto Andrea Sarvánszky, il cui *Quartetto*, vibrante di grande energia, ha richiamato l'attenzione di autentiche personalità del mondo musicale. Vittorio Vaszy, uno dei più notevoli nostri maestri concertatori, merita menzione anche come compositore, perchè la sua musica vale più di quelle solite dei direttori d'orchestra. Zoltán Pongrácz è un temperamento estremista, sempre in lotta con se stesso; e Zoltán Gárdonyi, che studiò a Berlino, si è fatto notare pel suo alto sapere e per la sua eccellente capacità nel contrappunto.

Abbiamo enumerato molti nomi: ingegni molto promettenti alcuni, e altri che hanno già prodotto lavori di valore duraturo. Ma mentre alcuni scompaiono improvvisamente e al loro posto ne appaiono di nuovi, ci è ancora impossibile dare un giudizio definitivo: ma è certo che l'eredità spirituale di Bartók e di Kodály e così pure quella di Dohnányi e degli altri maestri ungheresi contemporanei viene continuata da una gioventù di grande valore, nello spirito dell'idea popolare ungherese e con una preparazione tecnica del tutto moderna.

Dott. DIONISIO TÓTH

Rettifica ad una rettifica

(A proposito di una recensione al volume V di « Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale italiana »)

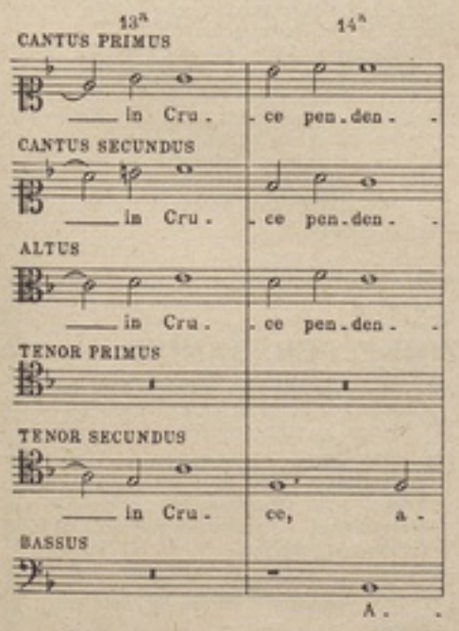
Nel numero gennaio-aprile 1942 di Note d'Archivio per la storia musicale, *Monsignor Casimiri fa l'onore di una particolareggiata disamina al mio studio sulla polifonia cinquecentesca e i primordi della Scuola napoletana, prefazione al quinto volume di* « Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale italiana » *(Ed. Ricordi 1934)*

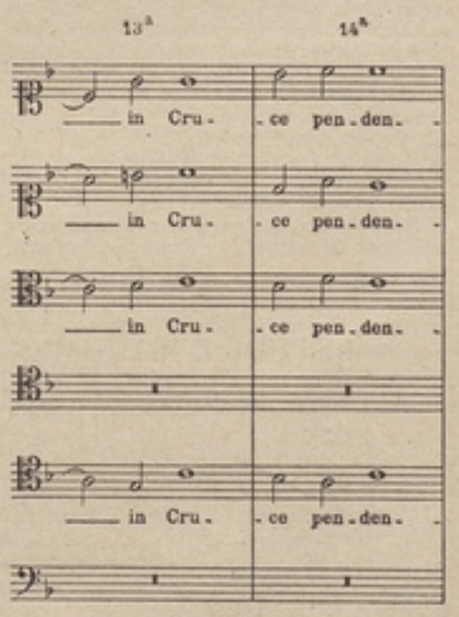
Devo esprimere al maestro Casimiri un ringraziamento per l'attenzione di cui ha stimato degno il mio modesto lavoro, apportando, con le sue osservazioni, un contributo di sicuro giovamento. Di una cosa, tuttavia, non gli posso essere grato, della sua ostinazione a volermi cogliere in fallo, ad ogni costo, sino a forzare la verità e ad attribuirmi inauditi spropositi, contrari alle più elementari ragioni del buon senso. Si tratta precisamente di quello che egli qualifica come uno "degli errori più gravi".

A pag. XLIV della detta Prefazione, *nel riportare la parte del mottetto del Macque* « O Domine Jesu », *da me ricostruita e messa in partitura, s'incorse in un errore di stampa. Uscito il volume, mi avvidi degli svarioni e sollecitamente ottenni dall'Editore la pubblicazione di un* Errata-corrige. *Il Casimiri dichiara di essere in possesso del foglio di correzione inviato dalla Casa Ricordi "unitamente al vol. VI" e che naturalmente annulla, prendendone il posto, la pag. XLIV, tipograficamente sbagliata, uscita in precedenza. Ma, cosa strana, proprio di questa egli continua a tener conto; ne discute il testo, s'attarda nell'inutile fatica di dimostrare che è sbagliato, mentre ha sott'occhi la pagina corretta, e, questo è il colmo, lo riproduce persino (a pagina 8 del suo scritto), come se degli errori nè autore nè editore si fossero accorti, come se quegli errori fossero errori sul serio e non conseguenza d'una svista tipografica, come se non fosse stato stampato e regolarmente inviato ai possessori del volume il testo debitamente corretto.*

Che penserà il lettore di Note d'Archivio *che, non conoscendo la mia pubblicazione, avrà preso visione dello spropositato brano esibitogli?*

Ecco il testo in questione: le due battute sbagliate, di cui si è discorso, e accanto la lezione corretta:

LEZIONE SBAGLIATA

LEZIONE CORRETTA



L'errore era stato di saltare, nell'incisione, la battuta 14 del secondo tenore e del basso.

"Le correzioni" dice il Casimiri "tolgono i gravi errori" (grazie della scoperta) "ma occorrerebbe sopprimere anche quanto su quelle pretese libertà *(?) di artifici dell'autore cinquecentesco si diceva nella stessa* Prefazione: *quegli errori non sono stati soppressi (?).*

"Nè io, dovendo adempire il mio compito (continua sempre il Casimiri) posso ciò tacere o nascondere, per non apparire o insipiente di fronte ai critici esteri, o falso piaggiatore delle cose nostre in casa nostra.

"Nella versione errata infatti (oltre alla omissione di una misura capitavano di conseguenza alla batt. 14, tra il Cantus II ed il Tenor II, due ottave do-fa, *che venivano così giustificate (?!):* si noti l'artificio, assai diffuso nella pratica del contrappunto, per mascherare due ottave di moto retto (alla parola *cruce* la prima volta) tra il secondo soprano e il secondo tenore.

"No: caro il mio Pannain" (al Casimiri non par vero di denunziare l'inaudita castroneria); "non bisogna fare quel torto all'abilità e alla pratica dei nostri polifonisti del secolo XVI! Quello che voi dite artificio per mascherare *errori, era — nel severo stile sacro — tutt'altro che diffuso, mentre essi al contrario considerarono sempre simili errori come cose da fuggire quali eresie musicali. (?!)"*

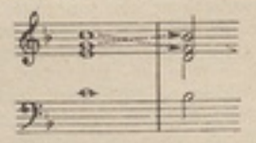
Il Casimiri, fuorviato dal suo eroicomico entusiasmo per la scoperta di un errore di stampa, giunge persino a concepire l'assurdo che io abbia potuto compiere il mio studio su un testo musicale già stampato e per giunta travisato da una svista tipografica, dimenticando che quel testo è stato da me ricostruito e messo in partitura. E cade in un equivoco di ineffabile ingenuità.

È assolutamente inammissibile che io abbia potuto riferirmi alle ottave do-fa *tra 2° soprano e 2° tenore venute fuori dall'errore di stampa, per le seguenti ragioni:*

1ª, che non potevo essere a conoscenza delle dette due ottave perchè nel testo corretto, quello da me ricostruito ed il solo a mia conoscenza, le ottave do-fa *non esistono. Guardate con più attenzione che non abbia fatto Monsignor Casimiri il testo corretto delle misure 13ª e 14ª su riportato.*

2ª, le due ottave do-fa, *tra la fine della misura 13ª e il principio della 14ª, sono così sfacciate e lampanti che non so come avrei potuto parlare di artificio per mascherarle.*

La verità è che a Monsignor Casimiri è sfuggito il valore della mia osservazione. Per comprenderlo avrebbe dovuto sottrarsi alla preoccupazione di perdere la privativa di avere scoperto un errore di stampa e volgere serenamente la sua attenzione al foglio contenente l'edizione corretta che è precisamente quella del mio manoscritto, da me tenuta presente.

Il testo musicale del mottetto del Macque, tra la fine della misura 13ª e il principio della 14ª, suona così:

Tra le parti estreme sono evidenti due ottave di moto retto. Senonchè l'autore le maschera con un artificio che consiste nel far muovere le due quarte superiori per moto contrario: il do *del 2° soprano, anzichè scendere al* si bem. *va al* fa, *mentre il* sol *del 1° soprano sale al* si bem. *Le due ottave spariscono all'occhio ma permangono nel risultato sonoro. Questo si chiama mascherarle.*

Monsignor Casimiri non ha badato a ciò ed è caduto in un grosso equivoco. Ma per il modo in cui egli c'insiste e per le conseguenze che si possono trarre dalla sua tendenziosa esposizione, debbo pregarlo di procedere ad una rettifica sulle stesse pagine di Note d'Archivio. *Altrimenti che cosa ne potrebbero pensare quei critici esteri di cui il Casimiri tanto teme il giudizio?*

GUIDO PANNAIN

A. VESSELLA

STUDI D'ISTRUMENTAZIONE PER BANDA

E. R. 1501. - FASC. I. Clarinetti L. 40
E. R. 1502. - FASC. II. Saxofoni - Oboi - Fagotti L. 40
E. R. 1503. - FASC. III. Sarrusofoni - Flauti - Corni - Flicorni (1ª parte) L. 40
E. R. 1504. FASC. IV. Flicorni - (2ª parte) - Trombe - Tromboni - Strumenti a percussione L. 40
E. R. 1505. - FASC. V. Combinazione fra Legni e Corni L. 40
E. R. 1506. - FASC. VI. Combinazioni fra Ottoni L. 40
E. R. 1507. - FASC. VII. Combinazioni fra Clarinetti e Saxofoni - Unione progressiva con le altre famiglie L. 40
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. 40

E. R. 1500. - *Esempi d'istrumentazione per Banda* L. 30

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Mazzini, Donizetti e Bellini

Quali predilezioni musicali ebbe il Mazzini? Quali compositori giudicò maggiori fra i suoi contemporanei? Dalla *Filosofia della musica*, che l'apostolo pubblicò nel 1836, il maestro Adriano Lualdi trae argomenti per rispondere a quelle domande in parecchi articoli successivamente pubblicati nel *Giornale d'Italia*. Egli nota: « Fatica gravissima doveva essere per lo spirito largo e profondo di Mazzini, ascoltare molte delle opere di allora. La trivialità e la monotonia delle cantilene, la idiozia delle sonate in gola, le interminabili cadenze, tutte quelle preziosissime fioriture che l'ignoranza dei cantanti sovrapponeva alle melodie, togliendo loro ogni forma, affliggevano — in parte — i teatri ad onta della popolarità sempre crescente delle opere di Rossini, Bellini, Donizetti. I quali, del resto, non erano per Mazzini, nè lo potevano essere, privi di mende, nè incarnavano il suo ideale, nè gli sembravano musicisti dell'avvenire.

Di Bellini pensava che gli mancasse « il genio essenzialmente e perennemente creatore, la potenza, la varietà. Bellini, pur superiore a tutti gli altri che sono imitatori d'imitatori » — pensava evidentemente al Pacini, al Mercadante, al Mayr, a tutta la pleiade dei rossiniani — « era un ingegno di transizione..., un suono di ricordanza e di desiderio... la sua musica, quando non somiglia la fiacca e sdolcinata di Metastasio, s'accosta alla poesia di Lamartine!... Più atta, nelle sue ultime conseguenze, a illanguidire, a sfibrare, a isterilire la potenza dell'anima umana, che non a sollecitarla, a rinforzarla, a crescerle fecondità ». L'idea preconcetta dell'arte « per il perfezionamento sociale » fa un po' velo allo scrittore, ed è strano che un uomo di così acuta sensibilità artistica non si soffermi qui su ciò che di nuovo e di potentemente drammatico rappresentavano allora alcuni recitativi belliniani; ma come si mostra intelligente e raffinato nel gusto, e schietto e sicuro nel giudizio Mazzini, sia quando scrive che alcune pagine del *Pirata* e « quasi tutto l'ultimo atto della *Norma*, raffaellescamente ideato e disegnato, contengono tutto Bellini », sia quando istituisce il parallelo fra ciò che è fiacco e sdolcinato nella musa di Bellini e in quella di Metastasio e di Lamartine!

Donizetti pareva al Mazzini ingegno più progressivo (forse lo colpiva la maggiore maestria tecnica, la mano più sciolta e abile all'armonia, al contrappunto, alla tavolozza orchestrale); ma gli rimproverava di seguire le orme rossiniane. Comunque, di tutti i compositori italiani del suo tempo questo è l'unico sul quale, passandone in rassegna con acume e sensibilità grandissime le opere, volge il pensiero con qualche speranza — sia pure senza gettarsi ad ipotecare il futuro — « ... la potenza con che Donizetti ha calcato la via di Rossini, è indizio d'altra potenza che non s'è rivelata finora, e che un impulso diverso susciterebbe. Poi — e questa è speranza vitale — il genio di Donizetti s'è, come dissi, dimostrato fin qui progressivo, e nessuno può dire a qual punto ei s'arresterà ». Nel complesso dell'opera sua vede « indizi potenti d'un genio che non s'è svolto finora, che intravvede voglioso un nuovo mondo musicale, che vorrebbe pur correrlo, che forse inceppato, strozzato dalle mille cagioni ch'ostacolano oggi al genio valente, nol correrà; ma che a ogni modo s'è rivelato in preludii, da' quali la generazione ventura trarrà, credo, argomento di dire: Quegli era potente e a conquistarlo se avesse voluto davvero ». L'ultimo atto de *La Favorita*, tutto intero il *Don Pasquale*, non ancora composti in quel tempo sarebbero state altre prove del fervido spirito evolutivo che caratterizzava l'arte donizettiana, e che Mazzini aveva con tanta sicurezza riconosciuto.

Ricordati poi gli accenni alla musica francese, il Lualdi conclude: « Anche qui il giudizio è di una chiaroveggenza rara; e sta di fatto che, mentre Mazzini lo formulava, la musica esisteva e viveva a Parigi soprattutto per la virtù e per la forza di quattro italiani: Spontini, che da alcuni anni aveva lasciato la Francia per Berlino; Cherubini, che si trovava ancora a Parigi, direttore e restauratore di quel Conservatorio; Bellini e Rossini, che imperavano nei teatri di Stato. Dei francesi: Halévy, Adam, Auber, Hérold, ingegni di secondo e di terzo piano, si muovevano e operavano nell'orbita dei grandi italiani che abbiamo nominati; e l'unico potente, Hector Berlioz, era, in quei giorni, respinto ancora e dall'Accademia e dal Teatro ».

ILLICA LIBRETTISTA

La feconda collaborazione di Luigi Illica con grandi operisti italiani contemporanei ha sue particolari caratteristiche sia letterarie, sia librettistiche. Un collaboratore della *Rivista italiana del teatro*, Filippo Galli, nota che l'attività di lui incominciò quando il romanticismo del Romani era giunto al crepuscolo, quando il naturalismo, in Francia, trionfava nel romanzo con lo Zola, Goncourt, Maupassant, Daudet, nel teatro con Becque, quando in Italia esso trovava degli interpreti nella lirica dello Stecchetti (Olindo Guerrini), nel romanzo De Roberti, Capuana, Verga, Giacosa dei *Tristi amori*. Il libretto d'Illica non fu quello del Romani, d'ispirazione essenzialmente romantica.

Ricordata la commedia in dialetto *L'eredità del Felis*, l'autore prosegue: « Dinanzi alla vittoria del naturalismo, nel teatro e nella prosa, nella poesia e nella pittura, non dovevano i musicisti sentire un impeto di reazione verso gli ultimi relitti del romanticismo? Cercare che pur nel melodramma fosse un maggior palpito di vita vissuta? L'Illica fu l'interprete di questa tendenza dei musicisti suoi contemporanei e per ciò fu il collaboratore non solo dei più insigni dal Catalani al Giordano, dal Franchetti al Mascagni, dal Puccini allo Smareglia, ma anche di più oscuri e dei meno formati.

Ad esaminare, sia pure sommariamente, la sua vastissima produzione, si vede che, per merito suo, gran parte di quel ciarpame che appesantiva il vecchio libretto d'opera italiano è scomparso, ed esso assumeva una nuova fisionomia più chiara, che gl'intrecci acquistavano snellezza, verosimiglianza, tanto da poter regger da soli. L'Illica ha avuto il coraggio di seppellire molte delle vecchie scorie romantiche che sembravano intangibili, di non ricorrere ai soliti mezzucci scenici, di limitare al minimo le inserzioni del melodramma. Siano d'ambiente storico o esotico, i suoi libretti rivelano inoltre una preparazione prima di lui inesistente, raro esempio di probità artistica, bisogna riconoscerlo. Così nacquero i libretti dell'*Andrea Chénier*, dell'*Iris*, della *Germania*, ove, attraverso inevitabili alterazioni, lo sfondo dell'ambiente attesta una mano abile e una fantasia ricchissima. Perchè, parlando d'Illica, bisogna proprio ammettere che in lui la fantasia, quasi regina di tutte le arti, non faceva mai difetto. Figura interessante, a contorni ben definiti, anche se un po' aspri, di buon moschettiere alla d'Artagnan nel cheto quadro artistico dell'ultimo Ottocento, egli era dell'antica famiglia degli scrittori dall'immaginazione fervida, famiglia poco numerosa, ove si ritorna a guardare con rispetto.

Oltre a cento sono i libretti usciti dalla sua fantasia vulcanica, originali i più perchè egli si sentiva troppo gran signore per adattarsi con animo lieto a riduzioni e a rifacimenti. Tuttavia, quando insieme al Giacosa (che curò solo una parte formale), sceneggia *La Bohème*, fu lui che riuscì a salvare i punti essenziali dell'opera di Murger, non solo, ma a rendere questo libretto più vivo dello stesso romanzo. Così, egli si ribellava del pari a quelle consuetudini tiranniche che sembravano imperiture ed avevano finito con il dare al libretto uno schema prestabilito. Il trinomio del tenore, baritono, soprano, che s'odiano e s'amano fino alla follia e al delitto, cappa di piombo gravante sul melodramma, tanto da renderlo, dal punto di vista letterario, un poco ridicolo, subì con Illica trasformazioni, fino al limite del possibile, perchè era sempre in lui l'artista vigile e cosciente, il comune biografo naturalista che si ribellava a certe viete composizioni ».

ITALIA

Rivista italiana del dramma. - Roma, luglio 1942.

LINA MONTALTO: *Il principe degli umoristi.* (A proposito di uno scandalo a Roma nel carnevale del 1677, ricorda Benedetto Pamphilj, allora giovane abate, e la sua attività teatrale durante il pontificato, severissimo contro gli spettacoli, di Innocenzo XI. Consultato l'archivio Doria Pamphilj, nota che le spese per questo Carnevale, nei libri della sua amministrazione, parlano di lussuosi abiti e di ricchissime gioie per i personaggi della commedia che fu un dramma in musica, forse una prima rappresentazione delle *Rosmene* di Alessandro Scarlatti, poichè i copisti di Corte trascrissero arie e ariette per quattro personaggi che ricordano quelli della famosa opera scarlattiana: Rosmene, Lisa, Alindo ed Eclindo. Gli *Avvisi di Roma* di quel febbraio dicono che l'abate Pamphilj incontrò il disgusto del pontefice per aver introdotto sulla scena musici della cappella papale, a interpretare, vestiti da donna, le parti che avrebbero dovuto spettare alle canterine di Roma, bandite ormai dalle scene. E fu davvero una bizzarra trovata quella del Principe degli Umoristi, dopo l'audacia della rappresentazione, in piena opposizione col divieto papale, e con largo stuolo di dame e gentiluomini invitati. Solita a intervenire alle feste di casa Pamphilj, sia alle rappresentazioni della principessa di Rossano sia a quelle del geniale suo figliolo — dove gli *Avvisi di Roma* del Carnevale 1684 ce l'additano — la regina di Svezia si trovava ospite desiderata alla Vignola. Ella, che pochi anni avanti l'elezione d'Innocenzo XI, aveva introdotto le cantanti nel Tor di Nona, si pensi con quale cuore le vedesse dall'intransigente papa, nemico del teatro, condannate all'ostracismo! E come ella si divertisse della trovata dell'abate Pamphilj, si può immaginare).

Note d'Archivio. - Roma, giugno 1942.

R. CASIMIRI: *Musica e musicisti nella cattedrale di Padova nei sec. XIV, XV, XVI.* (Fine della pubblicazione documentaria).

La Rassegna Musicale. - Roma, maggio 1942.

V. SCHLEIFFER RATKOFF: *La preistoria dell'armonia e i problemi attuali del sistema musicale.*

Rassegna Dorica. - Roma, 25 giugno 1942.

E. I. LUIN: *Giornate romane di Ottone Nicolai.*

Il Musicista. - Roma, giugno 1942.

R. GIRALDI: *Rossini.* — G. ARNESE: *Leonardo da Vinci musicista.* — D. DE PAOLI: *La musica giapponese.* — G. NATALETTI: *Il concertismo in Italia.*

——— luglio 1942.

M. RINALDI: *Valore, significato e conclusioni del "Ponte culturale Weimar Firenze".* — F. SARTORELLI: *Il padre del romanticismo musicale (Vivaldi).* — G. CALEBO: *Personalità artistica di Bruno Mugellini.* — G. BIGNAMI: *La sinestesia musicale.*

Segnalazioni da Giornali, Periodici, Estratti, ecc.:

L. A.: *Religiosità di Verdi* (Quattro lettere inedite di Giuseppina Strepponi) (Corriere della Sera, 21.VII.'42).

L. ALPINO: *I settant'anni di L. Perosi.* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 7.VII.'42).

F. ARMANI: *L'incontro di due grandi musicisti: Cherubini e Beethoven* (Illustrazione Italiana, Milano, 16.VII.'42).

N. BAZZETTA DE VEMENIA: *Bismarck e una cantante italiana (Paolina Lucca).* (L'Ambrosiano, Milano, 16.VII.'42).

B. BECHERINI: *Un musicista veronese che aspetta la sua ora (Evaristo Felice dall'Abaco).* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 24.VII. 1942).

A. BELLONI: *Un centenario: Arrigo Boito.* —*Vigilia commemorativa: Monteverdi* (Secolo-Sera, Milano, 10.VII. e 6.VIII.'42).

G. BENVENUTI: *Venezia e la musica* (Il Gazzettino, Venezia, 30.VII.'42) (continua).

N. CANÉ: *Napoleone e la Grassini* (L'Ambrosiano, Milano, 8.VII.'42).

L. S. COLONNA: *L'opera lirica ha diritto alla vita?* (L'Italia giovane, Novara, 8.VII. 1942).

A. DODI: *Mentre P. Mascagni dirige* (Il Regime Fascista, Cremona, 5.VIII.'42).

A. FRACCAROLI: *La vera "Bohème" di Puccini* (Corriere della Sera, Milano, 23.VIII. 1942).

E. GAIPA: *Ricordando Anton Dvorak* (Giornale di Sicilia, Palermo, 6.VII.'42).

GAJANUS: *Incontro fra critici e autori.* — *Gajanus fra maestri, cantanti e pubblico* (Il Resto del Carlino, Bologna, 28.VII e 18. VIII.'42).

E. GARA: *Origine di opere famose: "L'Italiana in Algeri"* (Corriere della Sera, Milano, 23.VII.'42).

L. GIUSSO: *Elegia del pianoforte* (Il Resto del Carlino, Bologna, 29.VIII.'42).

G. GRAZIOSI: *Interpretazioni di Beethoven* (Emporium, Bergamo, VI.'42).

A. LANOCITA: *Pascoli alla porta del teatro (un libretto per un'opera di R. Bossi)* (Corriere della Sera, Milano, 16.VII.'42).

M. LA STELLA: *Che pensare della musicoterapia?* (Il Popolo di Sicilia, Catania, 19. VII.'42).

F. MARAJA: *Storia e leggenda di Moltrasio Belliniana* (Il Popolo di Lecco, 30.VII.'42).

A. TONI: *Onori di casa* (A proposito della imminente stagione rossiniana a Lugo, rievoca la vita di Rossini e quella musicale nella città (Popolo d'Italia, Milano, 21.VIII. 1942).

R. VENTICINQUE: *L'arte di Giacomo Puccini* (Rassegna Nazionale, Roma, VII.'42).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, giugno 1942.

K. G. FELLERER: *La concezione musicale tedesca del Medio evo.* (Come nell'arte figurativa, così nella musica, la sensibilità artistica tedesca del Medio evo ha recato suoi particolari punti di vista. Anche in questo caso essa ha derivato il meglio dalla concezione altrui e ha creato nuove forme espressive. Ciò si nota specialmente nelle vicende del gregoriano. Non era per incapacità che i cantori tedeschi cantavano le tramandate cantilene in modo diverso da quello comune alle genti mediterranee, ma la propria concezione popolare. Quanto diverse fossero le maniere è provato chiaramente dal fatto che Carlo Magno, il quale

vaghegglò l'unificazione dei canti liturgici nel suo vasto impero, chiamò spesso cantori romani per correggere l'esecuzione germanica. Ne è prova anche il conflitto dei cantori romani e franchi a Roma, nelle feste pasquali del 1787. Egli inviò i suoi cantori a Roma, affinchè apprendessero colà « alla fonte » quella che stimava la corretta esecuzione. I romani deploravano che i tedeschi continuassero a cantare alla loro maniera corrotta. Nè quelli riuscirono più tardi a esemplare i romani. I cronisti riferiscono che essi cantavano *barbarica voce* e straziavano le melodie. Fondamentale era la differenza dell'accentazione e del fraseggio, poichè l'accentazione, tipica della parlata tedesca, trascurava la quantità della lingua latina; donde la melodia era sfigurata. L'articolo continua documentando con citazioni tale procedimento, che ebbe influenza notevole sulla formazione del *Minnesang*, come melodia e ritmo, e sull'ulteriore sviluppo della musica tedesca). — M. UNGER: *Lettere inedite di Beethoven all'editore Schott.*

Die Musik - Woche. - Berlino, 1942.

N. 12 - E. K.: *Onore al merito.*
N. 13 - EDIT.: *Sempre più in alto.*
N. 14 - G. ROSE: *Fusione d'orchestre.*

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1942.

N. 13 - I. WETZEL: *L'evoluzione della musica.*
N. 14 - M. WALTZ: *Far musica, in modo soggettivo e oggettivo.*

Volkische Musik-Erziehung. - Lipsia, giugno 1942.

F. ZIPP: *Il canone nell'elaborazione del Volkslied di Armin Knabs.* — E. ZIEHM: *Musica popolare in Romania.*

Die Musikpflege. - Lipsia, giugno 1942.

F. BIEHL: *Il Lied della comunità.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, settembre 1942.

F. BLUME: *Lubecca* (Descrive i danni dei monumenti musicali per il bombardamento inglese nella notte dal 28 al 29 marzo scorso. Ricorda nostalgicamente l'importanza della antica e illustre città anseatica. « Con Lubecca tutto il popolo tedesco ha perduto un singolare simbolo d'una parte della sua essenza ». Elenca quindi la distruzione degli antichissimi organi nelle chiese famose, e delle collezioni degli istrumenti esotici nei musei). — W. VETTER: *La musica nel piano educativo dell'antica Grecia.* — K. GUFERVILL: *Le raccolte di Lieder del XV e XVI secolo, come testimonianze della cultura musicale borghese.* — E. PREUSSNER: *Sullo sviluppo delle sagre musicali.*

Neues Musikblatt. - Magonza, luglio 1942.

G. BAUM: *Crisi nell'arte del canto.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, luglio 1942.

F. KEMPFLER: *La fondazione del Festspielhaus di Bayreuth.* — W. GOLTHER: *Eva Chamberlain-Wagner.*

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, giugno 1942.

P. CARRE: *La Spagna e la musica francese.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, luglio 1942.

I. BOPP: *Musiche di Mozart per flauto.*

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. 75,—**

(Oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

Molte le stagioni liriche svoltesi durante l'estate. Ricordiamo le più importanti:

® BOLOGNA (D. L. Ferroviario). — *Turandot* (m.° Antonicelli, Lugo, la Cigna, la Ottani); *L'elisir d'amore* (m.° Zamboni, Schipa, l'Aimaro, Togliani, Luise); *Cavalleria* e *I pagliacci* (m.° Polzinetti, la Vera, Ferrauto, Marchi, e Pravadelli, Tagliabue, la De Stefani); *Don Giovanni* di Lattuada su libretto di Rossato (m.° Narducci, la Ciani, la Galli, Melandri, Togliani, regia di Messina). Quest'ultima opera, che costituiva la novità del cartellone e ch'è assai piaciuta, ha procurato molte chiamate anche all'autore.

® VENEZIA (Campo S. Polo). — *Aida* (maestro Baroni, la Castellani, la Benedetti, Merli, Franci, prima ballerina la Legnani); *La traviata* (m.° Cordone, la Pagliughi, Sinnone, Marini); *Cavalleria* (m.° Cordone, Parmeggiani, la Di Leo, Granforte) e *I pagliacci* (maestro Mander, la Vidali, Breviario, De Falchi); *Tosca* (m.° Sabino, la Gaio, Sinnone, De Franceschi); *La favorita* (m.° Sabino, la Benedetti, Traverso, De Franceschi); *Butterfly* (m.° Marzollo, la Hasegawa, Voyer, Gubiani).

Nuova per Venezia, ha avuto vivissimo successo, pari a quello delle altre città in cui si era rappresentata, *Caracciolo*, di Vittadini, su libretto di Rossato, diretta dallo stesso autore e bene interpretata dal tenore Voyer, dalla Di Leo, da Marini, da Lombardi, ecc. Regia di Frigerio. Il maestro pavese — osserva la critica — ha nuovamente riaffermato « una sua personalità, un suo modo di realizzare situazioni e personaggi, raggiungendo sovente tratti ed accenti singolari ». Numerose le chiamate all'autore ed agli interpreti.

® ROMA (Brancaccio e Savoia). — Due lunghe stagioni a carattere popolare si sono svolte nei due teatri. Nel primo — oltre le opere alle quali già abbiamo accennato nel precedente fascicolo — sono andate in scena *Ave Maria* di S. Allegra, *La baronessa di Carini* di Mulè, *Butterfly*, *Chénier*, *Otello*, *Barbiere di Siviglia*, *I compagnacci*, *Un ballo in maschera*, *Il segreto di Susanna*, *Rigoletto*; direttori i maestri Santarelli, Mucci, Milella, principali interpreti Anselmi, Cantelmo, Cirino, Civil, De Fenzi, Del Monaco, Di Lelio, Marletta, Merli, Poli, Taddei e le signore Atsuko Ito, Berardi, Delle Fornaci, Falconieri, Guerrini, Moro, Nicolai, Passerini, Scagliarini. — Al Savoia i maestri Patanè e Ligonzi hanno diretto *L'amico Fritz*, *Fedora*, *La traviata*, *Butterfly*, *La forza del destino*, *Adriana Lecouvreur*, *Rigoletto*, *Cavalleria*, *I Pagliacci*, *Tosca*.

® PESARO (Rossini). — A completamento delle feste per il 150° anniversario della nascita di Rossini, Riccardo Zandonai ha diretto *Il conte Ory* (la Archi, Bettoni, Ferracuti, Fort, Togliani) e *La gazza ladra* (la Corsi, la Elmo, Ferracuti, Fort, Maugeri, Tajo), mentre il maestro Gui ha presentato — all'Auditorium — la *Piccola Messa solenne* (solisti la Caniglia, la Elmo, Malipiero, Pasero). Al teatro si è ricordato anche il centenario boitiano con tre recite di *Mefistofele* (m.° Del Campo, la Magnoni, la Sani, la Scuderi, Pasero, Malipiero).

® ADRIA (Littorio). — Direttori i maestri De Fabritiis e Mecenati, sono andate in scena: *Aida* (la Caniglia, la Pederzini, Gigli, Bechi), *L'elisir d'amore* (la Carosio, Gigli, Gobbi), *I misteri gaudiosi* di Cattozzo (la Carosio, Gobbi, la Pellegrini, la Huder), *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, trascritto da Toni (Gobbi, Pellegrini, l'Albanese).

VIAREGGIO. — Dal 13 al 20 agosto e dal 3 al 10 settembre si sono rappresentate: *Manon Lescaut*, *Andrea Chénier*, *La traviata*, *Cavalleria*, *I pagliacci*, *Il segreto di Susanna* e *Maristella*, direttori i maestri De Tura, Narducci e Zino. Fra i cantanti figuravano la Favero, la Stignani, l'Adami-Corradetti, la Magnoni, Merli, Momo, ecc.

® RIMINI (Novelli). — Il cartellone di quest'anno comprendeva: *Andrea Chénier* (maestro Marini, Merli, la Caniglia, Basiola), *Fedora* (m.° Del Cupolo, la Pederzini, la Huder, Pigni), *Zazà* (m.° Lo Monaco, la Favero).

® FERMO (L'Aquila). — Il m.° De Fabritiis ha diretto *L'elisir d'amore* (l'Aimaro, Tagliavini, la Covezzi, Ghirardini) e *La forza del destino* (Gigli, la Caniglia, Reali, la Vitali-Marini, Neri); il m.° Marini ha presentato *Turandot* (la Cigna, Beval, la Huder) ed il maestro Pino Donati la sua opera *Corradino lo*

Svevo (la Caniglia, Gallo, Dominici, Togliani) nuova per la città ed accolta con grande favore. Completava lo spettacolo *Ungheria romantica*, su musiche di Liszt, pure diretta dal Donati, coreografia di Milloss.

® FANO (La Fortuna). — I maestri Berrettoni e Marini hanno diretto *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia* e *Andrea Chénier*, principali interpreti Gigli, Tagliavini, Marchesini, Pasero, la Basile, la Di Giulio.

® BREVI STAGIONI LIRICHE. — *Tosca* (la Cigna e Lugo), *La traviata* (la Favero e Fratesi) ad ACQUI; *La traviata* (la Palazzini e Bova), *Tosca* (Della Coceani e Carrino), direttore Cantoni, a MONFALCONE; *La Bohème*, *La traviata*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amore* (direttori i maestri Mucci e Milella) a PESCARA.

® CARRI DI TESPI. — Se ne sono allestiti tre riservati rispettivamente all'Albania e qualche città del meridionale (*Tosca*, *Butterfly*, *Traviata*); alla Liguria e Piemonte (*Traviata*, *Tosca*, *Il barbiere di Siviglia*); alla Sicilia e Calabria (*Tosca*, *Rigoletto*, *Turandot*). Un quarto Carro di Tespi, inoltre, sussidiario della stagione svoltasi a Bologna, ha dato rappresentazioni in otto centri di quella provincia.

® MILANO (Nuovo). — Come intermezzo tra due commedie si è data *La storia del soldato* di Ramuz con musiche di Strawinski. Esito alquanto movimentato, specie per la discussa regia di Fulchignoni.

® Con molto favore è stata accolta a SIENA la nuova opera *Lanterna rossa*, melodramma in un atto di A. Soresina su libretto di Grignaschi. Direttore il m.° Baglioni, interpreti la Cecchi, Michailoff, Zangheri, Badioli.

L'opera era stata composta durante il corso di composizione dell'Accademia musicale Chigiana.

® Con *La Bohème* (m.° Polzinetti, la Favero, Fratesi, Vanelli, la De Stefani) si è inaugurato un nuovo teatro a SALSOMAGGIORE, capace di 1200 posti a sedere.

CANTO E PIANOFORTE

G. BENEDICT

125373. - *Il carnevale di Venezia*. (Variazioni di concerto (S) (Ricci) L. 6,—

V. CINQUE

125493. - *Brindisi* (S-T). Versi di G. Serdini de' Mari L. 5,—

125473. - *La mia sera* (S-T). Versi di G. Pascoli L. 6,—

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

EDIZIONI RICORDI

CONCERTI

L'8ª rassegna musicale di Venezia

L'annuale importante manifestazione di musica contemporanea ha avuto inizio a Venezia il 6 c. m. (alla presenza dell'Ecc. Pavolini e di cospicue personalità), con un concerto orchestrale, in cui figuravano composizioni di autori di diverse nazioni: l'agile e vigoroso trittico (*Toccata*, *Ricercare e Finale*) di Adone Zecchi; la *Rapsodia portoghese* per pianoforte (la De Freitas Branco) e orchestra dello spagnolo E. Halffter, il quale rivela anima lirica e drammatica e si dimostra abile amalgamatore di modi e cadenze del repertorio popolare spagnolo; una *Villotta* di Renzo Bossi, intessuta su quei richiami alpestri così cari all'autore; *Hymnus*, dello svizzero W. Burkhard, in due parti contrastanti (Giorno e Notte), notevole per la spiritualità della concezione; *Recitativo* e *Danza infernale*, con voce di soprano (la Bodurian) di P. Ferro, tolte dal balletto *Persefone* già eseguito con successo a Palermo ed a Roma.

Tutti questi brani hanno avuto ad accurato e preciso direttore il m.° Molinari Pradelli, mentre Igor Markevitch ha presentato personalmente il suo *Salmo* per soprano (la Fiorenza) e piccola orchestra, già applaudito alle Arti di Roma, ed ora ampiamente ritoccato.

Hanno seguito due concerti di musica da camera. Nel primo figuravano alcuni aggraziati *Canti giapponesi*, finemente resi dalla Hasegawa; una *Sonata* per violoncello e pianoforte (Amfitheatrof e l'autore) di Gorini che ha indubbi pregi di fattura e di cui piacque più l'*Andante*; un'altra *Sonata* per violino e pianoforte (Vegh e l'autore) dell'ungherese Sandor Veress, composizione di carattere virtuosistico con molte asprezze armoniche e timbriche; il *Trio* dell'olandese H. Badings (Santoliquido-Pelliccia-Amfitheatrof), elaborato con logica coerente, ma forse un po' prolisso; *Cinque momenti musicali* per voce e piano (la Danco e l'autore) di Luigi Cortese, ricchi di colore e di intuizioni poetiche; un *Quintetto* per archi e pianoforte (complesso dell'Accademia musicale di Siena) di Lavagnino, di costruzione solida e di buon gusto.

Il secondo concerto di musica da camera era riservato a compositori germanici. Interpreti il baritono Guenter e il pianista Puchelt vennero eseguiti alcuni *Lieder* di H. Braeutigam (morto recentemente per la Patria) e di F. von Borries, d'un dolce segreto anelito i primi, d'intonazione drammatica gli altri. Il Quartetto Strub presentò due *Quartetti*; uno, squisitamente elaborato, di T. Berger, e l'altro, saldamente costruito, di K. Hoeller. Completava il programma la *Sonata* per viola e pianoforte (Hirschfelder e la signora Strub), di H. Genzner, dai temi ben definiti ed elegantemente sviluppati.

All'udizione per piccoli complessi, diretta con sicura mano da Ottavio Ziino, hanno partecipato autori di quattro nazioni. Nel *Concerto da camera* con voce di soprano (Bianca Baessato), il croato D. Papandopulo dimostra fresca e gaia vena, e la composizione è apparsa gustosa ed elegante. Gli *Schizzi francescani* di L. Rocca, per tenore (Pauli) e otto strumenti, episodi tratti dai Fioretti di S. Francesco, sono scorrevoli, spesso commossi e resi con bel fervore mistico. Ammirate, come in tutti i lavori dello stesso compositore la felice condotta del declamato e la coloritura orchestrale. Successo vivissimo e molti applausi anche all'autore presente.

Del belga M. Poot si è eseguita una ben congegnata *Fantasia* per piccola orchestra; e del rumeno D. Lipatti un *Concertino in stile classico* per pianoforte (Agosti) e orchestra: composizione condotta sugli schemi bachiani. Si è conclusa la serata con il *Salmus in confessione 99°* per coro maschile (diretto dal maestro Zanon) e 4 pianoforti, di R. Nielsen. Il lavoro, quadrato e ben costruito, è di carattere classico e di forte effetto.

La penultima udizione era dedicata all'oratorio profano *Le vin herbé* (per coro, sette archi e pianoforte), dello svizzero Frank Martin, bene eseguito da un complesso svizzero, diretto da Robert Blum. La vasta composizione, che canta la leggenda di Tristano e Isotta, è in forma tripartita (oltre un prologo), solisti alcuni componenti lo stesso coro. Di sapore lievemente francese, quest'opera ha assai favorevolmente impressionato per la sua poetica e delicata modernità.

La rassegna si è conclusa con un concerto diretto dal portoghese Pedro de Freitas Branco, il quale — confermando il recente successo alla Basilica di Massenzio — ha diretto composizioni già note di Malipiero, De Falla, Ravel, Strawinski, Strauss e Honegger.

ROMA

® BASILICA DI MASSENZIO. — Ha proseguito fino a quasi tutto l'agosto la stagione sinfonica del cui inizio avevamo fatto cenno nel fascicolo precedente. Si sono avvicendati sul podio molti maestri a fianco di ciascuno dei quali segnamo le pagine, specie di musica contemporanea, da essi dirette. Tra i giovanissimi ricordiamo Antonio Pedrotti (due udizioni) che, oltre musiche di Verdi, Ciaicowski, Rimski, ecc. ha fatto conoscere al pubblico romano il *Canto augurale per la nazione eletta di Lattuada* (tenore Milani, coro del m.° Somma); O. Ziino (*Concerto in sol min.* di Vivaldi-Molinari, *Concerto dell'estate* di Pizzetti); E. Salza (*Interludio epico* di Rocca); P. Argento (*Sera fiesolana* di Rossellini); G. Morelli (*Al Piemonte* di Pizzini); Molinari Pradelli (*Fontane di Roma* di Respighi); Alceo Galliera (*Stampe della vecchia Roma* di Rossellini).

Nè sono mancate le udizioni di maestri di chiara rinomanza. Anzitutto Molinari, che ha fatto riudire la *Nona* beethoveniana (solisti la Giani, l'Alfano, Gallo, Cassinelli, coro del m.° Somma); Falloni (Suite *La Pisanella* di Pizzetti); Questa (Danze della *Sakuntala* di Alfano) e, infine, Mascagni, che con due concerti, in gran parte di brani di sue opere (solisti l'Alfano, R. Gigli, Berardi e coro del maestro Somma), ha concluso la popolare e riuscita stagione.

Due udizioni sono state riservate a maestri stranieri, entrambi meritatamente applauditi: il bulgaro Sascia Popov che, nuova per Roma, ha presentato *Waidar* di Wladigerov; ed il portoghese Freitas Branco, che ha offerto un interessante programma cosmopolita, tra cui una sua gustata *Suite alentejana*.

FIRENZE

® Una breve stagione sinfonica si è svolta nel cortile di Palazzo Pitti, direttori i maestri Mario Rossi (*Andante* di Geminiani-Marinuzzi, Danza del torchio e Cavalcata della *Giulietta e Romeo* di Zandonai, ecc.); Capuana (*Incompiuta* di Schubert, *Fontane di Roma* di Respighi, Borodin, ecc.); L. Colonna (*Valzer danzato* di Busoni, *Quinta* di Beethoven, Rossini, ecc.); R. Caggiano (*Tre Canzoni italiane* di Porrino, *Settima* di Beethoven, Strauss, ecc.); A. Galliera (*Notturno* di Martucci, *Stampe della vecchia Roma* di Rossellini, Brahms, Wolf Ferrari, ecc.); Molinari-Pradelli (Intermezzo della *Manon Lescaut*, *Preludio*, *Aria*, *Tarantella* di Pilati, Ciaicowski, Rossini, ecc.).

LUGO

® Anche qui, come precedentemente a Pesaro, si è eseguita la *Piccola messa solenne* di Rossini, per ricordare la nascita del suo autore. L'ha diretta, con perfetto stile, il maestro Toni, solisti la Castellani, la Stignani, Malipiero e Pasero. Ad un successivo concerto, pure diretto da Toni, hanno partecipato la Stignani, la Castellani, Beniamino Gigli e Pasero. Hanno fatto seguito *Il barbiere di Siviglia* (m.° Marinuzzi, la Piccarolo, Fort, Tagliabue, Pasero, Di Taranto) e *L'amico Fritz* (m.° Cordone, la Tassinari, Tagliavini, Togliani, la Marcucci).

VARIE DALL'ITALIA

® Al Goldoni di LIVORNO si è avuta un'udizione dell'Orchestra del Maggio fiorentino, diretta dal m.° Mario Rossi.

® Brillante è stata la stagione concertistica dell'anno XX a RAVENNA. Si sono avvicendati i violoncellisti Rossi, Crepax e Brunelli, le

pianiste Zecchi e Burman, il Trio di Colonia, il Quintetto di Ferrara, il violinista Cillario.

® A Rapallo e a S. Margherita si è svolto un ciclo di concerti di musica strumentale diretti da Erede e da Favaretto (con la cantatrice Danco) e di musica da camera (Fischer, Benedetti Michelangeli, Mainardi, la Pederzini, la Alfani Tellini, il Quartetto Ferro, ecc.).

® In due concerti del G.U.F. a Palermo si sono distinti il baritono Della Valle, il soprano Bruna Fabrini ed il pianista Antonio Trombone.

VARIE DALL'ESTERO

La Settimana di Lucerna

L'ha inaugurata il 15 agosto De Sabata con un ricco programma comprendente il *3° Concerto Brandeburghese* di Bach, *Una saga* di Sibelius, il *Pezzo concertante* per 2 violini e viola di Ghedini, *La cavalcata delle Walchirie* e la sinfonia della *Forza del destino*.

Hanno seguito le udizioni dei maestri Guarnieri, Serafin, Denzler, Molinari, anch'essi applauditissimi, come il De Sabata. Nel programma del primo figuravano: l'ouverture del *Tannhäuser*, la *2ª Sinfonia* di Martucci, *A sera* di Catalani, *Rapsodia epica* di Pick-Mangiagalli e pagine di Mozart e di Rossini; in quello del m.° Serafin: la *Sinfonia in la* di Pizzetti, nuova per la Svizzera e che piacque assai, *Iberia* di Debussy, le sinfonie dei *Vespri siciliani* e del *Matrimonio segreto* e un brano del *Sigfrido*.

Il m.° Denzler ha presentato composizioni di Cialcowski, di Strauss, di Beethoven e di Weber; ed il m.° Molinari, una serie delle *Antiche Arie e Danze* di Respighi, la Sinfonia della *Semiramide*, la *Sinfonia* op. 88 di Haydn, gli intermezzi della pizzettiana *Pisanella* e pagine del *Sigfrido* e del *Lohengrin*.

Il programma della «Settimana» era completato dalla *Messa* di Mozart (direttore Münch, coro di Basilea e ottimi solisti svizzeri), e dalla rappresentazione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, nella felice trascrizione di Toni, de *La serva padrona* di Pergolesi, del balletto *Petits riens* di Mozart, direttori i maestri Votto e Nussio e di *Jedermann*, con musiche di scena di P. Müller. Si ebbero anche due serate di canto (B. Gigli) e di organo (Duprè).

L'orchestra della Scala, che ha partecipato a tutte le esecuzioni, è stata assai ammirata ed esaltata anche dalla critica.

® L'organista G. L. Centemeri ha dato ad Heidelberg, per quella Università, un applaudito concerto di musica italiana. Particolarmente lodata l'interpretazione della *Sonata in fa magg.* di Frescobaldi.

NOTIZIE

® Il Duce ha ricevuto a Palazzo Venezia — alla presenza del Ministro per l'E. N. — l'accademico m.° Pizzetti, quale Presidente della Commissione per l'Autarchia degli studi musicali. Egli ha riferito sui lavori finora compiuti ed ha proposto che a due gruppi di musicisti italiani sia affidata la compilazione di due opere, una delle quali, la minore, sarà un *Manuale di nomenclatura*, che si propone di unificare la terminologia musicale ora troppo varia e, spesso, equivoca e scorretta; e l'altra, importantissima, sarà un *Trattato di strumentazione*, che additerà alla considerazione universale lo stato attuale degli studi musicali in Italia.

Infine il m.° Pizzetti, quale presidente dell'Istituto italiano per la storia della musica, ha offerto il primo esemplare del primo volume dei *Madrigali* di Gesualdo da Venosa, il primo volume dei *Madrigali* di Pomponio Nenna e un'*Antologia di villanelle pugliesi*.

Egli ha assicurato il Capo del Governo che entro il 1943, con altri quattro volumi di *Madrigali*, sarà, per la prima volta, raccolta e integralmente pubblicata tutta l'opera madrigalesca di Gesualdo da Venosa e di Nenna; mentre l'Istituto, del quale il Ministro ha in questi giorni confermato in carica l'attuale Consiglio, aumentandolo di alcuni altri studiosi fra i nostri più rinomati, sta anche preparando l'edizione di antiche nostre musiche strumentali.

Il Duce, che ha attentamente seguito la relazione, ha elogiato l'opera del m.° Pizzetti e di tutti i suoi valorosi collaboratori della Commissione per l'autarchia degli studi musicali, disponendo che il *Manuale di nomenclatura musicale* e il *Trattato di strumentazione* siano editi a cura della Libreria dello Stato, e ha, quindi, impartito ulteriori direttive per il proseguimento dei lavori e il conseguimento dello scopo prefisso.

® Lo stesso Accad. Pizzetti, e con lui i maestri Malipiero e Petrassi, quali delegati italiani della Federazione internazionale dei musicisti recentemente costituita a Berlino (vedi nostro ultimo fascicolo), sono stati ricevuti dal Ministro per la C. P. Pavolini, al quale hanno riferito sui lavori compiuti nella Capitale del Reich. Il Ministro, vivamente compiacendosi, ha assicurato del suo interessamento ed appoggio all'importante iniziativa.

® Presso la Biblioteca del R. Conservatorio di Parma è stata riordinata un'interessante raccolta di libretti teatrali, a cura del maestro Arnaldo Furlotti, bibliotecario dell'Istituto. Si tratta di oltre seimila libretti d'opere provenienti anche da biblioteche private dei Duchi di Parma e di Maria Luigia; ve ne sono di tutte le epoche: del 1500 (la *Favola pastorale* di Argenti), del 1600 (*Regii equivoci* di Noris), del 1700, ecc. ecc.

Parecchi sono rilegati in tutta pelle, con iscrizioni e ornamenti esterni in oro, di una sobrietà e finezza di raro gusto. Da ricordare un libretto del *Rigoletto* illustrato in acquarello con 21 figurini originali riproducenti i costumi della prima edizione dell'opera a Parma nel carnevale 1855-56.

® L'Istituto musicale «G. Pacini» di Lucca ha pubblicato, a cura di A. Damerini, un volumetto in cui sono particolarmente descritte le origini, la vita, l'attività dell'Istituto. Seguono i decreti (a partire da quello di Maria Luisa di Borbone del XII-1818) ed i regolamenti che lo riguardano. Numerose le illustrazioni, i facsimili ed i ritratti.

® A Cagliari è stata ritrovata, nella Basilica di S. Anna, la tomba del Padre Tommaso Pollà francescano, nato in quella città nel 1615 e morto in fama di santità nel 1663. Egli fu apprezzato maestro di Cappella e compositore di musica sacra.

® In due Collegi della G.I.L. — precisamente a Vicenza ed a Bergamo — sono istituiti speciali corsi di canto corale per preparare i futuri insegnanti della materia. Il 1° collegio è riservato agli istruttori, e l'altro alle istruttrici. I corsi si svolgono in otto anni di studio. I quattro inferiori sono affiancati alla scuola media; nei quattro superiori, invece, le materie musicali hanno assoluta prevalenza. Al termine degli studi dovrà sostenersi l'esame di abilitazione; e coloro che avranno conseguito il diploma saranno poi assunti nel ruolo della G.I.L.

® Nomine. — Il prof. Carlo Pedron, per speciali benemerenze, professore emerito del Conservatorio di Milano, nel quale per tanti anni fu valoroso insegnante. — Il m.° Mario Ruminelli, titolare della cattedra di violino al Liceo Musicale Paganini di Genova.

® La stagione di opere contemporanee alla Scala, il cui programma abbiamo reso noto nell'ultimo fascicolo, si svolgerà dal 3 ottobre al 6 novembre sotto la direzione dei maestri Marinuzzi, Previtali, Questa, Ferencsik e Honegger. Con le opere si alterneranno sei concerti sinfonici diretti dai maestri De Sabata, Ferrara, Molinari, Georgescu, Karajan e Schuricht; ad essi parteciperanno i pianisti Vidusso, Kempff, Musulin ed il violinista Poltronieri.

® Al Comunale di Firenze, in ottobre, direttori Votto e M. Rossi, si rappresenteranno: *La fanciulla del West*, *Il matrimonio segreto*, *Rigoletto*, *Werther*, *I pagliacci*, *La Grançeola* di Lualdi e *La taverna di Salamanca* di Lattuada.

® Anche il Verdi di Trieste si riaprirà in ottobre con le opere *Wally*, *Butterfly*, *Ernani*, *Amico Fritz* e *Ghirlino* di Ferrari Trecate (novità per Trieste). Dirigeranno i maestri Parenti e Narducci.

® La stagione lirica al Regio di Parma si svolgerà dal 26 novembre a fine dicembre, con le seguenti opere: *Lo straniero* di Pizzetti e *Il cavaliere della rosa* di Strauss (nuove per la città); *Aida*, *La forza del destino*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amore*, *L'arlesiana*, *Il segreto di Susanna*. Dirigeranno i maestri Votto, Podestà, Gavazzeni e Santarelli. Si avranno anche tre concerti sinfonici diretti da Franco Ferrara, Roberto Lupi e Ennio Gerelli, con la collaborazione di Gioconda De Vito e di Benedetti Michelangeli.

® La G. U. N. 193 del 24 agosto u. s. pubblica il R. Decreto col quale «a decorrere dalla prima sessione di esami dell'anno scolastico 1941-42, la Scuola di musica del civico Liceo musicale di Piacenza è pareggiata, a tutti gli effetti di legge, alle scuole analoghe dei Regi Conservatori di musica».

® La Biblioteca nazionale di Parigi ha acquistato un prezioso manoscritto musicale della seconda metà del Seicento. Esso è raccolto in una bellissima rilegatura della scuola italiana dell'epoca. Nel manoscritto figurano numerose cantate degli autori italiani celebri in quel tempo e, inoltre, quelle di Cappellini, compositore conosciuto unicamente grazie ad un manoscritto che si trova in Bologna, e una di certo Mecoli, compositore italiano dell'epoca, totalmente sconosciuto.

® A Parigi è stato scoperto il manoscritto di un dramma musicale inedito di Debussy, composto tra il 1890 e il 1892.

NECROLOGIO

Alberto Franchetti

Il 5 agosto è morto a Viareggio, dove si era stabilito da parecchi anni, il maestro barone Alberto Franchetti, nato a Torino nel 1860.

Studiò nei Conservatori di Monaco e di Dresda e fu direttore di quello di Firenze dal 1926 al 1928. La sua prima opera, *Asrael* (Reggio Emilia 1888), ottenne vivo successo. Seguirono *Cristoforo Colombo* (Genova 1892) scritta su commissione del Municipio della Superba per le feste del IV centenario della scoperta dell'America; *Fior d'alpe* (Milano 1894); *Il signor di Pourceaugnac* (1897); *Germania* (1902); *La figlia di Iorio* (Milano 1906); *Notte di leggenda* (Milano 1915); *Glauco* (Napoli 1922); l'operetta *Giove a Pompei*, in collaborazione con Giordano (Roma 1921); il poema sinfonico *Nella foresta nera*, una *Sinfonia in mi min.*, *Variazioni*, *Quartetti*, ecc.

Cristoforo Colombo e *Germania*, le sue

opere più note (rieseguite, fra l'altro, alla Scala non molti anni or sono), non mancano di qualità teatrali e di pagine ispirate.

✠ Pure lo scorso agosto si è spento a Milano, in ancor giovane età, il PROF. LUIGI AMODIO, primo clarinettista della Scala e concertista di buona rinomanza.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

FERRO (P.) (125531). *Persefone*. Mistero coreografico in 3 Episodi. Riduzione dell'Autore (A) L. 30,—

HERZ (E.) (E. R. 2141). *Mille Esercizi*. (B) L. 10,—

MARTUCCI (G.) (E. R. 2178). *Fantasia*, Op. 51. — (E. R. 2179). *Tarantella*, Op. 44 N. 6 Ciasc. (B) L. 10,—

Fisarmonica

LISZT (F.) (125680). *Sogni d'amore*. Notturno N. 3 (Anzaghi) L. 4,—

Quattro Fisarmoniche

ANZAGHI (L. O.) (125682). Variazioni sulla canzone popolare russa *Occhi neri* (con Fisarmonica solista) L. 30,—

MOSZKOWSKY (M.) (125681). *Danza spagnola*, Op. 12 N. 1 (Anzaghi) L. 12,—

VERDI (G.) (125683). NABUCCO. Sinfonia (Anzaghi) L. 30. — (125719) LA TRAVIATA. Atto 1°: Preludio (Anzaghi) L. 10 — (125684) LA TRAVIATA. Atto 3°: Preludio (Anzaghi) L. 8.

Canto e Pianoforte

MARINUZZI (G.) (125465). *Peccatore senza conforto*, per Baritono. Versi di U. Betti. (A) L. 12,—

PERAGALLO (M.) (125436). LO STENDARDO DI S. GIORGIO. Atto 3°. Aria di Rainaldo (T): Un bacio ancora... (A) L. 6,—

ROSSINI (G.). LA GAZZA LADRA. Opera completa. Adattamento scenico-musicale a 3 atti in 4 quadri di R. Zandonai (B) L. 75,—

Violino

POLLEDRO (G. B.) (E. R. 2161). *Sei Studi* (Polo) (B) L. 10,—

Violino e Pianoforte

AUTORI DIVERSI. *Pezzi scelti*. Trascrizione facile (Del Maglio):

— BEETHOVEN (v. L.) (125601). Adagio cantabile, dalla Sonata Op. 13, *Patetica*. L. 5. - (125602). Adagio sostenuto, dalla Sonata quasi una Fantasia Op. 27 N. 2, *Chiaro di luna*. L. 5.

— CHOPIN (F.) (125603). *Notturno*, Op. 9, N. 2. L. 5.

— MENDELSSOHN (F.) (125604). *Canzone di primavera*, Op. 62 N.6, L. 5. - (125605). *Marcia nuziale*, dal «*Sogno d'una notte d'estate*», Op. 61 N 9, L. 6.

— MOZART (V. A.) (125606). *Larghetto*, dal Quintetto in La (Köchel N. 581) L. 6. - (125607). *Marcia turca*, dalla Sonata in La (Köchel N. 331), L. 6.

— ROSAS (J) (125608). *Sulle onde*, Valzer. L. 8.

— SCHUMANN (R.) (125609). *Sogno*, Op. 15 N. 7, L. 5.

— TSCHAIKOWSKY (P.) (125610). *Andante cantabile*, dal Quartetto Op. 11, L. 7 - (125611). *Canzone senza parole*, Op. 2 N. 3, L. 5. - (125612). *Canzonetta*, dal Concerto in Re, Op. 35, L. 6.

Viola e Pianoforte

CORELLI (A.) (E. R. 2134). *Sei Suites*, dall'Opera quinta (Polo-Alessandri) (B) L. 15,—

Clarinetto

GABUCCI (A.) (E. R. 2169). *20 Studi medi* (B) L. 20,—

Clarinetto e Pianoforte

MOZART (V. A.) (E. R. 2132). *Concerto in La*, per Clarinetto ed Orchestra (Köchel N. 622). Riduz. (Giampieri) (B) L. 20,—

WEBER (C. M. v.) (E. R. 2135). *I Concerto, in Fa minore*, Op. 73, per Clarinetto ed Orchestra (con varianti di C. Bärmann sen.) Riduzione (Giampieri) (B) L. 15,—

Arpa

BARBIERI (M.) (E. R. 2150). *Cadenza* per Arpa sola al I Tempo del Concerto in Do per Flauto, Arpa ed Orchestra di V. A. Mozart (K. N. 299) (B) L. 14,—

Orchestra

BETTINELLI (B.) (125687). *Fantasia e Fuga* su temi gregoriani, per Orchestra d'Archi. Partitura in-8° (A) L. 25,—

CATALANI (A.). LA WALLY. Opera completa. Part. in-8°, rileg. in tela e oro (A) L. 250,—

PAGANINI (N.) (124812). *Quattro Capricci*. Partitura in-4° (Tommasini) (A) L. 40,—

ALTRE EDIZIONI

Musica sacra

MANDELLI (E.). *Dulce Melos*. 10 Fioretti Eucaristici per Organo od Armonio. (Ediz. Carrara, Bergamo).

PICCHI (L.). *Messa "Christus Vincit"* per Coro a Voci miste con accomp. d'Organo. (Ediz. Carrara, Bergamo).

TOSI (M.). *Messa S. Cecilia* per Soli e Coro a 2 Voci con Organo od Armonio. (Ediz. Carrara, Bergamo).

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

VON ZSCHINSCKY-TROXLER ELSA M. — *Gaetano Pugnani* (Pag. 256). (Atlantis-Verlag, Berlino).

Alla signora Elsa Margherita von Zschinsky-Troxler, che con questo bel volume reca molta luce al valore del famoso compositore e violinista torinese, rendiamo cordialmente grazie, e con noi, che qualche anno fa tentammo di contribuire un poco alla conoscenza di lui e provammo le difficoltà derivanti dallo stato della bibliografia, le son grati la cultura musicale italiana e la città di Torino. Non sembri strano dire che oggi si fa molta luce su un artista da due secoli famoso! Per la storia dell'arte non è strano nè raro, poichè essa non tien conto delle celebrità sorte in particolari momenti di consenso sia pure universale, e tramandate di generazione in generazione, ma vuol tutto conoscere direttamente e valutare. Pugnani era finora uno dei tanti artisti celebrati per tradizione, più che per convinzione, e in sostanza rimasti quasi oscuri. La scrittrice, che ha finalmente veduto tutto ciò che resta di lui, ci comunica i risultati delle sue ricerche, analizza con scientifico sistema le composizioni, ragiona dell'originalità e delle forme convenzionali, osserva l'ambiente e le contemporaneità, precisa la posizione dell'artista, che, nato nel 1731, morì nel 1798. Nella parte biografica non ha trascurato alcun documento o indizio, sia per concludere sugli eventi più notevoli, sulle relazioni più influenti, sia per lasciar in forma d'ipotesi i punti dubbi.

Ciò che finora risulta l'autrice ha dunque minuziosamente esposto nei paragrafi dedicati alla prima giovinezza (a Torino, prima istruzione, T. Gelosio, G. B. Somis, ammissione nella Cappella regale), al soggiorno a Roma (1749-50, scuola di P. Bini, V. Legrenzio Ciampi), al ritorno a Torino (nell'orchestra regale, primi viaggi per concerti), agli anni londinesi (1767-69), violino di spalla (al King's Theatre), alla nuova e maggiore attività (1770-1790), primo suonatore di violino, poi primo virtuoso di camera a Torino, incontro con Mozart, concerti con Viotti a Parigi, Mosca, Pietroburgo, opere teatrali, infine all'ultimo decennio (Teatro Regio). A questi paragrafi narrativi fa seguire considerazioni sul valore di Pugnani come violinista, direttore d'orchestra, pedagogo e compositore.

Ha distinto la parte storico-critica in analitica (restano 139 delle 160 opere, catalogo tematico, cronologia ragionata, classificazione e raggruppamento) e sintetica (problemi della forma, confronto dei concerti per violino con quelli di Somis, Vivaldi, Tartini, Pergolesi, Boccherini, Giornovicchi, Borghi, Viotti, problemi tecnici, la riforma dell'arco). Nell'ultima parte la scrittrice tratteggia l'estetica di Pugnani, ciò che in lui risuona patetico, festoso, galante, brillante, sentimentale, romantico; onde conclude che egli è da considerare un elemento assai importante nello sviluppo storico della musicalità e della stilistica sul finire del Settecento. Questo dotto e simpatico libro è bellamente ornato da una numerosa iconografia.

VERDI, studi e memorie a cura del Sindacato Nazionale fascista musicisti. (Pag. 532). (Istituto Grafico Tiberino, Roma).

Nel quarantennio della morte di Verdi il Sindacato dei musicisti italiani non è rimasto assente nel campo bibliografico e con un grosso volume decorosamente illustrato ha tratteggiato tutti, può dirsi, gli aspetti dell'artista e dell'uomo. Tratteggiato, perchè ciascuno dei quaranta collaboratori, invitati dal m.° Mulè, segretario del Sindacato stesso, ha sinteticamente discorso; e sono i migliori nomi della storiografia, della critica, del giornalismo nostro. Ma dalle singole trattazioni della tecnica, delle forme, degli spiriti, della concezione, dell'estetica di Verdi, delle sue influenze sulla vita e l'arte italiana, risulta intiera la grande persona, la grande anima. D'altra parte è interessante scorgere attraverso le espressioni degli scrittori più specializzati e quelle degli amatori dell'arte le sfumature del pensiero e del gusto d'oggi in rapporto a quell'arte, che sempre più grandeggia nel campo illustre della storia della musica italiana.

MASSI (B.). — *Le chiese dei serviti*, 2 vol. (Pag. 200 e 160) (Vittorio Ferri, Roma).

Visitare le chiese dei Serviti a Roma, da S. Marcello al Corso ai Sette Santi fondatori,

da Sant'Eusterio e S. Maria in via, fino all'Oratorio dell'Addolorata e S. Nicola in Arcione, con una guida esperta e bene informata come Bruno Massi è istruttivo e dilettoso. Lunghe soste o rapidi sguardi, per mirar quadri, statue e architetture, per rievocare con documenti e aneddoti gli artisti e le vicende del culto e del clero. E in San Marcello ci si ferma a ricordare specialmente il gran tempo di Carissimi e dei suoi belli e forti oratorii. Vorremmo che l'autore, il quale sa cercare le notizie dell'attività artistica nei templi cattolici della Roma cinque e secentesca, indugiasse più a lungo, per un altro libro, nella descrizione delle condizioni culturali che favorirono la nascita di tante opere insigni nell'arte musicale.

MUCCI (E.). — *Bernardino Molinari* (Pagine 180) (R. Carabba, Lanciano).

Un'ampia biografia, redatta con ricordi dello stesso maestro Molinari sulla sua iniziazione alla musica e sulla ininterrotta attività direttoriale in Italia e fuori; con dichiarazioni di lui sul concetto della concertazione, direzione, lettura e interpretazione delle partiture; con citazioni di critiche e interviste apparse in riviste e giornali; con riferimenti di lettere e di elogi inviati al Molinari da preclari musicisti, quali Debussy, Strauss, Strawinski, per l'esecuzione e la comprensione dei loro pezzi specialmente notevoli e difficili; con notizie e commenti all'annosa, pertinace, convinta operosità del Molinari nell'istituire organizzazioni concertistiche, nel divulgare le maggiori musiche di tutti i tempi, nel presentare e sostenere i compositori italiani dell'ultima generazione. Alla fine, elenchi dei concerti diretti dal Molinari e delle musiche per la prima volta recate al pubblico.

SCHUENEMANN (G.). — *Die Singakademie zu Berlin* (Pag. 230). (Gustav Bosse, Regensburg).

Nel centocinquantesimo anno dalla fondazione di quest'istituzione corale occorreva ricordarne le origini, lo sviluppo, il fiorire, e le attività degli artisti che le conferirono fama, o dei cittadini e degli amatori che col loro oscuro contributo la sorressero e consolidarono. Lo Schünemann è stato zelante nella raccolta dei dati e giusto nel riconoscere i meriti. E però egli dedica speciali capitoli al Fasch, allo Zelter, al Rungenhangen, al Grele, al Blummer, a Georg Schumann, che successivamente si adoprarono per la vita dell'Accademia e per la cultura berlinese e tedesca. Con tale narrazione s'avvicenda infatti quella della cultura, poichè dalla iniziale pratica del *Lied* corale all'esecuzione di alte e difficili opere (se ne ha l'elenco copioso) fu incessante il progresso della diffusione delle musiche vocali e strumentali; e con l'esecuzione delle grandi opere antiche sorgevano e venivano risolti problemi anche dell'interpretazione.

WIORA (W.). — *Die deutsche Volksliedweise* (Pag. 130). (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel).

È questo forse il primo tentativo di una tipologia della melodia popolare tedesca in speciale rapporto con le melodie dell'Oriente germanico dal Baltico all'Adriatico, ed è un tentativo ben riuscito per la numerosa raccolta delle melodie, che vengono raffrontate in tabelle; e per il rigore scientifico della comparazione negli elementi melodici e ritmici. Opportunamente il Wiora risale alle vicende sociali e artistiche del tempo di Carlo Magno. È un lavoro di linguistica musicale, considerandosi le isole melodiche del canto popolare e il mutamento delle melodie stesse; di qualcuna di esse si notano le trasformazioni dal medio evo ai nostri tempi. Sennata è l'osservazione che, tenendo in onore le antiche cantilene, altre ne debbano sorgere, moderne, schiette e popolari. Ricca è la bibliografia alla fine del volume, il quale è incluso fra gli *Schriften zur musikalischen Volks-und Rassenkunde* diretti dal Blume.

SCHERING (A). — *Musikgeschichte Leipzigs* (Pag. 490). (Fr. Kistner und Siegel, Lipsia).

Abbiamo già recensito altri due volumi della monumentale storia redatta dall'infaticabile e compianto Arnold Schering. Questo, il secondo, tratta degli eventi tra il 1650 e il 1723. Il piano del lavoro è uniforme. Ricerca di documenti, descrizione della pratica musicale, illustrazione degli artisti, anche i più oscuri, esame delle più tipiche composizioni. Innanzi tutto una rievocazione della vita a Lipsia durante la guerra dei trent'anni. Poi l'indagine sulle chiese illustri di S. Nicola e S. Tomaso, sui servizi liturgici e il repertorio, specialmente quelli delle maggiori ricorrenze, sulla *Passione secondo San Marco* di Kuhnau, sul modo di cantare i *Lieder* religiosi e le diverse prassi cattolica e riformata. I rettori, gli insegnanti, i metodi, la biblioteca, la funzione del *Kantor*, le esecuzioni degli studenti vengono successivamente chiariti nelle personalità, nei compiti, nei valori. La cronaca s'estende poi fuori del culto e riferisce della musica e dei musici a servizio del Consiglio comunale, dei maestri, delle commedie, dei concerti.

Particolare interesse destano i capitoli sulle feste e i piaceri musicali della borghesia, sulle cerimonie e gli studi nell'ambito accademico dell'Università, sui *Collegia musica*, ciò che dà luogo a importanti considerazioni delle varie specie di musiche strumentali e corali in rapporto anche alla lirica, alle cantate allegoriche, alle serenate, ai direttori d'orchestra. Il canto dei *Lieder* è l'occasione per lumeggiare i maestri di quella forma, Ad. Krieger, Knüpfer, Joh. Theile, Chr. Clodius, e l'influenza delle parodie francesi. Le ultime pagine trattano dell'istituzione dell'opera, delle relazioni del teatro locale con i teatri d'altre città e nazioni, e della precoce fine del tentativo lipsiense. Anche questo volume è dunque una miniera di informazioni e le ampie citazioni inedite dei testi musicali lo rendono più prezioso.

DE MARIA (F.). — *Il Regio Conservatorio di musica di Palermo* (Pag. 78). (Le Monnier, Firenze).

Origini non dissimili da quelle dei più antichi Conservatori napoletani. Un frate, Antonio di Napoli, cominciò per incarico del Vicerè De Castro, nel 1581, a ricoverare i ragazzi del popolo più poveri nel chiostro di S. Maria dell'Annunziata, ad avviarli all'artigianato, a dar loro qualche elementare istruzione, infine a disciplinarli nel canto pei servizi chiesastici e per la questua. Sorse così il « Conservatorio degli Spersi intitolato al Buon Pastore » e in quanto istituto di beneficenza visse fino a circa venticinque anni or sono. Il primo maestro di canto fu assunto alla fine del Seicento. L'insegnamento regolare della musica cominciò nel 1721. Floridi furono specialmente gli anni fra il 1756 e il 1801; mediocri quelli fino al 1831. Poi il barone Pisani provvide alla migliore organizzazione amministrativa e pedagogica, assunse alla direzione Pietro Raimondi, assicurò una regolare vita all'istituto. L'autore si diffonde nel ricordare l'attività degli insegnanti e le manifestazioni artistiche fino ai nostri giorni.

SCHAEFFNER (G.). — *Mozart* (Pag. 174). (A. Francke A G., Berna).

L'A. immagina dialoghi fra un Igor, sua moglie Mascha, il loro amico Gabriele e Maestro Domenico; conversazioni su Mozart, ricordi di qualche documento, questioni artistiche sfiorate, accenni a opere ascoltate. Piacevole letteratura e piacevole lettura.

SCHLITZER (F.). — *La « Missa solemnis » di Beethoven*. (Pag. 54). (Alpha, Firenze). Breve notizia biografica e analisi.

ANNUARIO DEL PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA (Pag. 115). (Ed. Pontificio Istituto di musica sacra, Roma).

Contiene il discorso pronunciato dal maestro don Suñiol nel succedere al maestro Ferretti alla direzione dell'Istituto, e i documenti dell'attività nell'anno accademico 1940-41.

a. d. c.

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

ZAMPIERI (G.) — *L'epoca e l'arte di Alessandro Rolla (1757-1841)*. Estratto dalla pubblicazione del Comune di Pavia per la celebrazione del centenario, 1941-XX.

Saper conversare non è da tutti, e Giusto Zampieri ha quando scrive l'amabile grazia delle « ciacole » venete, fiorita sopra le solide premesse di una erudizione sicura e precisa. Proprio l'incontro di due qualità di solito non sodali forma il pregio delle sue scritture, troppo rarefatte nel tempo.

Così è di questa nata da una contingenza, la quale reca tuttavia un notevole contributo a veder da vicino un'epoca che nelle storie appare in una prospettiva lontanante. Chi fa la storia di una forma o di un'arte è portato d'istinto a creare una gerarchia di valori, nella quale, conservando la sua natural capacità visiva, l'occhio finisce per non più scorgere ciò che non è spesso parte estrinseca del quadro, bensì elemento integrante, anche se deuteragonista o tritagonista rispetto ai caratteri prevalenti. Vengono quindi i saggi e le monografie a ricostituir l'unità prospettica e la giusta proporzione.

Questa, in epoca della più « totalitaria » tirannia del melodramma, ci mostra forme ed usi sociali in misura ed opere d'arte ben più innervate nella realtà della vita d'allora, che non sia per esempio la pratica della musica da camera nelle famiglie dei giorni nostri.

Così, piacevolmente condotti da un blando discorso, vediamo a poco a poco distinguersi dai risonanti fulgori dell'opera di teatro le più serene vicende sonore di una musica nata per la scuola, pel concerto, per l'intimità del salotto aristocratico e borghese, musica ancor richiesta e necessaria al completamento della personalità sociale di un gusto e di un'epoca. E questo, si ripete, secondo le regole della storiografia severa (testi collazionati, note, citazioni, apparato critico), sì che il bel volumetto possa essere necessario avvio per altre ricerche nella stessa direzione.

In più, una copiosa serie di illustrazioni, scelte fra quanto la ritrattistica, l'editoria e gli autografi offrono per illuminare la figura e l'arte di Alessandro Rolla, il catalogo delle sue composizioni conservate nell'archivio Noseda, a Milano, e i copiosi esempi musicali che s'accompagnano alle analisi di composizioni precipue, esposte con obbiettività tanto più fede degna quanto meno apologetica.

Infine, l'intera partitura di un Quartetto, del quale molte cose sarebbero da dirsi riguardo alla sua natura ed alle interferenze con le forme similari, se non preferissimo invece rimandare il lettore al testo critico dello stesso Zampieri. Qui il musicologo s'è ricordato di essere stato anche violinista, *temporibus illis*, e ci ha dato un testo perfettamente compiuto per l'esecuzione. Ond'è che il contributo alla

storiografia si risolve nel solo modo proficuo alla resa dei conti, quello della possibilità di vita sonora per l'opera d'arte.

Dott. L. Tom.

FUSERO (C.). — *Mozart*. (Società Editrice Internazionale, Torino).

È una biografia dedicata a lettori giovanissimi. Si vale con opportuna frequenza di citazioni epistolari, sottolineando soprattutto, nella vita artistica di Mozart, quanto si riferisce alla sua attività di esecutore al cembalo. Narrata con bonaria familiarità, insiste sulla sottomissione, consapevole e spesso amarissima, ma ammirevolmente religiosa, del figlio al padre, e, più tardi, dell'uomo all'avverso destino. Un insegnamento a soffrire con dignità e serenità. Molti aneddoti, quali più quali meno accettabili o accettati, infiorano il libro, e molte illustrazioni, soprattutto ritratti, ne adornano piacevolmente la accurata veste editoriale.

B. L.

ROBBIANI (I.). — *Il Trittico lirico italiano*. (S. A. Carisch, Milano).

Dopo aver offerto diffusi cenni sull'A. e sui precedenti dell'opera d'arte, si indicano gli intendimenti drammatici e musicali, le caratteristiche d'arte ed il tematismo, le particolarità etnofoniche, le finalità estetiche del trittico. Segue il particolareggiato intreccio delle tre opere (*Roma dei Cesari, Guido del Popolo, Romanticismo*) che lo compongono e numerosi motivi tematici sia di esse, sia di quelli che collegano l'intero trittico.

m.

DE BLASI (J.). — *Romanità e germanesimo*. (Pag. 408). (Sansoni, Firenze).

Raccolta di conferenze sul tema Romanità e Germanesimo. Quella sulla musica, del professor Fausto Torrefranca, tocca parecchi argomenti e specialmente illustra le vicende della melodia e della polifonia nelle concezioni italiana e tedesca. Accenna all'arte del ballo nella Borgogna del Quattrocento, dipendente dalla maestria e dalle teorie di Domenico da Piacenza, detto anche da Ferrara; al contrappunto arioso delle forme premadrigalistiche, all'influenza dello spirito umanistico italiano sulla musica delle nazioni occidentali d'Europa; alla scarsa forza d'universalità dei generi più radicalmente tedeschi, quali il *Lied* monodico e polifonico, il corale, il *Melodram*, il *Singspiel*; alla assimilazione dalla Francia di danze e di varii pezzi strumentali; alla complessità della polifonia secentesca italiana, evidente fra l'altro nella famosa *Messa salisburghese* del Benevoli; al concetto del ritmo, elastico nell'arte italiana, rigido in quella tedesca. Nello stesso volume Rodolfo Paoli tratta della poesia, Roberto Lunghi delle arti e Marco Ramperti del teatro.

V. T.

MUSICA DIDATTICA

CENTEMERI (G. L.). — *Didattica organistica*. Vol. I, Scuola di pedaliera. - Vol. II, Esercizi e Studi. — *40 Esercizi e Studi* (dal Vol. II suddetto) di 1° grado. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *L'Italia*, Milano.

È uscito coi tipi della Casa Ricordi il secondo volume della *Didattica Organistica* del maestro Gianluigi Centemeri.

Mentre il primo volume è dedicato esclusivamente alla tecnica del pedale, il secondo ha il compito di portare l'allievo a superare gradualmente tutte le difficoltà dell'abbinamento fra manuali e pedale.

È un lavoro poderoso che rivela nell'autore una profonda conoscenza del problema tecnico-organistico, che è qui sviluppato in modo esauriente e senza lacune. È il primo metodo italiano che, dopo quello di Bossi-Tebaldini, tratta la materia con ampio sviluppo ed affronta tutte le difficoltà di un'esecuzione anche eccezionale.

Quando l'opera sarà completa colla pubblicazione del terzo volume, avremo anche noi italiani il nostro metodo moderno di Organo che potrà stare alla pari con tanti altri più rinomati. Ad agevolare lo studio anche ai cultori dell'arte organistica che non intendono approfondire la tecnica sino alle ultime possibilità, la Casa Ricordi ha stralciato dal secondo volume una serie di studi ed esercizi in ordine progressivo di difficoltà che potranno essere utili specialmente agli organisti di chiesa ai quali sarà dato, senza troppo dispendio di tempo, raggiungere un tecnicismo indispensabile al loro importante ufficio.

Sante Spinelli

MUSICA SACRA

VITTADINI (F.). — *Grande Messa « Tu es Petrus »*, per 4 Voci ineguali (Alto - Contralto - Tenore - Basso) con accompagnamento d'Organo. (Carrara, Bergamo).

Questo nuovo lavoro del noto maestro pavese è certamente un altro utile contributo al repertorio ceciliano: facile da cantare ed eseguire (anche per la rinuncia alle acute note dei soprani), armonicamente pieno e quindi di sicuro effetto. Quanto allo stile (forse per accontentare anche i meno solleciti nel progredire musicale?) evidentemente l'autore ha preferito attenersi ad un genere più battuto. Come ne è accenno il titolo stesso, nella messa è elaborato il motivo dell'antifona gregoriana « Tu es Petrus »; e ciò s'accorda simpaticamente con la dedica di tale opera a S. S. Pio XII.

c.

MUSICA VOCALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

PETRASSI (G.). — *Magnificat* per Soprano leggero, Coro ed Orchestra. Riduzione per Canto e Pianoforte di Guido Turchi. (G. Ricordi & C., Milano).

Dalla *Rivista Musicale italiana*, Milano.

Molti, fra i pochi in Italia che s'occupino davvero di musica, conoscono ed amano l'arte di Goffredo Petrassi, di quell'amore che non è, come dice Leonardo, se non con grande cognizion della cosa; e lo seguono ad ogni nuovo cammino e ad ogni sosta, commisurando il proprio compiacimento sul risultato che sembri a ciascuno raggiunto secondo i gusti e i criterii di giudizio. Noi siamo tra quelli disposti a puntare tranquillamente su Petrassi ogniqualvolta egli abbia la parola ed un testo da musicare, nè ci disillude il *Magnificat* che presentiamo al lettore.

Naturalmente, il pensiero corre al *Salmo IX*, col quale Goffredo Petrassi poco più che trentenne uscì dalla schiera dei « giovani » (e fu grande ventura, in un'epoca in cui la qualifica di « promessa » non si stacca molto spesso dal dosso di chi la porta, per tutta la vita); riferendoci a quello, e notando anzitutto la coerenza linguistica dell'autore con se stesso e col proprio passato, constatiamo con gioia che i disegni e le conglomerazioni timbriche e le polifonie di cui Petrassi è maestro s'innervano su di una ossatura sintattica assai più solidamente costituita ed organata che per il passato, con un gioco di rilievi che non è soltanto ritmo, colore o movimento, ma s'afferma come prospettiva grammaticale, nel senso in cui una grammatica, con salde e chiare leggi, è necessaria a qualsivoglia linguaggio. Davvero, ad apertura di pagina, si penserebbe che la settimana senese per Antonio Vivaldi avesse giovato all'architettura solida e ariosa, al vigore d'impulso e allo slancio motorio del *Magnificat*... senonchè la data iniziale in calce è anteriore di parecchio alla commemorazione vivaldiana. Ma Vivaldi esisteva, per alcuni almeno!, anche prima della sua commemorazione, e con lui mille esempi diversi e i principi, nati e viventi con l'uomo, oggi come nel Sette, come nel Cinquecento; e soprattutto esisteva ed esiste la sensibilità vigile di chi si guardi attorno ed ascolti ed abbia in sè la facoltà di fecondare ciò che accoglie. Da tale facoltà è nato il mondo lirico e rasserenato del *Magnificat*, i cui confini più limitati che nel *Salmo IX* son tuttavia più solidamente inclusori di una perspicuità di immagini melodiche, di una proporzione degli effetti e di una economia dei rapporti emotivi che ne garantiscono l'efficienza suggestiva.

Per ragioni professionali non ci fu consentito di ascoltare la trasmissione dell'opera, nè ci basta la riduzione per pianoforte a parlar dell'orchestra; tuttavia, attraverso la scrittura pianistica, ci pare di poter indurre una maggior spaziatura, un maggior equilibrio fra disegno e colore, un alleggerirsi e sgravarsi delle tinte, che qualche volta pur pesarono, specie nelle composizioni strumentali del periodo preparatorio. Tutto questo non solo in rapporto al carattere generale del lavoro, bensì per una più disinvolta libertà di movimento nel servirsi dei propri strumenti. Così la voce solista, e le corali, s'esprimono nell'ambito di ciò che suol definirsi vocalità, ed è la compenetrazione fra quello che si dice e il mezzo con cui lo si dice; questo tanto più, quanto la frase più tende verso una sua intrinseca struttura.

L'edizione è la solita del Ricordi, e si dice « solita » nel senso di un perfetto decoro tipografico pur entro ai limiti della commerciabilità e del prezzo assai moderato; copertina stellare, ove le nostre reminiscenze ginnasiali ci permisero di riconoscere almeno le due Orse.

luc. tom.

VOCALIZZI NELLO STILE MODERNO
con accompagnamento di Pianoforte

I SERIE

Casella - Castelnuovo Tedesco - Malipiero - Mulè - Pizzetti - Pozzoli - Vittadini - Zandonai

Fasc. I. Otto Vocalizzi per Voci acute
Fasc. II. Otto Vocalizzi per Voci medie
Fasc. III. Otto Vocalizzi per Voci gravi

Ciascun fascicolo (rilegato)

(E. R. 1046 a 1048) **L. 15**

II SERIE

Alfano - Cilea - Giordano - Marinuzzi - Pedrollo - Pick-Mangiagalli - Respighi - Tommasini

Fasc. I. Otto Vocalizzi per Voci acute
Fasc. II. Otto Vocalizzi per Voci medie
Fasc. III. Otto Vocalizzi per Voci gravi

Ciascun fascicolo

(E. R. 1049 a 1051) **L. 15**

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

FUGA (S.). — *Sonata* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Con passo tranquillo, ma con meditata tenacia, questo nostro giovane compositore prosegue per la propria via, sordo ai richiami di altre correnti, e unicamente intento a delineare sempre meglio i caratteri della propria personalità, in un'ambientazione sonora che ormai non può subire deviazioni.

Come nella *Sonata* per violoncello e pianoforte e nel *Trio*, ripetutamente applaudito durante l'attuale stagione concertistica, egli persegue l'ideale di evolvere il classico stampo, sia per la disposizione dei singoli tempi, sia per la struttura di ciascuno di essi, sia infine pei rapporti fonico-tematici fra strumento ad arco e pianoforte. E vi riesce con naturalezza.

Pur allacciandosi ai modelli del sonatismo dell'ultimo sessantennio, il Fuga realizza con personali caratteristiche il quadro che gli fermenta nello spirito. Il suo modo di svolgere è strettamente connesso alla logica derivazione dai germi primitivi. La disposizione aerata delle armonie crea una inesauribile trama di linee cantanti, che arricchiscono il contesto senza mai appesantirlo. E il diffuso cromatismo non è mai accademicamente tormentato, ma drammaticamente teso verso una superiore espressività, cui contribuiscono anche la frequente indeterminatezza modale e qualche larvata sovrapposizione politonale.

In questa *Sonata* un solo tempo mosso sta al centro, fra il *Molto tranquillo* e il *Sostenuto espressivo*, ed è il vero tempo di Sonata, robusto, denso di contenuto, con due chiare idee, anche se liberissimo negli sviluppi. Il tempo iniziale prende invece le mosse da una cupa cantilena che, su arpeggi di terzine sincopate, lentamente si dipana, per schiarirsi a poco a poco nella serenità del maggiore, e il breve tempo conclusivo, ad accordi pieni e con la sua insistenza di sapore un poco mussorgskiano, completa con accorata tristezza la cornice.

In breve, un lavoro degno di essere eseguito ed ascoltato.

POLO (E.). — *Concertino in sol* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Già da alcuni anni costretto a rimanere lontano dalla scuola, per una disposizione che, necessariamente non può distinguere la rigogliosa maturità dalla decadente vecchiaia, Enrico Polo seguita a dedicare alla scuola le sue cure più affettuose con ogni specie di pubblicazioni, accolte dalla maggioranza dei maestri con evidenti segni di soddisfazione. Ma questa volta non si tratta di una semplice revisione o di una raccolta di esercizi. Per un curioso fenomeno di tardiva fioritura, l'illustre didatta, che si era sempre mostrato schivo ad affrontare il cimento della libera composizione, lo affronta ora, con giovanile freschezza, per la gioia di offrire agli alunni del corso medio un'opera, che, mettendo in luce tutte le risorse della loro tecnica ancora incompleta, permetta loro di estrinsecare le più riposte facoltà emotive in una cantabilità romanticamente piacevole.

Merito precipuo di questo Concertino è l'uso sapiente di procedimenti, che all'orecchio dell'ascoltatore possono sembrare assai più difficili di quanto non siano di fatto, sì che l'abilità del ragazzo appare centuplicata: un vero Concerto in miniatura, con tanto di « cadenza » alla fine del primo tempo, e brillanti episodi virtuosistici disseminati in questa prima parte e nel Rondò finale.

Ma è anche un'opera scritta da un musicista squisitamente sensibile: fra i due tempi estremi s'innesta infatti un *Larghetto* che, per l'inesausto respiro, la morbidezza delle modulazioni e l'armoniosità del cromatismo sarebbe degno di essere collocato in una composizione concepita per adulti, e che certo verrà presto accolto nei programmi dei nostri concerti, come già sta avvenendo per qualche musicalissimo *Studio* dello stesso autore.

DONATI (P.). — *Intermezzo e Romanza* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Due brevi lente pagine, ove il violino si effonde in una cantabilità a volte tenue e sognante, a volte fervidamente melodrammatica, ma sempre sostenuta da un elaborato contesto pianistico, se, senza soverchiare, sottolinea e punteggia efficacemente ciascun episodio.

mi. ab.

PILATI (M.). — *Quartetto in la.* (G. Ricordi & C., Milano).

Il *Quartetto in la* per archi (composto nel 1931) si unisce al gruppo delle composizioni sonatistiche dell'inobliabile amico e maestro e costituisce la punta estrema del suo neoromanticismo. Esso trova la ragion d'essere musicale nell'unione tra uno schema formale e modi discorsivi che sembrano volersi riallacciare alla tradizione schematica brahmsiana interrotta dall'impressionismo, e una materia inventiva composita che non esclude nemmeno risentimenti italiani ottocenteschi.

Qualcosa infatti risalente lungo la vena dell'ultimo Rossini da salotto; qualcosa di spiccatamente donizettiano, fornisce una sorta di elegante e giolivo pretesto alla scrittura quartettistica. Poichè la risultante delle contaminazioni formali ed espressive viene proprio ad esser offerta dai giochi della scrittura, dalla edonistica fonetica del discorso. Appunto gli atteggiamenti tecnici assumono autentica funzione di stile, diventano i protagonisti della composizione.

In questo senso il *Quartetto* risulta la più ammirevole opera sonatistica di Pilati. Impostata la materia sulla somma di risentimenti romantici, l'interesse viene di conseguenza orientato secondo l'equilibrio abilissimo delle proporzioni, sulla estrosa fantasia del contrappunti, su tutto un gusto di politezza fonica che prende voce dal giro armonico e modale. Un equilibrio periglioso dunque, che rende ancor più esemplare la riuscita. Entro tale sfera linguistica interamente conosciuta, che non può lasciar adito ad alcuna novità o sorpresa, prendono luce le sottili alterazioni, le improvvise allitterazioni armoniche, le interruzioni del discorso, gli artifici contrappuntistici abilmente sfruttati sino al rischio estremo. E fanno la romita poetica dei *tempi* di « quartetto », il loro allungamento sentimentale, la nostalgica aspirazione del musicista verso un mondo espressivo conchiuso e felice.

Quale compimento logico dei pregi tecnici e quale manifestazione dell'arguzia inventiva che muove il discorso, va constatata la dialettica strumentale, lo stile quartettistico, in definitiva: un perfetto capitolo dove anche la più minuziosa lettura nulla incontra che non sia realizzato secondo una esemplare volontà di eleganza e di nitore. Il risultato strumentale non può che offrire sicura soddisfazione agli esecutori, e confermare la validità dei pretesti formali e linguistici, così come la caratteristica scrittura pilatiana li ha risolti e giustificati.

GIANANDREA GAVAZZENI

FERRARI-TRECATE (L.). — *Sbalzi*, sei Studi improvvisi da concerto per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Due cose emergono in questi sei Studi da Concerto: la viva e prepotente musicalità dell'autore e la perfetta conoscenza delle risorse del pianoforte, portato anche alle sue trascendentalità tecniche. Hanno tutti un'apparenza d'improvvisazione, ma in verità essi sono costruiti con rigore architettonico di bella linea e di proporzionato volume.

Il gioco pianistico, pure essendo perseguito ai fini di un tecnicismo superiore, non è mai fine a se stesso, essendo retto sempre da una idea propriamente musicale, che informa di sè ogni procedimento. Si vedano ad esempio i più difficili, come il I, il IV e il VI. E questa idea centrale è sempre di una finezza e di una distinzione senza pari: solo nel II l'idea melodica affidata a robusti bassi non va esente da qualcosa di magniloquente, che ne scema il valore; ma l'ornamentazione armonica rappresentata da tripli e quadrupli trilli alla Liszt la nobilitano alquanto e le danno un effetto sicuro.

Vogliamo notare la assoluta bellezza e originalità del III (Quasi minuetto), dove ad una eleganza di linea si unisce una gustosissima armonizzazione, e la intensa espressione del V (*assai lento*), in cui una dolorosa melodia a canzone popolare è accompagnata e quasi contrappuntata da un ritmo, nel basso, con accenti sincopati che le conferiscono una più penetrante e appassionata espressione.

A. DAMERINI

SCHUMANN (R.). — *Studi sinfonici* in forma di variazioni per Pianoforte (revisione Moroni). (G. Ricordi & C., Milano).

Nell'accurata revisione di Gino Moroni, la nuova edizione della forte e genialissima opera di Roberto Schumann sarà festosamente accolta dagli studiosi del pianoforte.

E. ODDONE

ALTRE EDIZIONI

MARTUCCI (G.). *Sonata in fa diesis minore* op. 52 per Violoncello e Pianoforte, tra-

GRAN METODO TEORICO PRATICO
PER LO STUDIO DEL PIANOFORTE
DI
S. LEBERT e L. STARK

Edizione riveduta da FILIPPO IVALDI
Professore al Liceo Musicale di Bologna

E. R. 130. - Parte I. L. 20,—
E. R. 131. - Parte II. » 20,—
E. R. 132. - Parte III. » 30,—

(Oltre l'aumento del 20 %)

G. RICORDI & C. - MILANO

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. 25,—

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

scritta per Violino e Pianoforte da Vincenzo Cantani. (Fr. Kistner, Lipsia).

Nell'intento di diffondere maggiormente la conoscenza di questa *Sonata*, tuttora mirabile per euritmia di forme e plasticità di temi, il violinista Vincenzo Cantani l'ha trascritta pel proprio strumento. Egli ha così offerto anche ai violinisti la possibilità d'interpretare un'opera del glorioso compositore campano, che, pur avendo avuto l'ardire con pochi altri, in un periodo oscuro per la musica strumentale italiana, di coltivarne e vivificarne gli schemi in pura dedizione di nobilissimi affetti, non ci ha lasciato alcuna composizione per violino e pianoforte.

Fra i pregi di questa *Sonata* sono da ricordare particolarmente la calda cantabilità della seconda idea nell'*Allegro giusto*, lo spicco ritmico dello *Scherzo* e la tenue elegiaca grazia de' breve *Intermezzo*, che ben si presta ad essere eseguito insieme col tempo precedente. Nella trascrizione il Cantani si è mantenuto fedelissimo al testo, conservando la tonalità originale, e limitandosi a trasportare di una o due ottave la parte dello strumento ad arco. Nello *Scherzo*, per non rinunciare alle prerogative del registro grave, ha dovuto abbassare la quarta corda al *fa diesis*: ennesimo caso di « scordatura », a distanza di oltre tre secoli dal primo saggio di Biagio Marini.

mi. ab.

HINDEMITH (P.). — *Sonata per Violino e Pianoforte. — Sonata per Corno e Pianoforte. - Sonata per Clarinetto e Pianoforte.* (B. Schott's Söhne, Magonza).

Di tutti i musicisti contemporanei Paul Hindemith è forse colui che conserva maggiormente quel carattere dell'« artigiano » che definiva l'attività di un pittore o di un musicista durante il Quattrocento. A scorrere le sue partiture e a considerare la sua scrittura stringata e quadrata si vede in quanto poco conto questo musicista tenga la parola Arte (con l'iniziale maiuscola), così come fu venerata da Schumann a Wagner in poi, e come il discorso musicale fluisca in lui con estrema semplicità e naturalezza, quasi a compimento di un obbligo quotidiano che la vita e le sue esigenze impongono. Per questo Hindemith appare come una delle figure più curiose e simpatiche della musica contemporanea.

Ma a differenza degli artigiani d'un tempo, in Hindemith v'è una precisa coscienza intellettuale verso una tradizione alla quale egli si rifà continuamente, nella quale egli cerca i termini per fissare saldamente il proprio linguaggio: così è Bach che gli suggerisce l'architettura di una Fuga (e, si badi, Hindemith scrive quasi sempre « fughe », quasi mai « fugati »): è Händel che lo spinge a delineare un corale o un contrappuntare angoloso o, addirittura, talvolta sono le forme costruttive della tradizione classica prese nel loro valore astratto e puramente indicativo che guidano il musicista. Ciò che salva però Hindemith nel suo ricorso a schemi tradizionali, che lo allontana, cioè, da qualsiasi forma di accademismo, è la coerenza del gusto e la vivezza della sua intuizione creatrice.

Lo abbiamo potuto constatare nelle tre *Sonate per pianoforte* pubblicate nel 1936 e lo constatiamo ora in queste tre nuove composizioni. Tuttavia qui l'angolosa aridità di Hindemith denuncia, in alcuni punti, un momento di stanchezza, pur non venendo mai meno la saldezza architettonica di ogni pagina.

Una certa notazione affrettata nella scrittura e la semplificazione costruttiva, alla quale Hindemith tende nelle sue ultime composizioni, in cerca di una chiarezza, hanno finito per prendergli la mano, in queste pagine, verso una facilità inventiva assai pericolosa.

Delle tre composizioni la migliore è forse la *Sonata per violino* per la sua energica spontaneità e per il calore ritmico dei movimenti. Anche in quella per clarinetto Hindemith ritrova qua e là i termini più personali e vivi del suo singolare stile

L. Rognoni.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"

MUSICA SCENICA

CIAICOWSKI (P. J.). — *Die Zauberin.* (Universal Edition, Vienna).

Rappresentata nel 1878 a Pietroburgo sotto la direzione dell'autore, *La maga* non ebbe successo, nè ebbe miglior sorte qualche anno dopo. L'aristocrazia condannò innanzi tutto il libretto derivato da un dramma dello Schpasciuski, e s'allontanò dal teatro, sdegnata delle scene e dei personaggi che le parevano immorali e sovversivi, e perciò indegni dell'arte e dell'attenzione. Neppure in Germania l'opera potè trovare accoglienza. Ora Julius Kapp ne ha rifatto il libretto, castigandolo. Ne conseguì la rappresentazione e la stampa. Quando avvengono siffatti rimaneggiamenti occorre un lungo discorso per confrontare e descrivere la forma originale dell'opera d'arte e quella artefatta, e qui non è il caso. Dalla lettura s'ha l'impressione che il dramma sia frammentario e che le piacevoli melodie di gusto popolaresco, frequenti in Ciaicowski, male sopportino il peso di una elaborazione insolitamente complessa.

a. d. c.

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

TOMMASINI (V.). — *Concerto* per Quartetto d'archi solista e Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Opera impegnativa e complessa, impostata con ampiezza e vastità di proporzioni: è certo una delle composizioni più importanti del nobile compositore romano. Il quartetto solista è congiunto ad un'orchestra completa, quindi nella sua compagine figura un'altra famiglia di archi: il problema del risalto costituiva di per sè un non facile compito. Oltre la tecnica — dal polifonismo strumentale modernamente concepito nel linguaggio sonoro, alla linearità riassuntiva, a episodi che nello sviluppo ornamentale ampliano architettonicamente gli elementi tematici — tutto qui è predisposto con limpidezza e chiarezza di intenti, scritto con esperienza e competenza; la fattura e la costruzione è robusta e precisa, minuziosa e curata la scrittura.

L'opera è divisa in tre tempi principali che si alternano nel modo consueto, gli ultimi due sono collegati tra loro e il movimento, nel corpo del tempo stesso, subisce variazioni di metronomo. Il tematismo è disposto nitidamente, la costruzione formale è ossequiente agli schemi tradizionali: sviluppi quindi organici. Il contenuto espressivo, coerente ai temi, è quale dalla personalità di questo nobile compositore si può attendere.

L'opera, datata « 1938 », attesta sempre più la fervida e feconda attività dell'A.

TOMMASINI (V.). — *Tre marce sinfoniche.* (G. Ricordi & C., Milano).

Anche per questa composizione, dovremmo ripetere, per quanto si riferisce all'autore, le parole soprascritte, chè, come è logico e bello, anche essa si inserisce organicamente nel quadro generale dell'opera di Tommasini. Sono tre marce: Marcia nuziale, Marcia funebre, Marcia dell'indifferente. I titoli fissano e circoscrivono un ambito espressivo, ma non lo limitano. Sempre meditatamente costruite, senza eccessi, è notevole qui la ricerca nella disposizione orchestrale, di rendere emergente e di immediata comunicabilità quegli elementi tematici che creano l'atmosfera predominante; e i sottotitoli orientativi sono guida.

Per le particolarità tecniche e costruttive l'autore — come dicevamo — non si allontana da quello che è il suo patrimonio di esperienze e di espressione, e quindi dovremmo ripetere qui quanto si è detto per il *Concerto*. L'opera è del 1940.

GUBITOSI (E.). — *Notturno* per Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

La consuetudine teorica dell'autrice è evidente in questa breve pagina, scritta con quella cura sia nel particolare come nella costruzione ordinata e meditata. La dinamica e il materiale tematico sono propri al carattere della forma, quindi prevalentemente espressivi.

Anche nell'armonia traspare l'esperienza dottrinale della Gubitosi, sebbene in qualche momento sembra essa voglia uscire da quel genere più sinceramente sentito. Strumentazione in prevalenza densa e nutrita.

FRANCK (C.). — *Preludio, Aria e Finale.* Trascrizione per Orchestra di Vittorio Gui (G. Ricordi & C., Milano).

I problemi che si presentavano ai trascrittore non erano puramente tecnici, ma sotto molti aspetti estetici. Riconosciuta la competenza di Vittorio Gui, c'è da ammirare quanto ossequio egli abbia posto per serbare quella vibrante castità, quella densità espressiva originaria.

Nè ha dimenticato nella disposizione orchestrale le varie predilezioni che Franck ebbe. La strumentazione è nutritissima e bene risolve anche quegli episodi preitamente pianistici, e quindi difficilmente, se non impossibilmente, trasferibili.

I. Fuga

ALTRE EDIZIONI

MARGOLA (F.). — *Notturno e Fuga* per Orchestra d'archi. (F. Bongiovanni, Bologna).

Sviluppando un inciso tematico semplice ed espressivo, il Notturno si presenta in uno svolgimento organico. C'è un contrappuntismo convinto, meditato, libero e indipendente nei risultati armonici. Un tema nervoso di Fuga sostiene una costruzione ossequiente agli elementi tradizionali della forma.

Sorretta ritmicamente e dinamicamente, la Fuga simpatizza per quel genere musicale scarno e saltellante che può essere gradito.

I. Fuga

GUBITOSI (E.). — *Corale sinfonico* per Orchestra e Organo. (Ediz. Carisch, Milano).

Non si può non far buon viso ad una novità organistica che entra nel repertorio sinfonico.

Breve opera, si presenta concepita con estro di materiale tematico e con serietà di forma. Il vero corale, che si sprigiona con un FFF. di solo organo dopo una vivida tessitura preludiante, ha assicurato il classico risultato esaltativo di tal genere di composizioni, così come il fugato terminale, realizzato sul tema in diminuzione. L'orchestra contempla gli archi, pochi fiati e dovizia di percussori oltre all'arpa e il pianoforte (anche a 4 mani). C.

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

RECENTI PUBBLICAZIONI DIDATTICHE

TEORIA

G. DACCI

Trattato teorico pratico di lettura e divisione musicale (Lazzari):

E. R. 2097. - Parte 1ª L. 15,—
E. R. 2098. - » 2ª » 10,—
E. R. 2099. - » 3ª » 12,—
E. R. 2100. - » 4ª » 10,—

P. DELACHI

E. R. 2013. - *33 Lezioni di Armonia* (Bassi e Canti) L. 15,—

O. GENTILUCCI

E.R. 2149. - *Trattato di teoria* con riferimenti storici ed armonici (in preparaz.)

A. LAZZARI

Solfeggi cantati:

E. R. 2085. - Parte 1ª. L. 10,—
E. R. 2086. - » 2ª » 10,—
E. R. 2087. - » 3ª » 15,—

G. PEDRON

E. R. 2016. - *50 Nuove Lezioni di Armonia* (Bassi e Canti dati) per gli allievi di composiz. dei RR. Conserv. L. 20,—
E. R. 2053. - Le stesse realizzate a 4 parti vocali L. 30,—
E. R. 2091. - *Nuovissima raccolta* di Bassi senza numeri L. 15,—

E. POZZOLI

Corso facile di Solfeggio:

E. R. 2071. - Parte 1ª L. 20,—
E. R. 2072. - » 2ª » 15,—

FISARMONICA

A. CIVARDI

E. R. 1960. - *Metodo per l'Armonica o Pianoforte* L. 25,—

C. CZERNY

E. R. 2110. - *75 Studi* dall'Op. 599 (Guia) L. 18,—

ORGANO

G. L. CENTEMERI

Didattica organistica:

E R. 2041. - Vol. I. - Scuola di pedaliera L. 20,—
E. R. 2042. - Vol. II. - *Esercizi e Studi* L. 50,—
E. R. 2137. - *40 Esercizi e Studi* (dal volume II della « Didattica organistica ») di 1° grado L. 20,—

PIANOFORTE

G. BRAHMS

E. R. 2162/63. - *51 Esercizi.* Op. extra (Pozzoli). Vol. I: N. 1 a 25; Vol. II: N. 26 a 51 (in preparazione)

D. CIPOLLINI

Progressive Composizioni Pianistiche per lo studio del fraseggio e dell'interpretazione:

E. R. 2031. - Vol. I (facili) L. 15,—
E. R. 2032. - Vol. II (media diff.) » 15,—

L. GALLINO

E. R. 2040. - *3 Studi* da concerto L. 15,—

S. OMIZZOLO

E. R. 2023 a 25. - *Dieci Studi* sul trillo. 3 fascicoli. Ciascuno L. 20,—

E. POZZOLI

E. R. 2128. - *20 Studi* sulle scale » 12,—

N. ROSSI

E. R. 2166. - *Scuola delle doppie note* (in preparazione)

R. SCHUMANN

E. R. 2107. - *Studi sinfonici* in forma di variazioni. Op. 13 (Moroni) L. 15,—

STRUMENTI AD ARCO

I. CAIMMI

E. R. 2089. - *Il Contrabbassista moderno.* Breve sunto sullo studio teorico pratico degli armonici L. 20,—

P. CARMIRELLI

E. R. 2131. - *Esempi di digitazione violinistica,* basati su un criterio ritmico L. 15,—

G. CREPAX

E. R. 2167. - *Studi d'Orchestra,* per Violoncello, tratti da opere teatrali e sinfoniche italiane moderne (in corso di stampa) L. 40,—

F. DE GUARNIERI

E. R. 2066. - *L'Arco.* Raccolta di esercizi per lo sviluppo della tecnica dell'Arco, per Violino. Versione violoncellistica di A. Pais L. 20,—

G. GUERRINI

E. R. 2079. - *Tredici Studi* (Dai « 19 Studi per Pianoforte »). Versione violoncellistica di L. Silva L. 15,—

R. KREUTZER

E. R. 2136. - *42 Studi* per Violino. Versione per Violoncello di B. Mazzacurati (in preparazione)

C. MONTANARI

E. R. 2022. - *50 Esercizi e Studi* per Contrabbasso in tutti i toni (estratti dal Metodo) (Billé) L. 20,—

A. PAIS

E. R. 2148. - *La tecnica del Violoncello* (mano sinistra) (in preparazione)

G. B. POLLEDRO

E. R. 2161. - *6 Studi per Violino* (Polo) L. 10,—

E. POLO

E. R. 2003. - *Studi monocordi,* per Violino, per lo sviluppo della tecnica in ogni singola corda L. 8,—
E. R. 2063. - Gli stessi, per Violino e Pianoforte L. 20,—
E. R. 2050. - *16 Studi elementari,* in 1ª posiz. per Violino, a complemento del Metodo Campagnoli-Polo L. 10,—

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. 25,—

R. SABATINI

E. R. 2061. - *Commento tecnico-estetico* sulle fughe di G. S. Bach per Violino solo L. 25,—

STRUMENTI A FIATO

G. BRICCIALDI

E. R. 2012. - *24 Studi* per Flauto, estratti dai 18 e dai 30 Studi dello stesso autore (Veggetti) L. 15,—

A. GABUCCI

E. R. 2109. - *20 Studi medii* per Clarinetto L. 20,—

G. B. GAMBARO

E. R. 2112. - *22 Studi progressivi* per Clarinetto (Giampieri) L. 18,—

A. GIAMPIERI

E R. 1780. - *Studi d'Orchestra.* Raccolta dei passi difficili e a-soli per Clarinetto e Clarinetto basso tolti da importanti opere liriche e sinfon. Vol. I. L. 40,—
E. R. 2096. - Vol. II L. 40,—
E. R. 1835. - *12 Studi moderni* per Clarinetto L. 8,—
E. R. 1747. - *14 Studi giornalieri* di perfezionamento per Clarinetto L. 15,—
E. R. 2011. - *Metodo progressivo* per Saxofono L. 20,—
E. R. 2064. - *Metodo progressivo* per Oboe L. 30,—
E. R. 2051. - *16 Studi giornalieri* di perfezionamento per Saxofono, su temi procedenti a regola di circolo armonico L. 15,—

G. E. KLOSE

E. R. 2004. - *Venti Studi* di genere e di meccanismo per Clarinetto (Giampieri) L. 15,—
E. R. 2006. - *Venti Studi* caratteristici per Clarinetto (Giampieri) L. 15,—

G. S. LEFEVRE

E. R. 2030. - *Metodo popolare* per Clarinetto (Giampieri) L. 20,—

Metodo per Clarinetto, riordinato e rinnovato da A. Giampieri:

E. R. 2035. - Vol. I L. 20,—
E. R. 2036. - Vol. II » 20,—
E. R. 2037. - Vol. III » 30,—

T. PACE

E. R. 2168. - *14 Studi descrittivi* per Clarinetto (in corso di stampa) L. 30,—

G. PRESTINI

E. R. 2046. - *12 Studi* per Oboe di carattere moderno e sul cromatismo armonico L. 15,—
E. R. 2062. - *Studi d'Orchestra* per Oboe e Corno inglese L. 40,—

G. ROSSARI

E. R. 1907. - *12 Studi melodici* per Corno a squillo L. 6,—
E. R. 2048. - *16 Studi di Perfezionamento* per Corno (dal Metodo) L. 10,—
E. R. 2047. - *12 Studi* per Corno L. 10,—

U. SEMPRONI

E. R. 2065. - *24 Studi* per Tromba nel setticlavio L. 15,—

B. TORCHIO

E. R. 2177. - *10 Studi* per Flauto (in preparazione)

(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·XXIV·NVMERO·X·OTTOBRE·MCMXLII·XX

La marca "ERBA„ è, nel campo farmaceutico italiano, la più nota e rinomata in Italia ed all'estero, in quanto in oltre tre quarti di secolo di esistenza, ha saputo con probità e costante accuratezza, conquistarsi la fiducia del Medico e del Pubblico.

La "CARLO ERBA„ con le molte centinaia di prodotti e preparati, è la più importante fabbricante di farmaci specializzati d'Italia e la prima che abbia di propria iniziativa creato un grande, attrezzato laboratorio scientifico di ricerche chimiche e biologiche, dal quale sono usciti lavori originali di riconosciuto valore e di larga applicazione terapeutica. Essa è la grande fabbrica chimica italiana che mai ha inviato danaro all'estero per acquistare brevetti o pagare interessenze.

Sono alle dirette dipendenze dell'organizzazione "ERBA„: N. 51 chimici laureati, N. 14 Medici N. 27 diplomati Farmacisti, N. 6 Dottori Ingegneri.

Tra i suoi consulenti sono i più chiari nomi delle Università e dell'Accademia d'Italia.

CARLO ERBA S·A

MILANO

DISCHI "LA VOCE DEL PADRONE„

RECENTI NOVITÀ:

Soprano MARGHERITA CAROSIO (con Orchestra Dino Olivieri)

Ninna nanna... (papà sta in guerra) dal cortometraggio omonimo (Dan Caslar-Totò Alimenti)
Fiorellin d'amore (Brogi-Giarrè Billi) canto toscano (valzer) . . . DA 5428

Baritono TITO GOBBI (con Orchestra Dino Olivieri)

Famme sunnà cu'tte (Ruccione-Roverselli) canzone napoletana
Musica proibita (Gastaldon-Flick Flock) Melodia (ambedue le facciate dal film: *Musica proibita*) . . . . . AV 51

ORNELLA PULITI SANTOLIQUIDO - Pianoforte

SONATA IN « FA MINORE » - Op. 57 « L'Appassionata » (L. V. Beethoven)

I Mov. (P. I) Allegro assai - I Mov. Conclusione . . . . . AW 308
II Mov. (P. I) Andante con moto - II Mov. (Conclusione) Andante con moto - III Mov. Allegro ma non troppo (P. I) . . . . AW 309
III Mov. Allegro ma non troppo (Conclusione) - Rondò (Mattia Vento) AW 310
(Con album Serie N. 171)

LISTINI GRATIS A RICHIESTA

S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone

MILANO - Via Domenichino, 14

"Scandalli„

LA GRAN MARCA ITALIANA

CAMERANO (Ancona)

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.

LIPSIA.
G. Ricordi e C. - Breitkopfstrasse, 26.

BUENOS AIRES.
Ricordi Americana. - Calle Cangallo 1570/4

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

E. Gaipa. — I sessanta anni di G. F. Malipiero . . . . . Pag. 211

P. Dotto. — I grandi maestri della Scuola Napoletana: Francesco Durante » 214

W. A. Basso: La musica nella vita nazionale croata . . . . . » 217

RIVISTA DELLE RIVISTE: « Nativa verginità del suono » a proposito di Hindemith. - Italia. - Estero . . . . . » 219

VITA MUSICALE: Teatri: Prime rappresentazioni (B. Bettinelli). - La settimana musicale senese. - Celebrazione dei grandi Umbri. - Concerti . » 222

CORRISPONDENZE: Lettera dalla Germania (A. Brüggemann) . . . » 228

NOTIZIE, Bibliografia, ecc. . . . . » 230

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 XXIV Ottobre 1942-XX N. 10

MVSICA D'OGGI

I 60 anni di Gian Francesco Malipiero

Gian Francesco Malipiero compie, in quest'anno, i suoi sessant'anni: il Teatro Reale dell'Opera rappresenta una sua opera, la più recente; sicuramente, non sarà l'ultima della serie; egli ha già compiuto, infatti, un'altra opera, tratta da *La vita è un sogno* di Calderon, e siamo certi che sta lavorando ancora deciso, sicuro della sua meta, come sempre è stato, fin dai suoi primi anni. Sentiamo, nel ricordare la valorosa e combattiva attività di questo artista sempre giovane ed audace, un senso di commossa fratellanza e di pieno e sincero affetto che ci vorrebbe far parlare di lui fino a rendere, se fosse possibile, con poche notazioni, popolare e amato da tutti un tale nobile spirito ed una tanto degna figura; ma, forse, siamo indegni di tanto compito.

Malipiero, oggi come ieri, è un vero simbolo: il simbolo dell'eterna giovinezza e del perpetuo fiorire dell'arte come idea, come sogno, come milizia, e la sua vita ne è fulgido esempio. Si può affermare che pochissimi artisti siano misconosciuti ed incompresi come lui; ma anche che pochi artisti hanno avuto ed hanno la sua incrollabile fede nel suo destino e nella sua via; e di questo egli vive, del suo mito artistico, del suo magico sogno che lo isola in un cerchio e da esso fa risplendere la sua luce, che illumina soltanto chi vuole accostarsi e rischiararsi ad essa. Forse, molti considereranno le mie parole come il frutto di una momentanea volontà di giustizia per un artista che non ha avuto mai il pubblico dalla sua parte; ma non sono che la stupita constatazione di un fenomeno artistico che non sarà dimenticato.

Malipiero lotta per il suo sogno d'arte dal lontano 1913, quando scrisse la sua prima opera, su testo di Gabriele D'Annunzio, il *Sogno d'un tramonto d'autunno*, e da allora egli ha conosciuto incomprensioni ed amarezze, ha visto avvicendarsi sui palcoscenici le sue creature, talvolta atrocemente trattate dal pubblico e dalla critica; ma non ha mai piegato, ed il suo spirito è stato sempre fedele alla sua arte: trent'anni di lotte e di amarezze, di passione e di vita dello spirito non hanno mutato la sua volontà; e per questa ragione, egli è sempre giovane e forte, laddove tanti artisti hanno piegato a compromessi ed hanno rinnegato in pieno o in parte il loro sogno. Lotte, amarezze, delusioni, nulla ha intaccato il suo spirito e la sua magnifica tempra di lottatore, ed oggi, come venti, come venticinque anni or sono,

la sua musica ha lo stesso accento e la stessa sensibilità. Ancora parlano e s'esprimono a chi vuole ascoltarli, i mondi del Disperato e dello Spensierato, di Filomela e di Merlino, dell'Ubbriaco e del Campanaro, del Principe e di Vanna Scoma; ed oggi risorgono, attraverso i cartoni di Callot, gli immortali personaggi della Commedia dell'arte, vivificati dal suo spirito, dal suo sogno, dal suo pensiero. Abbiamo riascoltato per radio, da quattro anni a questa parte, *Torneo notturno, Antonio e Cleopatra, Filomela e l'Infatuato*; il Reale ci ha offerto *Finto Arlecchino* ed *Ecuba* ed ora i *Capricci di Callot*; il Teatro delle Arti, *Baruffe chiozzotte* e *Torneo notturno*: e Malipiero continua a parlare a chi vuole ascoltare il suo canto in commozione ed in raccoglimento; continua a parlare il suo linguaggio stupito, indifeso, elementare, schivo da falsa retorica e da facili effetti, nudo e sublime, il vero linguaggio dell'arte reale e magica al tempo stesso, sogno e realtà, astratta e concreta: tutto si può discutere e criticare; ma, in fondo, abbiamo una sola, grande certezza: Malipiero esiste, come fenomeno artistico, e non sarà facilmente dimenticato.

Guardiamo un po' in questo strano mondo malipieriano: vi troveremo il sogno, la vita, la memoria e la fantasia, l'essere e il volere essere, in un rincorrersi e fuggirsi, in un riconoscersi e negarsi, in un tormento e in una speranza che attraggono, affascinano: il mito umano e fantastico del canto di Filomela, contesa dal sogno e dalla realtà, che essa stessa distrugge, non adombra, forse, lo stesso spirito tormentato dell'artista, che, nella sua ansia dell'illimitato, della busoniana « ultima parola », giunge ad ardere e, forse, a consumare vita e sogno, perchè risorgano intatti dalle ceneri gli elementi di immortalità, di eternità contenuti in essi?... E le contrapposte e parallele figure del Disperato e dello Spensierato, aspetti controversi di una sola realtà, non adombrano tutta una visione della nostra vita, condensata in un'azione e in una notazione psicologica marionettistica e primitiva che ha la scabra e nuda sublimità della « lauda drammatica » e del « mistero »?....

Critici e critici si sono affannati a classificare tale espressione artistica ora classica, ora romantica, accostandola ai modelli più disparati; ma in che senso debbono intendersi, tali classificazioni, se non si cerca e non s'intende Malipiero in Malipiero, scrutando e sviscerando il suo spirito ed il suo sogno in quanto esprimono per sè, nella loro assoluta personalità? Il classicismo di Malipiero è il classicismo dell'espressione d'arte in genere, quel tono elevato, lontano, astratto e concreto al tempo stesso, secondo l'ideale di tutti i tempi, dalla tragedia greca al nō giapponese, dal mistero medievale al teatro di Jevreinov, da Palestrina a Hindemith, da Bach a Strawinski.

Il suo merito principale è quello di tornare coraggiosamente alle fonti, alla purezza espressiva delle prime espressioni, in un superamento dei valori che hanno inquinato tale purezza. Ed ecco sorgere il suo linguaggio scarno, nudo, privo di sviluppi effettistici, di variazioni e volute sentimentali, lirico e melodico nel senso più puro. E da questa sete di purezza, che ne fa un apostolo e, per molti, un eretico, ma un sublime eretico dell'arte, come avrebbe potuto essere Francesco d'Assisi se per poco avesse incontrato il disfavore della Chiesa, nasce il desiderio di accostarsi a coloro che maggiormente hanno incarnato tale purezza: ecco la luce di Monteverdi farsi nel suo spirito e dilagare, effondersi, illuminare. Il linguaggio malipieriano, nel teatro, deriva non dal melodramma, ma dal madrigale, dal mottetto, dalla cantata secentesca, in una parola, dall'aria astratta, alla

piccola melodia madrigalistica i cui effetti istintivi ed estemporanei non lasciano adito a siluppi, ma nascono e muoiono in sè e per sè, genesi e sintesi di se stessi. Così, *Torneo notturno* e *San Francesco* nascono in una medesima atmosfera, il dramma sacro e il dramma profano hanno la stessa purezza di genesi, parlano con la stessa immediata purezza agli spiriti.

Da tale premessa, sembra dovere escludere ogni filone romantico nel nostro artista; ma bisogna penetrare da vicino la sua espressione, per giudicare con possibilità di certezza: avviciniamoci al mondo ed alle creature malipieriane, con emozione, con commozione; scrutiamo in essi, viviamo, sia pure per un istante, la loro vita. Un mondo strano, allucinato, trasognato: contrasti di passioni allo stato embrionale, personaggi che appaiono vere e proprie maschere; ma, in realtà, i personaggi malipieriani non sono maschere statiche e fisse: in ognuno di essi è una toccante, dolorante umanità; in ognuno di essi si agitano passioni che sentiamo in noi, e, di più, intuiamo e sviluppiamo in noi, guidati dalla loro espressione che, piuttosto che esporre, ama sottintendere, accennare, per non palesare in nuda realtà ciò che l'arte ha il compito di sublimare in magìa, sia pure per vivere, in seguito, attraverso il suo annullarsi, in quanto vita dello spirito. E, soprattutto, i personaggi malipieriani sono vicini a noi perchè in tutti è presente l'eterno ed immutabile contrasto tra vita e sogno, tra reale ed irreale, intuito e colto dal musicista come realizzazione principalmente plastica: nei personaggi e nelle creazioni malipieriane non esiste un prima ed un poi, una causa ed un effetto; l'atmosfera evocata è magica, surreale, incorporea, e giustifica l'appellativo di « maschere » dato a tali personaggi. Maschere, sì; ma maschere vive, maschere intese come persone fisiche viventi in sè la vita di mille esseri dall'analoga spiritualità, veri e propri simboli; d'altra parte, che cosa è la maschera, se non il simbolo di passioni, vita, esseri di tutti i giorni, rappresa e denudata in un tipo fisso che racchiude in sè la vita di mille e mille esseri plasmati della stessa materia, in cui è stato trasfuso il medesimo spirito?...

Questa è l'importanza del teatro e dell'arte di Gian Francesco Malipiero: attraverso le sue maschere vive, che sognano, che soffrono, che lottano, l'artista aderisce profondamente alla vita e al tormento di ogni uomo; eleva e sublima la lotta che ogni uomo combatte, definisce se stesso ed il suo tormento creativo e conoscitivo. E Malipiero, prima e al disopra di tutto, ha dimostrato di volere e sapere essere se stesso, sorretto dall'energia delle anime elette.

Oggi, nel sessantesimo anno, e dopo oltre trent'anni di attività musicale, guardiamo con fede e con commozione a questo nostro artista, sempre caro e giovane a chi sente in sè la necessità della sua purezza e della sua dirittura di artista: Malipiero è e deve essere un esempio per chi si incammina per la dura via dell'arte, e non soltanto dell'arte: il suo credo non è soltanto un credo estetico, ma abbraccia valori etici altissimi, nella coscienza di un'idea da abbracciare e da seguire, fino alla fine, di fronte al mondo ed agli uomini, in coerenza e fedeltà a se stessi.

ETTORE GAIPA

I GRANDI MAESTRI DELLA SCUOLA NAPOLETANA

Francesco Durante

Nacque a Frattamaggiore nel 1684 da Gaetano e Orsola Capasso. Poichè apparteneva a famiglia di povera condizione fu accolto nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, ove ebbe per primo maestro Gaetano Greco pel cembalo e per l'accompagnamento dei partimenti; successivamente, verso il 1700, Alessandro Scarlatti, il grande maestro palermitano iniziatore dell'era gloriosa della scuola napolitana, che gli insegnò il contrappunto e la composizione.

Nel 1718 Durante compose un oratorio sacro a più voci intitolato *La cerva assetata*, cantato nella casa dei PP. della Scuola Pia alla Duchesca. Egli seguì, in quel componimento, le vestigia del suo maestro Scarlatti, ma con uno stile alquanto arido osservando sempre le strette regole del contrappunto, di guisa che la sua musica essendo di una sola tinta, riusciva noiosa, monotona e perciò non piaceva, specialmente a quelli ch'erano assuefatti alle musiche da teatro.

Al tempo di Durante i Conservatori non erano, come oggi, i custodi delle grandi tradizioni musicali, bensì istituti di beneficenza e di educazione, e ricoveri per i giovinetti orfani e per le fanciulle indigenti. Sorsero a Napoli sin dal sec. XVI, a Venezia ed a Palermo ed altrove nel secolo scorso e fu soltanto in seguito ai felici risultati ottenuti che in quegli stabilimenti si adottò l'insegnamento della musica che col tempo divenne il principale ramo di istruzione.

La scuola napolitana nel secolo XVIII si distingueva per chiarezza di melodie e di armonie quasi prive di ricercatezze scolastiche. Lo Scarlatti, ben capace di entrare nel concetto delle combinazioni armoniche della scuola romana, le aveva introdotte in alcune delle sue musiche per chiesa; ma, dominato dalla sua inclinazione e dalla tendenza all'espressione drammatica, modificò le forme in ciò che avevano di troppo scolastico, per lasciare sempre la preponderanza alle idee originali e melodiche del pari che alla espressione variata dei sentimenti passionali. Durante, invece, freddo per temperamento e timido per carattere, e per condizione sociale sfornito affatto di quell'ardimento drammatico, non compose mai per il teatro e si dedicò quasi esclusivamente all'insegnamento ed alla composizione di musica religiosa.

Scrisse anche *Cantate* e *Duetti* per camera, *Sonate, Capricci, Studii* per cembalo, gran numero di *Partimenti* e anche *musica strumentale*, per quanto questo genere poteva essere coltivato in quei tempi; e riuscì a rendere gravi, serie, maestose ed ispiranti devozione e raccoglimento le sacre composizioni, non ponendo in esse nessuna nota che avesse del teatrale e facendo sì che tutte, per la chiarezza del concetto, rivelassero la fermezza dei suoi sentimenti.

Il gusto puro ed il rispetto delle tradizioni erano il vero carattere del suo ingegno. Il suo stile è mistico, solenne ed in qualche pezzo anche brillante come composizione; e nonostante nella sua musica vi sia poca immaginazione con motivi comuni, semplici e talora spinti sino al volgare, questi sono così bene concepiti, maneggiati con tant'arte e sapere e sviluppati ed arricchiti di un'armonia così vigorosa e vibrata da poterne trarre effetti prodigiosi.

Durante sapeva applicare tutte le forme immaginabili ai suoi concetti e sempre le più adatte; di modo che si cattivava l'attenzione dell'ascoltatore a cui lasciava il desiderio di udirlo ancora. E ciò fa tanto maggiore meraviglia se si considera che la sua musica severa e seria poco sacrifica alla grazia ed è priva di quegli effetti di orchestra che erano cosa sconosciuta in quel tempo. Egli ha per altro il grande merito d'essere andato più avanti del suo maestro nel dare a tutte le parti vocali forme più melodiose e facili; sotto questo riguardo le sue composizioni si distinguevano per un ordine gradevole, per la semplicità, pel modo e per la forza con cui progrediscono e per ciò furono prese a modello da tutte le scuole d'Italia, come anche i suoi *Partimenti* adottati da per tutto e giudicati *opera classica*.

Le due *Messe per i defunti*, una a quattro e l'altra ad otto voci, sono dottamente scritte ed ispirano devota e sentita tristezza come conviene alla preghiera dei morti. Nei *Salmi* e negli *Inni* si trova l'allegro unito al grande ed al nobile. Le sue *Fughe* cominciano con un soggetto facile ed aperto che molte volte sembra un canto di poca o di niuna importanza, ma inoltrandosi nel componimento, cioè nei *rivolti*, nelle *imitazioni*, negli *stretti*, o particolarmente nelle *fughe* a due *soggetti, contrassoggetti*, ecc. fanno rimanere incantati e si vorrebbe che non finissero mai.

Durante è considerato come il più grande maestro che abbia avuto la scuola napoletana ed il suo metodo di insegnamento, guidato sempre da un sentimento delicato del bello più che dai ragionamenti logici di scuola, si è conservato per tradizione come base fondamentale. Quantunque sia stato il Monteverdi ad iniziare la moderna tonalità, pure il vanto di averla bene stabilita devesi attribuire al Durante, come pure quello di aver guidato le modulazioni, sviluppata e condotta che sia la melodia, stabilendo un'armonia ben conforme al senso della frase, alla forza ed al valore musicale ed al sentimento del concetto generale. In questa parte fu, se non superiore, quasi eguale al Palestrina.

Egli successe allo Scarlatti come maestro nel Conservatorio di Sant'Onofrio, e dopo di lui può dirsi con ragione il fondatore di quella famosa scuola che ha prodotto i compositori più eminenti del XVIII secolo. Per la partenza del Porpora per la Germania, avvenuta tra il 1725 ed il 1728, fu nominato maestro nel Conservatorio di Loreto, ufficio retribuito in quei tempi col meschino stipendio mensile di ducati dieci (lire 42,50).

Tutto dedito all'insegnamento, avveniva sovente che nel correggere le lezioni di contrappunto e composizione gli allievi gli domandassero ragioni e spiegazioni più chiare e precise del cambiamento che aveva fatto ed egli, con quella modestia ed ingenuità di carattere che tanto lo distinguevano, rispondeva loro: « Miei cari, fate così perchè così va fatto. Dev'essere così, perchè il vero ed il bello è uno e non m'inganno. Io non so dirvi le ragioni che mi domandate; ma siate pur certi che i maestri che verranno dopo di me le troveranno, e dei precetti che ora vi do, essi faranno tanti assiomi che diverranno regole infallibili ».

***

Nella sua carriera di insegnante si distinsero due periodi: il primo ha prodotto Pergolesi, Traetta, Vinci, Iommelli; ed il secondo Piccinni, Sacchini, Guglielmi, Paisiello, Fenaroli, complesso di grandi figure innanzi alle quali si deve chinare il capo in segno di ossequio profondo e della maggiore ammirazione.

Nelle tradizioni della sua scuola è da notare come Durante per addestrare i

suoi discepoli alla speditezza nel comporre li obbligasse a musicare e rifare venti e trenta volte il componimento sulle medesime parole, variandone il tono ed i tempi, senza mai trasgredire peraltro l'ordine del concetto poetico.

Egli era di temperamento taciturno e flemmatico, paziente, imperturbabile, serio, superiore a tutte le traversie, invidiabile egualmente pel suo carattere e per la sua grande abilità.

Ebbe tre mogli. La prima, di carattere impetuoso, capriccioso, dissipava tutto quello che guadagnava il marito per giocarlo al lotto; e per secondare tale smodata passione, nell'assenza di Durante da Napoli vendeva a vile prezzo o meglio buttava via tutta la sua musica, obbligandolo a rifarla al suo ritorno, costringendolo a lavorare sino a privarsi delle ore necessarie per dormire, mettendo a dura prova la sua pazienza. Quando il cielo lo liberò da una sì tormentosa compagnia, sposò la propria serva, giovinetta di bellissime forme, che amava molto, ma alla sua maniera. Alla morte di costei, forse per darle le ultime prove della sua tenerezza, dispose senza la menoma agitazione e con invidiabile sangue freddo tutto quanto occorreva per i funerali e diresse anche la musica nelle preci cantate in casa, presente il cadavere; terminate le quali, con tranquilla rassegnazione e senza mostrare commozione alcuna, prese la morta dal letto funebre e la ripose nella cassa. Di poi, dopo averla abbracciata per l'ultima volta e copertole il viso con un bianco lino, inchiodò il coperchio della bara. Passati pochi mesi sposò anche una terza moglie, pure persona di servizio.

Non era Durante di maniere fini nè giunse mai ad acquisirle; serbava sempre nel conversare modi bruschi ed alquanto ruvidi, sforzandosi solo talvolta di nascondere tali difetti e di mostrarsi piacevole con qualche lepidezza, che riusciva però alquanto goffa e ridicola.

Invitato talvolta ad eseguire qualcuna delle sue *Sonate* di cembalo che pure erano Capricci, Studii e Fughe sempre a quattro parti, non si ricusava. In principio si udivano con piacere, ma a motivo della loro lunga durata e di essere sempre dello stesso genere, spesso riuscivano anche monotone. Egli arrossiva e mostrava la fatica che provava nell'eseguirle, ma appena terminato, il solo suo refrigerio consisteva nel tracannare un bicchiere di vino. Vestiva con semplicità che sembrava negligenza. Teneva però alla sua parrucca incipriata ed inanellata che gli dava una certa gravità per quanto poco in armonia col resto del suo abbigliamento. Per conservarla intatta e non sciuparla soleva portare il cappello triangolare alla foggia di quel tempo sotto il braccio sinistro; ma talvolta nella stagione estiva lo riempiva di fichi freschi che si dilettava andar mangiando, con pacatezza, durante il cammino per recarsi ai Conservatorii ove dava le lezioni.

Molto tenero per il paese dove era nato, volle lasciare in Frattamaggiore un ricordo della sua pietà facendo costruire con le sue economie, nella chiesa di S. Antonio, una Cappella in onore dell'Arcangelo S. Michele, con una statua del Santo sita nella nicchia di marmo posta sull'altare maggiore.

Cessò di vivere in Napoli il giorno 13 agosto 1755 in età di anni settantuno. Il suo cadavere fu trasportato in Frattamaggiore e tumulato nella sopradetta cappella. Sulla lapide trovasi incisa la seguente iscrizione:

Franciscus Durante - Cappellae Magister - Musicae fecit.

PAOLO DOTTO

La musica nella vita nazionale croata

La musica croata ebbe i suoi inizi pieni di promesse nella prima metà del secolo scorso. I primi musicisti croati scoprirono nei canti popolari nazionali una miniera di motivi melodici, una ricchezza di armonie ed un senso di architettura musicale di grande bellezza ed emotività. Erano queste le testimonianze dello spirito creativo spontaneo del popolo croato che si manifestava in costruzioni melodiche nazionali. Tale spirito si dimostrò più che mai vivo nei lavori del maggiore musicista croato di allora, Vatroslav Lisinski (1819 - 1851), specialmente nella sua grande opera eroica *Porin*, che seguì all'altra, *Amore e invidia*, eseguita già nel 1846. Anche nei canti popolari infiammati ed ispirati a fermenti del rinascimento nazionale, si osserva una aspirazione costante a imprimere un carattere particolare alla melodia croata, propria del gusto del popolo. A quell'epoca risale l'inno nazionale *Pipeja nasa domovina* (La nostra bella patria) di un giovane ufficiale, Josip Runjavin (1821-1878).

Pochi, fra i primi nostri compositori, avevano una preparazione didattica completa; tuttavia essi hanno fondato le premesse per un ulteriore sviluppo della musica in Croazia. Le periodiche esecuzioni di opere teatrali tedesche ed italiane hanno a lor volta risvegliato il desiderio di possedere anche a Zagabria un teatro d'opera permanente. La Dieta ne decise la costruzione fin dal 1861, ma esso non fu compiuto che nel 1870, e ne venne affidata la direzione al maestro croato Ivan Zajc, fino allora residente a Vienna.

Sotto la guida di questo colto musicista il teatro prese subito uno sviluppo artistico notevole. Lo Zajc riorganizzò anche il Conservatorio musicale della città: e da esso già nel 1829 uscivano buoni musicisti. La sua tempra artistica (egli lasciò in eredità una ricca biblioteca musicale) si palesò soprattutto con una ispirazione patetica-eroica e di nobile fattura, la quale trovò espressione specialmente in alcune pagine dell'opera *Zrinski*.

A suo tempo in Croazia sorsero anche molte società corali. La più antica, « Zora », fu fondata a Carlovac nel 1858; seguirono subito dopo la « Kuhac » a Osijek e la « Kolo » a Zagabria. Malgrado talune deficienze, questi complessi corali contribuirono molto allo sviluppo del gusto musicale della nazione. Secondo il modello tedesco essi erano costituiti soltanto dal coro maschile, ma poco dopo vennero organizzati anche cori misti, in modo che si poterono offrire anche esecuzioni di grandi Oratori che richiedevano masse corali addestrate e complesse. La musica da camera, però, non era allora ancora sviluppata.

I primi più importanti inizi di uno sviluppo musicale completo della musica croata risalgono al primo decennio del XX secolo. Tre fattori vi hanno contribuito.

Innanzi tutto il teatro, il quale dopo essere stato per ben 19 anni, sotto la direzione del m.° Zajc, un centro di elevamento musicale, venne chiuso, per essere riaperto, nel 1895, con l'Intendente Miletics. Sospesa la sua attività nuovamente, nel 1902, la riprese poi nel 1908. Ed in quell'epoca l'orchestra del teatro fornì anche una Filarmonica, che dette molti concerti di musica classica e moderna,

suscitando il costante interessamento del pubblico e divulgando la conoscenza di capolavori sinfonici e riuscendo sempre più ad educare il gusto degli uditori.

Il secondo fattore che arricchì la vita musicale croata fu la fondazione, nel primo decennio di questo secolo, della Società corale « Lisinski », che contribuì a far sorgere cori egregiamente educati che resero possibile una divulgazione di opere corali e teatrali sempre più larga.

Infine, bisogna ricordare la importante pubblicazione di canti popolari croati armonizzati con molto gusto da Vinko Zganec. Essa ha dimostrato la singolarità e la ricchezza armonica dell'antica musica croata, che ha servito in seguito a molti musicisti nell'ispirazione dei loro lavori informati ad uno spirito nazionale.

In quest'ultimo periodo si sono anche sviluppate molte organizzazioni musicali, come la Filarmonica di Zagabria, l'orchestra da camera, ed altre, che hanno reso possibile sempre più numerose esecuzioni di lavori classici e moderni. La Scuola musicale di Zagabria nel 1916 è stata elevata al grado di Conservatorio, e dal 1920 si è costituita anche una Accademia musicale alla quale partecipano molti musicisti e artisti nazionali.

Negli ultimi tempi si sono poste così le premesse necessarie per eseguire tutta la musica che aveva speciali esigenze di esecuzione tanto orchestrali che di masse corali. Fra i musicisti croati che hanno avuto il riconoscimento del pubblico, non v'ha alcuno che emerga per la sua potenza creatrice. Mancano anche gruppi che seguano opposte tendenze, giacchè ogni musicista ha seguito la sua strada per lo più sotto l'influenza della moderna musica europea. Maggiormente si nota l'influenza esercitata da Riccardo Strauss e da Igor Strawinski. La musica nostra tende però a trovare una sua espressione; è quindi in pieno svolgimento di forme e di spiriti.

WALTHER A. BASSO

RECENTI PUBBLICAZIONI

A. CATALANI

LA WALLY

Opera completa
in partitura d'orchestra (8°)
Rilegata in tela e oro
L. 250,—

G. ROSSINI

LA GAZZA LADRA

Opera completa (Canto e Pf) con adattamento scenico-musicale a 3 atti in 4 quadri di R. ZANDONAI
L. 75,—

(aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

"Nativa verginità del suono„
a proposito di Hindemith

Le recenti esposizioni teoriche di Hindemith, che han già destato polemiche vivaci, vengono esaminate ed esplicate nelle *Arti* da Luigi Magnani, e raffrontate con l'estetica romantica, specialmente con quella di Schumann e di Wagner, che fondeva poesia e musica in una ideale aspirazione di sintesi. Il Magnani osserva che se la vagheggiata fusione delle arti, che pur veniva implicitamente negata in quel preciso differenziarle, ben presto apparve utopia, sopravvisse invece, evolvendosi, la dottrina dei limiti, ed ebbe il merito di proteggere la pura esteticità della musica contro i sempre rinnovantisi tentativi d'investirla di un contenuto pratico, affettivo e concettuale, preservandola inoltre dalla decomposizione dell'impressionismo, col considerare quasi esclusivamente la forma, ricercata in ciò che essa ha di peculiare e in quegli aspetti fisici che la caratterizzano.

La teoria di Lessing, trasmessa dal Laocoonte all'*Opera e dramma*, che un'arte debba essere ciò a cui essa unicamente è atta, e limitarsi quindi al proprio carattere specifico, ha riacquistato, sotto nuova veste di pensiero, attualità storica. Mentre nei primi decenni del secolo vari tentativi di superare il romanticismo fallivano nel disordine e l'epoca parve contrassegnata dalla dissoluzione, tanto da indurre alcuni artisti ad accettare consapevolmente quegli influssi dissolvitori, quali un nuovo imperativo morale, si andava determinando in altri un'imperiosa necessità di chiarezza, di ordine e di disciplina, che li indusse a rivolgersi con una nuova fede alla « forma » e a riportare l'accento sul carattere costruttivo dell'arte. La poesia, spogliata la parola del suo carattere di metafora, venne ricercata nelle sue qualità « intrinseche » e nel suo valore assoluto, le arti figurative trovarono nella pura visibilità gli elementi del loro reale consistere e la musica parve limitarsi ed esaurirsi nell'ordinamento dei rapporti sonori governati da leggi acustiche. Spinto dalle stesse esigenze spirituali che indussero poeti, pittori, architetti a sospendere la loro attività creativa per rivolgersi allo studio di questi nuovi problemi inerenti al loro artistico operare, Paul Hindemith ha compiuta con la sua *Unterweisung im Tonsatz* una vasta e profonda ricerca nel mondo dei suoni.

Per quanto egli s'identifichi col primitivo cantore che dopo aver espresso il suo sentimento come l'usignuolo sente vivo il bisogno di chiarire a se stesso quel canto, di determinare e di ordinare tra loro gli intervalli della sua melodia, egli parla nondimeno un linguaggio che trova il suo presupposto culturale e storico nei problemi estetici sopra indicati e con quelli è in diretta relazione di continuità.

Riportando il suono alla sua nativa verginità e nudità fisica, liberandolo da ogni superstruttura di simboli e di convenzioni, isolandolo quasi da ogni risonanza storica, Hindemith crede di ridonargli, con l'originaria precisione, anche l'antica virtù e il suo primo valore. Dalla ricerca degli elementi primordiali che generarono le gamme e che, per essere costanti, possono venir considerati insiti in un *natürlicher Tonrohstoff* (quali l'intervallo di ottava e di quinta), dallo studio della serie degli armonici e della loro trasformazione in una scala graduata di toni, dalle nuove esperienze e leggi dell'elettroacustica egli aduna un ricco materiale sonoro, che pone alla base della sua costruzione teorica.

Occorre infatti acquistare, egli scrive, una cognizione esatta dei suoni, della loro forza immanente, impadronirsi di una nuova maestria che, nella più stretta unione col fenomeno naturale, permetta di penetrare nel mondo della musica; ma è pur anche indispensabile che la pedagogia si adegui al nuovo compito perchè questo materiale sonoro non perda la sua efficacia e non resti soffocato entro i limiti della concezione teorico-didattica tradizionale. Solo da questo comporsi del divario sempre più sensibile tra la musica e la teoria contrappuntistica ed armonica (l'una ancora basata sui principi dello stile vocale del Settecento, e l'altra sulla musica strumentale dell'Ottocento) può sorgere un nuovo ordine che si sostituirà alle arbitrarie sistemazioni e permetterà di raggiungere una nuova abilità tecnica; e questa dovrà essere posseduta così intimamente da potersi insediare nel subcosciente. Chi considera infatti le note quali un mezzo

ubbidiente per raggiungere un'illimitata espressione personale, non fa che aumentare il numero di quelle opere che non si rivolgono nè all'udito nè al sentimento umano, eccetto che al proprio, poichè la musica consiste nell'osservanza di rapporti di leggi desunte e legittimate dalla naturale costituzione del suono.

Ma tutto questo presuppone l'accettazione di molti principi assurdi, che è meglio sin d'ora rilevare: e cioè che vi sia possibilità di passaggio dal mondo fisico allo spirituale, che il compositore non abbia conosciuto in passato nella sua totale pienezza il materiale sonoro, mentre è sempre lui stesso che lo crea e conferisce ai suoni il solo significato reale che questi possono avere; che il comporre debba necessariamente ridursi ad un mestiere inteso in modo talmente estrinseco, da condurre ad una immediatezza quasi meccanica dell'espressione, riducendo così la lotta tra visione e realizzazione ad un parallelismo psicofisico ed infine che la musica, pura attività dello spirito, appartenga ad un oggettivo mondo sonoro, indipendente dalla coscienza umana e a lei interiore.

Hindemith sa di essere in questo d'accordo con chi considerava gl'intervalli « quale espressione dei primi giorni della Creazione, misteriosi come il numero...., parti del Cosmo che si espande secondo gli stessi rapporti degli armonici ». Così la musica, distaccata dall'anima, dalla sfera spirituale entro cui unicamente è consentito il suo nascere e il suo sussistere, viene ricollocata sull'ara fumosa della metafisica medioevale.

L'*Unterweisung* non vuole essere un trattato di estetica, bensì una esposizione di indagini sulle proprietà fisiche del suono, di concetti sulla natura e sulle caratteristiche degli accordi, di schemi del loro vario raggrupparsi e di leggi sulle relazioni tonali e melodiche. Riprendendo l'interrotta tradizione di quegli antichi maestri, che sentivano come dovere il trasmettere la loro ricca esperienza personale e non soltanto attraverso la musica, Hindemith assume nel nostro tempo, consapevolmente, il compito pedagogico, che già assolse nel secolo XVIII con tanta ricchezza di risultati il Fux: di arginare cioè la straripante corrente del disordine e dell'arbitrio mediante i fondamenti di un nuovo insegnamento teorico che non si trovi in disaccordo con l'attuale linguaggio musicale, che ne costituisca anzi la grammatica e la sintassi. All'autorità dell'arte di Palestrina, nel cui nome viene impartito l'insegnamento del *Gradus ad Parnassum* (1725), viene sostituita nell'*Unterweisung* l'autorità della scienza di Helmholtz e dei suoi seguaci: ma in ambedue è comune la fiducia nell'opera sanatrice della tecnica considerata come un complesso di norme precise che deve guidare il musicista nella composizione e che il Fux derivò dalle opere della polifonia classica, elevando certe particolari forme storiche a canoni inderogabili, mentre Hindemith le determina e le legittima riferendosi alle leggi oggettive dei suoni.

Per quanto egli innalzi quei principi fisici a teoria generale della musica e pretenda di dare valore normativo a quegli schemi e a quei precetti empirici, pure utili all'apprendimento, non si allontana con quest'opera dai limiti di una poetica che riflette l'atteggiamento del suo spirito, ed illustra le sue particolari tendenze: e attraverso questa egli insegna quanto può insegnare per reagire contro l'insipienza tecnica, l'arbitrio dei rapporti sonori, il dilettantismo sensuoso e per ridonare, così, forma composta e corretta alla musica. In questa atmosfera puramente logica, con una lucidità senza calore, Hindemith procede calmo ed audace, implacabile come i consequenziari a minare dalle fondamenta il vecchio mondo armonico e a costruire un nuovo sistema planetario tonale, generato da un unico suono che, simile alla monade pitagorica, comprende in sè, per una specie di sintesi a priori, tutta la serie infinita dei suoni.

ITALIA

Rivista musicale italiana Milano, fasc. 3°, 1942.

P. Long des Clavières: *Musicisti svizzeri del passato.* (L'avventurosa vita del settecentista J. B. Du Puy, violinista, compositore e cantante, che viaggiò in Germania, Danimarca, Polonia. Compose fra l'altro le opere *Jeunesse et folie*, 1806, *Félicie*, 1803). — A. Lauri: *Musica francescana in sette secoli.* (Elenco sommario delle musiche sull'argomento). — E. Paolone: *Codici musicali.* (Ricerche a Pesaro nella Bibl. Oliveriana e nella Bibl. del Conservatorio. Il *Trattato di musica* di fra Paolo Luchini, morto nel 1578, una miscellanea di poesie e polifonie profane del sec. XVI, con sonetti didascalici sull'accordatura del liuto; ecc.). — A. Bonaccorsi: *Vita musicale del '700 nelle memorie di un contrabbassista.* (Il sacerdote Domenico Baldotti lasciò in un suo diario appunti sui suoi emolumenti e su alcuni cantanti contemporanei). — N. Tabanelli: *Verdi e la legge sul diritto d'autore.* — C. Sartori: *Una lettera inedita di Rossini.* (Sulle sue relazioni con Bologna).

Bollettino Ceciliano. - Roma, giugno 1942.

R. Lunelli: *Per una vera anima ceciliana dell'organo.*

Il Musicista. - Roma, settembre 1942.

R. Vlaud: *Il movimento della musica in Romania.* — S. A. Luciani: *Le forme della musica nella Sonata di Beethoven.* — F. Paur Peretti: *La figura di Felice von Weingartner.*

Segnalazioni da Giornali, Periodici, Estratti, ecc.:

A. Della Corte: *Herbert von Karajan direttore d'orchestra* (La Stampa, Torino, 30. IX.'42).
Fradem: *Arrigo Boito, l'aristocratico poeta e musicista* (Il Solco Fascista, Reggio Emilia, 21.IX.'42).
Gaianus: *Ricordo di Ferruccio Busoni* (Il Resto del Carlino, Bologna, 28.IX.'42).
G. O. Gallo: *Benedetto Marcello "Michelangelo della musica"* (Giornale di Sicilia, Palermo, 25.IX.'42).
E. Gara: *Wagner spadaccino* (Corriere della Sera, Milano, 26.IX.'42).
E. Lazzareschi: *Italiani a Londra: Francesco Geminiani* (La Nazione, Firenze, 2. IX.'42).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, luglio 1942.

A. Hartmann: *Il soldato e la musica.*

——— agosto 1942.

W. Abendroth: *Cognizione stilistica e musica moderna* (Sostiene l'esigenza dello stile personale nell'arte, pur ammettendo le inevitabili influenze delle tradizioni e delle tendenze; è un problema della cui importanza s'accorgono anche gli interpreti).

Die Musik - Woche. - Berlino, 1942.

N. 15. - E. von Komorzinski: *La "Zauberoper" viennese.*
N. 16. - E. Schmitz: *Ascoltare la musica.*

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1942.

N. 16-17. - J. Huschke: *La musica è una scienza?* (« Sì, è una scienza, è il ragionamento che lo accerta, ma essa genera fatti creativi: l'arte »).
N. 18. - W. Matthes: *Canti di soldati.*

Neues Musikblatt. - Magonza, agosto 1942.

M. Unger: *Musica e simbolo.* — A. Adrio: *Nuove musiche di E. Pepping.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, agosto 1942.

G. Hausswald: *Impressioni spagnole* (della settimana tedesco-spagnola di Dresda). — A. de las Heras: *La musica spagnola e le sue relazioni con la Germania.* — G. Hausswald: *Ritratti* (Biografie di Albeniz, De Falla, Turina, Halffter).

——— settembre 1942.

G. Schwarz: *Kurt Hessenberg* (Biografia di questo compositore, nato a Francoforte sul Meno nel 1908). — J. Deeke: *Elly Ney* (Ha compiuto sessant'anni). — P. Raabe: *S. von Hausegger.* (Ha compiuto settant'anni).

Die Musikpflege. - Lipsia, agosto 1942.

W. Kling: *Sulla pratica dei cori di giovani.*

Volkische Musik-Erziehung. - Lipsia, agosto 1942.

A. Klovekorn: *Scuole musicali per soldati, antiche e moderne.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, settembre 1942.

E. Staiger: *Musica e poesia.* — J. Bopp: *Opere di Mozart per flauto.* — J. Melain: *La direzione dell'orchestra.*

Dissonances. - Ginevra, agosto 1942.

Alcys Mooser: *Un nuovo concerto per violoncello* (Sempre s'è dubitato dell'autenticità del *Concerto in re* per violoncello, diffuso come opera di Haydn. Più d'uno lo ha attribuito al violoncellista Nicola Kraft, nato a Esterhazy nel 1778. Ora i giornali tedeschi annunciano la scoperta di un manoscritto *Concerto in re* di Haydn, da aggiungere ai cinque concerti finora riconosciuti suoi, senza incertezza).

RECENTE SUCCESSO
AL VERDI DI TRIESTE

L. FERRARI TRECATE

GHIRLINO

Tre atti di E. Anceschi

Figura nei cartelloni del Carlo Felice di Genova e del San Carlo di Napoli

Canto e Pianoforte **L. 50**
Libretto **L. 4**

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

« Carmina Burana » di Orff - « Il Mandarino meraviglioso » di Bartók - « Anfione » di Honegger, alla Scala.

Con l'andata in scena di queste tre opere, che per noi acquistano sapore di assolute novità, la Sovrintendenza alla Scala ha voluto e saputo coraggiosamente dimostrare come sia possibile conciliare i gusti e le tendenze più opposte del pubblico, allorquando i valori artistici della moderna espressione musicale assurgono ad un livello di geniale e indiscutibile serietà. La ristrettezza dello spazio ci consente di appena sfiorare l'argomento, ma possiamo per certo affermare che l'interesse suscitato da questi lavori è stato pari al successo che ha coronato le intelligenti e coscienziose fatiche degli organizzatori e degli interpreti tutti.

Carmina Burana, di Carlo Orff, è un colorito affresco musicale, le cui prospettive si ricollegano direttamente a quelle « cantiones profanae » del 1200 germanico, che costituiscono l'impalcatura di un'espressione lirica non del tutto libera da influenze gregoriane, ma già pervasa di quei germi che sanno arricchire di prepotente vitalità tutte le manifestazioni d'arte direttamente sgorgate, in ogni tempo, dall'anima generosa delle masse popolari. Canti il cui significato (espresso in un latino da taverna, misto a infiltrazioni linguistiche di varia natura) oscilla tra il faceto, l'amoroso, il satirico e che l'Orff ha saputo riunire in piacevole successione, variamente alternata, ora con squarci corali di sicuro effetto, ora con effusioni liriche di sapore romantico.

La realizzazione del commento orchestrale, mantenuta a bella posta entro ristretti limiti, dai quali è bandita ogni concessione alle sovrapposizioni tonali e contrappuntistiche d'uso corrente, vuol essere cornice fedele al significato storico ambientale dell'azione, svolta, più che altro, in forma di cantata. Tuttavia certe fissità armoniche a base di pedali insistentemente prolungati, si sarebbero forse avvantaggiate con varianti sapientemente distribuite con misura durante il corso delle infinite ripetizioni strofiche dei testi. Lavoro interessante, ad ogni modo, che dimostra indubbiamente una dottrina, un gusto e una nobiltà di sentire niente affatto comuni, se pure non eccessiva originalità di procedimenti, spesso riecheggianti formule già sfruttate in special modo dagli autori russi.

Tutt'altra atmosfera, quella del « dramma coreografico » *Il Mandarino meraviglioso* di Béla Bartók. I più azzardati estetismi fioriti nell'immediato dopoguerra (e ormai alquanto deperiti), il più brutale verismo ammantato di significati riposti e tormentosi, trovano ancora una mirabile fonte d'impulsi dinamici nella musica del compositore ungherese, che sa sovrapporre con la più stretta aderenza ai simboli dell'azione scenica, tutto il contesto del commento sinfonico.

Il virtuosismo orchestrale è quivi portato alle estreme conseguenze, con tocchi magistrali di colori e, soprattutto, di ritmo. Non musica nel senso più ortodosso della parola, s'intende, ma anzi disintegrazione armonica continua: musica, diremmo quasi, mimo-timbrica, intesa come energia vitale che trae origine dai più riposti centri nervosi e che si manifesta attraverso i grumi sonori delle varie sezioni strumentali, trattate come sorgenti di onde foniche in continuo divenire esasperato, ma opportunamente distribuite con misura. Un lavoro, insomma, che è manifestazione di un talento musicale singolarissimo, anche se l'evoluzione degli ultimi venti anni ci ha ormai portati a considerare i problemi d'arte da angoli di visuale assai diversi da questo.

E per ultimo l'*Anfione* di Honegger. Non è questo il luogo adatto per discutere i canoni estetici teatrali di Paul Valéry, il reazionario scrittore e poeta francese, autore di questa curiosa fusione di elementi disparati, che vanno dalla musica alla declamazione, dalla danza al simbolismo dei gesti e dei movimenti, e che lui stesso indica col nome di « melodramma ». Diremo soltanto, mantenendoci per forza di cose sulle generali, che anche in questo lavoro la parte musicale ha saputo interessare per i valori espressivi in essa contenuti, specie dal momento simboleggiante il trapasso dell'arte dei suoni dalle mani del divino Apollo a quelle di Anfione.

Da questo istante le nervature ritmiche e melodiche, prima contenute in un'atmosfera di attesa qualche momento perfino opprimente (secondo i desideri dello stesso Valéry), si fanno sempre più robuste, fino a confluire nella vigorosa fuga dalla tematica incisiva, conseguenza ineluttabile di una predisposta « economia » di piani sonori in continuo sviluppo estensivo. Dobbiamo tuttavia considerare questo *Anfione* come relativamente significativo rispetto a molte altre opere dell'illustre compositore franco-svizzero.

I maestri Marinuzzi (particolarmente festeggiato per la splendida esecuzione di *Carmina Burana*), Consoli, Ferencsik ed Erede hanno offerto una realizzazione dei tre lavori assolutamente ineccepibile.

Tra gli interpreti vanno ricordati il baritono Afro Poli e Attilia Archi in *Carmina Burana*; Attilia Radice e Milloss nel *Mandarino meraviglioso*; ed Afro Poli, la Brunazzi, la Colasanti, la Simionato, con i ballerini Giglio e Lauri in *Anfione*.

BRUNO BETTINELLI

***

La breve stagione di musiche contemporanee e di concerti sinfonici (dei quali diciamo a parte) si è iniziata il 12 c. m. con *Re Hassan* di Ghedini. L'opera a quasi quattro anni dalla sua prima apparizione a Venezia — della quale riferimmo ampiamente nel febbraio 39 — si è ora qui saldamente riaffermata: e hanno fatto presa sull'uditorio la sua singolare tensione drammatica, l'incisiva plasticità del declamato melodico, le effusioni liriche che qua e là punteggiano la serrata vicenda del Pinelli, la palpitante coralità delle scene di massa. L'esecuzione è stata esemplare da parte di tutti: da Previtali, direttore, al coro del m.° Consoli, dalla regia di Frigerio agli interpreti Pasero, Cloe Elmo, Tasso, la Cravcenco, Parmeggiani, Casavecchi. Ad alcune chiamate ha partecipato anche l'autore.

Molto appropriato e signorile l'allestimento scenico e coreografico.

® MILANO (Lirico). — La stagione indetta dal D.L. ha assunto quest'anno uno speciale carattere perchè iniziatasi, invece che con la consueta opera tradizionale, con l'*Orsèolo* di Pizzetti. L'esperimento è pienamente riuscito, giacchè il pubblico, certamente più popolare e meno raffinato di quello dei grandi teatri, e ch'è intervenuto numeroso anche alle repliche — ha seguito con interesse e commozione tutto lo spartito, dimostrando il suo pieno gradimento con numerose chiamate all'illustre autore che dirigeva (sostituito nell'ultima recita dal m.° Gavazzeni) ed agli interpreti, tutti a posto: Voyer, la Scuderi, Biasini, Tomei e in particolare il basso Tajo, che ha tratteggiato in modo scultoreo la figura del protagonista. Ammirate le scene di Scajoli e la regia di Ghisalberti.

Successivamente si sono avute applauditissime edizioni di *Bohème* (m.° Paoletti, la Laurenti, la De Stefani, Salvarezza, Righetti), del *Barbiere di Siviglia* (m.° Sabino, la Pagliughi, Galeffi, Spigolon, Zambelli), del *Lohengrin* (m.° Cordone, Voyer, la Scuderi, la Falliani, Guicciardi), di *Zazà* (m.° Benvenuti Giusti, la Somigli, Lomonaco, De Franceschi), di *Aida* (m.° Ziino, la Jacobo, la Nicolai, Merli, Nava).

® VENEZIA (Fenice). — Dopo *Turandot* (maestro Tieri, la Cigna, la Petrella, R. Gigli) sono andate in scena: *Rigoletto* (m.° Gavazzeni, Tagliabue, la Carlino, Gentilini), *Madonna Imperia* di Alfano, nuova per Venezia ed accolta con grande favore e numerose chiamate all'autore presente (m.° Gavazzeni, la Corsi, Gentilini, Sbalchiero) e *Cavalleria* (m.° Gavazzeni, Granda, la Pederzini); *Il barbiere di Siviglia* (m.° Tieri, Bechi, l'Aimaro, Moraro, Belli, Cassinelli, ecc.).

® TRIESTE (Verdi). — Il m.° Parenti ha diretto, finora: *Wally* (la Pacetti, Ziliani, la Bergamini, Pierotti, Morisani), *Butterfly* (la Hasegawa, Costa Lo Giudice, Venturini); *Ghirlino* di Ferrari Trecate (Bettoni, la Zinetti, la Del Pin, la Baessato, prima ballerina la Bonagiunta, coreografa la Piovella). L'opera, che costituiva la novità del cartellone, ha avuto caloroso successo di pubblico e di critica, come nei numerosi teatri in cui era stata rappresentata, e l'autore è stato festeggiatissimo.

® TORINO (Vittorio Em.). — Direttore Mario Braggio si sono rappresentate: *Traviata* (Toti Dal Monte, Benatti, Marini), *Andrea Chénier* (Voyer, Basiola, la Falconieri), *Tosca* (la Visciola, Salvarezza, Basiola). Ha seguito *Butterfly* (m.° Cantoni, la Capsir).

® FIRENZE. — Dopo *La serva padrona* (la Barbieri, Gasparini, la Mazzanelli, Di Lelio, Lotti, Camici) il m.° Mario Rossi ha presentato *Rigoletto* (Bechi, la Ribetti, Filippeschi) e *Werther* (Tagliavini, la Tassinari).

® SALERNO. — Si sono rappresentate, direttore Martini, *Lucia* (la Montano, Malipiero) e *La traviata* (la Bordoni, Malipiero e Pierotti).

® CATANIA (Sangiorgi). — Sono andate in scena: *Rigoletto* (Viviani, la Duranti, Esperti), *La traviata* (la Livi, Fazzini, Gorini), *Lucia* (la Duranti, Esperti, Lombardi), *Il barbiere di Siviglia* (Viviani, la Valli, Cavazza, Fazzini), *La Bohème* (la Rizzini, Fazzini, la Vigano, Lombardi). Direttori i maestri Rossini e Adernò.

® VIGEVANO. — Il m.° Votto ha diretto *Chénier* e *La Bohème*. Tra gli interpreti, la Ca-

niglia, la Gavazzi, Pravadelli, Granda, Tagliabue e Poli.

® Brevi stagioni liriche. — *Falstaff* (maestro Podestà, Stabile, Piccioli, Renzi, la Caniglia, la Minazzi, ecc.) a Piacenza; *Il trovatore* (m.° Fratini, Brunelli, la Visciola, la Bertola, Marini) a Firenze; *La Bohème* (Granda, la Perris, la Menotti, Dadò) e *La traviata* (la Archi, Filippeschi, Nascimbeni), direttore di entrambe il m.° Baroni, a Bologna (Corso); e *Rigoletto* (m.° Pessina, Carmagnani, la Grani, Gentilini) al Verdi della stessa città; *Butterfly* (la Oltrabella, Faleri, Marchi) e *Rigoletto* (Mascherini, Filippeschi, la Ribetti), direttore Morelli, a Lucca; *Butterfly* (m.° Barsanti, Atsuko Ito, Alfieri) a Cremona.

® La Radio ha trasmesso la nuova opera in un atto, *L'ostessa del Pra*, del m.° Giorgi.

® Il m.° Annovazzi ha diretto in alcune città della Spagna (Siviglia, Valenza, Bilbao, S. Sebastiano, Granata, ecc.) *Turandot* di Puccini, che si dava per la prima volta, ed altre opere italiane: ed a Valenza e Bilbao alcuni concerti sinfonici, in cui la nostra musica aveva largo posto.

La settimana musicale senese

Quest'anno, salvo una serata vivaldiana, la consueta manifestazione dell'Accademia Chigiana è stata dedicata — sempre sotto gli auspici del Ministero della C. P. e della R. Accademia — a Pergolesi. Il programma, più limitato del solito causa le attuali contingenze, comprendeva una udizione di musiche da camera e la rappresentazione di un'opera comica e di un dramma sacro.

Nella prima serata, preceduta da un discorso ricco di sensibilità di Massimo Bontempelli, vennero eseguite: la *Sonata in stile di concerto*, nella stesura originale per violino (eccellente solista Pina Carmirelli), archi e cembalo, con cadenza del m.° Lavagnino, ch'è piaciuta per la vivacità dei motivi e dei ritmi; il *Concertino in fa min.*, per orchestra d'archi, caratteristico nella sua austera foga contrappuntistica; ed il Mottetto *Adoro te devota*, per una voce (la Gatti) e strumenti, che ha suscitato, però, minore interesse dei brani precedenti.

L'opera comica prescelta era il *Flaminio*, l'ultima scritta dal Pergolesi (1735), su ingenua trama, piena di equivoci sentimentali, di Gennarantonio Federico, commentata dallo Jesino con una musica lineare ma talvolta scolastica, ed in cui il carattere ambientale sovrasta quello giocoso. Alquanto discussa l'elaborazione che dello spartito ha fatto Virgilio Mortari, per quanto accurata e appassionata. Ottima la direzione di Antonio Guarnieri e l'interpretazione di Gallo, della Barbieri, dell'Alfani Tellini, di Sinnone, Poggioli e Fort. Le scene ed i costumi di Severini non sono sembrate intonate allo stile dello spartito. A posto la regia di Govoni.

Il dramma sacro *Guglielmo d'Aquitania* con cui si concluse la settimana, scritto da Pergolesi fin da quando era alunno del Conservatorio dei Poveri, ha stupito oltre che per la musica vivace e patetica, ilare e sentimentale, anche per la completa maturità artistica che fin d'allora egli dimostrava nel caratterizzare i personaggi e nel dare magnifico risalto allo stato d'animo del protagonista. Tra i brani più salienti vanno ricordati il quartetto finale del 1° atto, tutta la parte comica del capitano Cuosemo, il duetto fra l'Angelo e il Demonio.

Al vibrante successo dello spettacolo hanno contribuito assai Riccardo Nielsen con l'eccellente elaborazione della musica e soprattutto Corrado Pavolini il quale, oltre a rivedere il testo, ha curato con rara intelligenza la regia e l'allestimento. Indovinate tutte le scene di Marchi. Accurata la direzione del m.° Galliera, ben assecondato, in palcoscenico, da Voyer, De Fenzi, Cassinelli e dalla Corsi.

Il programma della serata vivaldiana comprendeva tre *Concerti*: quello in *sol magg.* per violino ed archi, di bella intensità espressiva, l'altro per viola d'amore (lodati solisti, rispettivamente, Scaglia e Sabbatini) ed un terzo per orchestra, direttore Roberto Lupi: piacquero anche alcune composizioni vocali dello stesso Vivaldi bene interpretate dalle cantatrici Cecchi, Ramirez e Madonna.

Fuori programma si ebbe una serata quartettistica, che permise al complesso Ferro di eseguire con bel rilievo un melodioso *Quartetto in mi bem.* di Paisiello, ed altri due di Rossini e di Cambini.

® In occasione della Settimana musicale, il m.° Matteo Glinski ha tenuto a Siena una bella conferenza su *La prima stagione lirica italiana all'estero nel 1628*, che ebbe luogo in Polonia (e non già a Parigi nel 1647 come si sostiene in molti trattati) con l'opera di Fr. Caccini *La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina*.

Celebrazioni dei grandi Umbri

Nella rievocazione dei grandi santi, dei valorosi condottieri, degli eminenti poeti, scrittori, pittori, architetti, ecc., che per volere del Duce l'Umbria ha fatto nelle decorse settimane, non poteva mancare il ricordo pei suoi illustri figli dedicatisi alla musica.

Di essi ha parlato, con grande competenza, Fausto Torrefranca nella Pinacoteca di Perugia alla presenza anche dell'Ecc. Bottai. L'oratore, dopo aver premesso che più di una scuola musicale umbra, con una propria tradizione ed evoluzione artistica, si deve parlare di una larga, continua e illustre fioritura vocale, ha delineato la figura del musicista perugino Bontempi, compositore enciclopedico, e quella di altri minori, dimostrando come le soavi prestazioni musicali della regione sono tipiche ed interessanti espressioni dell'anima del suo popolo.

Si è quindi soffermato su S. Francesco, su Iacopone da Todi, su Nicola di Preposto, su Matteo di Perugia, sull'organista Nuccio, fino alla lussureggiante messe del Cinquecento in cui fioriscono i Mancini, i Girolamo di Luca, ecc. Solo quando si farà urgente la liberazione dalle forme chiuse — egli ha detto — nascerà la musica di Francesco Morlacchi che fece valere la musica filosofica in contrapposizione a quella di Rossini.

Il Torrefranca ha concluso il suo dotto ed applaudito discorso ricordando ancora Luigi Mancinelli e la sua eleganza, la sua scioltezza di sinfonista; iniziatore, assieme a Giovanni Sgambati, di una nuova musica che cercò di trar fuori quello che era ancora possibile trarre da Schumann e da Beethoven. Ha concluso con l'esaltazione della musicalità eterna dell'Umbria.

Nell'ambito delle manifestazioni, ha avuto luogo ad Assisi una riunione delle Donne artiste e laureate; ed a Perugia si è tenuto il VI Congresso nazionale dei musicisti, nella cui seduta inaugurale, oltre al Podestà, ha parlato il m.° Mulè segretario del Sindacato, proponendo, tra l'altro, — ciò che il Congresso ha approvato unanimemente — la ripresa della Sagra musicale che è l'unica d'Italia per la musica religiosa.

Gli argomenti discussi sono stati i seguenti: Educazione musicale ai fanciulli (relatore maestro S. Allegra); Riforma delle scuole medie e insegnamento del canto corale (m.° Carlo Balzamo); Lezioni-concerto nelle scuole (maestro G. Scuderi); Sviluppo della vita concertistica in Italia (m.° A. Bonucci); Elenchi od albi professionali dei concertisti (m.° N. Brunelli); Elenchi od albi professionali per la carriera di direttore d'orchestra (m.° V. Bellezza); Relazioni internazionali nel campo della musica (m.° G. Petrassi); Attività dei musicologi italiani (m.° R. Giraldi); Rapporti fra le Rassegne e i Littoriali (m.° R. Fasano); Enti autonomi e Teatri di Stato (m.° M. Labroca); Produzione contemporanea e teatri sovvenzionati (m.° A. Lualdi); Musica nei filmi (m.° E. Masetti); Organizzazioni corali dell'O.N.D. (m.° A. Toni).

Al teatro Morlacchi di Perugia il m.° Santini ha diretto *Lohengrin* (Pigni, la Tassinari, la Stignani, Inghilleri) ed il *Barbiere* (Bechi, la Carosio, Tagliavini, Neri), mentre in varie città dell'Umbria, con la direzione del m.° Capuana, si sono avuti alcuni concerti in cui figuravano: *Laudi francescane* del secolo XIII e XIV e composizioni di Morlacchi (sinfonia della *Francesca da Rimini* e un'aria di *Tebaldo e Isolina*), di Falchi (la sinfonia *Giulio Cesare*) e varie altre di Mancinelli, di cui la vedova e il figlio assistettero all'udizione di Orvieto, sua città natale.

A Terni, inoltre, ha dato il suo primo concerto il nuovo Ente sinfonico orchestrale. Diretto dal m.° Mucci, ha eseguito composizioni di Briccialdi, di S. Falchi, di Mancinelli, del quale furono particolarmente applaudite le *Scene veneziane*.

CONCERTI

MILANO

® Teatro della Scala. — Contemporaneamente alla stagione di opere contemporanee, si sta svolgendo quella consueta autunnale di concerti sinfonici. L'ha inaugurata — a teatro esaurito e con calorosissimo successo — il m.° De Sabata. Oltre a mirabili esecuzioni dell'*Eroica*, della sinfonia del *Guglielmo Tell*, dell'*Iberia* di Debussy, egli ha offerto una gradita novità per Milano: *Marcia nuziale* di Tommasini, che ha avuto ottima accoglienza.

Nel programma di Molinari, anch'egli molto festeggiato, figuravano l'*Egmont*, i *Canti della stagione alta* di Pizzetti, riuditi con molto piacere (brillante solista al piano Vidusso), la *Sinfonia 13* di Haydn, quella della *Semiramide* e pagine wagneriane.

Da ricordare anche un applaudito concerto di Gino Marinuzzi, per le Missioni estere intervenute per i Campionati della Gioventù europea, con musiche italo-tedesche.

® Pietro Mascagni è stato applaudito al San Carlo di Napoli in un concerto di sue musiche. Collaboratori vocali la Carbone e Renato Gigli.

® Una degna commemorazione ha avuto a Reggio Emilia, ove nacque, Vincenzo Gianferrari; un concerto di sue musiche diretto da Zandonai, suo illustre allievo, è stato preceduto da un commosso discorso del Presidente della Filarmonica di Trento che il Gianferrari diresse per un trentennio.

® Invitata dal « Mozarteum », la clavicembalista Corradina Mola ha tenuto una serie di applauditi concerti a Salisburgo, Vienna, Monaco, Lipsia e Norimberga.

ORCHESTRA

N. PAGANINI

Quattro Capricci

Revisione di V. Tommasini

124812 - Partitura in-4° - **L. 40**

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONE RICORDI

LETTERA DALLA GERMANIA

Nelle « Settimane d'arte berlinesi », alle quali accennavo nel fascicolo di luglio e che stavano svolgendosi quando partì la mia lettera, si poteva udire un po' di tutto, ma poco o nulla che avesse un'attinenza diretta con la Capitale. Non sono quindi mancati i critici che avrebbero voluto veder mutato in *e* l'ultima lettera dell'aggettivo « berlinesi », sostenendo che la storia della città annovera non pochi compositori di musica, direttori d'orchestra e artisti o nati o vissuti in essa, che ben meriterebbero di essere ricordati nelle « Settimane ».

Mentre nella parte di questa mia dedicata all'Italia avrò occasione di tornar sopra la cronaca di queste « Settimane » stesse per un compositore italiano che si fece molto onore a Berlino e fu direttore della Cappella Reale, ora voglio rilevare che il poco conto che di Berlino come patria vera o d'elezione di musicisti faceva il programma di queste manifestazioni, fu poi largamente compensato dal contributo che ha dato Radio Berlino con il proprio complesso artistico, conducendo gli uditori attraverso tre secoli di sviluppo musicale, non occupandosi che di berlinesi e di ciò che avveniva nella capitale.

Così ci passarono innanzi, fra l'altro, i melodrammi di A. Lortzing e di E. T. A. Hoffmann — autore dei famosi *Racconti*, musicati poi da altri in uno spartito diventato celebre, ma compositore egli stesso di un'opera dal titolo *L'ondina* — e poi in vari concerti: la Sinfonia dell'opera *Fanchon*, a suo tempo assai popolare, di F. H. Himmel, un maestro berlinese che aveva studiato in Italia; le *Arie* di J. F. Reichardt, maestro di cappella alla Corte di Berlino; un *Rondò* per pianoforte e orchestra del principe Luigi Ferdinando di Prussia; una *Cantata*, sul poema *Johanna Sebus* del Goethe, di C. F. Zelter, contemporaneo e amico del grande poeta; una *Sinfonia* di Federico il Grande; e infine si venne ai compositori berlinesi dei nostri giorni, fra i quali Paul Gräner con la sua *Musica a sera*, e Max Trapp con l'*Allegro deciso* per orchestra.

A parte questo encomiabile sforzo della Radio, le esecuzioni più importanti delle « Settimane d'arte » le offrì l'Orchestra Filarmonica, che diede anche un concerto per la riunione del « Consiglio permanente per la collaborazione internazionale dei compositori di musica », nel cui programma notammo un *Concerto* per Trautonium, di Harald Genzmer, il mirabolante strumento elettrico le cui qualità già descrissi in altra occasione. Pure per detta riunione si ebbe all'Opera di Stato l'interessantissima esumazione dell'opera giovanile di Strauss *Guntram*, mai rappresentata a Berlino e che vi apparve ora in una rielaborazione fatta dall'autore stesso. *Guntram* è la prima opera scritta da Strauss. Egli aveva allora 29 anni, un'età, quindi, nella quale Mascagni aveva già composto *Cavalleria*, Puccini l'*Edgar*, Verdi il *Nabucco*, Wagner *Il vascello fantasma*. Seguace delle teorie wagneriane, ch'egli, almeno pel teatro, aveva fatto interamente sue, Strauss scrisse da sè anche il libretto — che d'altronde lo mostra abile poeta nonchè uomo di grande cultura — e come imitò Wagner nello stile della poesia, nell'ambiente e nell'*ethos* dell'azione, così ne ricalcò le orme anche nella musica. Fatto curioso! Chè già parecchi anni prima egli aveva composto quei poemi sinfonici relativamente originalissimi e punto wagneriani che sono *Don Giovanni* e *Morte e trasfigurazione*.

Evidentemente, nel teatro egli doveva sentirsi ancora così poco sicuro da votarsi anima e corpo a Wagner, e dovevano passare altri otto anni prima che anche sulla scena, cioè con l'opera *Feuersnot* (Allarme d'incendio), delineasse una sua personalità propria. Questa non balza però fuori netta e precisa che dopo altri 4 anni, con *Salomè*. Ottenuto un successo senza pari con questa opera breve, ma densa di musica e forte di una nuova visione della sintesi tra sinfonia e dramma scenico, ben diversa da quella di Wagner, lo Strauss divenne d'un tratto operista di fama mondiale. E ben si comprende che dal piedestallo su cui lo innalzò quel successo, egli guardasse con un senso di pietà il proprio operone *Guntram*, composto oltre 10 anni prima, all'ombra del gigante di Bayreuth. Ed è noto che egli non si è curato menomamente di far rivedere il giudizio negativo che il pubblico del 1894 pronunciò su quel primo tentativo operistico, benchè il posto eminente e influentissimo al quale pervenne presto nel mondo dell'arte gliene avrebbe dato molte volte la possibilità.

Come si spiega che ora, dopo tanti anni, egli si sia deciso di tirar fuori ancora quel vecchio ed obliato spartito? Che abbia nutrito una segreta predilezione per esso? Sappiamo invece che a suo tempo espressamente lo rinnegò e che è *La donna senz'ombra* quella che fra tutte le sue opere gli sta maggiormente a cuore. Egli avrà dunque semplicemente ceduto alle insistenze dei suoi ammiratori più incondizionati nonchè degli uomini di teatro che conoscono il giusto valore non solo artistico, ma anche commerciale del suo nome. D'altra parte, e quanto allo stile, avrà pensato che anche oggi si rappresentano ancora opere nuove « wagnerizzanti » e che hanno forse difetti maggiori di quanti ne avesse il *Guntram*.

Fatto sta che l'autore, dopo d'aver eliminato molte prolissità e alcune debolezze troppo appariscenti, e ritoccato a fondo lo strumentale, ripresentò lo spartito, prima su una scena di provincia — e a suo tempo io ve ne informai — ed ora nel massimo teatro della Capitale. Tanto qui come là, il successo è stato entusiastico, ma assai più per la musica che non pel libretto che preconizza uno spirito di rinunzia e un ascetismo che oggi non convincono più, ed anzi, non riescono simpatici. Comunque il *musicista*, festeggiatissimo, si ebbe una bella rivincita.

L'Orchestra Filarmonica ha svolto anche quest'anno la sua serie di « concerti estivi », non all'aperto però, come il titolo potrebbe far pensare, giacchè il clima instabile di Berlino non permetterebbe di dare tutta una serie di concerti all'aperto, e d'altra parte, per delle udizioni puramente orchestrali la concentrazione acustica d'un ambiente chiuso è decisamente più adatta. I programmi non contenevano alcuna novità, ma qualche esecuzione rarissima come quella del poema sinfonico *Eros e Psiche* di Cesare Franck, o del *Concerto* per flauto e arpa di Mozart hanno avuto sapore di novità per la stragrande maggioranza dei berlinesi. Una nota particolare conferivano a quei concerti le persone dei direttori, tutti di età giovane o media, e non ancora celebri benchè già in possesso di ottimi « stati di servizio ». Infatti Richard Kraus aveva già diretto a Bayreuth, Otto Matzerath occupa il posto di direttore generale della musica a Karlsruhe, Bertoldo Lehmann quello di Lubecca, G. L. Jochum, fratello minore del noto direttore generale di Amburgo, sopraintende al teatro e ai concerti di Linz, e H. Tanu Markgraf a quelli di Remscheid. Questa fila di direttori nuovi per la capitale riuscì interessante ed istruttiva.

Vanno delineandosi i programmi delle nuove stagioni. All'Opera Tedesca si è data un'opera nuova per Berlino, *Schirin e Gertraude* di Pal Graener, il quale, benchè berlinese, non è stato mai rappresentato su questi palcoscenici. Un avvenimento che interesserà i musicologi di tutto il mondo è l'esumazione che si farà all'Opera del Popolo della *Rodelinda* di Händel, opera che tratta delle lotte intestine dei Longobardi nel settimo secolo, quando Grimoaldo, duca di Benevento, cacciò da Milano Bertari, figlio di re Ariberto, e ne impalmò la sorella, facendo eleggere se stesso re dei Longobardi. L'azione dell'opera si svolge dunque in Italia, a Milano e a Pavia.

Con queste mezze novità si è aperta la stagione 1942-43, mentre durante l'estate di novità operistiche non se ne ebbero, nè a Berlino nè a Vienna, se non vogliamo chiamare tale un ballo-pantomima *Tito Feuerfuchs* con musica composta di danze di Giovanni Strauss a cura di Brückner-Rüggeberg ed eseguito all'Opera di Stato viennese dalla coreografa Erika Hanka. Al Comunale di quella metropoli ebbe buon successo una ripresa del *Kuhreigen* (Il canto dei vaccai), il commovente dramma lirico di Kienzl. Una novità vera e d'una certa importanza si ebbe a Strasburgo, capitale dell'Alsazia tornata al Reich per la seconda volta, dopo un'altra parentesi d'infranciosamento fra il 1918 e il 1940. Essa è *La storia della bella Annetta*, del maestro alsaziano Leo Justinus Kauffmann, ed ebbe un successo assai lusinghiero per l'autore come per il direttore Hans Rosbaud e gli interpreti tutti.

Nella musica da concerto e da camera il bilancio estivo è alquanto più ricco di novità. A Berlino avemmo un'udizione con cori dedicata al compositore contemporaneo Ernst Pepping di cui si eseguì per la prima volta la cantata parodistica *Lode delle lagrime*; e a Vienna interessarono, oltre a tre novissime cantate: *Inno* di Carlo Lafite, *La eterna gleba* di Franz Burkhart e *Lamento autunnale* di Franz Drdla (dove il noto compositore suonò da sè il grande *assolo* per violino), una « Serata romena » con musica prevalentemente popolare della nostra alleata, cantata da Valentina Cretoi e Petre Manteanu, col m.° Kojetinski al pianoforte, nonchè un concerto di musica contemporanea ungherese che fece conoscere lavori, in parte anch'essi a base folcloristica, di Bartok, Dohnanyi, Farkas, Kodaly, Pongracz, Vecsey e Veress, esecutori il Quartetto Sandor Vegh, la cantante Banlaky e i pianisti Alice von Nagy ed Ernö Daniel.

Nella stessa Vienna l'ultimo concerto della Società degli Amici della musica merita menzione per le *Variazioni beethoveniane* di Franz Schmidt che hanno per tema le originalissime battute dello Scherzo della *Sonata in fa* per violino e pianoforte, op. 24; mentre a Berlino il Quartetto Strub tenne a battesimo il nuovissimo *Quartetto in do min* per archi di Hans Pfitzner che mostra l'autore, sempre un po' temuto per le sue astruserie, sulla via d'un ritorno alla semplicità e alla chiarezza.

L'innato amore del canto corale fa sì che in Germania le *Cantate* nuove abbondino. Così a Monaco si ebbe *L'anno del contadino bavarese*, Cantata di Hans Lang, un maestro che ama gli stornelli e gli strambotti e sa trarne partito innalzandoli a dignità sinfonica. Nella stessa serata, intitolata « Gioventù che canta » si riprese pure la Cantata *La festa del bambino* di Cesare Bresgen. L'Opera di Stato bavarese chiuse l'anno teatrale 1941-42 (l'« anno teatrale » in Germania va generalmente dal principio di settembre alla fine di giugno) col nuovo ballo-patomima *Le stagioni dell'amore*, con musiche meno note di Schubert, per una azione immaginata da Jölli e Kattnig e realizzata col solito brio dai coreografi Pina e Pio Miakar.

Come già scrissi nella mia precedente, le « Feste musicali » non mancano in nessuna estate germanica, anche quando, come ormai da oltre tre anni, l'interesse della Nazione si concentra naturalmente sulla titanica lotta che

essa deve sostenere contro dei feroci quanto potentissimi nemici. L'equilibrio dello spirito soffrirebbe però se si dovesse rinunciare a certe consuetudini che, essendo manifestazioni di alta cultura, danno anche quel senso di superiorità e quindi di forza morale ch'è inestimabile sostegno dello sforzo fisico di chi deve combattere. Senza stare a dettagliare i programmi, che del resto di novità non ne contengono quasi mai, salvo quelli delle poche « Feste » dedicate espressamente alla musica contemporanea, vi darò un'idea della varietà di queste « Feste » trascrivendone i titoli. Si ebbero dunque: a Dresda l'« Estate musicale 1942 », a Würzburg la « 21ª Festa mozartiana », a Danzica le « Serate regeriane », a Zwickau la « Festa Roberto Schumann 1942 », a Stoccarda « L'opera contemporanea tedesca », a Münster la « Festa italo-tedesca », a Francoforte una « Settimana di musica italiana » e un'altra di « Musica bulgara » (di ambedue riferii già nel fascicolo di luglio), a Detmold le « Giornate wagneriane », a Karlsruhe la « Festa di maggio », a Rostock la « Settimana musicale », a Mainz la « Festa Gutenberg 1942 », a Görlitz la « 26ª Festa musicale della Slesia », alle terme di Cannstatt la « Sesta festa Mozart », a Solingen la « Settimana di suoni e canti » (titolo che farebbe pensare a musiche leggere mentre vi si eseguiva tutta musica serissima) e molte altre ancora, che sarebbe lungo enumerare.

Aggiungete a tutto questo le « Feste » di fama mondiale quali le stagioni di Bayreuth e di Salisburgo; in quest'ultima città si ebbero pure le « Giornate degli studenti », per le quali convennero gli allievi dei maggiori Conservatori di musica del Reich, cioè di Berlino, Vienna, Colonia, Dresda, Würzburg, del « Mozarteum » salisburghese, per eseguire od ascoltare lavori come l'opera *Tamerlano* di Händel, e la *Cantata per i Caduti sul campo di battaglia* del compianto Helmut Bräutigam (da poco caduto egli stesso), o ad organizzare dei concerti tra cui uno intitolato « La famiglia Bach », ed un altro « Un'ora di musica europea », dove l'Italia era rappresentata da Malipiero.

Bayreuth e Salisburgo. — Le due stagioni si svolsero anche quest'anno davanti a un pubblico di feriti di guerra convalescenti, e operai delle industrie degli armamenti, tutti ospiti del Führer anche per le spese di viaggio e di soggiorno. Nella prima città si rappresentarono 12 volte *Il vascello fantasma*, 4 volte *Il crepuscolo degli dei* e una volta la *Tetralogia* intera, questa esclusivamente per i feriti decorati al valor militare. Le quattro rappresentazioni del *Crepuscolo* significavano bensì una deroga al principio stabilito dall'autore di non eseguire a Bayreuth che le 4 giornate dell'*Anello* insieme, ma l'allestimento di una stagione bayreuthiana in piena guerra rappresenta già uno sforzo tale che simili eccezioni si spiegano con le contingenze particolari dell'ora presente. Di artisti nuovi, cioè che non fossero stati scritturati già per la stagione precedente, si distinsero lo svedese Set Svanholm nelle parti di Sigfrido e di Erik, Paula Buchner in quella di Brunilde, F. Dalberg, da Lipsia, come potente quanto sinistro Hagen, mentre un altro svedese, Joel Berglund, fu efficacissimo « Olandese », e Paula Baumann, da Karlsruhe, quanto mai trasognata Senta. Fra i direttori era nuovo il già citato Richard Kraus (da non confondersi col più noto Clemens Krauss) che è figlio del tenore Kraus, il celebre Sigfrido d'un tempo, e che divise molto onorevolmente la fatica di dirigere le rappresentazioni di quest'anno col m.° Elmendorff, mentre il consigliere di Stato Tietjen era regista e il Praetorius scenografo.

Se la stagione di Bayreuth è unicamente consacrata all'opera di Wagner, quella di Salisburgo, oggi non meno importante, si dedica soprattutto a Mozart, che in quella città nacque e visse, ma anche ad altri maestri, non limitandosi a sole rappresentazioni teatrali, ma comprendendo pure tutta una serie di concerti e perfino qualche commedia o dramma del teatro di prosa. Nell'attesa che Clemens Krauss, per volontà del Führer direttore stabile delle annuali « Feste » di Salisburgo, abbia realizzato il suo « piano decennale » e formato un'orchestra e un complesso artistico stabili anch'essi, i concerti e l'accompagnamento delle opere liriche sono stati tutti a carico dell'Orchestra Filarmonica di Vienna. Questa ebbe così da assolvere l'ingente compito di suonare, in appena quattro settimane, in ben 12 rappresentazioni e 8 concerti con tutto il rispettivo accessorio di prove, sotto la direzione dei maestri Clemens Krauss, Ernesto Ansermet, Carlo Böhm, Willem Mengelberg e, *dulcis in fundo*, Riccardo Strauss. Quest'ultimo diresse *Le nozze di Figaro*, mentre la sua propria opera *Arabella* ebbe a direttore Krauss. Presero parte alla « Festa » inoltre il Quartetto Schneiderhan di Vienna ed Edwin Fischer con la sua Orchestra da camera.

Carlo Orff, ammiratore di Claudio Monteverdi. — Uno dei teatri germanici più intraprendenti nel campo della musica contemporanea è il Regionale d'Assia a Darmstadt. È quivi che anche in questo periodo non ricco di novità ne abbiamo avuto una di molta importanza, cioè un *Trittico monteverdiano* come potremmo chiamarlo, di Carlo Orff, autore di quei *Carmina burana* che siete stati chiamati a giudicare recentemente alla Scala. L'Orff, secondo i critici musicali, ha il merito di aver riconquistato e reso accessibile alla sensibilità d'un pubblico moderno la musica drammatica di Claudio Monteverdi e il suo grandioso « stile rappresentativo ». Dopo aver visto fallire un primo tentativo di rielaborare l'*Orfeo* di cui aveva cercato riprodurre con lo scrupolo d'uno storico della musica anche l'autentica veste strumentale, egli ha voluto ora rifarne a fondo proprio l'orchestrazione (e del suo personalissimo modo d'orchestrare avete potuto rendervi conto ascoltando *Carmina burana*).

Grazie al procedimento di Orff la musica del grande novatore secentista potè impressionare il pubblico del 1940 a Dresda. Fu addirittura una rivelazione, e l'Orff, sicuro ormai d'aver trovato la chiave di volta per far gustare ad un uditorio moderno quel Monteverdi pel quale aveva sempre sentito e manifestato un'ammirazione quasi fanatica, prese ad adattare poi in modo simile il grandioso frammento *Lamento d'Arianna* e il burlesco *Ballo delle ingrate*, per i quali gli si offerse il ben noto Teatro di Gera, anch'esso, come quello di Darmstadt, gran fautore di esperimenti operistici.

Soddisfatto dell'esito, l'Orff ha ora riunito i tre lavori monteverdiani in un Trittico che forma spettacolo serale, e lo ha presentato sulla scena, ben più grande, del Regionale d'Assia. Il successo notevole e che ha avuto eco in tutto il Reich è una prova della vitalità di quei geniali spartiti che cessano ormai, grazie a Carlo Orff, di essere in Germania dei cimeli da biblioteca, e sulle cui ulteriori fortune nei nostri teatri io vi terrò al corrente. Del resto, comunque vada, io personalmente credo che sarà sempre un affare da buongustai, come ritengo tale in fondo anche l'arte dell'Orff stesso.

Musica e musicisti italiani. — Anche durante l'estate l'Italia è stata quasi ovunque presente in Germania, sia nel repertorio dei teatri, sia nei programmi sinfonici e da camera, sia nelle persone degli artisti esecutori, direttori e cantanti. Già nelle « Settimane d'arte berlinesi » uno degli avvenimenti di maggiore interesse fu l'esecuzione dell'opera *Polifemo* di Gio. Batt. Bononcini che è anche la prima che sia mai stata eseguita nella capitale, ora germanica, ma allora soltanto prussiana. In quel tempo, cioè nel 1703, la regina Sofia Carlotta, intelligentissima di musica oltrechè ammiratrice del Bononcini (che era pure un famoso violoncellista), non ebbe paura di sedersi al cembalo e da lì dirigere personalmente tutta l'opera. Non è chiaro perchè il maestro non abbia diretto personalmente, tanto più che era direttore della musica di Corte; d'altra parte vi possono essere delle buone ragioni per cedere al capriccio di una donna, specialmente quando questa donna è la propria padrona e, per giunta, una regina... Esumato ora dopo 239 anni, *Polifemo* ha avuto virtù d'interessare ancora e cattivarsi l'animo degli uditori con la grazia della fattura e le molte bellezze melodiche.

Pure a Berlino registriamo con grato animo il magnifico concerto dato da Beniamino Gigli per i nostri feriti di guerra, mentre all'Opera di Stato ebbe un altro successo Franca Somigli che, dopo la *Tosca*, da me già ricordata nella mia precedente, cantò ed interpretò in modo impressionante la *Salomé* di Strauss. All'Opera Tedesca fu notevole la nuova messa in scena di *Un ballo in maschera* dove fra l'altro vedemmo le maschere, anzichè in una sala, folleggiare in un grande parco. A Vienna, a quell'Opera di Stato, fu eseguito il *Don Pasquale* con una nuova versione tedesca fatta da Alfred Jergen che aveva sostenuto già la parte del protagonista e ora faceva da regista. Allo stesso massimo teatro della Marca Orientale si sono riprese, dopo molti anni, *Le donne curiose* di Wolf-Ferrari, sotto la direzione intelligente e vibrante di Vittorio Gui; e la nuova coreografa Erika Hanka ha creato un seguito di danze indovinate sulla musica delle *Antiche Danze e Arie* del Respighi.

Le donne curiose si diedero pure a Ratisbona, e nei concerti di quella città si eseguì un concerto di musica italiana e giapponese a cui prendeva parte il flautista Rolando Zucca. L'Opera di Stato di Dresda, gloriosa per una lunga tradizione di *prime* di fama mondiale, quali *Rienzi* e *Tannhäuser*, *Salomé*, *Elettra*, *Cavaliere della rosa*, *Dafne*, ecc., allestì la *Francesca da Rimini* di Zandonai, procurando all'opera del maestro roveretano un altro magnifico successo.

A Monaco piacque il *Canzoniere italiano* di Wolf-Ferrari; a Münster, metropoli westfalica, si svolse la già menzionata Festa musicale italo-tedesca, dove sotto la vigorosa direzione di Ottavio Ziino si eseguì musica di Bossi, Calabrini, Casella, Nordio, Pizzetti e tre lavori di Respighi, cioè *Il tramonto*, *Trittico botticelliano* e *Concerto* per pianoforte e orchestra; poi, sotto il direttore generale della musica Dressel, la *Vita nuova* di Wolf-Ferrari, e al Comunale, che ha dovuto sloggiare dal suo magnifico teatro perchè bombardato dai prodi della R.A.F., *L'italiana in Algeri* di Rossini.

Nei concerti di Breslavia notammo un successo de *La rocca degli ostinati*, fiaba sinfonica di Piero Calabrini, nonchè una serata del Quartetto di Slesia dedicata a Nardini, Boccherini, Respighi e Liviabella, di cui s'eseguì per la prima volta in Germania il *Quartetto* in fa min. La piccola città di Tilsit situata sull'estremo confine orientale del Reich e che era minacciata ancora nel 1941 dalla barbarie dei bolscevichi che invasero la limitrofa Lituania, è rimasta quest'anno interamente tranquilla grazie all'eroismo dei nostri soldati che hanno portato il fronte a un migliaio di chilometri più ad Est; e subito vi si è ridestato anche l'amore del teatro. Vi si è organizzata una stagione, è vero, di sole due opere, entrambe italiane, cioè il *Don Pasquale* e *La traviata*.

Nulla potrebbe illustrare meglio la grande simpatia che gode qui la musica italiana. Si pensi: una città rinasce alla vita, dopo essere

stata angosciata dall'orribile prospettiva di venir travolta da quella valanga di carnefici che costituisce l'esercito sovietico, e che chiede come primo sollievo dello spirito, dopo cessato il pericolo? I dolci accenti dei cigni di Bergamo e di Busseto... Nella stessa Tilsit si ebbe anche la visita del « Quartetto della Camerata musicale romana » che, dopo Mozart e Brahms, suonò Malipiero. Anche nelle già citate « Feste » di Salisburgo l'arte italiana non poteva mancare. Carlo Böhm vi diresse la *Messa da requiem* di Verdi, e il Krauss, festeggiandosi la fondazione d'un gruppo salisburghese della Società Italo-Germanica, fece udire dei Madrigali del Palestrina e di Antonio Scandelli, nonchè *I pini di Roma* di Respighi.

In un concerto di orchestra da camera diretto da Edwin Fischer, due *Canzoni* per doppia orchestra d'archi di Giovanni Gabrieli dettero prova della genialità di quelle musiche preclassiche italiane. A Liegnitz, operosa città slesiana, si eseguì, accanto a varia musica respighiana, il *Quartetto in re magg.* per archi di Cambini. Ricordiamo infine il giro di concerti della grande Banda dell'Arma Aerea, Riparto di Roma, forte di 100 professori, che diede luogo dappertutto a cordialissime manifestazioni d'amicizia fra le nostre due Nazioni, riunite inoltre in una salda fratellanza d'armi nella lotta per un avvenire più sicuro e più felice.

ALFREDO BRÜGGEMANN

NOTIZIE

La stagione teatrale d'inverno

Ecco i cartelloni dei principali teatri:

® MILANO (Teatro della Scala). — *Regina Uliva*, libretto di Simoni, musica di G. C. Sonzogno ed i balletti *Visioni* di Pick Mangiagalli, su musiche di Chopin, *Pinocchio* di Ragni, *Enrosadria* di Zapparoli (novità assolute); *Russlan e Ludmilla* di Glinka (nuova per l'Italia); *Monte Ivnòr* di Rocca, *Lo stendardo di S. Giorgio* di Peragallo, *L'amante in trappola* di Pedrollo, *Il torneo notturno* di Malipiero (mai eseguite a Milano); *Falstaff, Rigoletto, Trovatore, Traviata, La fanciulla del West, Wally, Resurrezione, Iris, Lo straniero, L'Arlesiana, La cena delle beffe, La sonnambula, Don Pasquale, Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, *Carmen, L'anello del Nibelungo, Elettra*, ed il balletto *La giara*. La stagione sarà completata da alcuni concerti sinfonici.

® ROMA (Reale dell'Opera). — *L'isola del sole* di Gaetani ed i balletti *Rosa del sogno* di Casella, *La stella del circo* di Stinco, *Don Giovanni di Zarissa* di Egk (novità assolute); *Beatrice Cenci* di Pannain, *Le nozze di Haura* e *La Grançeola* di Lualdi, *L'usignolo* di Strawinski (nuove per Roma); *Falstaff, Traviata, Rigoletto, Turandot, La Bohème, Iris, Palla de' Mozzi, Giulietta e Romeo, La sonnambula, Poliuto, La Vestale, Emiral, Adriana Lecouvreur, Madame sans gêne, L'incoronazione di Poppea, Il cavaliere della rosa, Werther, Kovancina, Oberon, Tristano e Isotta, L'anello del Nibelungo*, ed i balletti *Eliana* di Alfano e *Persefone* di Ferro.

® NAPOLI (S. Carlo). — *Un curioso accidente* di J. Napoli, *La vita è sogno* di Malipiero (novità assolute); *Don Giovanni di Manara* di Alfano, *Ghirlino* di Ferrari Trecate (nuove per Napoli); *Aida, Rigoletto, Butterfly, Mefistofele, La figlia del Re* di A. Lualdi, *L'Arlesiana, Mignon, Boris Godunof, Tristano e Isotta*. Durante la stagione si avranno anche alcuni concerti sinfonici.

® TRIESTE (Verdi). — *Fior di Maria* di Bianchi (novità assoluta); *Basi e bote* di Pick-Mangiagalli, *Fedra* di Pizzetti (nuove per Trieste); *Aida, Turandot, Orfeo* di Monteverdi, *L'elisir d'amore, Werther, La Walchiria*. Completa il programma una serie di concerti sinfonici.

® VENEZIA (Fenice). — Oltre l'*Otello, La fanciulla del West, La sonnambula, Manon* di Massenet, si daranno, nuove per Venezia: *Dafni* di Mulè, *Abramo e Isacco* di Pizzetti, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi-Toni, *Il cavaliere della rosa* di Strauss, *La storia del soldato* di Strawinski.

® PARMA (Regio). — Alle opere indicate nel precedente fascicolo, sono da aggiungere le tre nuovissime (che figuravano nella sospesa stagione del Donizetti di Bergamo) *Antigone* di Liviabella, *Minnie la candida* di Riccardo Malipiero e *Ariodante* di Nino Rota.

La stagione concertistica

® ROMA (Adriano). — Sotto la direzione artistica di B. Molinari e con la partecipazione dell'orchestra e coro di S. Cecilia si daranno, dall'8 novembre all'11 maggio, non meno di 40 concerti. In ordine di tempo si avvicenderanno sul podio i maestri Molinari, Guarnieri, Schuricht, Markevitch, Zandonai, Pedrotti, von Kempen, Gui, Capuana, Branco, Somma, De Sabata, Ziino, Molinari-Pradelli, Casella, Kabasta, Zecchi e Ferrara.

Tra i solisti figurano: Aprea, Bagnoli, Fischer, Gieseking, Magaloff, Kempff, Caporali, Anda, Benedetti-Michelangeli, Puliti-Santoliquido (pianoforte); D'Albore, De Zaratheczky, De Vito, Piovesan, Pelliccia (violino); Cassadò, Ranzato, Mainardi, Amfitheatroff (violoncello).

Oltre la *Messa solenne in mi min.* di Bach, lo *Stabat* di Rossini, le *Stagioni* di Haydn, la *Messa di Papa Marcello* e lo *Stabat Mater* di Palestrina, quest'ultimo nella revisione di Wagner, oltre due concerti riservati a Chopin (Ziino e Molinari-Pradelli), ed un altro di musiche ungheresi, figurano nel programma le seguenti composizioni, novità assolute o per Roma: il *Figliol prodigo* di Veretti, *Santa Eufrosina* di Malipiero, la 2ª Serie dei *Cori di Michelangelo* di Dallapiccola, il *Deserto tentato* di Casella, *Le tentazioni di S. Antonio* di Davico, la *Messa* a voci sole di Somma, *Giovanna d'Arco al rogo* di Honegger.

® ROMA (S. Cecilia). — Alcuni dei 28 concerti che avranno luogo dal 6 novembre al 4 maggio, saranno diretti dai maestri Somma, Molinari, Pedrotti, Fischer, Argento e Caggiano. Sono stati scritturati anche il Trio di Trieste, l'Orchestra da camera di Berlino, il Quartetto italiano, il Quintetto Poltronieri e quello dell'Accademia Chigiana. Tra i solisti ricordiamo le cantatrici Danco e Ginster; i clavicembalisti Vignanelli e Nucci; i pianisti Gerini, De Barberis, Zanella, Meyer, Alderighi, Fischer, Magaloff, Kempff; i violinisti Abbado, Scaglia, Belardinelli, De Zaratheczki, Strakas; il violoncellista Cassadò; il violista Sabatini; le arpiste Bressan e Pasquali-Cortese.

Anche nella Sala Accademica si avranno speciali manifestazioni per il bicentenario della morte di Boccherini, del quale verrà eseguito — tra l'altro — lo *Stabat Mater*; del tricentenario della morte di Monteverdi e di Frescobaldi. Per festeggiare il 50° dalla nomina del Conte di S. Martino a Presidente dell'istituzione, si darà la *Messa* di Bach e verrà ripetuto il 1° programma con cui, il 2 febbraio 1895, si inaugurarono i concerti a S. Cecilia. È annunziato anche un ciclo di musiche di Bach e di Chopin.

Tra le novità o le prime esecuzioni in programma ricordiamo: *Missa Reginae Martyrum* di Refice, il *Festino della sera di giovedì grasso* di Banchieri, *Tre Liriche* (soprano e orchestra) di Gatti, il preludio all'Oratorio *Suass* di Magnani, *La tempesta* di Tommasini, *Leggenda pastorale* e *Toccata* di Somma, *Concerto* (cello e piccola orchestra) di D'Ambrosio, *Fantasia* (piano e piccola orchestra) di Alderighi, *Capriccio* (2 pianoforti) di Gerini, *Nonetto* di Zanella, *Sonata* di Rota e *Sonatina* di Labroca, entrambe per violino e pianoforte; ed ancora pagine di Gabrielli, Clementi, Strauss, Hindemith, Winklen, ecc.

® L'ISTITUTO D'ALTA CULTURA DI MILANO ha deciso la pubblicazione — a prezzi che esulano da ogni carattere speculativo — delle *Lettere inedite* di Catalani, con studio e annotazioni del m.° Carlo Gatti; del *Diario intimo* di Beethoven, nonchè della riproduzione fotografica dei manoscritti della *Lucia* di Donizetti, del *Barbiere* di Rossini e dell'importante *codice Squarcialupi* di musiche trecentesche.

® L'Accademia Musicale Chigiana in occasione della recente settimana ha pubblicato un accurato volumetto (Edit. Ticci, Siena) su G. B. PERGOLESI con ricche illustrazioni, documenti e note di G. Chigi-Saracini, V. Mortari, E. Zanetti, G. Radiciotti, F. Schlitzer, S. A. Luciani, E. Luin, F. Caffarelli, A. Damerini, U. Rolandi.

® A Renato Simoni e Nicola De Pirro è stata conferita la Medaglia d'oro, ed a Carlo Schmidl quella d'argento, per i BENEMERITI DELLE ARTI.

Il ministro Bottai ha partecipato al maestro Ettore Pozzoli ch'è stato insignito della STELLA D'ARGENTO al merito della Scuola. Uguale onorificenza ha avuto anche il m.° Ulisse Matthey.

® La nuova opera *La notte di Tebe* di E. WOLF FERRARI verrà rappresentata per la prima volta ad Hannover, durante l'imminente stagione. Un'opera nuova annunzia di aver terminato il m.° FRANCESCO BISAZZA. Di carattere drammatico, ha per titolo *Vanni Lupo*; un atto tolto dalla nota commedia di Nino Martoglio.

® A Forlì si è inaugurato un busto del CELEBRE TENORE ANGELO MASINI con questa dedica: « Diede all'arte la luce del suo genio - alla beneficenza la generosità del cuore - all'agricoltura la tenace volontà ».

® A TERNI si è costituito l'ENTE SINFONICO-ORCHESTRALE « S. FALCHI », composto di circa sessanta elementi della città e diretto dal maestro Graziano Mucci. Esso si propone una intensa attività e si è assicurata la collaborazione di maestri e solisti di chiara fama.

® Le Scuole di pianoforte, violino, violoncello, clarinetto, tromba, trombone ed i relativi corsi complementari del CIVICO LICEO MUSICALE « F. MORLACCHI » DI PERUGIA sono pareggiati, a tutti gli effetti di legge, alle Scuole e relativi corsi complementari dei Regi Conservatori di musica.

® Al concerto delle PROMESSE LIRICHE, tenutosi ad ALESSANDRIA, sono stati prescelti sei giovani partecipanti, per un'adeguata preparazione nelle opere *Rigoletto, Trovatore* e *Tosca*, che saranno chiamati ad interpretare nella stessa città. Essi sono: Luisa Cantori di Pesaro, Ines Bobbio di Casalmaggiore, Pina Tassi di Roma, Romeo Varagnolo di Trieste, Mario Carlini di Pola, Silvio Borsano di Verona.

® Assai feconda è l'attività di ARTHUR HONEGGER, uno degli autori rappresentati nell'attuale stagione alla Scala. Egli ha terminato, infatti, una *Sonata* per violino solo, una raccolta di cinque Melodie (*Un piccolo corso di morale*) su testo di Giraudoux e alcuni *Salmi* ad una voce, parole di de Bèze. Sta lavorando inoltre ad una musica di scena per il dramma d'Euripide *Ion*; ad un'altra per il film *Le journal tombe à cinq heures* e ad una impor-

tante partitura destinata al *feu de la Passion* di C. von Arx. Prepara, inoltre, un balletto per l'Opéra di Parigi.

® Il Prix de Rome pel 1942 (l'Istituzione, come è noto, si è trasferita in una villa di Nizza) è stato assegnato ad Alfred Desenclos per una cantata (di R. Brunel) su *Pygmalione*.

® Alfredo Cortot ha avuto incarico dal Governo francese di riunire in un solo gruppo professionista tutti gli elementi di cui si compone la Corporazione dei musicisti. — Sempre in Francia, la celebre musica de La guardia repubblicana ha assunto il nuovo titolo di « Musica della guardia del Capo dello Stato francese ».

® Le stazioni radiofoniche, che nel 1939 erano 2509, sono salite ora a 2768 con la seguente suddivisione per i diversi continenti: Europa da 463 a 470; America del Nord da 1058 a 1122; America centrale da 195 a 279; America del Sud da 396 a 471; Asia da 170 a 179; Australia da 163 a 172; Africa da 63 a 75. — Gli abbonati alla radio negli Stati Uniti superano i 57 milioni.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Fisarmonica

ANZAGHI (L. O.). *Metodo completo teorico-pratico progressivo* per Fisarmonica sistema « Pianoforte » e « Cromatico » da 24 a 140 bassi:

(125737) Metodo teorico-pratico L. 40,—
(125738) Appendice: Pezzi scelti » 20,—

Canto e Pianoforte

ROCCA (L.) (124603). *Schizzi francescani*, per una voce (S-T) e piccolo complesso strumentale (dai « Fioretti di S. Francesco ») Riduzione L. 20,—

Orchestra

CECE (A.). (124774). *Passacaglia*. Partitura in-4° L. 40,—
ROCCA (L.) (124601). *Schizzi francescani*, per una voce (S-T) e piccolo complesso strumentale (dai « Fioretti di San Francesco »). Partitura in-8° L. 40,—

ALTRE EDIZIONI

Canto e Piano

CREMESINI (M.). *Due Liriche*: 1. Notte; 2. Mistero. (F. Bongiovanni, Bologna).
CZERNIK (W.). *Drei Lieder*. (Kistner & Siegel, Lipsia).

Orchestra

JESINGHAUS (W.). *Festliche Musik* (2 Flöten, Trompete in B, Klavier, Streichquintett). Partitur. (Hug & C., Zürich).
STALDER (G.). *Sinfonie Es. dur* (2 Violinen, Viola und Violoncello und 2 Hörner). Herausgegeben von H. Scherchen. (Hug & C., Leipzig).

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

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE

L. ORESTE ANZAGHI

METODO TEORICO PRATICO PROGRESSIVO PER FISARMONICA

sistema « Pianoforte » e « Cromatico » da 24 a 140 Bassi, riccamente corredato da tavole illustrative della tastiera, della bottoniera e per il modo di tenere l'istrumento.

CONTIENE DAI PIÙ FACILI AI PIÙ DIFFICILI ESERCIZI E PEZZI DILETTEVOLI OPPORTUNAMENTE DISTRIBUITI PER ORDINE DI DIFFICOLTÀ

125737. - METODO (208 pagine) . . . . . **L. 40**
125738. - APPENDICE al metodo, con composizioni e danze di successo internazionale . . . . . **L. 20**

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

COMPOSIZIONI DI
G. FRANCESCO MALIPIERO

LAVORI TEATRALI.

Tre Commedie Goldoniane (La bottega da caffè; Sior Todero brontolon; Le baruffe chiozzotte). Le tre opere riunite. Riduzione per Canto e Piano. (Testo italiano e francese) L. 40,—
Libretto di G. F. Malipiero L. 4,—
Una Canzone a Chioggia (da « Le Baruffe chiozzotte », N. 3, delle « Tre Commedie Goldoniane ». A 6 Voci miste con solo Tenore. L. 5,—
La favola del figlio cambiato. Tre atti (cinque quadri di L. Pirandello. Opera completa per Canto e P.forte L. 50,—
— Partitura in-4° grande, in fac-simile dell'autografo L. 200,—
— Libretto » 4,—
Giulio Cesare. Tre atti in 7 quadri da Shakespeare. Libera traduzione e riduzione dell'A. Opera completa per Canto e Pf., in fac-simile dell'autogr. L. 50,—
— Libretto » 3,—

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA.

122116. - *Epitaffio* per Pianoforte. L. 5,—
119580. - *Variazioni senza tema*, per Orchestra. Riduzione dell'A. per due Pianoforti. L. 10,—
119002. - *Due Sonetti del Berni* (1. Chiome d'argento fine; 2. Cancheri e beccafichi) per Voce (MS-Br) e Pianoforte. L. 7,—
119650. - *Le Stagioni italiche* (1. Lauda per un morto (B. Latini); 2. Canto della neve (A. Ignoto); 3. Capriccio (F. De Lemene); 4. Ditirambo terzo (dalle Laudi di D'Annunzio) L. 12,—
119320. - *Stornelli e Ballate* per Quartetto d'Archi. Partitura in-16°. L. 10,—
119321. - Parti staccate » 10,—
Il commiato per Orchestra e 1 Voce. Poesia di Leopardi. Riduzione dell'A. per Canto (Br) e Pianoforte L. 5,—
119580. - *Variazioni senza tema* per Pianoforte e Orchestra. Riduzione per 2 Pianoforti a 4 mani L. 10,—
123220. - *Concerto* per Pianoforte e Orchestra. Riduz. per 2 P.forti L. 12,—

MUSICA SACRA

124223. - *De Profundis* per 1 Voce ed Organo L. 5,—
124120. - *Idem* per 1 Voce, Viola, Gran Cassa e Pianoforte L. 5,—

MUSICA SINFONICA.

119001. - *Per una favola cavalleresca*. Illustraz. sinfon. Partit. in-16° L. 20,—
119432. - *Tre Commedie Goldoniane*. Tre frammenti sinfonici (1. La bottega da caffè; 2. Sior Todero brontolon; 3. Le baruffe chiozzotte).
Partitura in-16° L. 30,—
119927. - *Variazioni senza tema* per Pianoforte ed Orch. Part. in 16°. L. 10,—
122277. - *Concerti* per Orchestra (1. Esordio; 2. Concerto di Flauti; 3. Concerto di Oboi; 4. Concerto di Clarinetti; 5. Concerto di Fagotti; 6. Concerto di Trombe; 7. Concerto di Tamburi; 8. Concerto di Contrabbassi; 9. Commiato). Partitura in-16° L. 15,—
124078. - *2ª Sinfonia* (Elegiaca). Partitura in-16° L. 15,—
123105. - *Sinfonia in 4 tempi* come le 4 Stagioni. Partitura in-16° in fac-simile dell'autografo L. 12,—
123218. - *Concerto* per Pianoforte e Orchestra. Partitura in-4° grande, in fac-simile dell'autografo L. 25,—

REVISIONI.

E. R. 157. - Leo L. - *Sei Solfeggi* per S-T. L. 8,—
E. R. 1077. - Bassani G. B. - *Canzoni amorose* (per Archi). Partitura L. 15,—
E. R. 1079. - Frescobaldi G. - *Toccate* (per Archi). Partitura L. 15,—
E. R. 1081. - Monteverdi G. - *Orfeo*, Sinfonie e Ritornelli (per Archi). Partitura L. 15,—
E. R. 1083. - Stradella A.: *Serenata* (per Archi). Partitura L. 15,—
E. R. 2018. - Tartini G. - *Concerto in sol* da un Sonata: per Orchestra d'Archi (Organo ad lib.). Partit. in-4° L. 20,—
E. R. 2020. - Veracini F. M. - *Concerto in mi min.* dall'Op. 2: per Orchestra d'Archi (Organo ad lib.) Part. L. 20,—

(Aumento su tutti i prezzi del 20 %)

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

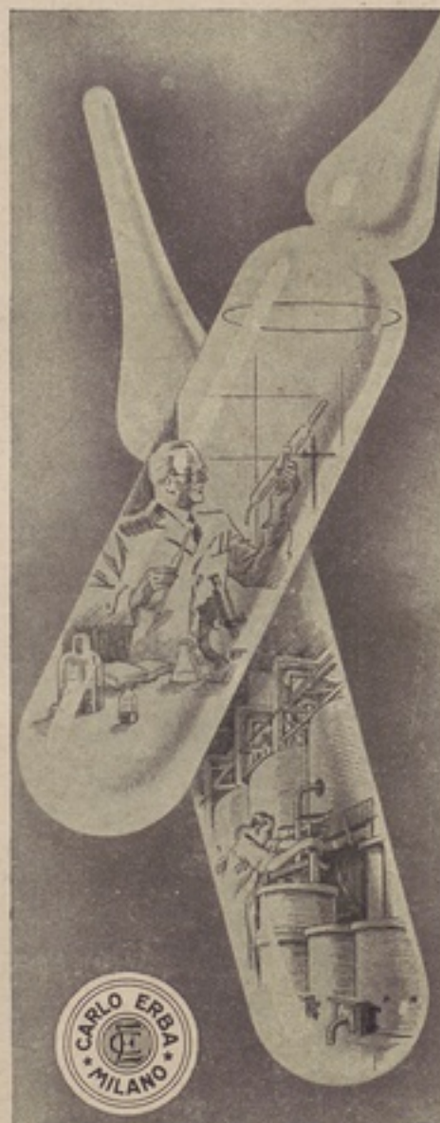
PVBBLICAZ. MENSILE. SPEDIZ. IN ABBON. POSTALE GRUPPO III.°

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CVLTVRA MVSICALE

CIASCUN FASCICOLO L. 1,80

ANNO·XXIV·NVMERO·XI·XII·NOVEMBRE DICEMBRE·MCMXLII·XXI



La marca "ERBA„ è, nel campo farmaceutico italiano, la più nota e rinomata in Italia ed all'estero, in quanto in oltre tre quarti di secolo di esistenza, ha saputo con probità e costante accuratezza, conquistarsi la fiducia del Medico e del Pubblico.

La "CARLO ERBA„ con le molte centinaia di prodotti e preparati, è la più importante fabbricante di farmaci specializzati d'Italia e la prima che abbia di propria iniziativa creato un grande, attrezzato laboratorio scientifico di ricerche chimiche e biologiche, dal quale sono usciti lavori originali di riconosciuto valore e di larga applicazione terapeutica. Essa è la grande fabbrica chimica italiana che mai ha inviato danaro all'estero per acquistare brevetti o pagare interessenze.

Sono alle dirette dipendenze dell'organizzazione "ERBA„: N. 51 chimici laureati, N. 14 Medici N. 27 diplomati Farmacisti, N. 6 Dottori Ingegneri.

Tra i suoi consulenti sono i più chiari nomi delle Università e dell'Accademia d'Italia.

CARLO ERBA S·A

MILANO

LE GRANDI NOVITA'

«VOCE DEL PADRONE»

RICCARDO STRAUSS e la Cappella di Stato bavarese

«SINFONIA DELLE ALPI» (R. Strauss) - Op. 64

1 - Notte - Sorgere del sole
2 - L'ascesa - Entrata nella foresta . . . . . DB 5662
3 - Entrata nella foresta (*cont.*) - Viaggio lungo il ruscello - Alla cascata - Apparizione
4 - Sui prati fioriti - Sul pascolo alpino - Fra gli sterpi nel folto di una macchia per vie traverse . . . . . DB 5663
5 - Sul ghiacciaio - Momenti di pericolo - Sulla vetta
6 - Sulla vetta (*cont.*) - Visione . . . . . DB 5664
7 - Visione (*cont.*) - Salgono le nebbie - Il sole si offusca gradatamente - Elegia
8 - Elegia (*cont.*) - Calma foriera di tempesta - Uragano e tempesta - Discesa . . . . . DB 5665
9 - Uragano e tempesta - Discesa (*cont.*) - Tramonto del sole
10 - Risonanza... (in dolce estasi) . . . . . DB 5666
11 - Risonanza... (in dolce estasi) (*cont.*) - Notte . . . . . DBS 5667

(Con Album Serie N. 172) (a una sola facciata)

GRANDE ORCHESTRA SINFONICA (Direttore Leopoldo Stokowski)

Valzer triste (Sibelius) Op. 44
Panis Angelicus (C. A. Franck - adatt. Stokowski) Inno Sacro . . . DB 3318

MUSICA DA CAMERA

QUARTETTO BELARDINELLI della «Camerata Romana»

QUARTETTO N. 2 (Mario Labroca)

1 - Allegro deciso - I Tempo (P. I)
2 - Allegro deciso - I Tempo (P. II) . . . . . AW 311
3 - Adagio (Serenata) (P. I)
4 - Adagio (Serenata) (P. II) . . . . . AW 312
5 - Rondò (P. I)
6 - Rondò (P. II) . . . . . AW 313

(Con Album Serie N. 173)

LIRICA

Soprano **ELDA RIBETTI** (con grande orchestra - Diretta da A. Sabino)

Don Pasquale (Donizetti-Accursi) - *So anch'io la virtù magica* (Cavatina) (Atto I)
Le nozze di Figaro (Mozart-Da Ponte) - *Deh! vieni, non tardar* (Aria di Susanna) (Atto IV) . . . . . AW 321

Mezzo Soprano **FEDORA BARBIERI** (con grande orchestra - Diretta da A. Sabino)

La favorita (Donizetti-Jannetti) - *Oh mio Fernando!* (Atto III)
Il trovatore (Verdi-Cammarano) - *Stride la vampa!* (Atto II) . . . AW 324

S. A. La Voce del Padrone - Columbia - Marconiphone

MILANO - Via Domenichino, 14

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. - Direttori d'orchestra della nuova generazione . . . Pag. 235

A. Bonaventura. - Verdi, il Quartetto, la Sinfonia . . . . . » 239

A. Cervesato. - Il posto di Beethoven nella storia della musica . . » 243

RIVISTA DELLE RIVISTE: R. Strauss dà le norme per eseguire il suo « Capriccio » - Italia - Estero . . . . . » 246

VITA MUSICALE: Teatri - Concerti - Notizie - Necrologio . . . . . » 251

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica strumentale - Musica didattica - Musica sinfonica . . . . . » 260

INDICE DELLE MATERIE pubblicate nel 1942 . . . . . » 265

ANNO XXIV NOVEMBRE-DICEMBRE 1942-XXI N. 11-12

MVSICA D'OGGI

Direttori d'orchestra
della nuova generazione

I frequentatori delle sale di concerto e dei teatri d'opera avranno notato che il numero dei giovani direttori d'orchestra aumenta con maggior rapidità, forse, di quello dei giovani compositori degni di vera stima. Più di una volta noi, anzi, ci siamo domandati se il fenomeno interpretativo, oggi, non abbia una più forte attrazione per l'artista di quello creativo. Per il pubblico — troppe volte deluso — le simpatie presentemente vanno tutte, è indubitato, per il direttore d'orchestra e il virtuoso; e la constatazione non deve far meraviglia poichè la folla piega sempre verso coloro che hanno più buone ragioni da far valere e verso chi meglio interpreta i suoi più segreti ed istintivi desideri. Alla melodia — leccornia ricercata dalla folla avida di soddisfare al primo boccone il proprio palato — supplisce oggi il gesto drammatico e teatrale del giovane direttore.

Al raggiungimento di tali risultati — non ostante che la nuova generazione dia all'arte compositori tanto entusiasti ed agguerriti — hanno notevolmente contribuito le scuole di direzione orchestrale di Bernardino Molinari (R. Accademia di Santa Cecilia) e di Antonio Guarnieri (Accademia Musicale Chigiana), due maestri di indiscutibile valore, di differente sentimento, che portano nelle loro classi non soltanto una dottrina, ma anche una fede ardente che si consuma e si rinnovella nella professione stessa dell'arte.

La spinta iniziale, verso questa nuova ascesa direttoriale, si può dire sia stata data da tre nomi ormai affermatisi incondizionatamente tanto in Italia quanto all'estero: Villy Ferrero, Mario Rossi e Fernando Previtali; gli ultimi due sono stati, diremo così, « requisiti » da due istituzioni di primo piano (« Maggio musicale fiorentino » ed « Eiar »), mentre il primo, che pure vanta una duplice esperienza istintiva e professionale, attende tuttora un impegno stabile nella mancanza del quale è costretto a compiere opera più faticosa e, diciamolo pure, meno proficua, rispetto allo studio e all'applicazione. Un altro maestro che ha guadagnato, con la forza della passione e della volontà il suo posto, è Oliviero de Fabritiis il quale, attraverso la sua notevole attività teatrale e concertistica, ha dimostrato di possedere anche qualità organizzative ben notevoli.

Alberto Erede e Armando La Rosa Parodi non hanno iniziato da ieri la propria carriera, ma la loro affermazione è oggi al punto più vivo e ci piace perciò ricordarli in queste note in cui vorremmo fare il « punto » della nuova generazione di direttori d'orchestra felicemente operanti. L'Erede lo ammirammo per la sua versatilità in più di una manifestazione e il La Rosa Parodi è un direttore di straordinaria attività che il vasto mondo dei radioamatori, in modo particolare, conosce ed apprezza.

Una volta fu domandato al maestro Tullio Serafin quali fossero i requisiti indispensabili per un direttore d'orchestra. L'illustre maestro rispose così: « Egli deve sapere quello che vuole, volere quello che è giusto, ottenere quello che vuole ». Ebbene, questa triplice legge fondamentale ci sembra sia rigidamente messa in atto da un « trittico » che ha gettato nuova luce in questi ultimi anni sulla nuova generazione musicale: Franco Ferrara, Francesco Molinari-Pradelli e Alceo Galliera. Basterebbero questi tre nomi per dimostrare quanto sia salda, nel nostro popolo, una tradizione che vanta nomi celeberrimi. Dove giungeranno questi tre giovani oggi nessuno può dirlo, ma è indubitato che essi sono in una via d'ascesa che serberà loro le più grandi fortune.

Franco Ferrara è di una musicalità tutta nervi. La sua interpretazione raggiunge spesso la morbosità. Egli segue la grande linea tracciata da un maestro quale è Victor de Sabata, marcando gli effetti, allargando i tempi più calmi, stringendo quelli più rapidi. Fa pensare a quei pittori che, per meglio rendere le espressioni, accentuano tutte le caratteristiche tanto che in alcuni « momenti » delle loro riproduzioni si rintracciano elementi di vera esagerazione: esagerazioni di carattere artistico, beninteso, opera degna d'ogni rispetto. Con Ferrara siamo infatti ad un livello d'arte molto alto, tanto è vero che, assaporando in pieno la musicalità profonda ed istintiva di questo direttore, ci si domanda più di una volta se l'autore non abbia scritto quella data musica proprio perchè dovesse essere interpretata in « tal » modo. A direttori di simile tempra necessita, naturalmente, un programma affine al loro temperamento. Bisogna dunque andare in cerca di musiche con speciali caratteristiche che possano suscitare quegli « effetti » così cari agli interpreti stessi, così come grandi poeti e grandi musicisti quali Wilde, D'Annunzio, Strauss e Pizzetti un giorno cercarono soggetti ed eroine d'eccezione.

Una anormalità, quella del Ferrara, ma che al primo contatto si riconcilia con la vera arte. Anzi questo direttore possiede tale fascino e tale potenza — nel suo sguardo d'aquila brilla qualche cosa di demoniaco — che, al momento dell'ascoltazione, giureresti essere, la sua, la più vibrante e vera delle interpretazioni: solo più tardi, ripensando alle sensazioni provate, sarà possibile fare i dovuti confronti e, magari, le opportune critiche. Lì, nell'atto dell'ascoltazione, sei trascinato nel vortice della sensualità e della esagerazione e applaudi caldo di entusiasmo, senza stancarti. Venuto dall'orchestra, anzi dal posto del violino solista, Franco Ferrara conosce tutti i segreti della bacchetta; ma, per vera fortuna, l'esteriorità non è per lui che un fatto apparente. C'è, nella rievocazione delle sue musiche, un innegabile fatto artistico che affascina e conquista. L'origine di tutto ciò va ricercata in una comunicativa sorprendente, creata nell'attimo direttoriale: quella che possiede, appunto, Victor de Sabata.

Francesco Molinari Pradelli trova il suo successo nella maggiore spontaneità. Egli aborre qualsiasi atteggiamento esteriore: nè gesto troppo caricato nè sonorità eccessivamente diminuite o ingrandite. Egli si mantiene nell'aurea via del mezzo e di questa conosce tutta la *originalità* e la bellezza. La comunicativa che possiede questo direttore è davvero degna di studio: con un semplice cenno, con un piccolo movimento muscolare del viso, egli esprime quello che tanti altri direttori esprimono con esagerati contorcimenti. Il suo desiderio investe subito l'orchestra, destando sulla platea immediato effetto.

Quello di Francesco Molinari Pradelli è un temperamento prevalentemente drammatico: pensiamo che egli si muoverebbe da signore anche dinanzi ad un grande palcoscenico, ma dobbiamo anche riconoscere che, nei concerti sinfonici, coglie con estrema facilità il senso descrittivo. In un primo tempo giudicammo questo direttore piuttosto incline alle composizioni più potenti che raffinate; ma poi ci dovemmo convincere che anche il senso poetico, in lui, raggiunge qualità essenziali, dandogli modo di creare chiaroscuri quanto mai preziosi. Eccezionale quadratura, dunque, riposo dei nervi e dello spirito: sembra che guardando e ascoltando Francesco Molinari Pradelli si goda per la sua stessa normalità. Nulla di « malato » o di artificiale: tutto è spontaneo e, almeno apparentemente, semplice.

Alceo Galliera è uscito dalla scuola di Antonio Guarnieri e da questo maestro ha appreso molte qualità che però appaiono ancora lievemente appesantite a causa della limitata pratica orchestrale. Il Galliera gode una piena salute, e questa si riscontra in ogni momento della sua direzione orchestrale. C'è in lui una gioia viva, una comprensione accorta che si paleserà ancor meglio col passare degli anni. Sul podio il Galliera assume pose scultoree che si addicono perfettamente al suo fisico robusto e ben proporzionato. Egli attira o lancia l'orchestra con l'ebbrezza di chi ha qualche cosa da domare. In certi momenti è « tagliente », quasi barbaro nel gesto e nella volontà, ma conserva sempre un sentimento artistico elevato che gli permette di « vedere » e di « far vedere » la musica.

Anche Galliera trascina con sè il pubblico; egli compie tutto ciò senza istrionismi, senza pose di classica musoneria; bensì con il sorriso sulle labbra, felice della propria giovinezza che gli permette di sentire fortemente e di propagare in pieno il suo entusiasmo. A volte, in certi accordi, in certi *crescendo* egli è irruente; anche tale irruenza, però, non è studiata; essa dipende dal rapido scorrere del sangue in un temperamento che sa far brillare la fiamma dell'arte, alla quale, più di una volta, l'interprete si brucia senza distruggersi.

***

Questi tre giovani campioni della direzione orchestrale contemporanea italiana non sono davvero « sfruttati » come si dovrebbe. Essi vengono, sì, ospitati nelle sale di concerto, ma nel campo teatrale non sono davvero considerati con quel riguardo che meritano. Il fatto è che nei teatri ancora ci fissiamo troppo volentieri sugli stessi nomi, mentre si sentirebbe viva la necessità di rinnovare tutto, specialmente per ciò che riguarda la direzione del repertorio contemporaneo. Quanto ciò risponda a verità lo hanno già dimostrato, almeno in parte, l'attività del Previtali e di Mario Rossi.

In relazione a quanto sopra, diremo che ci piacerebbe assai ascoltare un

Tristano e Isotta diretto da Franco Ferrara, un *Ballo in maschera* interpretato da Francesco Molinari Pradelli e un *Boris Godunof* guidato da Alceo Galliera. Ma comunque la intendano i nostri Enti e le nostre Imprese, il destino di questi tre direttori è segnato e, nel corso degli anni futuri, essi avranno ragione, non ne dubitiamo, di tutto e di tutti.

È questo l'augurio nostro e di tutti coloro che amano l'arte.

***

Una personalità distinta la vantano, inoltre, due giovani direttori: Nino Sanzogno e Roberto Lupi, ambedue troppo dimenticati e troppo spesso obbligati a svolgere programmi che non danno loro modo di respirare a dovere. È un'idea fissa, per molti, che Sanzogno non sappia dirigere altro che il moderno, come è una favola che il Lupi non riesca ad andare « oltre » il settecento... Errori gravi che domani potrebbero pregiudicare definitivamente due figure preziose, intelligenti ed agili di musicisti.

E la serie non termina qui: ci sono altri elementi meno irruenti, ma riflessivi, meno avvincenti, ma degni di attenzione. Ecco perciò che possiamo aggiungere al nostro elenco i nomi di Antonio Pedrotti, Roberto Caggiano e Giuseppe Morelli. Il primo di tali maestri vanta pregi particolari di concertazione, dote acquisita, oltre che dall'istinto, dal valore dell'insegnante (il Molinari); il secondo si è fatto ben notare nella direzione di piccoli complessi, mentre i risultati conquistati dal terzo vanno tenuti in particolarissima considerazione. Il Morelli, infatti, è un interprete fatto più di sostanza che di apparenza; i suoi successi si rafforzano a mano a mano che egli trova modo di accostarsi al pubblico che lo ammira.

Dopo aver ricordato lo Ziino, l'Argento e il Salza chiudiamo questa bella corona col nome di Carlo Zecchi, il quale ha definitivamente abbandonato la tastiera per il podio; e se pure il mutamento possa suscitare profonda nostalgia, è innegabile che lo Zecchi impugna la bacchetta dopo una esperienza musicale e uno studio direttoriale coltivato in profondità.

Questa è la nuova generazione dei direttori d'orchestra sulla quale la Nazione ha già definitivamente puntato lo sguardo. Noi siamo certi che tale schiera assolverà in pieno la sua missione. Qualche nome ci fa anzi pensare che la fiaccola — che tanti maestri della generazione di mezzo fanno tuttora ardere con lucentissima fiamma — sia stata già raccolta.

MARIO RINALDI

A motivo delle attuali contingenze SOSPENDIAMO TEMPORANEAMENTE, CON QUESTO FASCICOLO, LA NOSTRA ATTIVITA, che contiamo, s'intende, riprendere a guerra finita.

Ringraziamo cordialmente i nostri valenti collaboratori ed i nostri lettori che fedelmente ci hanno seguito per tanti anni e preghiamo coloro che già avessero versato integralmente o in parte la quota, pel 1943, di avvertircene per un sollecito rimborso.

MUSICA D'OGGI

Verdi, il Quartetto e la Sinfonia

Sono così numerose, così concordanti e così frequentemente ripetute perfino colle stesse parole e, d'altra parte, sono così conosciute le opinioni espresse da Giuseppe Verdi intorno alla musica strumentale quartettistica o sinfonica, che basterà riferire soltanto qualche brano delle sue molteplici lettere in cui tale argomento è toccato, per prendere la mossa a qualche nostra considerazione in proposito.

Già fino dal febbraio del 1878, scrivendo da Parma al Bettòli e dicendogli di aver rifiutato alla Società del Quartetto di Milano (come già a quella di Napoli) la pubblica esecuzione del proprio Quartetto, aggiunge: « Lo ricusai perchè non volli dare nessuna importanza a quel pezzo e perchè credevo allora e credo ancora (forse a torto), che il Quartetto in Italia sia *pianta fuori clima*. Non intendo dire perciò che anche questo genere di composizione non possa allignare ed essere utile fra noi: ma io vorrei che le nostre Società, Licei, Conservatori, unitamente ai *Quartetti a corda* istituissero *Quartetti a voci* per eseguire Palestrina, i suoi contemporanei e Marcello ».

È dello stesso anno 1878 la minuta di una lettera in cui lamentando « la rovina del teatro », ne attribuisce la causa alle Società del Quartetto e anche ai successi riportati dall'orchestra della Scala a Parigi. E dopo aver ripetuto: « perchè non istituite una Società di Quartetto vocale? », esclama: « Questa è vita italiana: l'altra è arte tedesca. Era forse anche allora bestemmia come adesso, ma una istituzione di Quartetto vocale che avesse fatto sentire Palestrina, i migliori suoi contemporanei, Marcello, ecc. ecc. avrebbe tenuto vivo in noi l'amore del canto, la cui espressione è l'opera ».

A questa segue, cronologicamente, la notissima lettera del 20 marzo 1879 al Conte Opprandino Arrivabene, che giova, data anche la sua brevità, riferire per intero.

« Noi tutti, maestri, critici, pubblico, abbiamo fatto il possibile per rinunciare alla nostra nazionalità musicale. Ora siamo a buon porto: ancora un passo e saremo germanizzati in questo come in tante altre cose. È una consolazione il vedere come dappertutto si istituiscano Società di Quartetto, Società Orchestrali e poi ancora Quartetti e Orchestra, Orchestra e Quartetti, ecc. ecc. per educare il pubblico alla GRANDE ARTE, come dice Filippi. Allora a me, qualche volta, viene un pensiero meschinissimo e mi dico sottovoce: « ma se invece noi in Italia facessimo un Quartetto di voci per eseguire Palestrina, i suoi contemporanei, Marcello, ecc. ecc., non sarebbe questa ARTE GRANDE? E sarebbe arte italiana... L'altra no!... Ma zitto, che nessuno mi senta. »

Le stesse idee si ritrovano nella lettera del successivo aprile alla Società Orchestrale della Scala, nella qual lettera, declinando l'offertagli nomina a Presidente Onorario della Società stessa, parla dell'attuale « *Caos*, dal quale può benissimo sortire un mondo nuovo (non più nostro) ma più facilmente il nulla... »: onde desidera di « non prendervi parte alcuna »: e, pur facendo voti perchè anche questo ramo dell'arte riesca bene, esprime il desiderio che « l'altro ramo possa

venir ugualmente coltivato, a fine di ridonare all'Italia quell'arte che era *nostra* e distinta dall'*altra* un giorno ».

Finalmente, per non citar altro, ricorderemo la lettera scritta dal Verdi molti anni dopo (17 decembre 1884) alla Contessa Clara Maffei, lettera in cui si frusta il dilettantismo che « va ad annoiarsi ad una musica straniera ch'egli chiama *classica* e... la *Gran Musica*! Perchè poi *classica* e *Gran Musica*? Chi sa! » Aggiunge poi d'esser convinto che tale arte « *non sia conforme alla natura nostra* » e dice che « noi siamo positivi, crediamo poco alle fantasticherie di quest'arte straniera che manca di naturalezza e semplicità. Ora l'arte che manca di naturalezza e semplicità non è arte. L'ispirazione sta necessariamente nel semplice ».

Che cosa pensare pertanto di questo risoluto e costantemente riaffermato atteggiamento del pensiero verdiano? Quale ne è veramente la portata? Quali le cause che lo determinarono? E, in conclusione, il Verdi aveva ragione o aveva torto?

Le restrizioni che s'incontrano nelle citate sue lettere, in cui esprime il voto che anche la musica strumentale quartettistica e sinfonica possa allignare in Italia, dimostrano che al Verdi soprattutto premeva una cosa: cioè che questo ramo dell'arte non si sviluppasse a detrimento dell'altro, ossia della musica vocale e, specialmente poi, del teatro. Infatti egli attribuisce alle Società del Quartetto ed alle esecuzioni di musica sinfonica (comprese quelle dell'Orchestra della Scala a Parigi) la « rovina del teatro »: e vorrebbe che fosse « tenuto vivo fra noi l'amore del canto, la cui espressione è l'opera ».

Questo timore dunque va considerato come una delle cause che provocarono l'atteggiamento del Verdi contro la musica quartettistica e contro quella sinfonica. Ma anche un'altra causa agiva e più potentemente sull'animo del grande Maestro: il suo vivo e profondo sentimento patriottico. Ora, questo sentimento lo spingeva a combattere tutto ciò che gli sembrava contrario all'italianità della musica: e, secondo lui, veramente italiana era soltanto la musica vocale e, specie, quella teatrale. « Credo che il Quartetto in Italia sia pianta fuori di clima »... « Questa è vita italiana, l'altra è arte tedesca »... « Non sarebbe questa Arte Grande? E sarebbe arte nostra e distinta dall'altra »... « Tale arte (quella straniera) non è conforme alla natura nostra ».

Queste frasi parlano chiaro: e attestano quale fosse, nella questione del nazionalismo musicale, l'intima e sincera convinzione del Verdi. E si noti che all'epoca cui le sue lettere si riferiscono, nè la musicologia aveva tratto dagli Archivi e dalle Biblioteche Quartetti e Sinfonie di antichi maestri italiani, nè la critica, naturalmente, aveva potuto farne oggetto di studio e darne giudizi.

E qui giova ricordare come nel recente ma pure ormai superato periodo della campagna contro l'Ottocento musicale italiano e contro il così detto « infatuamento » per il melodramma, si sostenesse da molti non esser vero che l'opera teatrale costituisca il fulcro tradizionale della musica italiana, mentre a spiegare e a giustificare le nuove tendenze di molti giovani compositori verso la musica strumentale, quartettistica e sinfonica, si affermava doversi ricercare la vera tradizione musicale italiana nei secoli anteriori all'Ottocento e, per la musica strumentale, segnatamente nel Sei-Settecento.

Ora, nessuno sarà tanto sciocco da negare che vi sia stata in Italia, appunto in quei secoli, una fioritura veramente magnifica di musica strumentale. Ma musica di qual genere?

Le *Sonate* del Corelli, del Vivaldi, del Tartini, del Veracini, ecc. ecc. che cosa erano se non composizioni per violino e basso, cioè con quel basso che noi realizziamo in accompagnamento di pianoforte? Musica dunque di carattere eminentemente solistico.

E che cosa erano le composizioni per clavicembalo di Domenico Scarlatti, dello Zipoli, del Galuppi, ecc. ecc. se non pezzi per cembalo in cui una mano faceva il canto e l'altra l'accompagnamento? Dunque essa pure musica eminentemente solistica. Nè, per quanto scritte prevalentemente in stile polifonico, sono meno composizioni per uno strumento solista le musiche per organo del sommo Frescobaldi, del Pasquini, dei Gabrieli, del Merulo, degli altri insigni organisti-compositori del tempo. Ora, le musiche per violino, per clavicembalo, per organo, costituiscono il *grosso* della produzione strumentale italiana nei secoli XVII e XVIII. Il resto, cioè la musica strumentale d'insieme, è inizialmente costituito soltanto da quelle Sonate a 3 o Sonate a 4 dei ricordati violinisti e di altri (comprese quelle di Mattia Vento che sono in realtà pezzi per cembalo con accompagnamento di violino e di violoncello) composizioni tutte nelle quali, sia per la prevalenza del violino che gli altri strumenti accompagnano, e sia per la mancanza del dialogo e degli sviluppi tematici, non possono ravvisarsi altro che gli embrionali primordi del vero Quartetto.

Se non che, successivamente e pur riconosciuti anche i meriti di quel livornese Cambini che Gino Roncaglia ha giustamente posto in luce, ch'egli chiama addirittura « padre del Quartetto » e ch'ebbe fantasia facile, varia e feconda, ma che, come lo stesso Roncaglia riconosce, spesso « tirava via affrettatamente e con trascuratezza », onde rimane una figura di secondo piano, si giunge all'unico, vero e grande quartettista italiano del Settecento, cioè a Luigi Boccherini. Si debba o no attribuire a lui l'invenzione del Quartetto (s'intende che quando si dice Quartetto si comprendono i suoi collaterali Trio, Quintetto, ecc.), abbia o non abbia preceduto Giuseppe Haydn (questione oziosa perchè, in ogni modo, agì indipendentemente da lui) certo è che, da un lato, egli introduce nel Quartetto quegli elementi dialogici e formali che ne costituiscono l'essenza, dall'altro vi infonde (il che più importa) l'ispirazione del suo genio creatore, producendo opere d'arte di vera ed indiscussa bellezza.

Se non che bisogna osservare due cose. La prima è che quello del Boccherini fu un fenomeno isolato, determinato dal suo particolare ed individuale temperamento d'artista, non da una tendenza collettiva dell'epoca. L'altra è che l'opera sua non ebbe séguito, fu anzi dimenticata, non provocò un movimento spirituale nello stesso senso intrapreso da lui, non formò, come suol dirsi, una « scuola » nè quindi contribuì al formarsi di una « tradizione ». E fu male: perchè l'opera di Luigi Boccherini avrebbe potuto costituire la fonte per un tipo di Quartetto di carattere veramente nazionale, mentre invece allorchè, nel secolo successivo, pochi compositori italiani si volsero a trattare tal genere di composizione, essi, a cominciare dal Cherubini per venire allo Sgambati, al Martucci e a qualche altro, foggiarono i loro lavori sullo stampo dei grandi modelli tedeschi.

Le stesse cose, a un dipresso, potrebbero dirsi per la Sinfonia. Nessun dubbio che a G. B. Sammartini spettino il merito e la gloria dell'averle dato gli inizî; nessun dubbio che Antonio Vivaldi abbia lasciato composizioni orchestrali (anche se in forma di Concerti) di meravigliosa bellezza; nessun dubbio che anche Luigi

Boccherini abbia composto varie e pregevoli Sinfonie, delle quali però si può dire che una soltanto ci è nota; nessun dubbio infine che a questo genere di componimenti si sia dedicato con onore anche Muzio Clementi, del quale peraltro si conoscono soltanto quelle due Sinfonie che furono, su rintracciati frammenti, ricostruite da Alfredo Casella. Ma ciò non basta a che si possa parlare di una vera e propria tradizione sinfonica italiana nel secolo XVIII, mentre non si può negare che la Sinfonia abbia avuto la sua definitiva costituzione e il suo maggiore sviluppo in Germania, per opera di una ininterrotta serie di grandi compositori, che va dall'Haydn al Mozart e al Beethoven e poi, giù giù, allo Schubert, al Mendelssohn, allo Schumann, al Brahms e via discorrendo.

Ora se noi vogliamo ricercare le cause di questo stato di cose in rapporto alla musica strumentale, tanto quartettistica quanto sinfonica, dobbiamo pensare ch'esse derivino da quel senso individualistico che è proprio degli italiani o, più generalmente, delle nazioni latine, le quali, in realtà, a questo genere di composizioni hanno recato un contributo assai scarso in confronto con quello che vi hanno recato i popoli nordici. Senso individualistico, del quale si ha riprova anche nel fatto che perfino nel così detto « Concerto Grosso » che pure è una composizione orchestrale, si sentì fin dai suoi primordi in Italia, il bisogno di inserire un gruppo di solisti (Concertino) cui risponde e si accompagna la massa degli archi. E, saltando da allora ad oggi, si noti inoltre che una tendenza verso quel *monodismo* che, di fronte all'uso della polifonia, delle *imitazioni*, ecc. ecc. è indice di senso individualistico, si è recentemente manifestata in taluni compositori italiani, nostri contemporanei.

È ben giusto pertanto quanto si legge nella « Storia della Musica » di Della Corte e Pannain, che « lo spirito della musica italiana nel Settecento è lirico e squisitamente individuale », che « l'attività del Vivaldi, del Sammartini, del Boccherini rimase isolata, priva di risonanza nell'avvenire della musica italiana », che « alla loro voce le generazioni avvenire resteranno mute e ne lasceranno perfino disperdere la produzione », che perciò « la Sinfonia tedesca doveva cancellare perfino il ricordo di quella italiana ».

Qual meraviglia dunque che Giuseppe Verdi (date anche le condizioni della cultura musicologica al suo tempo) opinasse che la musica quartettistica e sinfonica fosse in Italia « pianta fuori di clima », che tale arte non fosse « conforme alla natura nostra », che la musica vocale fosse veramente « arte nostra », quella quartettistica e sinfonica « arte tedesca »?

Perciò, mosso da quei sentimenti patriottici che tanto vigoreggiavano in lui e considerando che vera espressione del genio musicale era sempre stata la musica vocale e particolarmente quella teatrale (cui però era da aggiungere la musica strumentale solistica) voleva che i compositori italiani continuassero a mantenersi italiani. E in questo aveva perfettamente ragione.

ARNALDO BONAVENTURA

Il posto di Beethoven
nella storia della musica

Quando conosceremo Beethoven, in modo veramente completo?

In verità, la conoscenza della musica di lui si può, in un certo senso, definire una « iniziazione ». Iniziazione alla conoscenza delle più alte sfere della vita spirituale che trascendono la vita ordinaria. Non disse egli un giorno, a Bettina Brentano, che *non mediante la filosofia, ma mediante la musica, l'uomo può avere la rivelazione di un mondo soprannaturale* e che *a base della musica, come d'ogni arte, sta una finalità morale*? Così la conoscenza, nelle sue formazioni e nelle sue successioni di tempo, di quest'opera gigantesca non sarà mai troppo completa.

Ed è forse tempo di precisare, in guisa più aderente, la posizione dell'arte di Ludovico Beethoven nella storia della musica. Per quanto sia stato già affermato che la portata di essa supera ancora il nostro secolo ventesimo, è evidente che un tale asserto si riferisce più alla comprensione delle masse che non a quella dei singoli in grado di valutarne la vastità. Nè, d'altra parte, risultano esistere della musica beethoveniana « inediti » tali da modificarne o accrescerne la grandezza. Oggi — come fra un secolo, come anche al medesimo tempo suo — la posizione dell'autore della *Quinta* e della *Nona* appare integralmente espressa dall'opera sua; specchio di una figura sovranamente umana, epperò sovranamente grande.

Se consideriamo storicamente la posizione della musica al momento in cui Egli si presentò a dominarla, non la vediamo forse, non già unitaria, ma come separata, differenziata — anzi, scissa — in *due* grandi zone, distanti l'una dall'altra e solo per celate interferenze comunicanti?

Pure se espresse dai nomi di due giganti — Antonio Vivaldi, da un lato, e, dall'altro Giovanni Sebastiano Bach (per fare due nomi, per non citare invece, contrapposti, il michelangiolesco Palestrina e il minuettante Boccherini) — queste due zone (o, se preferite, categorie) — che, parafrasando il titolo del più celebre quadro del Tiziano, chiameremo della *musica sacra* e della *musica profana* — non stavano forse, prima del Beethoven, *ognuna a sè* e con movenze e armonie per nulla (o quasi) l'una all'altra comuni, come per nulla comuni e interferenti gli ambienti nei quali si svolgevano, ai quali erano dedicate? Poichè, da un lato, si alzavano severe le solenni grandi cattedrali e basiliche, le quali facevano echeggiare gli inni liturgici e gli oratori corali del Palestrina e di Sebastiano Bach — dall'altro si stendevano dilettosi i verzieri fioriti, i profumati giardini, dalle aiuole disegnate come frange di merletti — o (se preferite gli « interni ») i non meno frangiati dorati salotti barocchi — che accoglievano le musiche melodiosamente leziose, gli arabeschi armonici, le virtuosità onde s'inebriava un'armonia deliziosamente gentile, fine a se stessa, nella dolcezza sapiente dei melodici briosi accenti.

Così, da una parte lo svago più elegante e sottile delle « arie » e delle « gavotte » (dalle finezze, appunto, di musicale merletto) per dame e cavalieri in estetico gaudio — dall'altra, la colonna sonora e rude della osannante implorante preghiera, cantata nei templi dalle umili folle genuflesse nel mistico fragore dell'organo, avvolto nelle spire dell'incenso.

Fra l'una e l'altra, per il canto umano degli uomini, nulla: il vuoto, l'abisso.

Queste le due posizioni parallele millenarie che Beethoven trovò al suo apparire sulla scena musicale: tra l'una e l'altra « uno spazio » totale o quasi.

Conviene dirlo sùbito: sarà egli che colmerà quel gran vuoto fra le due opposte sponde a picco — del leggiadro brio, dell'ascesi liturgica — l'abisso fra le due inconciliate zone. Che le unificherà, scartando il futile e il vano, e creando la *sua*: l'« umana » per eccellenza, nel senso maggiore della parola, designandola senz'altro *centrale* per il compito del musicista che, uomo, rivolto agli uomini tutti, fratelli nell'anelito all'alto, li invita alla sovrana altezza delle eccelse opere e delle virili mete umane, costruendo il nobile grande castello per gli uomini degni, per gli eroi sfidatori e superatori del destino, per la loro feconda angoscia e la loro gioia vittoriosa.

Così, non più Ninfa sfuggente tra i broli, non più Orante genuflessa sotto gotiche volte — ma Dea fulgente, sovrana, la sua Musa inviterà dall'alta vetta montana, sotto l'arco dei cieli, gli umani alle gioie supreme del Peana della volontà, alfine trionfante su lusinghe e terrori.

Certo, si servirà egli, Ludovico van Beethoven — per la sua costruzione monumentale — di qualcuno dei motivi così graziosamente ornati della « musica del diletto »; se ne servirà, talvolta; ma come il grande statuario può servirsi di una curva delle minute porcellane di Sassonia per un gruppo scultorio.

Ma attingerà, anche all'estremo opposto, i limiti eccelsi della musica liturgica. Alla quale non guiderà solo folle ignare sbigottite e imploranti come per il passato, ma, ora, quella migliore umanità già auspicata dallo Schiller, — sarà il coro della *Nona* — fatta degna di giungere alla soglia del divino, dopo trasfigurato il tumulto delle passioni e vinta la battaglia contro il destino (che è battaglia da vincere sopra tutto in noi stessi fatti superiori ad esso) con quella conquistata saggezza nella quale è la raggiunta armonia tra l'anima e la vita medesima e la via alla Grazia ineffabile.

È questa migliore umanità che, giunta al termine della sua lotta, potrà alzare il grande « inno alla gioia » che la corona vittoriosa; e — dopo aver ascoltata la sinfonia pastorale della natura e contemplate con nostalgica serenità le superate traversie del sentimento — cantare, anch'essa, — non più solo folla plorante — i grandi inni di consolazione e di riconoscenza che la visione del divino crea ineffabili: a ricordare che « la musica è una rivelazione superiore a ogni scienza, e che l'armonia ha, come la religione, misteri dei quali non bisogna parlare ».

È così che il Beethoven ha dischiusa alla musica la *zona eroica* che la fa, accogliendone e fondendone le opposte espressioni, nella sua storia per la prima volta *una*: sovrana espressione dell'umanità, di quella veramente degna umanità che, segnacolo la coscienza, lotta per costruire e aspira all'alto senza posa.

Da artista di umana e sovrumana grandezza, presenta egli, come Dante, la base essenziale al culto della bellezza assoluta: poichè il Beethoven — che combatte, l'intera vita, per le idee di giustizia, di bontà e delle nobili idealità senza le quali non può vivere — lotta sopra tutto da artista; *anche quando non compone musica*, per il culto della bellezza nel mondo.

E ciò che non è stato sinora detto, vale ora la pena di affermare. Che l'arte sia il culto della bellezza è asserto che anche i più fatui superesteti non mancano di ripetere... ma, poichè essi non sanno dire di più, vale la pena di aggiungere che

è questa limitazione che definisce la loro insufficienza, che separa, senza speranze, il loro ingegno da quello vero e dal genio.

Poichè ciò che essi non sentono e non sanno — e va invece affermato — è che, poichè al culmine di ogni forma di bellezza sta suprema — simbolo radioso di ogni attinta armonia e armonia suprema essa medesima — la *bellezza morale* (assoluto di quella bontà e giustizia che sono gli attributi della divinità nell'Empireo), non può essere compresa a pieno l'arte di Beethoven se non si ravvisi al vertice di essa l'altare, dal culto patetico ed energico, di essa bellezza morale: la quale può ben essere espressa in guisa artistica se sia — come è — l'*immagine terrena della bellezza assoluta superumana.*

Costruendo l'edificio « della musica umano-eroica », il Beethoven vi aprì anche il portale di quella suprema musica religiosa che si può chiamare « sovrannaturale » perchè ci giunge quasi non più opera dell'uomo, ma afflato della Divinità.

Oltre ad aver dato all'uomo — nella sua lotta con se medesimo e col mondo — tutto il conforto e i più fieri incitamenti, dopo avergli largito, premio della battaglia, la gioia vittoriosa del canto finale della *Nona*, egli lo ha poi guidato — fuori d'ogni occasionale fervore o sgomento — a quelle sfere superne da cui la musica, che è cosa divina, discende e si effonde spirituale, nel senso arcano della parola, sugli spiriti degni, da lei sorretti e redenti perchè ammessi alla redenzione della Grazia.

Perciò Bettina Brentano, nella sua lettera al Goethe, poteva riaffermare — dalle conversazioni avute col Beethoven, dalla sua vera confessione a lei sola concessa — il « senso » della musica dell'autore della *Pastorale* e della *Messa solenne* — il canone, a un tempo, della vita e dell'arte di lui, così esattamente:

« Occorre il ritmo dello spirito per comprendere la musica nella sua essenza; essa dà l'intuizione e l'ispirazione delle scienze celesti, e quella che lo spirito vi percepisce materialmente, è incarnazione di scienza spirituale. Sebbene gli spiriti vivano di musica come si vive d'aria, è tuttavia cosa assai diversa comprendere la musica solo con l'intelletto. Man mano che l'anima attinge da lei il suo nutrimento sensibile, sempre più maturo diventa l'intelletto ad un felice connubio con essa... Ma pochi arrivano a tanto; poichè, come migliaia di persone si sposano, eppure l'amore non si rivela mai ad esse che pur ne compiono gli atti materiali, così migliaia d'individui hanno rapporti con la musica, ma non ne hanno mai la rivelazione. *A base della musica, come d'ogni arte, sta l'alto contrassegno del senso morale: ogni vera creazione è un progresso morale.* Assoggettarsi alle sue imperscrutabili leggi; in virtù di queste leggi frenare e guidare il proprio spirito, onde per esso promanino le sue rivelazioni, questo è il principio isolatore dell'arte; lasciarsi dissolvere nella sua rivelazione, questa la dedizione all'elemento divino, che domina placido il tumulto delle forze scatenate, e così consente alla fantasia di operare con la più grande efficacia. *Per tal modo, l'arte rappresenta sempre la divinità; e il rapporto umano con l'arte è religione. Ciò che raggiungiamo con l'arte proviene da Dio; è ispirazione divina.* »

Tale l'uomo, il genio, che potè scrivere: « Plutarco m'ha condotto alla serenità ». Plutarco, l'evocatore di eroi.

Il culto degli eroi — dei loro pensieri e azioni — lo condusse alla serenità, alla gioia suprema di chi è giunto a dominare il proprio destino — a farne lo strumento del trionfo finale dello spirito sulla materia. Tale l'etica di Beethoven.

ARNALDO CERVESATO

RIVISTA DELLE RIVISTE

Riccardo Strauss dà le norme per eseguire il suo "Capriccio,,

Riccardo Strauss, terminata nell'aprile scorso l'opera *Capriccio*, ora rappresentata a München, credette opportuno dar norme per l'esecuzione. Ha perciò pubblicato nella *Schweizerische Musikzeitung*, fascicolo d'ottobre, una dichiarazione ai direttori d'orchestra. Eccola integralmente :

Motto : *All'aria il suo diritto!*
Abbi riguardo al cantante!
L'orchestra non troppo forte!
(La Roche - Il direttore del teatro).

« Coll'osservanza di questo monito, qualsiasi direttore d'orchestra, la cui missione è all'incirca questa : col braccio segnare un ritmo inesorabile, tenere l'orchestra in un comodo mezzo-forte, lasciar prevalere quanto possibile il canto, crede d'aver compiuto il suo dovere verso gli esecutori e gli ascoltatori. — Questa sera si sono sentiti molto bene i cantanti e compreso sempre le parole del testo — è una lode che rende sempre particolarmente orgoglioso il dominante direttore d'orchestra. È questa, con ragione, è veramente una pregevole tappa a mezza strada sul cammino di una sopportabile esecuzione operistica, poichè, oltre ad indovinare il tempo giusto, non è sempre effettivamente facile al direttore, che sta nel mezzo dell'orchestra ed è circondato da 45 e anche 64 archi (dei quali crede di poter sempre moderare la sonorità, mentre i fiati da lui lontani commettono, per dirla con proprietà, l'assassinio del canto), raggiungere quell'equilibrio fra scena e « accompagnamento sinfonico » che sono autorizzati ad attendersi non solo gli spettatori dei palchi e poltrone, ma anche quelli delle ultime gallerie.

« Il patrocinatore di questa teoretica commedia (di cui la causa prima fu il titolo di un'opera in un atto dell'abate Casti *Prima le parole, poi la musica*), il grande Cavaliere von Gluck, aveva scritto per la sua *Alceste* una prefazione che segnò una direttiva per lo svolgimento del dramma musicale. Ora mi sia concesso dare, come piccolo epilogo, agli illustri colleghi in direzione che si sottopongono alla encomiabile fatica di studiare le partiture delle mie opere, il consiglio di una cinquantenne esperienza direttoriale, che può tornare utile per questo mio *Capriccio*. Per la scrupolosità dello studio musicale, al quale si dedicano in lodevole maniera direttori di scena, direttori, ripetitori di solisti e cantanti (per l'importanza che ha soprattutto in quest'opera la parola parlata) il consiglio più proficuo è che, prima d'iniziare lo studio delle note, il regista tenga parecchie accurate prove di lettura, col libretto alla mano, e non sulla partitura dell'opera, dal principio alla fine, con speciale riguardo alla pronuncia delle consonanti ; prove che in tutti i casi dovranno essere ripetute prima dell'ultima, circa 2 o 3 giorni prima della prova generale, senza musica.

« Per quanto riguarda la preparazione orchestrale, oggi non è più il caso di spendere parole sulla necessità di prove preparatorie di famiglie di strumenti. È necessario che le prove d'insieme d'orchestra siano condotte in modo che quando vengono alla prova i cantanti non siano più necessari studi particolari per i diversi gruppi dell'orchestra. In questo momento acquista forza il mio consiglio : che il direttore, dopo qualche prova di insieme, ceda la bacchetta ad un collega di fiducia, altrettanto conoscitore dell'opera, e durante parecchie provi controlli la risonanza dai diversi punti della sala, poichè anche il direttore di fine orecchio e con grande esperienza non può dal podio averne una impressione completamente giusta.

« Prima ch'io m'inoltri sull'ultimo gradino della scala delle prove della mia opera, si ritenga soprattutto questo : non v'è dubbio che una omofona orchestra accompagnante del Verdi della prima e della seconda maniera (questa era già stata trattata da grandi maestri con somma delicatezza e ricchezza di trovate), sia per i cantanti la più cara compagna sul cammino che conduce al cuore del pubblico giubilante dei *bis*. Il recitativo secco, interrotto soltanto da accordi di archi e cembalo, è la primitiva forma d'arte per rendere chiara nella rappresentazione una sia pur complicata trama di commedia. Ma appena in orchestra si fa sentire anche una sola voce cantabile, allora incominciano i guai! In Mozart ci sono arie, duetti, quartetti, che non sono puri sfoghi lirici di sentimenti, mentre l'azione si arresta, bensì brani fortemente ricchi di vita drammatica, che danno impulso all'azione, e già in *Figaro* e in *Così fan tutte* si trovano in orchestra contrappunti dove contro concertati di legno, fiati, corni, archi, trattati quartettisticamente, il precipitoso declamato in tempo concitato delle voci umane dura fatica a far giungere la parola sino alla quarta galleria.

« L'ideale relazione fra voci umane ed orchestra l'ha trovata Wagner nelle sue opere. Versi coniati col più puro oro della lingua tedesca, declamati colla più raffinata sensibilità della radice della parola, e formati colle più espressive frasi cantabili, con magistrale alternanza di recitativi e cantilene nella più bella e perfetta proposizione della melodia, sono portati e sorretti sopra e dinanzi alla scena da una orchestra che commenta ed anima con una orchestrazione plastica e melodica ed una polifonia mai superflua, il contenuto delle profonde e nobili opere.

« Pur chiaramente riconoscendo che l'insieme delle arti riunite realizzato da Wagner resta un miracolo unico, sia permesso alla mia leale esplicazione artistica, ritornando al mio sopracitato consiglio per l'esecuzione del mio lavoro drammatico, di richiamare l'attenzione sulla caratteristica del suo stile, che se non è osservata con cura, può nella realizzazione generare oscurità e creare sproporzioni, di cui non si potrebbe ritenere responsabile soltanto l'autore. Io so benissimo che la mia orchestra, tenuta sui registri acuti, è assai meno comoda per i cantanti del vellutato substrato del quintetto d'archi wagneriano ; che, anche soltanto un a solo di flauto sopra il soprano può impedire di afferrare il testo ; e so anche che il render chiara la mia polifonia fortemente ramificata da una parte, pur mantenendo dall'altra la discrezione della stessa nell'accompagnamento dei cantanti, pone difficili compiti al direttore ; tanto più, quindi, richiede la più meticolosa cura il mio sopra consigliato controllo dei rapporti fra voci ed orchestra.

« Conosco casi dove un violino solo concertante (aria della prima scena della *Daphne*) contro una ricchezza di voce esuberante della cantante può a mala pena sostenersi, mentre al contrario un violino od un legno in registro alto, anche nel *PP* può coprire la voce di un soprano che si muove nel registro medio. Come il direttore e i cantanti con improvvisi rafforzamenti o smorzati dell'uno o dell'altro elemento, misura per misura, possono giungere alla giusta figurazione dell'ondeggiante immagine sonora voluta dal compositore, così brani di temi distribuiti fra diversi gruppi di strumenti o strumenti soli si fondono nella voce del cantante in un melos musico.

« Quando, cinquant'anni or sono, in Monaco, si studiò *La walchiria*, il mio vecchio maestro di pianoforte, l'arpista Tombo, chiese a Wagner che cosa volesse ottenere dall'arpa nell'« incantesimo del fuoco », che era insuonabile! Wagner rispose : « Non sono mica un arpista. Voi capite dunque quello ch'io voglio : il vostro compito è di trovare il suono che dia la sonorità ch'io mi sono immaginata ». Questo vale più o meno per ogni esecuzione operistica. I teatri hanno acustiche diverse e di diversa portata. Le voci dei cantanti sono diverse di timbro e di forza. Le orchestre hanno formazioni diverse (quasi ovunque il quartetto d'archi è troppo debole). Felix Mottl, che in Karlsruhe aveva per lunghi anni richiesto invano l'aumento a 12 dei 10 violini primi, mi diceva una volta con tristezza : « Fino a dieci violini primi, è la formazione di un'orchestra da camera ».

« Nella partitura è precisato quello che io voglio. Il compito del direttore e del regista è di realizzare la corrispondente veduta dell'autore di un testo e di una partitura. Il raggiungimento di una ben riuscita rappresentazione è una grande e complessa fatica, mai abbastanza valutata ed apprezzata dal pubblico e dalla critica. Fedele interpretazione della musica e della parola e congeniale improvvisazione sono fratello e sorella, come parola e suono. »

ITALIA

Rivista musicale italiana - Milano, fasc. 5°, 1942.

A. Capri : *Rossini e l'estetica teatrale della vocalità.* — C. Sartori : *Gli Scarlatti a Napoli.* — I. Robbiani : *Alcune idee sul teatro lirico moderno.* — B. Becherini : *In margine al convegno di musica e di radio del "Ponte Firenze-Weimar".*

Musica. - Firenze, N. 1.

Nuova pubblicazione della Casa Sansoni, che secondo l'editore assumerà un carattere periodico. Contiene articoli (con molte illustrazioni) su *Rossini* di G. Pannain (Personalità di), L. Ronga (Vicende del gusto rossiniano nell'800), A. Della Corte (Fra gorgheggi e melodie di), M. Labroca (Modo di rappresentare R.), U. Rolandi (Librettistica di R.) ; ed altri di A. Capri (L. Cherubini), S. A. Luciani (« La buona figliola » di Piccinni), G. M. Gatti, M. Mila, I. Pizzetti (La musica delle parole), E. Di San Martino, C. Holl, A. Casella (Il pianismo attuale in Italia), L. D'Amico, G. Rossi Doria, A. M. Milloss, E. Prampolini, L. Colacicchi. Seguono *Cronache* e *Rassegne* di O. Tiby e L. Ronga.

La Rassegna Musicale. - Roma, settembre-ottobre 1942.

G. M. Masera : *Una musicista fiorentina del seicento: Francesca Caccini* (Parte II). — N. Costarelli : *Note sulla dodecafonia.*

Il Musicista. - Roma, ottobre 1942.

E. Zanetti : *Note alla rappresentazione del "Dottor Faust" di F. Busoni.* — C. Mola : *Il clavicembalo.* R. Giraldi : *G. Briccialdi musicista umbro.*

Rassegna Dorica. - Roma, 25 sett. 1942.

G. de' Zuccoli : *Ricordo di Boito.* — C. A. Antonelli : *Un liutaio di oggi: Rodolfo Fredi.*

——— 25 ottobre 1942.

M. Rinaldi : *Musicisti della generazione di mezzo: Ettore Desderi.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, numeri 401-402, 1942.

A. M. Flamini : *L'opera italiana settecentesca* (continuaz.).

Segnalazioni da Giornali, Periodici, Estratti, ecc.:

B. Biancini : *Luigi Cherubini gloria italiana* (Giornale di Sicilia, Palermo, 12.X.42).
G. Bignami : *Corali del XV secolo nella Pinacoteca di Brescia* (L'Italia, Milano, 17. XI.42).
P. Buzzi : *I grandi musicisti italiani. Un dimenticato: Errico Petrella* (La Fiamma, Parma, 5.X.42).
E. Cellini : *Note sul teatro di G. F. Malipiero e di O. Respighi* (Eja!, Ascoli Piceno, 9.XI.42). — *Wozzek, ovvero della musica surrealista e cerebrale* (Eja!, Ascoli Piceno, 16.XI.42).
D. Daris : *A cent'anni dalla nascita di Gialdino Gialdini* (Il Piccolo delle ore diciotto, Trieste, 10.XI.42).
G. De Zuccoli : *I 50 anni della "Wally"* (Il Piccolo, Trieste, 1.X.42).
Fanfulla : *L'entusiasmo di Massenet per la musica di Verdi* (Il Resto del Carlino, Bologna, 4.X.42).
Frot : *Händel in Inghilterra. Le sofferenze di un grande compositore tedesco per l'esosità e l'arroganza britanniche.* (Il Regime Fascista, Cremona, 21.X.42).
Gajanus : *Da maestro di Beethoven a presunto avvelenatore di Mozart: Salieri* (Il Resto del Carlino, Bologna, 13.X.42). — *I 50 anni della "Wally"* (Il Resto del Carlino, Bologna, 4.X.42). — *Battaglie musicali del tempo passato. Nel '700 i musicisti forestieri che volevano imparare venivano in Italia. Una disputa da Carlo IV e Boccherini. Piccinisti e gluckisti, bononciniani e haendeliani.* (Il Resto del Carlino, Bologna, 22.XI.42).
C. Giachetti : *Errori e verità su "I pagliacci"* (La Nazione, Firenze, 7.X.42). — *Chi è l'autore del libretto di "Manon"?* (La Sera, Milano, 18.XI.42).
G. O. G. : *Artisti di Venezia: Goffredo Giarda* (Il Gazzettino, Venezia, 25.XI.42).
A. Hermet : *Orizzonti musicali* (L'Italia, Milano, 28.X.42).
A. Labronio : *La prima gloria di G. Verdi* (La Nazione, Firenze, 17.XI.42).
E. Lazzareschi : *Italiani a Londra: Francesco Geminiani* (La Nazione, Firenze, 2. IX.42).
B. Missiroli : *Esperienze del teatro delle novità* (continua) (Gazzetta di Roma, 21. X.42).
G. Omero Gallo : *Giuseppe Verdi e la polizia* (La Nazione, Firenze, 11.XI.42).
G. Paoli : *Giostre, musiche e balli a Milano nel '500* (Giornale di Sicilia, 16.XI.42).
S. R. : *Un musicista genovese dell'ottocento: Emanuele Borgatta* (Corriere mercantile, Genova, 7.X.42). — *Un maestro di musica genovese dell'ottocento: Giovanni Serra* (Corriere mercantile, Genova, 9.X.42). — *Un musicista genovese del primo ottocento: Francesco Gnecco* (Corriere mercantile, Genova, 23.X.42). — *Un illustre musicista genovese dell'ottocento: Ettore Perosio* (Corriere mercantile, Genova, 7. XI.42).
A. Savinio : *Aldiviva* (Il Popolo di Roma, 2.X.42).
F. Scardaoni : *Le "Opere contemporanee" ed il pubblico* (La Tribuna, Roma, 22.X.42).
Som : *Vigilia monteverdiana. G. D'Annunzio e il "Divino Claudio"* (Il Regime Fascista, Cremona, 31.X.42).
O. Svampa : *L'etnofonia nella musica dotta e teatrale* (Il Giornale d'Italia, Roma, 28.I. 42). — *Musicisti marchigiani: Vincenzo Michetti* (Il Giornale d'Italia, Roma, 20. III.42) — *I grandi marchigiani: Gioacchino Rossini creatore melodrammatico* (Il Giornale d'Italia, Roma, 3.IV.42). — *Antonio Cicognani* (Il Giornale d'Italia, Roma, 21. IV.42). — *La Cappella musicale della Santa Casa di Loreto* (Il Giornale d'Italia, Roma, 14.VI.42). — *Riccardo Zandonai, genio mediterraneo* (Il Giornale d'Italia, Roma, 11. IX.42).

M. Takacs : *Gli ungheresi e la musica. Dal grande Liszt ai musicisti moderni* (La Gazzetta, Messina, 25.X.42 - L'Ora, Palermo, 29.X.42).
U. Tegani : *Divi e dive d'una volta: Il tenore cannone: Tamagno* (L'Ambrosiano, Milano, 4.XI.42). — *Il baritono usignuolo: Battistini* (L'Ambrosiano, Milano, 10.XI.42). — *M. Malibran: l'Incantatrice* (L'Ambrosiano, Milano, 18.XI.42). — *Il "basso colosso": Scialiapin* (L'Ambrosiano, Milano, 1. XII.42).
E. Zanetti : *Omaggio a Pergolesi* (L'Avvenire d'Italia, Bologna, 13.X.42).
E. Zocaro : *Dai fiaschi di Mozart alle battaglie wagneriane. Peripezie della musica nuova* (La Domenica de Il Lavoro Fascista, Roma, 15-16.XI.42).
E. Z. : *Battaglie di ieri per la musica nuova. Rossini e Verdi stroncati da scrittori inglesi* (Il Piccolo di Trieste, 1.XII.42).
... : *L'attività rivoluzionaria di Rossini in un documento segreto della polizia austriaca* (La Tribuna, Roma, 8.XI.42).
... : *Un po' di storia musicale perugina* (L'Assalto, Perugia, 22.XI.42).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, settembre 1942.

M. Unger : *I quaderni di conversazione di Beethoven come fonti di notizie biografiche.* (La Direzione della Biblioteca di Prussia, ove da cento anni sono conservati questi quaderni, ne ha affidata la cura della pubblicazione al prof. G. Schunemann ed all'editore Hesse. Fra pochi mesi uscirà il primo degli 8 volumi). — E. Schmitz : *Le pause nelle Sinfonie di Beethoven.*

——— ottobre 1942.

S. Kallenberg : *L'elemento nazionale nella musica finnica.* — D. Degen : *Presente e avvenire del clavicembalo.*

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, ottobre 1942.

Il fascicolo è dedicato a Heinrich Sutermeister. — G. Hauswald : *Vita, opere e personalità.* — H. Sutermeister : *La mia opera "L'isola incantata".* (L'A. dice come sia nata in lui l'idea di musicare *La tempesta* di Shakespeare, del suo titubare di fronte alla grandezza del poeta e come il maggior impulso gli sia stato dato dal Verdi e dal Boito dell'*Otello* e del *Falstaff*. Egli si pone come principio, al di sopra della logica dell'orecchio, la chiarezza. Nutrito ed ispirato dai migliori poeti del barocco tedesco, egli elaborò sulle basi della *Tempesta* il libretto. Per la musica si ispirò, oltre che al *Flauto magico* di Mozart, al Verdi, di cui egli è fervente studioso ed ammiratore, dichiarando che il *Falstaff* è un tale capolavoro che non può offrire materiale d'imitazione). — G. Kimstler : *Sopra il problema della drammatica nella moderna creazione operistica tedesca.* (L'A., osservando come facilmente nella valutazione del dramma musicale ci si soffermi soprattutto sulla fattura tecnica musicale e problemi inerenti, è del parere che per la comprensione e chiarificazione delle moderne opere tedesche, non si possa scindere la questione musicale dalla drammatica, anzi poichè l'opera è sempre in sè un dramma musicale in prima linea, si debba anzitutto considerare il tipo e la maniera del dramma, per poter poi valutare se la musica ne ha interpretato e reso l'essenza artistica. Esaminando dettagliatamente la drammatica del *Palestrina* di Pfitzner ed altre opere moderne tedesche, osserva come esse si differenzino sostanzialmente per la conformazione del libretto e per la loro forza di comunicazione sugli ascoltatori).

——— dicembre 1942.

P. Raabe : *Nel 10° annuale della fondazione del giorno della "Hausmusik" tedesca* (Discorso tenuto al nuovo Rathaus di Lipsia). — J. Maier : *Albert Greiner nel 75° compleanno* (Omaggio all'insigne didatta). — A. Greiner : *Problemi di una educazione vocale della gioventù e del popolo.*

Deutsche Musikkultur. - Kassel, nov. 1942.

G. Pietzsch : *Opere e libretti tedeschi prima del "Freischütz" di Weber.* — F. Blume : *L'ereditarietà della musica tedesca.* (Notizie sopra l'attività dell'Istituto di scienza musicale dell'Università di Kiel, 1933-1942).

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 1942.

N. 19. - E. Paul : *Vita musicale ad Ankara.*
N. 20 - A. Weidemann : *Il noto "arioso" di Händel è autentico?* (Constatato che questo « arioso » non appare nel catalogo delle opere di H. nè come pezzo staccato, nè come aria di qualche oratorio, e ch'esso fu introdotto per la prima volta come aria « a solo » nell'*Israele in Egitto*, in una esecuzione del Coro filarmonico di Berlino diretto da Siegfried Ochs, che lo aveva rimaneggiato ed orchestrato, l'A. ne mette in

dubbio l'autenticità. Cita poi alcune circostanze misteriose su questo « arioso » e, confrontandolo col noto Largo di Händel, e notandovi affinità strutturali e melodiche, avanza l'ipotesi che l'Ochs possa esserne l'autore).

N. 23 - P. WACKERNAGEL : *Dimestichezza con Bach.* — W. ALTMANN : *Suoniamo di più a quattro mani!*

Neues Musikblatt. - Magonza, settembre 1942

G. HANFSWALD : *Gioventù ed opera.* (L'autore osserva come si sia allargato il campo della cultura musicale, accresciuta la curiosità e la disposizione ad una musica che porti l'impronta di una forza maggiormente accentuata, consona allo spirito dei tempi). — KARL LAUX : *Il melodico Werner Egk.*

——— novembre 1942.

J. STAVE : *Musica nella Marina da guerra.*

Die Musik - Woche. - Berlino, 1942.

N. 17 - K. HOCKER : *L'oboe.*
N. 18 - W. HAMBACH : *Il canto dei soldati.*
N. 19 - J. STEINWEG : *Il direttore e i suoi musicisti.*
N. 22 - H. J. ZINGEL : *Le orchestre tedesche nello sviluppo musicale del 19° secolo.*

Volkische Musik-Erziehung. - Lipsia, settembre 1942.

J. EHERSTEPPEN : *Beethoven e il tempo presente.* — E. SCHMITZ-GORG : *Gli antenati di Beethoven.* — E. SCHMITZ : *L'architettura sonora del "Fidelio" di Beethoven.*

——— novembre 1942.

A. MORGENROTH : *Una vita spesa per la musica tedesca.* (Nel 70° compleanno di Peter Raabe). — E. SCHMITZ : *Autobiografia di Louis Spohr.*

Die Musikpflege. - Lipsia, settembre 1942.

D. STOVEROCK : *Nel cinquantenario della nascita di Bruno Sturmer.* — A. ADRIO : *"Il carro" di Ernst Pepping.*

——— ottobre 1942.

E. PRESSNER : *Il 70° compleanno di Peter Raabe.* — D. SCHIMAN : *Il 70° compleanno di Johannes Stehmann.* — E. BOUCKE : *Musica a buon mercato.*

Deutsche Militar Musiker Zeitung. - Berlino, settembre 1942.

G. KANDLER : *Tre anni di guerra.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, ottobre 1942.

E. REFARDT : *I cori maschili di Liszt.*

——— dicembre 1942.

P. WISSNER : *Contrappunto ed orchestrazione.* — P. SACHER : *Adolf Hamm, l'uomo e l'artista.*

Sinfonia. - Zurigo, ottobre 1942.

E. FALLET : *Beethoven e la Svizzera.*

Dissonances. - Ginevra, sett.-ottobre 1942.

La saison 1942-1943 en Suisse.

SPAGNA

Ritmo. - Madrid, settembre 1942.

M. MUNOZ : *L'armonia moderna.*

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

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

« Minnie la candida » di R. Malipiero - « Ariodante » di N. Rota, al Regio di Parma.

Minnie la candida è una fanciulla che ha veduto un giorno nuotare in una vasca molti pesci rossi artificiali, mossi dall'elettricità. Tormentata dal pensiero che girino per il mondo esseri umani del medesimo stampo, e che ella stessa e l'uomo amato possano appartenervi, si uccide gettandosi da un balcone. Tale, in sostanza, il dramma di Bontempelli da cui il giovane Malipiero ha tratto il suo libretto.

In un'intervista pubblicata sul « Resto del Carlino » poco prima della rappresentazione, avvenuta per la prima volta al Regio di Parma il 19 novembre scorso, il Malipiero accenna agli schemi formali dei quali si è valso nel comporre il suo lavoro, e che sono : la variazione, il corale, la fuga, il ricercare. E spiega come mai si sia sentito attratto da un'opera teatrale apparentemente così poco suscettibile di musica. Il lato metafisico dei personaggi, egli dice, si fonde nell'opera musicale con la musica stessa, che è l'elemento artistico più metafisico che esista. Tutti i personaggi del teatro musicale sono in prevalenza metafisici, e in esso la realtà deve essere assolutamente abolita, così da poter superare d'un balzo tutti quelli che potrebbero essere o divenire dei compromessi.

Praticamente, in teatro, l'opera è sembrata arida, monotona, e piuttosto scarsa di emozione. Il pubblico ne è rimasto sconcertato, e la critica, pur attraverso lodi alle doti del compositore e all'audacia dell'esperimento, è stata evasiva o avversa. Esecuzione degnissima da parte del m.° Gavazzeni e dei suoi collaboratori (Emma Tegani, Laura Lauri, Vanelli, Lombardi, Tomei, Alfieri).

Ariodante di Nino Rota è un « melodramma ottocentesco ». Re, principesse, paladini, ancelle ; tradimenti neri, rei che pagano il fio, innocenze trionfanti ; pugne e tenzoni, manieri e veroni a cui, « quando suona - l'ora nona », s'affacciano fanciulle innamorate, ornate di serti « il crine e il seno ». Questo il candido libretto di Ernesto Trucchi. E quanto alla musica, un Rota « popolare », da aristocratico cesellatore di quintetti e di sonate per arpa e flauto, quale lo si conosceva finora. Duetti e romanze, si bemolle del tenore e della prima donna al punto giusto, concertati e intermezzi melodici.

Gioco pericoloso, ma che tuttavia si regge, sia per la sicurezza degli schemi adottati, sia per l'innata musicalità del Rota, il cui stile, per quanto dalla prepotenza di quegli schemi attenuato, è qui pur sempre vivo e presente. E dunque cronaca lietissima : applausi a scena aperta e cinque o sei chiamate dopo ogni atto all'autore, al librettista Trucchi, al maestro Gavazzeni e agli artisti (la De Compadri, la Colasanti, Del Monaco, Borgonovo, Ceccherelli).

La stagione di opere contemporanee al Teatro Reale dell'Opera

Da metà ottobre a metà novembre nel massimo teatro lirico romano ha avuto luogo la stagione operistica dedicata alla produzione contemporanea : iniziativa coraggiosa che ha incontrato il pieno consenso del pubblico. Specialmente di quel pubblico competente e appassionato la cui specie si ritrova appollaiata nei loggioni, durante qualche particolare tornata di una normale stagione operistica. Il pubblico, per intenderci, che il compositore moderno ama, perchè lo conosce e lo riconosce fedele nelle ardue battaglie che ancora oggi si combattono negli agoni sinfonici. Suscitare attorno al teatro lirico quel clima di fervore, di polemica e di passione che si è ormai da un pezzo trasferito in altre sedi musicali, è il presupposto indispensabile alla rinascita, non diciamo del gusto operistico, ma di una consuetudine e di una tradizione che proprio nel nostro paese furono famose. Sta di fatto che da molto tempo ormai il teatro lirico si alimenta del vecchio repertorio, che una specie di beata, irremovibile pigrizia serpeggia per le sue sale, ove gli arredamenti ottocenteschi sembrano aver posto i limiti del consentito e del ben accetto in tema di melodramma. Nulla si palesa a volte tenace ed

incrollabile come il pregiudizio: e tutta l'operistica moderna di questa cieca tenacia ha inutilmente e ingiustamente sofferto. Nè taluni fatti tanto obbiettivi quanto lampanti sono riusciti a rimuovere o a smuovere appena il piombo e la sabbia della borghese metafisica: non la dignità linguistica e drammatica dei libretti, non la sagacia dei mezzi dialettici musicali, non l'accresciuta cultura del compositore, onnipresente in ogni fatto d'arte e di critica dei tempi moderni. È bastato inoltre che qualche opera della più ovvia evidenza drammatica non offrisse il virtuosistico destro canoro agli assi tenorili, sopranisti o baritonali, perchè la loro apparizione nei cartelloni delle stagioni liriche fosse ammalapena tollerata, e con la compunzione di un oneroso dovere da compiere. Tale sorte è pur toccata alle partiture di Pizzetti, di Zandonai e di Alfano, che per noi — nè accecati del professionismo, nè intellettuali in palamidone, nè avveniristi motorizzati, ma semplicemente uomini di semplice umanità — rappresentano il più convincente dato di fatto dell'operistica moderna. Affrontare dunque il problema pratico dell'affermazione e della valorizzazione della produzione teatrale contemporanea costituendo ufficialmente le sedi di tale nuova stabile e ricorrente attività, ha significato prendere radicale e rivoluzionaria posizione contro le pericolose e gratuite pregiudiziali di ogni genere, e ha significato solenne riconoscimento dei costruttivi valori della letteratura drammatico-musicale moderna.

Assolutamente nuove per il pubblico italiano erano le opere *I capricci di Callot* di G. Francesco Malipiero e *Wozzeck* di Alban Berg: ad esse facevano corona *Belfagor* di Respighi, *Arlecchino* di Busoni, *Volo di notte* di Dallapiccola e l'azione mimica *Coro dei morti* di Goffredo Petrassi. Opere tutte di eccezionale complessità interpretativa e che hanno dato l'esatta misura da una parte della forbitezza tecnica degli autori, dall'altra del grado di preparazione e della solidità costruttiva dei nostri organismi teatrali. Un'impresa non facile ed un collaudo definitivo dell'operosità musicale italiana.

I capricci di Callot sembra che siano stati pensati dal feracissimo G. Francesco Malipiero, sulle prime, in veste di balletto: e che soltanto in tema di realizzazione l'autore abbia sentita la necessità di dare alla parola la sua parte esplicativa ai fini drammatici del racconto. Le ventiquattro tavole «I balli di Sfessania» di Jacques Callot, il celebre incisore e disegnatore del XVI secolo e gli avvincenti particolari di una novella di E. T. A. Hoffmann hanno offerto al maestro veneziano i primi motivi per tessere la composizione lirica ascoltata per la prima volta dal pubblico romano. Siamo in quel clima teatrale alquanto particolaristico caro al Malipiero delle *Sette canzoni*. Un teatro compiaciuto di semplicismo, immoto e schematico. Un teatro specialissimo il cui carattere sperimentale non ha forse ancora trovato la giusta stagionatura: un teatro comunque che offre pretesti al musicista per impalcare pretesti musicali, e per giostrarvi con consumata esperienza, con abilissima quanto dissimulata faciloneria. Curiosi taluni echeggiamenti di marca pucciniana espressi con commovente candore, tanto della più bell'acqua romantica, quanto ineffabili per la risaputa dignità di un preraffaellita: ma non per noi sorprendenti, che ravvisammo le tele pucciniane in più di una delle buone pagine del Malipiero (vedi la *Passione*).

Wozzeck di Alban Berg ci è sembrata una vecchia e buona opera nuova: cosa che parrà paradossale se si pensi all'anarchia del dodecafonista e all'acutezza degli esteriori segni sonori. Ma *Wozzeck* rimane per noi una vecchia e buona opera nuova, per due forti ragioni: anzitutto perchè è dramma del più violento e del più commovente verismo, che palpita nella patologica personalità del personaggio; e infine perchè spostando solo alcuni termini contrappuntistici della prassi dodecafonica il nostro caro e inestinguibile mondo romantico tutto rigurgita e affiora, irrorato di lagrime, di sospiri, di tormentosi dubbi, di affettuose sollecitudini. *Wozzek* ha vinto per essere figlio di quel singulto umano che è l'intima espressione del dolore e della delusione. Il rapido susseguirsi nell'opera dei molti quadri, inoltre, ha dato allo spettacolo un sapore quasi cinematografico che è sembrato bene adattarsi alle esigenze ed ai gusti spettacolistici del mondo moderno.

A noi non spetta rinfrescare i giudizi sulle altre opere del cartellone che furono già recensite su queste colonne; accenneremo soltanto alla lieta cronaca, allo schietto successo arriso a ciascuna di dette partiture. Ogni complesso artistico — troppo denso per essere singolarmente citato — si è mostrato in tutto educato alle particolari necessità degli spettacoli, sotto l'autorevole ed illuminata guida dei maestri Guarnieri, Serafin, Rossi, Previtali e Votto.

RENZO ROSSELLINI

Stagioni liriche autunnali

® MILANO (Scala). — Terzo spettacolo della stagione di opere contemporanee è stato *La tempesta* di Lattuada, su libretto che il compianto Rossato trasse dalla commedia di Shakespeare. Le sue doti di chiarezza e di franca cantabilità, anche se appesantite da una certa enfasi e prolissità di cui l'autore doveva liberarsi in successivi lavori più maturi ed equilibrati, hanno procurato all'opera accoglienze abbastanza cordiali. Una ventina di chiamate complessive hanno salutato l'autore presente, il direttore Questa, il maestro del coro Consoli e gli interpreti, fra i quali vanno ricordati la Oltrabella e la Actis Orelia, i tenori Botti e Masini-Sperti, i baritoni Reali e Vanelli, i bassi Zambelli e Neri. Efficaci le scene di Benois, le danze curate dalla coreografa Colombo, e la regia dell'esordiente Marchioro.

La stagione si è chiusa con *La donna serpente*, che ha avuto esito ben diverso dalla burrascosa accoglienza toccatale alla prima edizione romana di alcuni anni fa. La macchinosa favola gozziana è stata docilmente tornita dal Lodovici a servizio del credo teatrale di Casella: ossia un melodramma in cui l'umano si idealizzi e sfumi busonianamente nel fiabesco, e la materia musicale si organizzi e si equilibri in una mozartiana classicità di architettura sonora. Perfettamente a suo agio entro siffatto quadro, Casella vi ha mosso con fantasia, ricchezza d'invenzione e sapienza orchestrale il suo inconfondibile linguaggio. Schietto successo di pubblico, come s'è accennato, e spettacolo di pretta marca scaligera per l'eccellenza dell'esecuzione: direzione di Previtali, scene di Casorati, regia di Frigerio, interpreti vocali la Corradetti, la Simionato, la Huder, la Villani, Ferrauto, Nessi, Maugeri, Vanelli, Luise.

® NAPOLI (San Carlo). — Nuova per Napoli, ha inaugurato la stagione d'autunno *La locandiera* di Persico, rinnovando e superando il successo già ottenuto due anni or sono al Reale di Roma. La stampa è stata unanime nel rilevare la piacevolezza della spigliata commedia lirica e la sua aderenza all'arguto dialogo goldoniano nell'abile riduzione librettistica di Ghisalberti. Applaudita è stata anche la *Sinfonia*, dal compositore aggiunta recentemente all'opera. Una trentina di chiamate hanno salutato il Persico e i suoi interpreti: il m.° De Fabritiis, la Carosio, Albanese, Poli, De Taranto, Borriello, e il regista Govoni.

Si sono avuti in seguito *Il piccolo Marat* (la Magnoni, R. Gigli, Donaggio, Ghirardini, direttore Ziino), *Lucia di Lammermoor* (la Pagliughi, Marcato, Ghirardini, direttore Pasquariello) e *La traviata* (protagonista superba la Carosio, Filippeschi, De Franceschi, direttore Ziino) . .

Sempre al San Carlo, per iniziativa del maestro Lualdi e nel quadro dei concerti sinfonici del Conservatorio, si è avuta una graditissima riproduzione del dramma sacro *Guglielmo d'Aquitania* di Pergolesi, con lo stesso complesso ed allestimento della precedente Settimana senese. Esecutori la Corsi, Voyer, De Frenzi, Sassanelli, Cassinelli, direttore Galliera, regista Govoni.

® PARMA (Regio). — Alternate con le novità, delle quali ci siamo occupati a parte, sono da menzionare le esecuzioni dell'*Arlesiana* di Cilea (la Pederzini, la Menotti, Schipa e Togliani); della *Forza del destino* (la Caniglia, la Alfano, Gigli e Mascherini); del *Barbiere di Siviglia*, per la celebrazione del 150° anniversario della nascita di G. Rossini (Bechi, Pasero, la Basile, Morani, Luise). I tre spettacoli sono stati autorevolmente diretti da Votto.

® BOLOGNA (Comunale). — Con gli stessi interpreti di Parma, diretti da De Fabritiis, si è data l'*Arlesiana*. Molto interesse hanno suscitato tre serate dei balletti del Reale di Roma, su coreografie di Milloss: in particolare *Petruska* di Stravinski, eseguito dallo stesso Milloss e dalla Radice, e *La tarantola* di Piccioli, direttore di entrambi De Fabritiis. Il m.° Stinco ha diretto *Ungheria romantica* e *Le quattro stagioni* (musiche rispettivamente di Liszt e di Verdi), che completavano lo spettacolo.

® FIRENZE (Comunale). — Dopo un'applaudita *Fanciulla del West* (la Pacetti, Bianchi, Franci e il m.° Votto) è stato rappresentato con successo l'intermezzo comico in un atto e due quadri *La caverna di Salamanca* di Felice Lattuada, su libretto di Valentino Piccoli tratto da Cervantes: direttore Votto, interpreti la Ottani, la Canali, Sinnone e Gelli. Nella stessa serata, si ebbero *I pagliacci* (m.° Morosini, la Laurenti, Battaglia, Mascherini, Borriello). Infine, unitamente al *Matrimonio segreto* (la Rovero, la Antonacci, la Barbieri, Lotti-Camici, Di Lelio), il m.° Rossi ha offerto una gustata edizione della *Gran̈çeola* di Lualdi, con la Rovero, Renzi, De Taranto, coreografia della De Luca.

® PALERMO (Politeama). — Dirette dal maestro Sabino, sono andate in scena: *Norma* (la Pacetti e la Nicolai, Botti e Flamini); *Faust* (Sinnone, la Brunazzi, la Pini, Tajo); *Turandot* (la Monti, la Ottani, Bianchi, Flamini).

® ROVIGO (Sociale). — Il m.° Del Campo ha svolto il seguente cartellone: *Traviata* con la Caniglia e Granda (in seguito la Menotti e Malipiero), Mascherini, Poli; *Elisir d'amore* con la Carosio, Tagliavini, Poli, De Taranto; *Forza del destino* con la Pedrini, la Alfano, Momo, Bechi, Togliani, Mongelli. Con l'opera donizettiana è stato dato, in prima esecuzione assoluta, il balletto *Proserpina* di Porrino, 3 quadri su trama di Emidio Mucci. Ha diretto il lavoro, che è stato giudicato assai favorevolmente dal pubblico e dalla critica, il m.° Fornasari. Suggestive le danze della De Luca e della Martignoni.

® CREMONA (Ponchielli). — Dirette dal maestro Cantoni, si sono rappresentate *Il trovatore* (la Scampini, la Marino, Pravadelli, Manacchini, Sbalchiero) e *Andrea Chénier* (la Cigna e Granda, poi la Toso e Pravadelli, e Sbalchiero).

® TREVISO (Comunale). — La tradizionale stagione di San Martino si è svolta con *Trovatore* (la Scampini, la Sani, Merli, Borgonovo, Sciacqui), *Fedora* (la Oltrabella e Voyer) e *Turandot* (la Di Giulio e Pravadelli). Direttori: Marini e Manno Wolf-Ferrari.

Altri spettacoli lirici

® A Padova (Verdi), *Rigoletto* (De Franceschi, Prandelli, la Mussi, la Avogadro, direttore Cantoni); ad Alessandria (Municipale), *La Wally* (la Cigna, Granda, Tagliabue, direttore Lucon) a Vicenza (Verdi), *Mefistofele* (Pasero, Malipiero, la Gavazzi, la Di Leo, direttore Del Cupolo); a Foggia, *Lucia* (la Montano, Gigli, m.° Milella) e *Bohème* (la Tassinari — poi la Bordoni, — Tagliavini, m.° La Rotella); ad Aquila, *La traviata* (la Archi, Fratesi, Venturini); ad Ascoli Piceno, *Iris* (la Corradetti, Granda, Vanelli, m.° Del Cupolo); a Bologna (Corso), *Lucia* (la Piccarolo, Tomi, direttore il m.° Gualandi Gamberini) e *Barbiere* (Viviani, Lotti-Camici, Zambelli, la Scagliarini, maestro Alvisi); ancora a Bologna (Verdi), *La traviata* (la Menotti, Malipiero, Poli, m.° Del Cupolo); a Firenze (Verdi), *Fedora* (la Corsi, Masini, Togliani, Novelli, m.° Alvisi) e *Rigoletto* (Tagliabue, Traverso, la Merletti, Zambelli); a Trieste (Politeama), *L'amico Fritz* (la Tassinari, Tagliavini, Ghirardini) ed *Ernani* (la Castellani, Pravadelli, Bechi e Beuf) entrambe le opere dirette dal m.° Narducci; a Trento (Sociale), *Bohème* di Puccini (la Perris, Malipiero, Marchi, Tomei) e *Il campiello* di Wolf Ferrari (protagonista la Dragoni) dirette dal m.° Annovazzi; a Fiume, *Mefistofele* (Pasero, la Valle, Malipiero, m.° Del Campo) e *Manon* di Puccini (la Magnoni, Gigli, m.° Cordone); a Lecce, *Andrea Chénier* (Ferrauto, Taddei, la Ciani, m.° La Rotella) e *Bohème* (la Fineschi, la Brozzi, Fratesi, Taddei, Novelli).

VARIE DALL'ESTERO

® Una nuova opera dell'infaticabile Strauss, settantottenne, si è data all'Opera di Monaco. Argomento di questo *Capriccio* (un lungo atto unico) è una specie di tenzone fra un musicista e un poeta, miranti entrambi al cuore di una contessa, ognuno affermando la superiorità della propria arte su quella dell'altro: disputa che la donna risolve col proclamare l'indissolubilità di esse.

La partitura, ricca della consumatissima arte orchestrale e polifonica propria dell'autore, è stata magistralmente diretta da Clemens Krauss (autore del libretto), ed interpretata inappuntabilmente, sulla scena, dalla Ursuleac, dal tenore Taubmann e dal baritono Hotter.

L'opera ha ottenuto un vivo successo e gli interpreti si sono presentati numerose volte al proscenio insieme all'autore.

® Due calorosi successi di opere italiane contemporanee sono da registrare sulle scene germaniche: *La locandiera* di Persico a Friburgo, e *Don Juan de Manara* di Alfano al teatro di Charlottenburg (Berlino). Entrambe le opere sono state eseguite nella versione tedesca.

CONCERTI

MILANO

® Teatro della Scala. — Nel terzo concerto della stagione, il m.° Georgescu ha fatto conoscere le *Danze romene* del connazionale Costantinescu, che sono state accolte con favore, e con lui è stato assai festeggiato, nel *Concerto* in re min. di Mozart, il pianista Kempff.

Un bel programma ha offerto Schuricht: *Prima* di Brahms, tre preludi di Pfitzner dal *Palestrina*, *Variazioni sinfoniche* di Franck, *Poema delle Dolomiti* di Pizzini (nuovo per Milano), che piacque molto. Dei tre brani di Pfitzner, migliore fu giudicato il primo, di suggestivo sapore arcaico. Buona interprete pianistica di Franck fu la Musulin.

Karajan, con un gruppo di pezzi oltremodo noti (*Nuovo mondo*, *Don Giovanni*, *Forza del destino*), sollevò l'abituale entusiasmo.

La novità del bel concerto di Franco Ferrara era costituita dalla pittoresca Suite di Carabella *Volta la lanterna*, a cui toccarono cordialissime accoglienze. Apprezzato solista, nel *5° Concerto* di Mozart, il violinista Poltronieri.

® Teatro del popolo. — Inaugurata da Ferrara col medesimo programma del concerto alla Scala, la stagione è proseguita con udizioni del Trio Vidusso-Abbado-Crepax e della pianista De Barberis. Si è poi avuta, diretta da Lualdi, l'orchestra da camera di Napoli, cordialmente festeggiata specie dopo l'esecuzione della bellissima *Sinfonia* in re magg. di Cherubini, e con buon successo, negli altri numeri del programma, anche per i solisti (clavicembalista Gerlin e violinista Pelliccia).

® Quartetto. — Davanti a un pubblico affollato, il quartetto Strub ha iniziato la serie di 6 concerti nel corso dei quali verranno eseguiti tutti i quartetti beethoveniani.

® Amici della musica. — Magnifico concerto inaugurale del «Trio di Colonia per la musica antica» (cembalo, flauto, viola da gamba).

® Angelicum. — Accoglienze entusiastiche ha ottenuto l'organista Germani.

ROMA

® Teatro Adriano. — La stagione è stata inaugurata da Molinari, con il *Concerto* per 4 violini, archi e organo, di Locatelli, la *Quarta* di Brahms, *Cleopatra* di Mancinelli, l'oratorio di Veretti *Il figliuol prodigo* per soli (Voyer, Bernardi, Cassinelli, Dadò), coro e orchestra. Le accoglienze fatte al nuovissimo lavoro del compositore veronese sono state cordiali: soprattutto ha impressionato il solenne finale, di sicuro effetto.

Nel secondo concerto, a celebrazione del 150° anniversario della nascita di Rossini, Molinari ha presentato una superba edizione dello *Stabat*. Col direttore e con l'infaticabile maestro del coro Somma, sono stati acclamati anche i solisti: la Grandi, la Elmo, Malipiero, Neroni.

Una novità per Roma era compresa nel primo programma di Willy Ferrero: il *Concerto* per orchestra del giovane senese Giulio Pachetti. Sono tre tempi eterogenei e abbastanza impersonali, ma non privi di estro e denotanti un innegabile talento. Nel secondo programma del Ferrero, la *Patetica* di Ciaicovski ed altri pezzi di comune repertorio.

Schuricht ha diretto con successo la *Pastorale*, il *Concerto* in sol min. di Bruch (solista apprezzatissima la D'Albore), e il preludio per *Lo straniero* di Pizzetti.

® Filarmonica. — Da ricordare un bel concerto dell'ottimo Trio di Colonia; uno della pianista Woerz, in unione con il soprano Spinola (liriche moderne di Pizzetti, Tocchi, Pratella, Davico, ecc.); quello di Gabriella Gatti, che anch'essa diede larga parte ai contemporanei (Pizzetti col *Cleftа prigione*, Rocca, Magnani, Cogni, 5 liriche di Alderighi); l'udizione della Zareska, con uno dei suoi interessanti ed eclettici programmi, ed infine quella del violoncellista Oblach.

® Santa Cecilia. — Tre concerti sono interamente stati dedicati a Bach. Nel primo: il *Capriccio per la lontananza del fratello dilettissimo* (al clavicembalo, Vignanelli), 4 *Canti spirituali* (uno dei quali fu dovuto bissare dalla Danco), la mirabile *Cantata* n. 21 (orchestra e coro diretti da Somma, solisti la Danco, Valori, Dadò), e infine il *Concerto per violino* in sol min. (Abbado).

Il secondo è stato diretto da Pedrotti, con il *Concerto* in la min. (violinista Scaglia) e *3 Concerti brandemburghesi*. Nel 3°, diretto da Molinari, ancora un *Concerto* per violino (in mi magg., eseguito da Belardinelli) e i 3 ultimi *brandemburghesi*. Sala esaurita e successo magnifico in tutte le tre serate.

Ha interessato vivamente anche il concerto del duo De Barberis-Gorini (2 pianoforti): in programma, fra l'altro, *Pupazzetti* di Casella e un *Capriccio* dello stesso Gorini.

® Teatro delle arti. — Organizzato dal Sindacato interprovinciale fascista musicisti del Lazio, un ciclo di concerti è stato dedicato agli autori contemporanei. Nel primo di essi, piacquero gli armoniosi *Rispetti e canzoni a ballo* di Capponi per voce solista (la Anzellotti) e 7 strumenti, direttore Capuana; una *Sonata* di Davico per violoncello e pianoforte (Amfitheatrof e la Santoliquido); due gustose macchiette di Tommasini, *Il pensieroso* e *Il chiacchierone*, per violoncello e pianoforte, con i due esecutori succitati; e infine, eseguito dalla Mola, un bel *Divertimento* di Veretti, per clavicembalo.

Il secondo convegno riuniva due *Momenti lirici* di Scanferla, per soprano (Eva Bagni), 3 archi e pianoforte; un *Intermezzo romantico* di Elsa Respighi, ricco di colore e di fantasia, assai applaudito anche grazie all'esecuzione del «Trio artis» (arpa, flauto, viola); *Preludio e Scherzo* di Alderighi, che lo stesso «Trio artis» fece cordialmente applaudire; e composizioni vocali di Frandini, Bizzelli, Cairone, interprete la Bagni.

Nel terzo dei convegni si ebbero: una *Sonata* in 4 tempi di Lidia Ivanova ed il *Concerto eucaristico* di Orazio Mancini, entrambi i lavori per piccoli complessi strumentali; tre ispirate *Leggende italiche* di Masetti e *Due liriche di Saffo* di Petrassi (esecutrice finissima la Danco).

Una autentica affermazione fu quella della giovane pianista Lana Cuchelli, che si fece applaudire, fra altro, in tre poetiche *Pastorali d'autunno* di Davico.

L'ultimo convegno allineava ben otto nomi di compositori: Scicolone, Pizzini, Montanaro, Giuranna (*Sonatina* per arpa, delicatamente resa dalla Aldovrandi), Savagnone, Casella (*Ricercare* e *Studio sulle terze*), Porrino (un solido studio da concerto, *Ostinato*, per pianoforte, interprete la pianista Faini), Fusco (una interessante *Sonata a due* per violino e violoncello). Apprezzata anche la collaborazione del soprano Panizzera, del pianista Arnaldi e del quartetto Emanuele.

® Lyceum. — Due pregevoli concerti furono quello della cantatrice Margherita Cossa, e l'altro della giovane e promettente pianista Girotti, entrambe festeggiate.

TORINO

® Filarmonica. — Questo nuovo Ente orchestrale, di recentissima costituzione, ha iniziato la sua attività con un interessante e applauditissimo concerto di Vittorio Gui.

® E.I.A.R. (Teatro di Torino). — Prima manifestazione della stagione è stata la *Missa solemnis* di Beethoven, con De Sabata, e i solisti Anzellotti, Stignani, Albanese, Baronti.

È seguito un concerto di Molinari Pradelli col violoncellista Amfitheatrof (in programma il *Concerto* per violoncello di Haydn e *Preludio, aria e tarantella* di Pilati).

NAPOLI

® Da registrare i successi di Guarnieri (musiche di Vivaldi, Brahms, Wagner) e di Ferrara (Weber, Mussorgsky, la *Settima*, l'*Ouverture per una fiaba* di Porrino).

Esito felice ebbe anche un concerto indetto dal Consolato tedesco, nel quale si distinse la pianista Purrmann. In programma, Bach, Chopin, ecc., e la *Sonatina* di Mortari.

® A Bologna, nel salone dell'Archiginnasio

(ove giusto un secolo fa veniva offerto per la prima volta al pubblico), è stato eseguito lo *Stabat* di Rossini, diretto dal m.° Guido Visconti di Modrone.

® A Trieste (Società dei Concerti) hanno suonato il Quartetto Ferro, il pianista Agosti, il « Trio Artis »; la pianista Pierro col soprano Filippelli (concerto scambio col G.U.F. di Pesaro); il pianista Weinert (alla Casa germanica).

® A Venezia, si è avuto un concerto interamente dedicato a Mozart, esecutore il Quartetto Ferro con altri solisti; un concerto del « Trio Artis » e uno del Trio di Colonia. Da ricordare anche il successo, riportato all'Italo-Germanica, dal mezzo soprano Biancamaria Bezzi.

® Padova (Sala della Ragione). — Con 500 coristi e 120 orchestrali, il m.° Savini ha dato due riuscite esecuzioni del *Mosè* di Perosi, solisti la Tassinari, Tagliabue, Pasero.

® A Firenze, il violinista Scaglia (al piano la Consoli) ha aperto con un bel concerto la serie delle manifestazioni musicali di quel G.U.F., seguito dal violoncellista Caruana (in programma alcuni contemporanei, fra cui Masetti col *Giorno di sagra*).

L'orchestra G.U.F.-Conservatorio, diretta da Giangrandi, si è fatta onore in un complesso programma, fra cui sono da menzionare le *5 danze antiche* di Vinci, trascritte da Guerrini.

Agli « Amici della musica », il Quartetto di Roma eseguì fra l'altro il *Quartetto dorico* di Respighi, e piacque, successivamente, il baritono Schellenberg. Infine, il pianista Woerz fu gradito ospite degli « Amici fiorentini dell'Accademia germanica ».

® A Brescia, la Società « Santa Cecilia » ha aperto la stagione con un concerto orchestrale: direttore il m.° Francesconi, che fu apprezzato interprete di pagine classiche, nonchè di un *Dittico*, per orchestra d'archi, di Renzo Bossi, che ottenne buonissimo successo.

Applaudito calorosamente, nel secondo concerto, fu il violinista Ciompi.

® A Bergamo, la cantatrice Mascia Predit eseguì con arte squisita autori italiani, tedeschi e russi al « Quartetto »; e in un successivo concerto piacque il pianista Weinert.

Ricordiamo anche l'udizione offerta all'Italo-Germanica dalla De Barberis.

® A Vicenza, in un concerto del G.U.F., l'eccellente Trio di Trieste ha prodotto ottima impressione in musiche di Mozart, Turina, Schubert; e successo non minore, in un precedente concerto, aveva avuto il violinista Ciompi.

Le *Canzoni trovadoriche*, infine, presentate dal prof. Sesini con esecuzioni della Maraglia-no-Mori (canto) e del prof. Leone (viola) hanno ritrovato anche qui le cordiali accoglienze riscosse in numerose altre città italiane.

VARIE DALL'ITALIA

® A Ferrara, l'Associazione italo-germanica dedicherà una serie di 6 concerti ad altrettanti grandi classici tedeschi. Il primo, preceduto da un cenno illustrativo del dott. Rest, è stato brillantemente tenuto dal « Quartetto ferrarese » con musiche di Haydn.

® L'E.I.A.R. ha trasmesso, in un concerto diretto da De Sabata, il poema sinfonico-corale *Il cammino sacro*, di Emilio Schieppati, su testo di Carlo Delcroix.

VARIE DALL'ESTERO

® I giornali berlinesi recano entusiastici resoconti di un concerto che Vittorio Gui ha tenuto nella capitale del Reich, con la collaborazione del violoncellista Mainardi. In programma, *I pini di Roma* di Respighi.

® Con ottime accoglienze di pubblico e di stampa, si è eseguito al teatro Erode Attico di Atene *Al Piemonte* di Pizzini. Figurava nel concerto anche la *Sinfonia elegiaca* di Malipiero. Direttore, von Hoesslin.

® A Wiesbaden, Schuricht ha presentato, con esito altrettanto lieto, *Grotte di Postumia* dello stesso Pizzini e *Paesaggi toscani* di Tommasini.

® Il m.° Annovazzi, con l'orchestra municipale di Bilbao, ha dato due applauditissimi concerti di musica italiana antica e moderna, quest'ultima rappresentata da Petrassi (la *Partita*, di prima esecuzione in Ispagna), Pedrollo, Zandonai, Pilati (*Preludio, Aria e Tarantella*) e Pizzetti (*Concerto dell'estate*).

® Al Meistersaal di Berlino ha avuto ottimo successo la *Sonata* in la min. di F. Santoliquido, eseguita dalla violinista Neumann e dalla pianista Metzeltin.

® A Basilea, ha avuto caloroso successo il nuovissimo *Pianto della Madonna* di Giulia Recli, esecutore il Quartetto vocale Salvati.

NOTIZIE

La stagione teatrale d'inverno

® Milano (Teatro della Scala). — Sono state apportate alcune modifiche al cartellone, che risulta pertanto così costituito: *Falstaff, La forza del destino, Rigoletto, La traviata, il trovatore, La sonnambula, Il ritorno di Ulisse in patria* di Monteverdi, *La fanciulla del West, L'Arlesiana, La Wally, Fedora*, la *Tetralogia* di Wagner, *Carmen, Elettra, Carmina Burana* di C. Orff, *Iris*. I balli saranno: *La giara* di Casella, *Visioni* di Chopin-Pick-Mangiagalli, *Pinocchio* di Ragni.

Direttori d'orchestra: Victor De Sabata, Alberto Erede, Antonio Guarnieri, Gino Marinuzzi, Angelo Questa, Nino Sanzogno, Tullio Serafin, Mario Rossi, Karl Böhm; registi: Giovacchino Forzano, Mario Frigerio, Mario Labroca, Giuseppe Marchioro, Max Hofmüller, Alessandro Sanine, Max Terpis, Oscar Walleck; coreografi: Milloss, Regina Colombo, Vanna Busolini, Rosa Piovella Ansaldo; prime danzatrici: Giuliana Penzi, Olga Amati, Edda Martignoni.

Fra gli artisti figurano: la Caniglia, la Carosio, la Corradetti, la Favero, la Pederzini, la Stignani; Gigli, Lauri-Volpi, Pasero, Schipa, Tagliavini.

® Palermo (Massimo). — Il° programma comprenderà: *La fiamma, La favorita, Aida, Resurrezione, Il crepuscolo degli dei*.

La stagione concertistica

® Milano (Teatro del Popolo). — Si avranno le seguenti manifestazioni: in dicembre l'Orchestra da camera di Berlino, il Quartetto Poltronieri ed il pianista Calace; in gennaio il violinista Scaglia, la pianista Gobbi Belcredi ed il pianista Edvino Fischer; in febbraio la pianista Terzi, il Quartetto Poltronieri, il 1° concerto « di scambio », la pianista Musulin, il pianista Aeschbacher ed il 2° concerto « di scambio ».

Seguiranno alla Scala, in marzo, i pianisti Kempff, Karolyi, Del Pueyo, Benedetti Michelangeli, Agosti e, in aprile, i pianisti Gieseking e Backhaus.

® Amici della musica. — Prossimi concerti: basso Cocciubei; commemorazione monteverdiana (esecutori: contralto Sigalla, duo vocale Valeria e Cecilia Marchesi, coro Gruppo madrigalisti Città di Milano, direttore Luigi Castellazzi); violoncellista Cassadò; concerto di sonate (esecutori: violoncellista Crepax e pianista Calace); Trio di Trieste; pianista Alberto Mozzati; violinista Carmirelli; pianista Miriam Donadoni; Quartetto Italiano di Remy Principe.

® Torino (E.I.A.R., Teatro di Torino). — Nella corrente stagione sinfonica, verranno eseguiti i seguenti lavori d'autori italiani, di prima esecuzione assoluta o di prima esecuzione per Torino: Cortese: *David, il re pastore*, oratorio; Petrassi: *Coro di morti*; Rossellini: *Stampe della vecchia Roma*; Toni: *Tema, variazioni e fuga*; Paribeni: *La strada*; Tommasini: *La tempesta*, studio sinfonico; M. E. Bossi: *Il cieco*, per baritono, coro e orchestra; Pizzetti: *Sinfonia in la*; Monteverdi-Casella: *Salmo*, per quattro soprani, coro e orchestra.

Alle esecuzioni parteciperà, oltre all'Orchestra sinfonica dell'E.I.A.R. di Torino, il coro lirico della stessa sede, istruito dal maestro Bruno Erminero.

® Firenze (Teatro Comunale). - Sono promessi numerosi concerti sinfonici, nei quali si alterneranno i seguenti direttori: Rossi, con la collaborazione del Quartetto Ferro e della violinista De Vito, Franz von Hoesslin col violoncellista Cassadò, van Kempen, De Matacic con il soprano Susanna Danco, Casella col pianista Fischer, Albert col violinista Cillario, Gui, Schuricht, Böhm, Sanzogno col pianista Scarpini, Marchevith (che eseguirà tra l'altro la *Sinfonia dei Salmi* di Strawinski), Pedrotti col pianista Kempff, Balzer, Georgesco col soprano Anzellotti, Zecchi col pianista Gieseking, e Guarnieri.

Nei concerti di musica da camera, alla Sala Bianca di Palazzo Pitti, si avranno i pianisti Marta Blaha, Caporali, Emma Contestabile, Erdmann, Marcelle Meyer, Branka Musulin; il duo Gieseking-Strub e quello Dallapiccola-Materassi; il Trio di Trieste; i violoncellisti Bonucci e Mainardi; i violinisti Carmirelli, Ferraresi e Priano; i cantanti Ria Ginster e Eleonora Angeli; l'Orchestra da camera di Berlino diretta da Fischer e l'Orchestra da Camera del Maggio Musicale.

® Venezia (Fenice). — Si avranno, a partire dal 16 dicembre, solisti e complessi italiani e stranieri, oltre all'Orchestra da camera del Teatro La Fenice.

Questa inaugurerà il ciclo con un concerto diretto da Carlo Zecchi; vi parteciperà quale solista la pianista Rossana Bottai, vincitrice della VII Rassegna nazionale dei giovani concertisti. La stessa orchestra, diretta da Francesco Mander, avrà a solista l'arpista Bressan, la vincitrice assoluta del concorso in Weimar del giugno scorso. Altro concerto orchestrale verrà dato dall'Orchestra da camera di Colonia, direttore Kraack.

Seguiranno il trio Vidusso-Abbado-Crepax, il duo Dallapiccola-Materassi con la cantatrice Susanna Danco, il pianista Gieseking, il violinista Taschner ed il violoncellista Cassadò.

Altre notizie

® A Pesaro è stato costituito, sotto gli auspici del m.° R. Zandonai, il « Gruppo strumentale G. Rossini dei titolari del Conservatorio » per la diffusione della musica da camera.

® A Lucca, nella ricorrenza del primo centenario della morte di N. Paganini, è stata inaugurata una lapide commemorativa nella casa da lui abitata.

® La casa ove nacque Pierluigi da Palestrina è stata dichiarata monumento nazionale.

Sono terminati, o in preparazione, i seguenti lavori: *Il dottor Antonio* di Alfano, *Romolo* di Allegra, *Leggenda eroica* di Pasotti, *Il re dei ribaldi* di Iachino, *Nausicaa* di Mulè, *Rosa del Giglio* di Pietri, *Millesima seconda* di Savagnone, *Melisenda* (dalla commedia di Meano) di Staffelli. Un'opera sulle origini marinare di Amalfi sta componendo il maestro Scuderi.

Nella nuova rassegna *Musica* (ed. Sansoni), Ottavio Tiby pubblica un'interessante statistica delle opere rappresentate in Italia dal luglio 1941 all'aprile 1942. È in testa Puccini con 347 recite e 7 opere: Seguono: Verdi, 323 e 9; Donizetti, 124 e 4; Rossini, 118 e 4; Giordano, 90 e 4; Mascagni, 88 e 5; Leoncavallo, 56 e 2; Wolf-Ferrari, 28 e 7; Ponchielli, 22 e 19. Seguono, per numero di rappresentazioni, Bellini, Cilea, Zandonai, Respighi, Boito, Alfano, Mulè, Catalani, Pizzetti, Vittadini, Gerelli, Ferrari-Trecate, Pick-Mangiagalli, Rocca, Busoni, Cherubini, Piccioli, Porrino, Scuderi, Giuranna, Malipiero, Persico, Piccinni, Zanon, Carabella, Casella, Pannain, Parelli, Refice, Allegra, Bruni Tedeschi, Di Martino Ferro, Gnecchi, Peragallo, Pietri, Trentinaglia, Manenti, Pessina, Rapalo.

L'opera *Il dono di Alcesti* della signora Elsa Olivieri Sangiacomo è stata segnalata al Ministero della Cultura Popolare come degna di rappresentazione dal Comitato permanente per la lettura di nuove opere liriche e balli.

L'italiano Pellegatti ha vinto il premio offerto dal Manciu-kuo per la composizione di una sinfonia celebrante l'anniversario dell'Impero mancese.

Il pianista Tommaso Alati è stato assegnato alla cattedra di pianoforte principale del Liceo musicale « G. Niccolini » di Piacenza.

Il M.° Giovanni Tronchi è stato nominato presidente dell'Accademia di musiche contemporanee.

È stata rappresentata all'Opéra Comique di Parigi *Ginevra*, opera nuova in 5 atti di M. Delannoy, libretto di Jullien Luchaire.

È stata rintracciata recentemente nella Biblioteca del Ginnasio di Joachimsthal la partitura della « Serva onorata » di Piccinni (Napoli, 1792) di cui finora non si conosceva che il libretto.

Il prof. Schulz ha rintracciato il manoscritto del Concerto in Re magg. per Violoncello n. 2 di Haydn nella Biblioteca di Stato di Weimar e l'ha eseguito in occasione del 70° anniversario della fondazione dell'Accademia musicale di Weimar.

Il Carro di Tespi lirico per l'Albania, organizzato dall'O.N.D., ha concluso il suo giro a Brindisi, dove ha dato tre rappresentazioni di cui una per le Forze Armate. Durante 25 giorni ha dato 19 spettacoli, 15 concerti, di cui 4 nella regione di Kossovo in occasione della visita del Ministro Segretario del Partito Fascista albanese. Maestri direttori De Vecchi e Giampietro; tenori Casavecchi, Gallo, Gigli Renato, Costa Lo Giudice; soprani Aimaro, Adami Corradetti, Di Giulio, Laurenti, Fiumana, Perris; mezzo-soprani Faré e Lauri; baritoni Biasini, Dadò e Viviani. Maestro del coro Amedeo Barbieri; regista Barlacchi; direttore dell'allestimento scenico il pittore Scaioli.

A Parigi si sono dati quattro concerti di musiche di A. Honegger per festeggiare il 50° anno della sua attività artistica.

Al Teatro Schonnburg di Amsterdam è stata costituita una Compagnia di opera lirica permanente.

All'Opera di Francoforte dal 1880 al 1941 sono state date 1176 rappresentazioni di opere di Mozart: 391 del *Don Giovanni*, 291 del *Flauto magico*, 251 de *Le nozze di Figaro*, ecc

In Germania è diffuso il prestito di strumenti di autore. Il Ministero della Propaganda del Reich ne raccoglie di antichi e pregiati e li affida ai solisti ed agli elementi migliori delle principali orchestre che ne posseggono solo dei comuni.

All'Opéra di Parigi si darà un nuovo *Faust*, di J. Ibert su libretto di G. Boissy.

A Vasa Prihoda è stata assegnata una cattedra di violino alla Scuola di musica dello Stato a Monaco.

Nella primavera del 1943 il Gewandhaus di Lipsia svolgerà un ampio programma di concerti, in occasione della celebrazione del secondo centenario della sua fondazione.

Beatrice Cenci, di Guido Pannain, verrà rappresentata all'Opera di Duisburg sotto la direzione di Angelo Questa.

Un nuovo *Concertino* di Casella verrà eseguito per la prima volta a Basilea da quella orchestra da camera.

Nei 12 concerti costituenti la prossima stagione sinfonica di Ginevra, largo posto verrà dato alla produzione contemporanea svizzera e straniera. Figurano nei programmi: *Il viaggio di primavera* di Fornerod; *Rapsodia portoghese* di Halffter per piano e orchestra; la *Seconda sinfonia* di Honegger, per archi; e molti altri lavori nuovissimi o recenti.

Una esecuzione del *Requiem* di Verdi avrà luogo prossimamente da parte del Coro di Losanna, di recente costituito.

NECROLOGIO

Il Dott. Eugenio Clausetti, procuratore della Casa Ricordi e figlio del nostro amato Direttore, ha avuto la sventura di perdere l'adorata sua bambina Giovanna. A lui ed alla famiglia, le più sentite condoglianze di « Musica d'oggi ».

Il 16 novembre scorso è morto l'insigne filologo Accademico Paolo Emilio Pavolini, padre del Ministro Alessandro, nato a Livorno nel 1864, prof. di sanscrito, fascista della prima ora.

Alla Casa di Riposo per musicisti a Milano è morto il 19 ottobre scorso il M.° Ernesto Riva Berni, nato a Como 90 anni fa, pianista di larga fama che si esibì in tutti i paesi europei e particolarmente in Russia.

È morto a Camaiore, il 12 ottobre scorso, il M.° Alderano Petrucci, all'età di 77 anni.

È morto nel luglio scorso, lontano dall'Italia, Mario Saint-Cyr, squisita anima d'artista, raffinato esteta, critico profondo e vivace.

È morto a Parigi, all'età di 56 anni, il noto musicologo Henry Prunières. Lascia importanti opere, principalmente su Monteverdi e su Lulli. Convinto propagandista della musica moderna, fu per 18 anni direttore della *Revue musicale*.

A Monaco di Baviera, è morto il musicologo G. F. Schmidt, aggregato docente nell'Università di Monaco, allievo di A. Sandberger e di Kretzschmar per la musicologia, e di G. Pfitzner per la composizione. Si era specializzato negli studi sui primordii dell'opera tedesca. Compose *Il bravo piccolo sarto*, canzoni infantili, ecc.

Clemens von Frankenstein, autore dell'opera *Li-Tai-Pe* e di musiche sinfoniche, è morto a Monaco di Baviera. Era nato nel 1875 ed era stato intendente dell'Opera di Monaco.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

(Aumento del 20 % su tutti i prezzi)

Pianoforte

BRAHMS (G.). *51 Esercizi*. Op. extra (Pozzoli):
(E. R. 2162) Vol. I L. 25,—
(E. R. 2163) » II » 20,—
ROSSI (N.) (E. R. 2166). *Scuola delle doppie note* L. 30,—

Canto e Pianoforte

GALASSI (U.) (125739). *Ninna-nanna* (S-T). Versi di A. Torrese L. 5,—
NAPOLI (J.). Un curioso accidente. Commedia lirica in 3 Atti. Libretto di M. Ghisalberti (dalla commedia omonima di C. Goldoni). Riduz. dell'Autore. (A) L. 80,—

Musica sacra

PEROSI (L.). *Missa Pio XII Pontifici Maximo*, a 3 e a 4 voci miste, con Organo.
— A 4 voci miste (originale):
(125621) Partitura L. 30,—
Parti staccate:
(125622) Soprani L. 6,—
(125623) Contralti » 6,—
(125624) Tenori » 6,—
(125625) Bassi » 6,—
— A 3 voci miste:
(125647) Partitura L. 25,—
Parti staccate:
(125648) Contralti L. 6,—
(125649) Tenori » 6,—
(125650) Bassi » 6,—
— *Missa secunda in honorem Beati Caroli*, in ritu ambrosiano - a 5 voci miste, con Organo:
(125591) Partitura L. 30,—
Parti staccate:
(125592) Soprani » 6,—
(125593) Contralti » 6,—
(125670) Tenori I » 6,—
(125671) » II » 6,—
(125672) Bassi » 6,—

Violoncello

CREPAX (G.) (E. R. 2167). *Studi d'Orchestra*. Raccolta di passi difficili e « a-solo » tolti da importanti opere liriche e sinfoniche italiane moderne L. 40,—

Flauto

TORCHIO (B.) (E. R. 2177). *10 Studi* L. 10,—

Clarinetto

PACE (T.) (E. R. 2168). *14 Studi descrittivi*. L. 30,—

Clarinetto e Pianoforte

BRAHMS (G.). *Due Sonate* (Giampieri):
(E. R. 2164) Op. 120 N. 1 L. 20,—
(E. R. 2165) Op. 120 N. 2 » 18,—

Orchestra d'Archi

BETTINELLI (B.) (125709). *Introduzione*, in-8° L. 20,—

Orchestra

PICK-MANGIAGALLI (R.) (125598). *Burlesca*, in-8° L. 20,—

Noleggio

GIURANNA (B.). *Episodi* - per Legni, Ottoni, Timpani e Pianoforte.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SESINI (U.). — *La "romana cantilena"* (Pagine 340). (Ed. Cremonese della S. A. Editrice Perrella, Roma).

Molte fra le nozioni e le idee che leggemmo nel volume dello stesso prof Sesini, *Decadenza e restaurazione del canto gregoriano*, pubblicato nel '33, si ritrovano qui, insieme con altre, tutte precise e interessanti, elaborate e armonizzate. Come pochi medievalisti egli, che ha testè compiuto la bella indagine sul codice trovadorico dell'Ambrosiana, signoreggia l'ardua materia e la ravviva e la vive. Questo libro è stato pensato e steso come un « corso completo, storico, didattico, critico, di canto gregoriano », tale da istruire gli studiosi nelle scuole e fuori. Nella didattica ha gran pregi di chiarezza, disciplina, comunicativa. Pregio anche maggiore è quello del fervore, dell'entusiasmo, che bandisce l'aridità. Egli pone a base del suo lavoro, come dicemmo altra volta, la filologia, non solamente quella musicale, anche quella linguistica, greca, latina e neolatina, e ne amplia l'efficacia con gran corredo di teorie antiche e moderne, con osservazioni nei vari campi della musicologia, fino ai limiti iniziali della vera e propria storia dell'arte, che è la valutazione storica ed estetica delle opere e degli artisti.

Qui il Sesini tratta delle fonti, della grammatica, delle forme, delle teorie, della vicenda secolare del canto gregoriano, che preferisce chiamare con le parole d'un antico « romana cantilena », a ricordo dell'origine e dell'influenza in Europa. Divulgativa è l'esposizione dello splendore e della decadenza delle melodie e della pratica, dell'intervento della paleografia, del lavoro dei benedettini. Essenziale e originale è il metodo proprio del Sesini nel distinguere le melodie primigenie, la loro stesura e significazione, da quelle usate, con altro scopo, dai polifonisti. Per tutto ciò il volume ha posto degnissimo fra i migliori tedeschi e francesi sullo stesso argomento. La concezione della trattazione è ancora formalistica e retorica, ed è necessarissimo che sia tale nei laboriosi primordi della filologia musicale. Uno studioso che, come il Sesini, fa intravedere il gusto dell'arte, non dovrebbe tardare a completare il lavoro, lasciando la generica formula della « bellezza della romana cantilena o del canto gregoriano » per rilevare fra tante migliaia di canti, che evidentemente non son tutti belli, quelli nei quali il sentimento dell'arte, fiorito sul sentimento religioso, s'impresse con intensità e vaghezza particolare, sì da costituire mirabili pagine eterne e non contingenti. Una scelta di cento e cento cantilene bellissime, accompagnata da commenti estetici, mostrerebbe chiaro nel campo della storia e dell'arte ciò che finora fu asserito nel campo della scolastica.

PROFETA (R.). — *Storia e letteratura degli strumenti musicali* (Pag. 670). (Casa Ed. Marzocco, Firenze).

La bibliografia degli strumenti, origini, trasformazioni, tecnica, esecutori, eccetera, novera già abbondantemente monografie, manuali, storie ampie o succinte, sia in Italia, sia fuori, di carattere erudito o divulgativo. Questo volume accoglie da varie fonti le informazioni ed espone gli argomenti in modo facile e però sarà utile specialmente agli scolari dei Conservatorii. Poichè nella prefazione l'autore dichiara di gradire le osservazioni, noteremo che in un'altra edizione il libro potrebbe riuscir migliore con l'uniformità del metodo narrativo e con l'equilibrio e la scelta delle citazioni. In qualche caso infatti la descrizione dell'evoluzione d'un istrumento è ampia, con molte vignette, in altro caso brevissima, o quasi manca, come per l'organo, che fra gli strumenti complessi più resta misterioso al profano. Talvolta i nomi degli artefici sono elencati lessicalmente, talaltra raggruppati con vario criterio. Escursioni nel campo della storia dell'arte, estranee all'argomento, sono disuguali nell'estensione e nella valutazione. Biografie di compositori non appaiono regolate dalla necessità e dalla proporzione. Palestrina, per esempio, di cui si sa l'esiguo contributo alla musica per organo, ha press'a poco tanto spazio quanto un Frescobaldi e un G. S. Bach. Una lunga filza di nomi di esecutori viventi, alla fine di alcuni capitoli, non ha riscontro con la lodevole esclusione, in altri capitoli, dei minori e dei minimi. Evidentemente il desiderio di fornire gran folla di notizie e di citare molte persone contemporanee ha danneggiato quell'equilibrio della trattazione, che è pregio delle storie e dei lessici.

DAMERINI (A.). — *Il R. Conservatorio di Musica L. Cherubini di Firenze* (Pag. 130). (I.e Monnier, Firenze).

Il pregio particolare di questa documentata storia del Conservatorio di Firenze è nell'ampia e giusta rievocazione delle persone che durante l'Ottocento promossero la cultura musicale fiorentina anche fuori dell'istituto, quindi giovarono alla vita dell'arte in Italia. Così il volume rende due servizi alla storia della cultura italiana. Nel primo capitolo, Origini del Conservatorio, il Damerini nota che l'insegnamento ufficiale sorse fra la fine del secolo XVIII e i primi del XIX, quando il Governo francese istituì scuole municipali di musica e le Accademie già esistenti nella città stabilirono regolari insegnamenti. Nel 1849 un Decreto granducale mutò la « Scuola musicale dell'Accademia di belle arti » in « Istituto musicale » e questo affidò a Giovanni Pacini. Affettuoso ricordo meritano per la loro attività culturale il Casamorata, il Basevi, il Biaggi.

Il secondo capitolo descrive minuziosamente la vita dell'istituto, la costituzione delle scuole, la disciplina degli studi e degli esami (notevole che in capo all'elenco delle materie d'insegnamento fosse la Storia della musica), le personalità che successero nella direzione e nelle cattedre più importanti, infine le raccolte degli istrumenti nel Museo. L'attività artistica è l'argomento del terzo capitolo, che riferisce interessanti memorie presentate all'Accademia dell'istituto, ricorda i concorsi banditi e i concerti. Nelle appendici sono trascritti documenti e statistiche.

COLOMBANI (A.). — *Le nove Sinfonie di Beethoven* (Pag. 380). (F.lli Bocca, Milano).

È la ristampa integrale del volume che lo stesso editore pubblicò nel 1897. L'argomento, che in Germania e in Francia ha trovato da allora numerosi e valentissimi cultori e divulgatori, ricercatori e analizzatori, è stato trascurato dagli italiani. Il Colombani (1869-1900), collaboratore del *Corriere della sera*, compilò due libri destinati in dono ai lettori di quel giornale, *L'opera italiana nel secolo XIX* e *La storia della danza*, aneddotici e senza valore storico; in questo, *Sinfonie di Beethoven*, raccolse diligentemente dalle migliori pubblicazioni del suo tempo, notizie e pareri, e li espose con garbo e piacevolezza. Ristampandolo, sarebbe stato opportuno aggiornarlo. Forse sorsero impedimenti. Comunque, i molti lettori italiani, che da parecchi anni attendevano la ristampa, sono accontentati.

UNGER (H. H.). — *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert* (Pag. 174). (Konrad Triltsch Verlag, Würzburg).

L'A. — crediamo che sia un giovane studioso, poichè neppure i più recenti lessici tedeschi ne recano il nome — osserva che oggidì la potenza dell'eloquenza torna ad esser valutata e che il ben parlare riappare come una vivente opera d'arte. Tuttavia il vocabolo retorica indica spesso una qualità negativa o secondaria dell'eloquio, mentre ebbe alta importanza nell'antichità. L'A. si rifà al concetto che della retorica ebbero l'antichità classica e l'umanesimo, per avvertire la comunanza teorica della retorica verbale e della retorica musicale nei secoli XVI, XVII e XVIII; nè l'osservazione avrebbe potuto essere proseguita, poichè il secolo XIX, dando valore all'originalità, all'individualità, alle forme sorgenti volta a volta adeguate alle singole ispirazioni, non poteva coltivare gli schemi teorici.

Egli indaga perciò le affinità dei precetti retorici nell'arte verbale e in quella musicale.

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 lauda medievale*.

II. - (124400). — R. Bellini: *Preludio*. - F. Cilea: *Festa silana*. - E. Corso: *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 (a Kessyana »)*. - A. Tedoldi: *Ballata*. - A. Zanella: *Poema fantastico*.

Ciascuna Raccolta, riccamente rilegata, L. 40,— (*oltre l'aumento del 20 %*)

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

E innanzi tutto osserva il momento della *musica reservata* e riferisce passi interessanti di scrittori e di teorici, i quali illustrano quel desiderio delle arti nel permearsi e penetrarsi mutualmente. Esaminate le relazioni intercorse fino a tutto il 1500, passa a studiare le figure principali e secondarie della retorica verbale e le corrispondenti formule logiche della composizione musicale. Speciali capitoli dedica all'*inventio*, alla *dispositio*, all'*elaboratio*, alla *decoratio*, all'*elocutio*, e a quella teoria degli affetti settecentesca che iniziò la ricerca della patologia musicale. Giustamente nota l'importanza della conoscenza della retorica, come grammatica, nell'architettura della composizione, importanza che gli studiosi appunto della composizione, in quanto tecnica, non dovrebbero trascurare. Alle molte citazioni inserite nel testo aggiunge in appendice opere di Luca Marenzio, di Claude le Jeune, di H. Schütz.

a. d. c.

BONAVENTURA (A.). — *Il Poliziano e la musica* (da *La Bibliografia*, a. XLIV, dispense 4ª e 6ª, Firenze).

È un lavoro interessante del dotto, geniale e infaticabile musicologo livornese, sul quale è giusto richiamare l'attenzione degli studiosi. Esso, pur limitandosi « a ricercare spigolando nelle opere sul quanto o almeno quanto di più significativo vi si trova di allusivo alla musica, a ricordare i versi che egli scrisse proprio *per musica* e a far parola di quelle sue poesie o drammatiche o liriche, che, fino dai suoi tempi, vennero rivestite di note » è particolarmente notevole perchè ci mette sott'occhio alcuni brani poco noti delle Epistole a Pico della Mirandola, e del *Panepistemon* che offre una divisione personale delle categorie musicale (Naturalis et artificialis) e dei loro caratteri, del *Liber Miscellaneorum*, dove si trovano accenni ad antichi strumenti, ed indica alcune allusioni contenute nelle *Silvae* e nei *Rispetti spicciolati* — specialmente quelli intitolati *Per Madonna Ippolita Loencina da Prato* esperta nell'arte del canto — ed altre ingegnose e poetiche immagini di carattere musicale.

Infine il B. fa un accurato esame delle composizioni su parole del Poliziano, dall'*Orfeo*, musicate in parte dai tempi del poeta ai nostri giorni (Casella), ai Rispetti e Canzoni, da cui musicisti antichi e moderni hanno tolto ispirazione per varie composizioni. L'opuscolo del B. dunque rievoca non solo un grande nostro poeta che di musica pare si occupasse da esperto, dando un contributo alla conoscenza dell'estetica musicale del tempo, ma ricorda anche molte musiche nate dall'ispirazione di uno dei più noti poeti della letteratura italiana.

ADELMO DAMERINI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

EDIZIONI RICORDI

TOMELLERI (L.). — *Trittico ad una fanciulla*, per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Luciano Tomelleri, letterato e musico, ha composto questi *Squilli, Raccontino, Via libera* con una visione unitaria di costruzione e di stile veramente notevoli per un giovanissimo compositore.

In *Squilli*, un tema ritmico semplicissimo pervade tutta la composizione. Or chiaro, or scuro, vicino, lontano, solo od unito ad un andamento melodico altrettanto semplice, fa correre il pezzo per ben quattro pagine senza ombra di monotonia.

Dopo *Raccontino*, facile pagina di sapore più melodico, ecco *Via libera*, espressione un po' pirotecnica della fantasia sbrigliata dell'A.; in essa i saltellanti ritmi di crome e biscrome acuiscono la scherzosità delle immagini prodotte dai procedimenti armonici della modernissima scuola veneziana. Non per niente Tomelleri è veneto, anzi vicentino.

G. E. MORONI

SPEZZAFERRI (G). — *Tre pezzi fantastici* per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Sono tre pregevoli pagine pianistiche, scritte con precisa aderenza all'intento di valorizzare le sonorità specifiche dello strumento, vôlto a raccogliere l'espressione di una sensibilità moderna. Infatti uno dei maggiori meriti di questi tre pezzi è quello di essere ben scritti per pianoforte. Il primo è piacevole nella sua vaga armonizzazione e nella sua chiara serenità. Più vivo il secondo, ha maggiore varietà di elementi tematici e ritmici, sebbene non sempre stretti in una coerenza stilistica rigorosa. Più originale ci sembra il terzo, quasi in forma di scherzo, per le sue fratture ritmiche di ottimo gusto e per le sue atmosfere armoniose meno adusate.

ADELMO DAMERINI

TOMMASINI (V.). — *Tre Cadenze per il Concerto in do* per Flauto e Arpa di W. A. MOZART. (G. Ricordi & C., Milano).

Queste tre brevi cadenze, scritte a scopo integrativo, rispondono completamente alle esigenze stilistiche, strumentali e costruttive.

L'esperienza ed il gusto dell'autore sono evidenti in questo breve lavoro che esigeva cultura ed equilibrio.

MARTUCCI (G.). — *Improvviso* (revisione Cesi); *Scherzo, Tema con Variazioni; Giga; Notturni* (revisione A. Longo). Tutte per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

La nuova edizione dello scintillante *Improvviso* sarà salutata con interesse dai pianisti che prediligono la musica italiana di sicuro effetto strumentale e di gusto aristocratico; e così pure lo *Scherzo* (Op. 53 N. 2) che, nella revisione di Alessandro Longo, acquista nuova trasparenza grafica per l'accuratezza dei coloriti e per la precisione della digitazione. Anche nell'importantissimo pezzo *Tema per Variazioni* (Op. 158) l'intervento dello stesso revisore ha appianato difficoltà e chiarito più di un punto complesso del discorso musicale.

Crediamo inoltre che il riprendere tra le mani la riuscitissima *Giga* (Op. 61, N. 3) dia un senso di letizia artistica e di compiacimento e che particolarmente cari ai musicisti ed ai pianisti riescano i bellissimi *Notturni* (Op. 70, N. 1 e 2) nei quali l'ispirazione ed il sapere del Martucci si fondono mirabilmente e con grande spontaneità.

È certo che tutte queste nuove edizioni avranno largo e meritato successo.

E. ODDONE

MUSICA DIDATTICA

CARMIRELLI (P.). — *Esempi di digitazione violinistica basati sopra un criterio ritmico.* (G. Ricordi & C., Milano).

Problema sempre vivo, per la sua complessità, quello della diteggiatura degli strumenti ad arco. Qui, per esplicita dichiarazione dell'autrice, non è contemplata la diteggiatura di passaggi cantabili, ove le trasposizioni della mano sinistra diventano spesso, mediante il cosiddetto « portamento », un coefficiente di espressione. In questo lavoro sono trattati unicamente i cambiamenti di posizione indispensabili per ragioni tecniche, e che perciò si devono effettuare nei punti in cui sono meno percepibili. Essendo convinta che, nonostante l'abilità dell'esecutore, le trasposizioni della mano cagionano sempre un piccolo accento, la nota violinista milanese propugna a spada tratta il sistema, già suggerito da altri didatti, di farle coincidere sempre con l'accento ritmico. E invero, quando non è possibile scivolare di mezzo tono col medesimo dito, e neppure si può evitare la trasposizione mediante una momentanea distensione della mano, il sistema proposto risulta assai consigliabile.

Dopo aver esposto scale, arpeggi ed altri esercizi diteggiati, a seconda dell'accento binario o ternario, in cinque maniere diverse, l'autrice raffronta la diteggiatura usata normalmente per alcuni celebri passaggi con quella che deriva dall'adozione del criterio ritmico, e infine offre un paradigma completo delle 24 scale nelle cinque accentazioni basilari.

Un contributo alla pedagogia contemporanea, che, per le recise conclusioni a cui giunge, mostra nella nostra giovane concertista amore di ricerca e indipendenza di giudizio.

mi. ab.

MUSICA SINFONICA

EDIZIONI RICORDI

LA ROSA PARODI (A.). — *Concerto pastorale* per Pianoforte e Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

È un concerto per pianoforte diviso in tre tempi, disposti secondo la consuetudine, senza difficoltà trascendentali, senza quelle cadenze care ai virtuosi, tecnicamente composto e semplice. Tra le scritture pianistiche l'autore predilige quella ariosa e piana: un canto scoperto o integrato da note disposte verticalmente e il tutto sostenuto da fluttuanti arpeggi; vi abbondano anche passi di ottave e seste in modo brahmsiano; ma in genere la tecnica, che è svolta qui in episodi, non è mai virtuosisticamente difficile.

Curiosi sono talvolta i bassi che creano sporadicamente armonie vaghe ed imprecise e ciò in particolare nel 1° tempo, di buona costruzione. Il 2° tempo ricorda molto nel contenuto espressivo l'*Arioso* per cello dello stesso autore: una lunga frase adorna si svolge in parabola e serpeggia dal pianoforte attraverso vari strumenti d'orchestra per innestarsi nella conclusione all'ultimo tempo. Questo si inizia con un tema incisivo, ha una buona continuità e presenta aspetti ciclici. L'orchestra avvolge con discrezione il pianoforte solista e spesse volte lo assorbe incorporandolo quale strumento collettivo.

Tale è l'aspetto strutturale dela composizione. Quanto a contenuto espressivo è evidente che forse il miraggio principale dell'autore è stato di creare quell'atmosfera musicale, che convenzionalmente si dice « pastorale ».

Chè quei tempi semplici e spogli di originalità, quella tecnica piana, quell'armonia mai preziosa, quegli sviluppi agevoli, certo cooperano a creare una facile espressione gradevole a cui può anche bene addirsi l'aggettivo « pastorale ».

ZANELLA (A.). — *Due pezzi* per Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Già noti al pubblico, questi due pezzi di carattere contrastante, sono conseguenti nel linguaggio musicale ad altre composizioni dello stesso autore. Nella tecnica e nell'equilibrio, è evidente la competenza. Il contenuto espressivo, accorato nel *Lacrymae rerum* e vivace, brioso e ritmicamente spigliato nella *Umoresca*, risalta in una logica e nobile stesura. I due pezzi sono di facile gradimento e di immediata comunicabilità.

GHEDINI (G. F.). — *Pezzo concertante*. (G. Ricordi & C., Milano).

La composizione risale al 1931 ed è scritta per due violini e viola obbligati e orchestra completa. Da allora non furono infrequenti questi schemi, come non infrequente fu ad al-

tri autori l'ammirare, più tardi, particolarità che qui già possiamo largamente osservare.

È questo pezzo infatti un bell'esempio di essenzialismo musicale. Architettura nitida, decisa; tutto è visibile, scoperto, nudo. C'è una atmosfera dei nostri pittori primitivi. Espressioni severe, definite, inconfondibili. E tutto ciò non solo nel contenuto espressivo (che ricco è quasi minutamente inrintracciabile, tanto scaturisce dalla complessità) ma in ogni elemento, dalla scelta dell'impasto strumentale mai prezioso, all'armonia, alla disposizione armonica originale nella semplicità, agli ornamenti che non eccedono mai quella contenutezza che è ormai uno degli aspetti più emergenti dello stile ghediniano.

Costruzione naturalmente equilibratissima e concisa; pochi temi, belli, forti, chiaramente detti e nitidamente incorniciati. Dinamica e coloriti robusti con trapassi netti e angolosi. Nella varietà c'è una grande omogeneità. E dobbiamo sottolineare il carattere veramente italiano della composizione; carattere che non risente di regionalismi, che non è alimentato solamente da una scelta di schema di composizione nostro, ma italiano d'arte, nell'espressione, nella fantasia. Musica elevata, musica bella.

IGINIO FUGA

TARTINI (G.). — *Concerto in re* per Violino, Orchestra d'archi e Pianoforte. — *Concerto grosso in la minore* per Orchestra d'archi e Pianoforte. — *Adagio* per Orchestra d'archi ed Organo (ad lib.) dal *Concerto in do*. Riduzione dello stesso per Violino e Pianoforte (Partiture). (Revisioni di M. A. Abbado). (G. Ricordi & C., Milano).

Veramente una personalità eminente della storia musicale — come Tartini — riesce ancora assai scarsamente definita dalle poche composizioni stampate modernamente e da quelle edite dal 1734 ad Amsterdam, Londra, Parigi. Infatti del « corpus » che comprende circa 140 *Concerti*, 50 *Sonate a tre* e oltre 150 *Sonate* per Violini — senza contare un *Miserere*, un *Salve Regina* e le *Canzoncine sacre* — esistente in gran parte manoscritto nell'archivio della Cappella del Santo di Padova, è piccola cosa la conoscenza di 18 *Concerti* e 50 *Sonate* solistiche finora pubblicati. È dunque da accogliersi con gioia la pubblicazione di nuove composizioni tartiniane. Michelangelo Abbado, che è violinista colto e premuroso del nostro patrimonio artistico, ha il merito di aver curato il *Concerto in Re*, il *Concerto grosso in la minore* e l'*Adagio* del *Concerto in do*; ed egli sarebbe assai adatto per continuare nell'impegno intrapreso.

Il *Concerto in re* è notevole per plasticità di temi e per sviluppo contrappuntistico, il virtuosismo violinistico (compresi i bicordi) essendo al servigio della idea e della espressione lirica. Bello anche il Grave, dove il violino principale domina, con ricchezza di terze, seste e ottave. L'Allegretto grazioso ha un tempo di giga, ampio, intenso, con uno sviluppo tematico vario, ingegnoso e serrato in uno stile compatto e coerente: forse il più bel tempo del *Concerto*.

—Il *Concerto grosso in la minore* si mantiene più nella maniera corelliana con le sue alternative di Andante e Allegro nel primo tempo, col suo semplice Andante bipartito e monotematico, col suo ampio e scorrevole Presto, che è quasi un Rondò. Bello è anche l'Adagio dal *Concerto in do*, di vibrante lirismo vivaldiano, ottimamente ridotto dall'Abbado anche per violino e pianoforte. Tutte queste composizioni sono state trascritte e rivedute dall'Abbado con la più diligente cura: precise e di buon gusto le legature, appropriata la realizzazione pianistica.

BOSSI (R.). — *Le Sagre d'Italia*. — N. 2. *Il miracolo di S. Gennaro*. Partitura. (G. Ricordi & C., Milano).

Della prima di queste *Sagre d'Italia*, il « Palio di Siena », parlammo in questa stessa rivista. Ora è la volta della seconda su *Il miracolo di S. Gennaro*. Anche qui il presupposto letterario non fuorvia l'artista da un proposito di costruttività veramente musicale. Essa coesiste sempre insieme al carattere illustrativo delle varie scene ideate. Infatti è un fugato di nobile lirica tematica che apre il lavoro sinfonico. *Le litanie propiziatrici* sono espresse con un movimento quasi sillabato proposto dai clarini e dalle trombe, che ha un suo logico svolgimento.

Il *Processionale delle reliquie* è una marcia ben quadrata, sfociante in un parsifaliano sostenuto-recitativo. L'*Adorazione del Santo* è un allegro di classica forma, e la *Venerazione del Santo* è un Andante mistico di una purezza lineare prima calma e serena, poi sempre più trepidante nell'*Invocazione del popolo*, il quale prorompe in *giaculatorie*, rese da un ribattimento di note insistente e infine in *improperi delle parenti*, ai quali conferisce un sapor locale l'unione all'orchestra dello « scacciapensieri ».

Finalmente il *Miracolo* della liquefazione nella sacra ampolla si compie, annunciato da un tremolo di legni e da un tema serafico delle voci corali dell'organo. Il popolo esulta di gioia e inneggia al Santo: un movimento trionfale di marcia e un *Alleluia* chiudono il brano in grande sonorità sinfonica.

Tutto il lavoro è condotto con bel magistero dalla massa orchestrale e con una chiarezza di visione e di realizzazione che contrasta un poco con certe partiture moderne così farraginose ed ermeticamente metafisiche. Opera di reazione? Ma ben venga anch'essa quando è operata su di un piano di sì alta nobiltà, di così chiaro impegno e di così sincera espressività.

ADELMO DAMERINI

Indice delle materie pubblicate nel 1942

(i numeri in parentesi si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI, CORRISPONDENZE E CRITICHE

AUTORI DIVERSI. — Prospetto delle nuove Opere italiane rappresentate nel 1941 (42).
— Luig Marchesi celebre sopranista (136).
— Le celebrazioni rossiniane a Bologna (145).
— L'8ª Rassegna musicale di Venezia (194).
— Celebrazioni dei grandi Umbri (224).
— Indice delle materie pubblicate nel 1942 (265).
— La settimana musicale senese (224).
BASSO W. A. — La musica nella vita nazionale croata (217).
BECHERINI B. — Rappresentazione di S. Giovanni e Paulo del Magnifico Lorenzo De' Medici (155).
BERRI P. — La malattia di Vivaldi (9).
BETTINELLI B. — « Carmina Burana » di Orff; « Il Mandarino meraviglioso » di Bartók; « Anfione » di Honegger, alla Scala (222).
BONAVENTURA A. — I Centenari musicali del 1942 (3).
— L. Cherubini nel 1º Centenario della morte (59).
— Verdi, il Quartetto e la Sinfonia (239).
BRUEGGEMANN A. — Lettere dalla Germania (23, 95, 168, 226).
CASELLA A. — La ristampa delle « Sonate » per pianoforte di Beethoven (83).
CERVESATO A. — Il posto di Beethoven nella storia della musica (243).
DAMERINI A. — Il Rossini vero (Pesaro 1792-Parigi 1868) (107).
— L'8º Maggio musicale fiorentino (141).
DEL GAIZO V. — Considerazioni sull'« Orsolo » di Pizzetti (115).
DE RENSIS R. — A. Boito nel centenario della nascita (35).
DOTTO P. — I grandi maestri della Scuola napoletana: F. Durante (214).
FUGA I. — La situazione del professore d'orchestra in Italia (7).
GAIPA E. — I sessant'anni di G. F. Malipiero (211).
GUERRATO A. — La scrittura pianistica dalle origini a Beethoven-Chopin-Liszt (63).
LAURI A. — Fu poeta e musico S. Francesco d'Assisi? (85).
LUCIANI S. A. — Alla ricerca del ritmo perduto: Una canzone di Rambaldo di Vaqueiras (179).
MASERA M. G. — Michelangelo Buonarroti il giovane e le sue poesie per musica (131).
PANNAIN G. — Rettifica ad una rettifica (187).
PARIGI L. — Motivi musicali nelle arti decorative: La cornamusa (159).
RINALDI M. — Direttori d'orchestra della nuova generazione (235).
TOTH D. — Compositori di musica ungherese (La nuova generazione) (184).

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

Antologia musicale nel XV sec. (Frammenti di un') (163).
Bononcini (G. M.) e il Quartetto d'archi (44).
Galilei Vincenzo (66).
Hindemith (« Nativa verginità del suono » a proposito di) (219).
Illica librettista (190)
Marzini, Donizetti e Bellini (189).
Musica tedesca (Il barocco nella) (14).
Riccardo Strauss dà le norme per eseguire il suo « Capriccio » (246).
Verdiana (Biologia) (118).

RIVISTE E GIORNALI

ASCOLI PICENO. — Ela! (248).
BARI. — Gazzetta del Mezzogiorno (16).
BERGAMO. — Emporium (120, 191).
BOLOGNA. — Architrave (165).
— L'Assalto (120, 165).
— L'Avvenire d'Italia (16, 69, 119, 120, 191, 249).
— Il Resto del Carlino (46, 68, 119, 165, 191, 221, 248).
BRESCIA. — Il Popolo di (120).
CASALE MONF. — La Gazzetta (46).
CATANIA. — Il Popolo di Sicilia (16, 46, 68, 165, 191).
COMO. — La provincia (119).
CREMONA. — Il Regime Fascista (16, 191, 248).
FIRENZE. — La Nazione (16, 69, 165, 221, 248).
— Musica (247).
FIUME. — La Vedetta (120).
GENOVA. — Corriere Mercantile (248).
— Secolo XIX (16, 120).
LA SPEZIA. — Il Popolo (191).
LECCO. — Il Popolo (191).
MESSINA. — La Gazzetta (249).
MILANO. — L'Ambrosiano (16, 69, 165, 191, 249).
— Bollettino di Vita e Cultura musicale (15).
— Corriere della Sera (16, 68, 69, 119, 191, 221).
— Illustrazione Italiana (191).
— L'Italia (16, 248).
— Mare Nostro (165).
— Musica Sacra (15, 119).
— Il Popolo d'Italia (120, 191).
— Rivista musicale italiana (45, 119, 220, 247).
— Secolo-Sera (16, 119, 122, 191, 248).
— Il Sole (69).
NAPOLI. — Corriere di Napoli (68).
— Roma (16).
— S. Pietro a Maiella (165).
NOVARA. — Italia giovane (191).
PADOVA. — Il Veneto (120, 165).
PALERMO. — Giornale di Sicilia (68, 120, 191, 221, 248).
— L'Ora (165, 249).
PARMA. — La Fiamma (248).
— La Gazzetta di Parma (165).
PERUGIA. — L'Assalto (249).
REGGIO EM. — Il Solco fascista (221).
ROMA. — Bollettino Ceciliano (15, 68, 119, 164, 220).
— Cinema, (16, 165).
— Difesa della razza (120).

L. ROCCA

Schizzi francescani

per una Voce (S-T) e piccolo complesso strumentale (dai *Fioretti di S. Francesco*)

(124601) Partitura in-8º **L. 40**

(124603) Riduz. per Canto e P.forte **L. 20**

(oltre l'aumento del 20 %)

EDIZIONI RICORDI

— Domenica del Lavoro fascista (17, 249).
— La Gazzetta di Roma (248).
— Il Giornale d'Italia (16, 46, 68, 126, 165, 248).
— Giornale dello Spettacolo (120).
— Il Lavoro Fascista (16, 46, 120).
— Il Messaggero (16).
— Il Musicista (16, 119, 164, 191, 220, 248).
— Note d'Archivio (46, 164, 191).
— Il Popolo di Roma (248).
— Quadrivio (165).
— Rassegna Dorica (16, 119, 164, 191, 248).
— Rassegna musicale (15, 46, 119, 164, 191, 248).
— Rassegna nazionale (191).
— Rivista Italiana del Teatro (16, 68, 119, 191).
— Rivista Nazionale di Musica (16, 248).
— Scenario (119, 120).
— La Tribuna (16, 165, 248, 249).
— Voce d'Italia (16).
TORINO. — L'Italia (119).
— La Stampa (16, 68, 120, 221).
TRIESTE. — Il Piccolo (16, 46, 120, 165, 248, 249.
UDINE. — Il Popolo del Friuli (16, 46, 68, 119).
VENEZIA. — Il Gazzettino (16, 165, 191, 248).

BERLINO. — Allgemeine Musikzeitung (16, 46, 69, 120, 165, 192, 221, 249).
— Deutsche Militär Musiker Zeitung (69, 250).
— Die Musik (69, 165, 191, 221, 249).
— Die Musik-Woche (17, 46, 120, 165, 192, 221, 250).
BUENOS AIRES. — Cajita de Musica (18).
GINEVRA. — Dissonances (18, 46, 166, 221, 250).
KASSEL. — Deutsche Musikkultur (17, 120, 166, 192, 249).
LIPSIA. — Die Musikpflege (17, 46, 69, 121, 166, 192, 221, 250).
— Völkische Musik-Erziehung (17, 69, 120, 166, 192, 221, 250).
MADRID. — Ritmo (18, 46, 69, 166, 192, 250).
MAGONZA. — Neues Musikblatt (46, 69, 121, 166, 192, 221, 250).
RATISBONA. — Zeitschrift für Musik (17, 46, 69, 121, 165, 166, 192, 221, 249).
ZURIGO. — Schweizerische Musikzeitung (18, 46, 69, 121, 166, 192, 221, 250).
— Sinfonia (18, 69, 166, 250).

BUSONI F. — Il dott. Faust (142).
CASELLA A. — La donna serpente (253).
CHERUBINI L. — Le due giornate (72).
DEGEN H. — Il pazzo fiammingo (24).
EBERSBERG L. — Arlecchino tenace (172).
EGK W. — Columbus (95).
— Walter (172).
GARAU G. — La guardia innamorata (49).
GERELLI. — Il giuoco dei grandi (47).
GERSTER O. — La strega di Passau (23).
GRAENER P. — Schwanhild (96).
HENRICH H. — I musici (97).
HONEGGER A. — Antigone (222).
ILLESBERG. — Nadal (20).
KAFFMANN L. J. — La storia della bella Annetta (227).
LATTUADA F. — La Tempesta (252).
MALIPIERO G. F. — I Capricci di Callot (252).
MALIPIERO R. — Minnie la candida (252).
MANENTI L. — Stellina e l'orso (48).
MONTEVERDI C. — Il ritorno di Ulisse in patria (141).
OERTZEN von. — Sogni d'oro (24).
ORFF C. — Carmina Burana (222).
PANNAIN G. — Beatrice Cenci (70).
PERGOLESI G. B. — Guglielmo d'Aquitania (253).
PERSICO M. — La locandiera (253).
PESSINA E. — La Vergine di Montenero (72).
PICCINNI N. — Cecchina (47).
PORRINO E. — Altair (48, 70).
ROTA N. — Ariodante (251).
SCHLIEPE E. — Marienburg (97).
SNAGA J. — Il ritratto della favorita (24).
SORESINA A. — Lanterna rossa (194).
STIEBER H. — L'architetto del Duomo (96).
STRAUSS R. — Daphne (122).
— Guntram (226).
TRANTOW H. — Angie (172).
VITTADINI F. — Turù sono il ciliegio (47).
VIETH H. J. — Le belle fanciulle di Halndelbruck (171).
VOLLERTHUM G. — Sacrificio regale (172).

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

BARTOK B. — Il mandarino meraviglioso (222).
BERG A. — Wozzeck (252).
BLUCHER B. — Arlecchinata (172).
BODART E. — Lo sventato algn. Bandolin (171).
BRESGEN C. — Rosena nelle spine (172).

CONCERTI

(20, 49, 74, 92, 124, 145, 168, 194, 225, 254).

CORRISPONDENZE

(23, 95, 168, 226).

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

ABBIATI F. (148).
Annuario del Pontificio Istituto di Musica Sacra (201)
BACH J. S. (55, 104).
BACCHELLI R. (78).
BALDUCCI B. (29).
BALESTRIERI G. (149).
BARBLAN G. (149).
BARONE A. (78).
BEER L. J. (55).
BELLINI V. (29).
BENEDICT G. (79).
BERRI P. (102).
BETTINELLI A. (80).
BONAVENTURA A. (262).
BOSSI R. (264).
BRAHMS G. (103).
BRAND C. H. (101).
BRUCKNER A. (80).
BUECKEN E. (102).
BUXTEHUDE D. (80).
CALTABIANO S. (80, 150).
CAMPANA L. (79).
CARMIRELLI P. (263).
CASELLA A. (103, 150).
CENTEMERI G. L. (202).
CIAICOWSKI P. I. (206).
CINQUE V. (80).
CLEMENTI M. (30).
COLOMBANI A. (261).
DAMEININI A. (261).
D'AMBROSIO L. (103).
DE BLASI J. (202).
DE LA MOTTE FOUQUÉ F. (150).
DE MARIA E. (201).
Denkmäler der Tonkunst in Osterreich (104).
DIOLI A. (101).
DONATI P. (29, 150, 204).
DONINI J. (28).
DUENNEBEIL H. (101).
FACCENDA O. (29).
FERRARI TRECATE L. (205).
FRANCK C. (207).
FUGA S. (28, 204).
FUSERO C. (202).
GHEDINI G. F. (30, 55, 263).
GIURANNA B. (56).
GUBITOSI E. (207).
HAENDEL G. F. (103).
HAYDN J. (30, 104).
HELM A. (29).
HINDEMITH P. (206).
JACHINO C. (150).
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (53).
KAESTNER H. (55).
KREUTZ A. (56).
KUSTMANN R. (101).
LA ROSA PARODI A. (56, 263).
LESSONA M. (78).
LUALDI A. (102).
LUCIANI S. A. (79).
MARCELLO B. (103).
MARGOLA F. (28, 149, 207).
MARINI E. (28).
MAYR G. (80).
MARTUCCI G. (103, 205, 262).
MASETTI E. (79).
MASSI B. (199).
MONTANARI A. (80).
MONTANI P. (149).
MOZART L. (103).
MUCCI E. (200).
MUFFAT G. (103).
NAPOLI J. (29).
NOBILI F. (101).
OSTERMANN V. (28).
PERGOLESI G. B. (104).
PETRASSI G. (203).
PILATI M. (204).
PISTONE P. G. (80).
POLO E. (204).
PREVITALI E. (56).
PROFETA R. (203).
QUADRI E. M. (54).
REICHARDT J. F. (54).
RIGHINI P. (104).
ROBBIANI I. (202).
SCHAEFFER G. (201).
SCHEIT K. (104).
SCHERING A. (200).
SCHLITZER F. (201).
SCHRENK O. (101).
SCHUENEMANN G. (200).
SCHUMANN R. (205).
SERAUKY W. (53).
SESINI U. (260).
SPEZZAFERRI G. (202).
SPITTLER H. (55).
TEDOLDI A. (150).
TARTINI G. (264).
TIBY O. (78).
TOMELLERI L. (262).
TOMMASINI V. (207, 262).
TURRINI E. (27).
UHL A. (104).
UNGER H. H. (261).
VALENTIN E. (149).
VALLINI M. (80).
VECCHI O. (104).
VERDI G. (199).
VITTADINI F. (202).
VIVALDI A. (54).
WERNER A. (78).
WIORA W. (200).
ZAMPIERI G. (201).
ZANDONAI R. (30).
ZANELLA A. (263).
ZEPPI U. (28).
ZSCHINSCKY-TROXLER E. M. (199).

CONCORSI

(31, 76, 99, 126, 151, 174).

NOTIZIE

(31, 51, 76, 99, 126, 151, 174, 196, 230, 256, 257).

BIBLIOGRAFIA

(18, 52, 77, 100, 128, 172, 175, 198, 232, 259).

RECENTI PUBBLICAZIONI

A. CATALANI

LA WALLY

Opera completa
in partitura d'orchestra (8°)
Rilegata in tela e oro
L. 250,—

G. ROSSINI

LA GAZZA LADRA

Opera completa (Canto e Pf) con adattamento scenico-musicale a 3 atti in 4 quadri di R. ZANDONAI
L. 75,—

(aumento del 20 % su tutti i prezzi)

EDIZIONI RICORDI

NECROLOGIO

ARIMONDI A. (32).
BARAVALLE V. (100).
BEER L. J. (55).
BENDINELLI A. (51).
BOVIO L. (152).
CALVÉ E. (51).
CLAUSETTI G. (259).
COLLINO F. (32).
DASPURO N. (32).
D'ERASMO A. (32).
DOTTO P. (175).
FABBRONI P. (51).
FERRETTO A. (77).
FRANCHETTI A. (197).
FRANKENSTEIN C. (von) (259).
GASPARINI G. (77).
GRAVINA DEI PRINCIPI DI RAMMUCCA B. (32).
GUERRA N. (51).
GUGLIELMI F. (32).
MONLEONE D. (51).
PASINI L. (175).
PAVOLINI P. E. (259).
PERINELLO C. (132).
PETRUCCI A. (259).
PRUNIÈRES H. (259).
RIGHETTI A. (128).
RIVA BERNI E. (259).
ROSSATO A. (77).
SAINT-CYR M. (259).
SCHMIDT G. F. (259).
SINDING C. (32).
WEINGARTNER F. (128).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANI.

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

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

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

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

La U. T. E. T. ha pubblicato la 2ª edizione della

STORIA DELLA MUSICA

di ANDREA DELLA CORTE e GUIDO PANNAIN

ALCUNI GIUDIZI SULLA PRECEDENTE EDIZIONE

« È infine il degnissimo e lungamente sospirato controaltare italiano, edificato da italiani, delle monumentali e troppo celebri opere di consultazione dei vari Lavignac, Grove, Riemann e di tanti altri stranieri. » *Corriere della Sera* - Milano

« Opera degna di figurare fra le migliori fino ad oggi scritte in tutti i campi dell'arte per magnificare l'arte stessa... Mai tanto bella, chiara, palpitante "storia" si potè leggere con maggiore contentezza spirituale. » *Regime fascista* - Cremona

« È la prima pubblicazione italiana di carattere scientifico e popolare, culturale e gradevole, che soddisfi il desiderio di una storia italiana dell'arte musicale. »
La Rassegna musicale - Torino

« Questa *Storia della musica* è una vera e propria storia dell'arte musicale, storia nel senso migliore, dalla cronologia e dall'erudizione alla critica, alla estetica, e infine alla storia, con una esposizione tanto chiara, quanto appassionata. »
Musica d'oggi - Milano

Tre volumi in-4° di complessive pagine XXVIII-1724 su carta di gran lusso, con 57 tavole fuori testo, 1082 figure e 626 citazioni musicali nel testo. Artisticamente rilegati
LIRE CINQUECENTO nette

La 2ª edizione di quest'opera, che tanto successo ha già avuto nella sua prima pubblicazione, esce arricchita di tutta una parte nuovissima, cioè di quella parte che svolge la storia della musica anteriore al Seicento. Le musiche dal Seicento al Novecento, già trattate nella precedente edizione, vengono meglio e più specificatamente esposte, in modo che il medio lettore trova informazioni e orientamenti atti a sorreggerlo e guidarlo nelle audizioni che la crescente cultura rende con tanti mezzi sempre più popolari.

"Scandalli"

LA GRAN MARCA ITALIANA

CAMERANO (Ancona)

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.

ET
ARS
LABOR