Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE

Anno 1956



BIBL00233

BIBL

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO II N. 1 / GENNAIO 1956

NUMERO SPECIALE

DEDICATO A

W. A. MOZART

Ricordiana

G. RICORDI & C. MILANO
Via Berchet, 2

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 88
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ITALIA Milano. Radio Record Ricordi: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Fama: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi: Via Cesare Battisti, 120

RAPPRESENTANZE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darrer's Ltd. 123, Adderley St.
ARGENTENA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. Nicholson's Ltd.: 416, George St.
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 35
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barao de Limeira, 331
CANADA' Toronto. G. Ricordi & Co.: 380, Victoria St.
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann; Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: 32 Soliman Pascià
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jumfrustigen, 9 A
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: 3, rue Roquépine
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag: Herrenstrasse, 49
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. N. 510 - 1-1 Yurakucho, Chiyoda-Ku
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co.: 271, Regent Street
GRECIA Atene. S.O.P.E. 3 Rue Polytechnion
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA Denn Haag. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputacion, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 1270 Avenue of the Americas
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A. G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest VII. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAY Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1180
URUGUAY Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1383
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista.

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE

Milano / via Berchet, 2
Telefono 89.34.05

Indice dell'annata 1956

Articoli

ABBIATI FRANCO, *Il teatro di Ottorino Respighi*, pag. 279.

ALLORTO RICCARDO, *Concerti e Sonate di Mozart per pianoforte*, pag. 18.

BARBLAN GUGLIELMO, *Necessità di un viaggio*, pag. 9 - *Riccardo Zandonai e la fede nel Melodramma*, pag. 422.

BERRI PIETRO, *Preambolo ad una discografia mozartiana*, pag. 27.

CALBI OTELLO, *La musica a scuola. La colpa è dei musicisti*, pag. 95.

CASTIGLIONI NICCOLO'. *«Amore e raggiro» tra Schiller e Verdi*, pagina 426.

CARPITELLA DIEGO, *Problemi attuali della musica popolare in Italia*, pagina 417.

CIAMPELLA TOMMASO, *La musica a scuola. Il posto della musica nell'insegnamento*, pag. 98.

COGNI GIULIO, *Poetica di Ermanno Wolf-Ferrari*, pag. 377.

CONFALONIERI GIULIO, *Attualità dell'opera comica settecentesca*, pag. 81.

CORTESE LUIGI, *Il teatro di Alfredo Casella*, pag. 177.

FANO FABIO, *Ingenuità e onniveggenza di Mozart*, pag. 5 - *Per la gloria di Giuseppe Martucci compositore*, pagina 273.

GATTI GUIDO M., *Ferruccio Busoni operista*, pag. 469.

GAVAZZENI GIANANDREA, *Asterischi mozartiani*, pag. 12.

GUASTALLA CLAUDIO, *Maria Egiziaca*, pag. 284.

GUGLIELMI EDUARDO, *Realtà ed illusioni di una rinascita del melodramma*, pag. 286.

GUI VITTORIO, *Melodramma e televisione*, pag. 321 - *Nabucco o Nabucodonosor*, pag. 239.

LUALDI ADRIANO, *Si apersero gli occhi alla luce*, pag. 382.

MALIPIERO GIANFRANCESCO, *Alfredo Casella*, pag. 183 - *Donna Urraca, la peccatrice*, pag. 329 - *La musica a Ferrara all'epoca del Tasso*, pag. 134.

MALIPIERO RICCARDO, *Omaggio a Wladimir Vogel nel sessantennio della nascita*, pag. 89.

MARIANI RENATO, *Il canto di Mascagni*, pag. 186.

MILA MASSIMO, *L'amore del nostro tempo*, pag. 465 - *Il ritorno di Mozart*, pag. 3.

MONTANI PIETRO, *Studio sui tasti neri*, pag. 85.

MOMPELLIO FEDERICO, *Il pentagramma rinnova il messaggio mozartiano*, pag. 21.

MORINI MARIO, *Carteggi inediti di Montemezzi, Illica e Giulio Ricordi per «Hellera»*, pag. 233.

NAVA Mons. DELFINO, *Ricordo di Perosi*, pag. 429.

PAUMGARTNER BERNHARD, *Prefazione alla «Finta semplice»*, pag. 15.

PESCETTO GIUSEPPE, *La musica a scuola. Brevi appunti polemici*, pagina 96.

PESTALOZZA LUIGI, *Post-weberniani, concreti ed elettronici*, pag. 333.

ROGNONI LUIGI, *Il linguaggio di Malipiero*, pag. 325.

SANTI PIETRO, *Cultura e disoccupazione musicale*, pag. 129.

SARTORI CLAUDIO, *Un fedele di Mozart a Milano sul finire del secolo scorso*, pag. 23.

TERENZIO VINCENZO, *Le sinfonie di Schumann*, pag. 225.

TONETTI OTTONE, *Importanza della nuova Enciclica*, pag. 191.

TONI ALCEO, *Italo Montemezzi*, pag. 229.

VLAD ROMAN, *Le opere seriali di Strasinski*, pag. 369.

VIGOLO GIORGIO, *Le sorprese del Novecento*, pag. 139.

ZAFRED MARIO, *Musica e cinema: le eccezioni e la regola*, pag. 476.

Teatri e concerti

pagg. 42, 100, 141, 195, 242, 289, 337, 384, 431, 479.

Note musicali (Modulazioni, Brevi, Concorsi, Festival)

pagg. 61, 118, 163, 213, 263, 310, 360, 412, 448, 497.

Contributi bibliografici

Composizioni di W. Vogel, pag. 92 - *Il teatro di A. Casella*, pag. 181 - *Il teatro di I. Montemezzi*, pag. 232 - *Il teatro di O. Respighi*, pag. 282 - *Il teatro di G. F. Malipiero*, pag. 327 - *Il teatro di E. Wolf-Ferrari*, pag. 380 - *Il teatro di R. Zandonai*, pag. 424 - *Il teatro di F. Busoni*, pag. 475.

Lettere al Direttore

pagg. 78, 127, 175, 223, 271, 319, 367, 415, 463, 511.

Recensioni

Musiche

BANCHIERI A., *La Saviezza giovenile* a cura di Riccardo Allorto, pag. 452.

BARBER S., *Souvenir*. Ballet Suite op. 28 per grande orchestra, pag. 364.

BETTINELLI B., *Tre liriche* per canto e pianoforte, pag. 67.

BINET J., *Sonata breve* per violino e pianoforte, pag. 70.

BLOCH E., *Suite hébraique* per viola (o violino) e pianoforte, pag. 71.

BOCCHERINI L., *Sinfonia in do minore* a cura di Pina Carmirelli. Partitura, pag. 501.

BRERO G. C., *Tre liriche* per canto e pianoforte, pag. 502.

CALTABIANO S., *Due intermezzi* per violino, violoncello e pianoforte, pagina 452.

CASTELNUOVO TEDESCO M., *Second string quartet* op. 149.

CLAVICEMBALISTI SPAGNOLI a cura di Giuliana Marchi, pag. 69.

COLOMBI G., *Ciaccona* per violino e basso continuo a cura di Gino Roncaglia, pag. 66.

CONTILLI G., *Suite* per orchestra d'archi pianoforte e percussione, pag. 171.

DALL'ABACO E. F., *Concerto da chiesa in la minore op. 2 n. 4* per archi e cembalo, pag. 270.

DALLAPICCOLA L., *Piccola musica notturna* per orchestra, pag. 363.

DAVICO V., *Cinque canzoni di Isotta* per canto e pianoforte, pag. 167.

DE ANGELIS VALENTINI E., *41 Studietti dilettevoli* per pianoforte, pagina 167.

FERRARI TRECATE L., *Missa «Sancta Trinitas»* per coro a 3 voci miste con organo, pag. 269.

GABRIELI A., *Canzone alla francese* per organo o cembalo, pag. 70.

GATTI C., *Canti fraterni* per canto e pianoforte, pag. 501.

GIACCHINO CUSENZA M., *Studio canonico in ottave* per pianoforte, pag. 70.

HINDEMITH P., *Symphonia serena*, pagina 170.

Von FISCHER K., *Die Variation*, pag. 503.

LESUR D., *Serenata* per orchestra d'archi, pag. 363.

LESUR D., *Six chansons de métiers*, pagina 503.

MANENTI L., *Lai* per pianoforte, pagina 362.

MARGOLA F., *Fantasie su tema amarico* per archi, due trombe e pianoforte, pag. 503.

MARROCCO T., *The Music of Jacopo da Bologna*, pag. 168.

MORTARI V., *Cantilene di giochi* per voci infanili e pianoforte, pag. 69.

NORDIO C., *Poema* per violino e orchestra, pag. 167.

PIRROTTA T., *The Music of fourtheenth Century Italy*, pag. 168.

PONZINI A., *Dieci melodie del folklore greco* e *Canciones y danzas del folklore basco per pianoforte*, pag. 170.

PUGNANI G., *Sonata a tre* per due violini e basso continuo a cura di Erich Schenk, pag. 454.

QUANTZ J. J., *Concerto* («*Pour Potsdam*») per flauto, archi e cembalo, pag. 453.

ROSSI S., *Sonata in re minore detta «La Moderna»* per 2 violini e chitarrone, pag. 72.

ROSSINI G., *6 Sonate a quattro* e *Prelude, thème e variations* pour cor, pag. 169.

ROTA N., *Quintetto*, per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa; *Sonata* per violino e pianoforte; *Concerto* per arpa e orchestra, pag. 450.

SAUGUET H., *Les Mirages*, balletto, pagina 363.

SCIOSTAKOVIC D., *Concerto op. 99* per violino e orchestra, pag. 451.

SORESINA A., *6 Sonatine* per pianoforte, pag. 502.

UNBEKANNTER MEISTER, *Salzburger Triosonate* per due violini, violoncello e basso continuo a cura di Erich Schenk, pag. 270.

VESSELLA A., *Studi di strumentazione per banda*, pag. 68.

TOSATTI V., *Le Canzoni nuziali* (1942) a 3 voci femm. e 3 voci masch., pagina 68.

VIOZZI G., *Trenodia* per due pianoforti, pag. 269.

VLAD R., *5 Elegie* (su testi biblici) per voce e orchestra d'archi, pag. 451.

ZAFRED M., *Canti di novembre* (1944) e *All'Isonzo* (1953) per canto e pianoforte, pag. 451.

Libri

ALLORTO R., *Storia della musica* per Conservatori, Licei e Scuole musicali, pag. 219.

BARTOK B., *Scritti sulla musica popolare* a cura di Diego Carpitella, pagina 74.

BUSONI F., *Lettere alla moglie* a cura di Friedrich Schnapp, pag. 121.

CAMPOGALLIANI E., *Luigi Ferrari Trecate operista*, pag. 75.

D'ALESSI G., *La Cappella Musicale del Duomo di Treviso*, pag. 73.

DALLA LIBERA S., *L'Organo*, pag. 315.

DA PONTE L., *Tre libretti per Mozart*, pag. 455.

DENT J. E., *Mozart's Operas*, pag. 455.

EWEN D., *George Gershwin*, pag. 456.

GARBELOTTO A., *Il Padre Costanzo Porta da Cremona, O.F.M. Conv. Grande Polifonista del '500*, pag. 457.

GEIRINGER K., *The Bach Family. Seven generations of creative genius*, pagina 76.

GIAZOTTO R., *Annali mozartiani*, pagina 455.

KING A. H., *Mozart in restrospect*, pagina 455.

KINSKY G., *Thematisch - Bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens*, pagina 218.

LAURI VOLPI G., *Voci parallele*, pagina 220.

LETTRES DE W. A. MOZART, Traduction nouvelle e complète par Henri de Curzon, pag. 455.

MONTALTO L., *Un mecenate in Roma barocca: Il Cardinale Benedetto Pamphili* (1653-1730), pag. 316.

MORETTI C., *L'Organo italiano*, pagina 507.

MOZART IN ITALIA. *I viaggi* a cura di Guglielmo Barblan, *Le lettere* a cura di Andrea Della Corte, pag. 313.

MOZART, *La Vita e le opere* a cura di Franco Armani, pag. 217.

MOZART W. A., *Verzeichnis aller meiner Werke*, pag. 217.

MOZART L., *Verzeichnis der Jugendwerke*, W. A. Mozart, pag. 217.

PANNAIN G., *Da Monteverdi a Wagner*, pag. 505.

PINCHERLE M., *Vivaldi*, pag. 506.

SANGIORGIO D. C., *Il posto dell'organo*, pag. 507.

SCHENK E., *Wolfgang Amadeus Mozart*, pag. 314.

SCHLITZER F., *Mondo teatrale dell'Ottocento*, pag. 74.

STEIN E., *Orpheus in new guises*, pagina 459.

VLAD R., *Modernità e tradizione della musica contemporanea*, pag. 77.

ZANDONAI T., *«Da via del Paradiso al n. 1»*, pag. 506.

Dischi

BACH J. S., *Magnificat*, pag. 172.
n. 1, pag. 125.

BARTOK B., *Das Klavierwerk*, pag. 460.

BAZZINI A., *Quartetto per archi n. 3 op. 76*, pag. 317.

BONPORTI F. A., *Concerto in re maggiore op. 11, n. 8*, pag. 125.

CLEMENTI M., *Sei trii*, pag. 365.

CLEMENTI M., *Sonata in sol minore, op. 34; Sonata in fa diesis minore, op. 26, n. 2; Sonata in fa minore, op. 14, n. 3*, pag. 460.

CORELLI A., *La Follia*, pag. 125.

DA VENOSA G., *Madrigali*, pag. 124.

DONIZETTI G., *Quartetto per archi n. 9 in re minore*, pag. 317.

FRANCAIX J., *Concertino per pianoforte e orchestra*, pag. 173 - *Serenata per dodici strumenti*, pag. 173.

FRANCK C., *Sonata in la maggiore* per violino e pianoforte, pag. 366.

GALUPPI B., *Concerto a 4 in re maggiore*, pag. 125.

KACHATURIAN A., *Concerto in re*, pagina 461.

JANACEK L., *Tagebuch eines verschollenen (Zápisník zmizelého)*, pag. 509.

LOCATELLI P. A., *Sonata in fa maggiore*, pag. 125.

MALIPIERO G. F., *Sesta sinfonia* (degli Archi), pag. 317.

MARCELLO B., *Sonata in fa maggiore*

MOZART W. A., *Musiche per «Thamos, König in Aegypten»*; *Variazioni su «Helas, j'ai perdu mon amant», K. 360; Sonata in sol maggiore K. 11*, pag. 173.

PETRASSI G., *Ritratto di Don Chisciotte*, pag. 317.

PLATTI G., *Sonata in mi minore n. 1*, pag. 125.

ROUSSEL A., *Petite suite pour orchestre* op. 39; *Concert pour petit orchestre* op. 34; *Concert pour piano et orchestre* op. 36; *Sinfonietta pour orchestre à cordes* op. 52, pag. 366.

STRAVINSKI I., *Oedipus rex*, pag. 462.

SZIMANOVSKI K., *Sonata in re minore op. 9* per violino e pianoforte, pagina 366.

TORELLI G., *Dodici concerti op. 8*, pagina 221.

VALENTINI G., *Sonata in la minore n. 9*, pag. 125.

VERACINI A., *Sonata in sol maggiore n. 2*, pag. 125.

VIVALDI A., *Gloria*, pag. 172.

VIVALDI A., *Il Riposo*, pag. 125.

VIVALDI A., *Sonata in sol minore n. 6*, pag. 125.

VIVALDI A., *Le Stagioni*, pag. 124.

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 1 Gennaio 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C. C. postale 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale «Abbonamento Ricordiana». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano - Via Berchet, 2 tel. 893.405

Penso di Mozart: egli è finora la più compiuta apparizione di talento musicale che si sia avuta. Il puro musicista guarda a lui, beato e disarmato. La sua breve vita e la sua fertilità portano la sua perfezione all'altezza del fenomeno. E' giovane come un giovinetto e saggio come un vecchio - mai invecchiato e mai moderno, portato alla tomba è sempre vivo.

Il suo sorriso così umano ci illumina e splende ancora in noi.

BUSONI

Il genio più eccezionale lo innalzò al disopra di tutti i maestri di tutte le arti e di tutti i secoli.

WAGNER

Sommario

pag.

3	Massimo Mila	*Il ritorno a Mozart*
5	Fabio Fano	*Ingenuità e onniveggenza di Mozart*
9	Guglielmo Barblan	*Necessità di un viaggio*
12	Gianandrea Gavazzeni	*Asterischi mozartiani*
15	Bernhard Paumgartner	*Prefazione alla «Finta semplice»*
18	Riccardo Allorto	*Concerti e Sonate di Mozart per pianoforte*
21	Federico Mompellio	*Il pentagramma rinnova il messaggio mozartiano*
23	Claudio Sartori	*Un fedele di Mozart a Milano sul principio del secolo scorso*
27	Pietro Berri	*Preambolo ad una discografia mozartiana*

34 Celebrazioni mozartiane in Italia

38 Celebrazioni mozartiane all'estero

42 Teatri e concerti

61 Note musicali

Recensioni:

66 musica

73 libri

78 Lettere al Direttore

MASSIMO MILA

Il ritorno a Mozart

E' un discorso facile quello contro la vanità dei centenari, quando si risolvono in un'intensificazione artificiosa dell'interesse verso un artista che talvolta non ha bisogno di questo soccorso effimero, perchè è stabilmente inserito nella nostra cultura musicale, come nei casi, recenti, di Bach, di Brahms, o di Chopin; oppure quando si tratta d'artista al quale non giova lo zelo di celebrazioni, perchè si sa già che dopo un po' di rumore ufficiale ricascherà nell'oblio. Per quanto si possa tentare d'inserire il bicentenario della nascita di Mozart nella prima di queste categorie, e dire che non c'è bisogno di mettersi adesso a far tanto baccano, perchè di Mozart ce ne ricordiamo tutti i giorni e la sua grandezza non l'ha mai messa in dubbio nessuno, non ci vuol molto ad avvertire che un simile discorso non va più in là d'una facile disinvoltura, ma non si può sostenere in buona fede. Che l'anno mozartiano possa riuscire qualcosa di più che una semplice commemorazione ufficiale, che questo anniversario cada in un momento propizio e venga incontro a una situazione generale particolarmente favorevole ad accoglierne il messaggio, è una sensazione diffusa, più facile da riscontrare in noi stessi che da spiegare. I soliti titoli su « l'attualità di Mozart », su « Mozart e noi », non sono in questo caso dei vuoti *slogans* convenzionali.

E' stato Edwin Fischer quello che ha formulato in parole scritte un'esperienza comune a coloro i quali abbiano avuto un'educazione musicale, sia attraverso la frequenza dei concerti, sia attraverso una iniziazione personale, anche dilettantesca, al pianoforte: l'esperienza, voglio dire, della parabola che prima ci porta immediatamente e naturalmente a Mozart, poi ce ne allontana a lungo con un senso di sazietà e di superamento, infine ce lo restituisce per sempre. « Il naturale sviluppo musicale — scrive Edwin Fischer — ci porta da principio molto vicini a Mozart, a causa del carattere popolare delle sue melodie, della facile intelligibilità della sua struttura armonica e agogica. Poi segue quasi sempre un periodo d'inclinazione verso un grande apparato di forza, l'amore del patos: non esiste nessuna espressione esteriormente troppo forte, niente di abbastanza grandioso, virtuoso, travolgente. Siamo così lontani dall'insegnamento di Mozart, in quel momento, come lo siamo nel periodo che segue, dominato dalla ricerca di tutto quello che è assolutamente nuovo, raffinato, surriscaldato, rivoluzionario o formalmente problematico. Fino a che un giorno si fa per noi la luce: qui c'è tutto: contenuto, forma, espressione, fantasia, effetto strumentale, e tutto è ottenuto con i mezzi più semplici ».

Dopo Mozart, l'entusiasmo per Beethoven e i romantici; poi la scoperta di Debussy e Ravel, con tutte le conseguenze del caso; e infine, la riscoperta di Mozart. Queste le tappe circolari d'una specie di biografia astratta dell'uomo musicale: questi i *Lehrjahre* attraverso i quali tutti si passa, per conquiste successive, parallele alle graduali acquisizioni tecniche. Un itinerario che comporta sempre un periodo d'ingratitudine verso Mozart: durante quelle nostre *Wanderungen* sempre più estese, nell'entusiasmo dei nuovi orizzonti che la

crescente capacità esecutiva ci permette, Mozart se ne sta là dimenticato e un po' disprezzato, come il sillabario, come i cari vecchi libri di scuola per il giovane che abbia scoperto Tolstoi e Dostoievski, o magari Gide e Thomas Mann. In questa vicenda individuale il ritorno finale a Mozart si accompagna con la scoperta che il progresso tecnico non coincide necessariamente col progresso spirituale e artistico, che il più difficile non è inevitabilmente il più profondo, e che parole molto alte possono esser dette senza nessun apparato, con l'aspetto della più completa innocenza: la scoperta, insomma, che le parole più alte sono poi proprio quelle che stanno scritte nei cari vecchi libri di scuola.

Potrei sbagliarmi, ma a me sembra che questa vicenda individuale del gusto, quale ognuno di noi può riscontrare nelle proprie esperienze personali, oggi la sta perfezionando il genere umano tutto intero. Siamo usciti, ormai è un pezzo, dagli entusiasmi romantici; e stiamo anche emergendo dai faticati paradisi artificiali del nuovo a tutti i costi. Le nostre generazioni ritornano a Mozart dopo il periodo della lunga, necessaria ingratitudine. Hanno appreso che per dire delle grandi cose non c'è bisogno della grande orchestra straussiana, nè delle stravaganze ritmiche, nè delle complicazioni seriali. Certamente, cose importanti si possono dire e son state dette anche in questi modi; ma non è che siano indispensabili. Mozart è là, con la sua linda scrittura da libro di scuola, e ci sta dicendo cose insospettate. Il giochetto della scoperta di sensi reconditi nella musica mozartiana è diventato perfino fastidioso, e si ha vergogna a ripeterlo: ma il fatto è che i libri di scuola, quando si rileggono a quarant'anni suonati, dicono un sacco di cose che trent'anni prima non avevamo saputo scorgervi.

FABIO FANO

Ingenuità e onniveggenza di Mozart

Tutto ignori, e discerni
tutte le verità che l'ombra asconde
D'Annunzio - *Il Fanciullo*

Si è presi come da un certo ritegno, dovremmo anzi dir pudore, nell'unire la propria voce al coro delle inneggianti al genio di Mozart in occasione delle feste celebrative del bicentenario della sua nascita: sentimento questo dovuto più che a semplice timore di reverenza, al dubbio di non dir cose degne dell'oggetto, il quale richiede che almeno se ne metta in luce qualche aspetto celato o non ancora sufficientemente chiarito o svolto. D'altra parte però dorrebbe anche, anzi ci si sentirebbe più in colpa, nel tacere, ancorchè le celebrazioni, specialmente in casi come il presente, abbiano più che altro il valore e lo scopo di stimolare, sotto la parvenza della solennità e del festeggiamento, l'approfondimento di conoscenza dell'artista che si deve e si vuole onorare; dorrebbe, diciamo, non cogliere l'occasione di dare un sia pur piccolo segno dell'amore — e in questo caso si deve dire del grande amore che il nostro animo non può non sentire, non aver sempre sentito per una sì alta manifestazione dello spirito umano e più che umano.

Che diremo allora, quale aspetto dell'arte mozartiana sceglieremo, per dare per parte nostra questo segno? Il meglio che ci sentiamo di fare è di esporre e proporre un problema che più di una volta ci si è affacciato alla presenza ideale di questo genio, che a molti è venuto spontaneo chiamare un divino fanciullo o similmente, e che sembra dare nel mondo della musica, e forse non in esso soltanto, la più evidente incarnazione dell'ideale estetico, ma — si badi bene — profondamente inteso, del *fanciullino* pascoliano o del *fanciullo* dannunziano; concetti - immagini assai discussi e che son parsi talvolta persino sminuire la funzione dell'attività artistica nella vita dello spirito, ma che tuttavia pensiamo rechino in sè una verace intuizione di un aspetto essenziale dell'attività artistica stessa, ossia quello del conoscere e ignorare insieme, del mettere in luce ogni più ascosa verità dell'anima umana e delle cose col semplice atto divinamente ingenuo del cantare: aspetto che è pure in fondo implicito nel concetto vichiano - baumgarteniano - crociano di fantasia e intuizione.

Dicevamo trovarsi in Mozart la più evidente manifestazione di ciò, perchè a lui nulla sembra celato, sì del bene come del male, e il suo canto sembra, anzi in certo modo è al di là del bene e del male; in certo modo, diciamo, perchè nel fondo ogni spirito essenzialmente benefico — e si può evidentemente essere tali sia nel dominio morale che in quello artistico od altro — non può che esaltare il bene e condannare il male, ma pur giudicando e condannando questo, lo comprende, lo « vede » ed esprime artisticamente. Ora il problema che dicevano particolarmente suscitato in noi dall'arte mozartiana, è in una certa relazione col suddetto carattere, per quanto tale relazione non salti subito all'occhio. Esso si può formulare così: da qual punto occorra mettersi per penetrare il vero

senso di quella assoluta versatilità di generi che si è sempre notato essere una prerogativa di Mozart anche nei confronti di altri sommi musicisti come un Bach o un Beethoven. (S'intende che con ciò non si vuole nè si può parlare di superiorità, ma piuttosto di diversità di natura e di fisionomia artistica e spirituale). Ci si domanda cioè cosa significhi questo essere ugualmente grande — si può dire in largo senso se pur non proprio assoluto — in ciascuno dei grandi dominî in cui si suol empiricamente distinguere l'arte musicale: la musica drammatica ossia teatrale, la musica pura ossia strumentale, la musica religiosa, e a ciò si potrebbe pure aggiungere il genere del *Lied* in cui Mozart ci ha lasciato squisiti esempi.

È evidente che non può trattarsi di un semplice merito di versatilità in senso quantitativo, che potrebbe anche confinare con l'eclettismo: l'ammirazione che desta la versatilità mozartiana è di tal natura da richiedere le si attribuisca valore e significato più sostanziale.

Ciò che naturalmente più attira l'attenzione è la uguale grandezza dell'artista nei domini della musica strumentale e dell'opera, che sembrano in generale essere antitetici o quasi: e qui facilmente si è imposto il paragone con Beethoven, e già cose interessanti e notevoli sono state dette in proposito, non certo però quando si è parlato di mancanza di « qualità drammatiche » o — peggio ancora — di « teatralità » in Beethoven, giacchè il termine teatralità è di quelli che più vorremmo fossero banditi dal linguaggio critico, indicando esso una qualità meramente pratica ed esteticamente indifferente o anzi negativa; e in quanto al senso drammatico, sarebbe assai malaccorto volerlo negare ad un Beethoven, sia pure alla sua unica opera teatrale, cui egli stesso mostrò di attribuire tanta importanza. Ma, effettivamente, c'è qualcosa di fondamentale che distingue il senso drammatico di Mozart da quello di Beethoven, ed è questo: che l'uno è quel che si dice un creatore di caratteri, di figure individuali musicalmente sentite e proiettate sulla scena, l'altro no, chè in lui i conflitti sono sempre di natura non solo interiore ma anche — tanto per intenderci — soggettiva o simbolica, conflitti tematici nel linguaggio strumentale e, in quello dell'opera, conflitti di principî, di bene e di male, di eroismo e volontà persecutiva, di libertà e dispotismo; e ciò vale non solo per il *Fidelio* ma anche per l'altro capolavoro drammatico beethoveniano che è la musica di scena per *Egmont;* ma dove, in *Fidelio,* Beethoven ha dovuto incarnare la malvagità in un personaggio, Pizarro, ciò gli è riuscito assai meno, per non dir che non gli è riuscito affatto. (Qui vien fatto di notare che Bach, l'austero religiosissimo Bach, per quanto più restio dello stesso Beethoven al genere dell'opera, aveva tuttavia più senso « drammatico » in quanto creatore di figure musicali e descrittore di folle, come si vede nelle due *Passioni*: anzi, come potenza di scene collettive, era superiore allo stesso Mozart, sia pur rimanendo nel dominio del soggetto sacro).

Si comprende bene allora, come a lui, Beethoven, sembrasse inconcepibile, anzi biasimevole che un genio come Mozart avesse potuto musicare un soggetto « scandaloso » come *Don Juan*: inconcepibile, perchè al di fuori della sua propria natura spirituale e artistica.

Ma anche a parte questo, un simile problema è più che legittimo che ce lo poniamo anche noi, ossia che se lo ponga in generale la critica: come ha potuto il candidissimo Mozart, l'autore dei tempi lenti del *Quintetto* per clarinetto ed archi e dei *Concerti* in *do minore* e *do maggiore* per pianoforte — tanto per citare alcuni degli esempi più perspicui del sovrumano candore della sua melodia

— riuscire a dipingere in modo così preciso e perfetto la figura del « dissoluto punito » che poi egli stesso con sì potente evidenza fa precipitare negli abissi infernali? E non ci si dica ora che questi sono problemi oltrepassati, di estetica « contenutistica », perchè, con buona pace dei formalisti puri — appellativo che certo non si conviene agli assertori del più profondo concetto di forma, non cioè al Croce e tanto meno al De Sanctis — contenuto e forma sono termini correlativi che si richiamano continuamente, e la forma astrattamente presa e avulsa dal resto non è meno vuota dell'astratto contenuto.

Alla domanda dunque dianzi formulata, non ci sembra di poter rispondere che in un modo: che cioè a Mozart tal cosa fu possibile in ragione di un aspetto della sua stessa ingenuità: ossia perchè con lo stesso candore con cui egli sentì le melodie sopra citate a mo' d'esempio, egli potè vedere e dipingere i caratteri dei suoi personaggi, come poi, con potenza che a ragione è stata detta michelangiolesca, potè ritrarre la scena del giudizio e caduta di Don Giovanni. Ma per dipingere figure quali appunto Don Giovanni e per altro verso Osmin della *Entführung*, bisogna anche intuire quanto vi possa essere in essi, in un senso o nell'altro, di positivo, a meno che non si vogliano rendere per puro effetto di contrasto morale, cioè in guisa tale da destar ripugnanza mediante la evidenza dell'immagine, come fa talvolta Wagner per ritrarre le forze brute o bieche nella *Tetralogia*; ma i personaggi di Mozart, evidentemente, non hanno solo un tal senso, non sono simboli meramente negativi.

Che cosa allora sente, cosa vede in loro il suo genio, per metterceli dinanzi con tale finezza di psicologia e di contrasti, talvolta anche in certo modo accarezzandoli e compiacendosene?

Prima di tutto un carattere: la vitalità; questo, s'intende, con assai maggior ricchezza e varietà in Don Giovanni che in Osmin; ossia quell'inesausto pulsare di vita e forza giovanile, che è pure uno degli elementi del suo cantare, di lui fanciullo. Questo è intanto, si può dire, il senso più profondo del contrasto fra i due movimenti dell'*Ouverture* del *Don Giovanni*, dove la forma classica si identifica e fonde perfettamente col dualismo che può essere espresso nei termini: apocalissi morale, esuberanza giovanile: naturalmente superandolo in un'armonia artistica, dove tuttavia lo svolgimento dialettico non ha la sua vera conclusione, tanto è vero che la *Ouverture* si collega con una modulazione al seguito e il succo musicale dell'Andante ritornerà assai amplificato nella scena del convitato di pietra.

Il suddetto dualismo, naturalmente, si particolarizza e ramifica nei vari episodi del dramma; non solo, ma vedete pur come Mozart, nel dipingere la figura del seduttore, ne colga il lato più insidioso e ambiguo, più veramente demoniaco appunto perchè simulato, come si dice che il diavolo è « simia dei »; osservate gli accenti musicali di Don Giovanni rivolto a Zerlina nella scena del giardino, nel finale del primo atto: « Sì ben mio son tutto amore, vieni un poco in questo loco, ecc. » come il tono è affettuoso e suadente, come sembra sincero nell'atto stesso che vi si sente in fondo la falsità! Eppure in quella scena Zerlina si riprende e resiste e si riscatta in certo modo dalla precedente fralezza.

E la stessa ambiguità carezzevole di Don Giovanni sentiamo nel terzetto del secondo atto, alle parole rivolte ad Elvira « Vedrai che tu sei quella »; ecc.

Assurdo è d'altra parte cercare, nella sua opera, dei sottintesi psicologici, come talvolta si è fatto: assurdo pensare ch'egli intendesse Donna Anna come colpe-

vole nell'intenzione, ciò che non risulta in alcun modo dal testo letterario e tanto meno dall'espressione della musica: tali torbidi sottintesi sono estranei alla natura mozartiana; ciò che egli intende dire o esprimere è tanto limpido quanto profondo. Anna è la risentita, la vendicatrice, un carattere se si vuole non molto muliebre, ma insomma di una austera femminilità: Elvira è la delusa tormentata, Zerlina la grazia un po' fragile: tratti questi, s'intende, solo generici, che poi si delineano con mirabile duttilità: il terzetto femminile è di per sè stesso una perfezione.

E se poi, pensando ad altre opere, guardiamo ad un altro e diverso quadretto di figure femminili, quello di *Così fan tutte*, ci appare altrettanto fuori luogo dei suddetti sottosensi il pensare che Mozart abbia scritto quell'opera in un momento come di scetticismo e sfiducia nella virtù e costanza femminili, laddove ci sembra evidente che carattere fondamentale di quell'opera, in quanto al soggetto e al modo in cui lo ha sentito l'autore, è di essere uno scherzo, una finzione, dove però si scherza un po' troppo col fuoco e quindi si generano momenti ed episodi drammatici; e se poi dal tutto si voglia ricavare una morale, non è già quella espressa nel titolo in verità non bello nè peregrino, ma piuttosto una ben diversa, ossia che i due innamorati e falsi cavalieri senza paura hanno alla fine quel che si meritano, perchè non avrebbero mai dovuto acconsentire alla trama proposta dallo scettico cavaliere Alfonso, se solo avessero tenuto presente il concetto evangelico di non tentare il Signore.

E quelle due figure femminili che al principio dell'opera Mozart ci presenta con i consueti adorabili accenti, e poi come agitate e sconvolte da un conflitto interiore insidiosamente procurato loro da quegli stessi che avrebbero dovuto se mai proteggernele, appaiono alla fine comprensibili e perdonabili: la morale di chiusa, che vuole accordarsi col titolo, non è che un pretesto a un concertato finale piuttosto convenzionale.

Perchè, nella sostanza, l'arte drammatica di un Mozart, come in letteratura, per citar l'esempio più luminoso, quella di uno Shakespeare, è in sommo grado accompagnata e sostenuta da una vigile coscienza morale e religiosa, la quale a ben guardare dà la vera soluzione a ogni svolgimento e contrasto interiore: dalle *Nozze di Figaro* ove, al termine di quell'incantevole intreccio di episodi comici e sentimentali che ognuno conosce, sentiamo il conte chiedere alla sposa perdono dei suoi trascorsi con note tanto semplici quanto espressive di pentimento sincero, a quel mirabile mistero di spirito tra orientale e illuministico che è *Der Zauberflöte*, per il quale veramente è fuor di luogo prendersela col libretto, dal momento che questo fornì al musicista quello di cui la sua ispirazione in quel momento aveva bisogno, cioè un'ingenua vicenda di lotta tra il bene e il male, con che Mozart si avvicinava in certo modo all'ideale artistico di Beethoven il quale non per nulla preferiva quell'opera alle altre.

E dall'altissima aura patetico-religiosa (per non parlare degli elementi comici e fantastici) dello *Zauberflöte* è breve e lieve il passo alle espressioni religiose pure delle *Messe*, dell'*Ave Verum*, delle pagine massoniche, del *Requiem*: è facile intendere come in tutto Mozart abbia serbato la medesima proverbiale purezza di espressione e forma musicale superando ogni convenzionale distinzione di generi: in questo senso appare specialmente vero il detto, divenuto tradizionale, che egli sia tra i musicisti non il più grande, attributo che non si può dare ad alcuno, ma « l'unico ».

GUGLIELMO BARBLAN

Necessità di un viaggio

Non certo per ubbidire al richiamo di un ideale vagabondaggio fra popoli e Paesi — proprio del nuovo clima che nel Settecento soggiogò artisti, poeti e pensatori — ma soprattutto per la necessità di un approfondimento tecnico e di una pratica sistemazione in ambiente più consono alle straordinarie possibilità di un prodigioso fanciullo, e certo anche più favorevole alle sue non brillanti condizioni fisiche, fu deciso il viaggio in Italia dei Mozart. La *Sehnsucht* del sud che certa interpretazione romantica vorrebbe trovare nella coraggiosa determinazione di Leopold Mozart, è ipotesi capricciosa che s'infrange al contatto dei documenti.

Appena decenne, dunque, Wolfgang era rientrato a Salisburgo reduce da tre anni di faticosa vita nomade durante i quali, più che il suo genio in potenza, aveva brillato la spettacolare sua abilità di fanciullo-prodigio. Però, dopo tanto luminoso inizio, il pessimismo dell'eternamente scontento Leopold, la sua ostinatezza che rasentò spesso la testardaggine, e il suo senso della vita considerata unicamente come missione da compiere sino in fondo, non erano nè convinti nè soddisfatti. Egli, per primo, aveva intuito e scoperto che il tesoro affidatogli dalla sorte avrebbe dovuto ulteriormente svilupparsi, perchè sentiva che, maggiore è il genio, e più grande è la responsabilità di fronte a Dio e agli uomini di far fruttare il talento ricevuto in dono dalla natura. E codesto senso del dovere, stimolato altresì dalla bruciante ambizione di padre e di maestro, lo spingeva a ripetere: « Mio figlio ha ancora molto da imparare », « C'è ancora tanto da studiare! » E andava maturando in lui la necessità di un viaggio in Italia. Ne troviamo i primi accenni nel 1768: in una sua lettera da Vienna del maggio di quest'anno, commentando il permesso accordatogli dall'arcivescovo di assentarsi nuovamente da Salisburgo, egli scriveva che tale decisione facilitava « l'autorizzazione per un viaggio in Italia: viaggio che, tutto considerato, non può essere oltre ritardato, senza contare che potrò avere, da parte dello stesso imperatore, ogni sorta di raccomandazioni per le provincie imperiali e anche per Firenze e Napoli ».

E Georg Nikolaus von Nissen, il consigliere di stato danese che sposò la vedova di Wolfgang e che stese, se non la prima, la più « diretta » biografia mozartiana, così commentava il progetto del viaggio: « Mozart aveva allora visitato i più considerevoli Paesi europei, la fama del suo precoce talento artistico fioriva dalle sponde del Danubio a quelle della Senna e del Tamigi; ma egli non era ancora stato nella patria della musica. Il Tevere doveva ora suggellare il titolo del suo merito; o, meglio, questo viaggio era *necessario* per il

---

Dal capitolo introduttivo al volume I Viaggi di Mozart in Italia *che sarà prossimamente pubblicato da Casa Ricordi sotto gli auspici del Comitato Nazionale promosso dal Comune di Milano per le onoranze nel secondo centenario della nascita. Il volume è curato da Guglielmo Barblan con la collaborazione di eminenti studiosi; segue* l'Epistolario italiano di Mozart *a cura di Andrea Della Corte.*

perfezionamento delle sue cognizioni e del suo gusto. Perciò egli fu pronto a rinunziare al suo posto... Inoltre premeva al suo spirito anelante alla perfezione, di contemplare sul suo naturale terreno il fiore della musica: il canto; e di conoscere i molti grandi uomini che allora tenevano alta la fama dell'Italia nella musica, e da essi apprendere ».

A facilitare il coraggioso disegno le cui incognite non erano poche per chi, come Leopold, disponeva di scarsi mezzi — e in un'epoca in cui non esisteva la moderna organizzazione del pubblico pagante ai concerti — intervenne, come si vede in una lettera del '68, la fiducia nelle raccomandazioni imperiali. Data la situazione politica creata dai domini austriaci in Italia, molte fila di importanti relazioni legavano Salisburgo al nostro settentrione e alle varie corti d'Italia: nobili che là avevano studiato e che attualmente ricoprivano alte cariche burocratiche fra noi, mantenendo contatti con la corte arcivescovile; commercianti i cui interessi ravvivavano costanti relazioni fra l'Austria e le regioni italiane; funzionari e impiegati imparentati con le grandi famiglie salisburghesi, con le quali i Mozart erano in rapporti amichevoli. E tutte queste file che assumeranno un nome nel corso delle tappe italiane, tessevano nelle abili e attive mani di Leopold la non facile trama sulla quale i due viaggiatori, in sul Natale del '69, avrebbero iniziato la nuova avventura.

Come può, l'osservatore moderno, sintetizzare gli scopi dell'avveduto Leopold nei confronti di un viaggio che, come vantaggio immediato poteva offrire praticamente ben poco più di una tabacchiera d'oro o di qualche medaglione o anello con pietre preziose, elargiti dalla magnanimità nobiliare? Schematizzando, possiamo così rispondere: 1) fare di Wolfgang un operista italiano mediante la frequenza quasi quotidiana del nostro teatro musicale e dei suoi artefici; 2) perfezionare la sua tecnica del contrappunto con quella tradizionale di scuola romana direttamente a contatto con l'insuperabile Padre Martini bolognese; 3) assimilare la scienza strumentale milanese illustrata da G. B. Sammartini, alla cui fonte si era già largamente abbeverato Chr. W. Gluck; e infine, *last not least* assicurare a Wolfgang un posto stabile in una città della penisola.

Più che mai l'Italia costituiva ora per Leopold un'agognata mèta: e per l'avverarsi dei suoi precisi scopi, e per rifarsi di sì mala sorte subita in patria. Occorreva un periodo di raccoglimento per riassumere le varie esperienze e prepararsi al grande passo verso il Sud. Provvidenziale fu quindi l'anno di sosta a Salisburgo dove — mentre l'attenzione paterna vigila a che la mano del figlio corra spedita nelle conquiste della tecnica compositiva — Wolfgang tredicenne amplia la propria cultura nello studio della grammatica e della letteratura, della scienza e della prediletta matematica. E accanto a queste discipline, lo studio delle lingue: il latino, il francese, l'inglese, e particolarmente l'italiano; la lingua che ogni operista del Settecento doveva sapere, che gli verrà utile per gli incontri ch'egli si appresta a fare, e di cui fra breve cominceremo ad assaporare i primi zoppicanti saggi nei gustosi poscritti che Wolfgang invierà a Nannerl.

La preparazione durò dal gennaio al dicembre 1769, e ad essa non partecipò la Nannerl: il viaggio in Italia non era fatto per lei, che già aveva assolto il suo compito di degnissima *partner* di un *enfant prodige*. Si varcavano le Alpi per le necessità di un genio che, al contatto delle varie civiltà, doveva conqui-

stare la sua universalità; e non più per l'effimera gloria di una coppia di « virtuosi ». Era il passo decisivo per un futuro destinato ad arricchire il patrimonio artistico dell'umanità, e Leopold era disposto a giocare la grande carta a costo di qualsiasi sacrifizio. Non sappiamo quale fosse il bagaglio che accompagnava i due viaggiatori: sappiamo soltanto che papà Leopold era fornito di pochi mezzi ma di un buon numero di lettere di raccomandazione, e che disponeva, per la visita alle nostre città, della *Guida* pubblicata nel '51 da J. G. Keyssler. La *Guida* era perfettamente inutile per Wolfgang; il viandante che mai ebbe occhi per il paesaggio esterno perchè eternamente rapito dall'infinito del suo mondo interiore.

GIANANDREA GAVAZZENI

Asterischi mozartiani

Proprio oggi mi chiedo attraverso quale mezzo e quali sensazioni Mozart e la sua musica siano penetrati nelle infanzie musicali di musicisti principianti.
Interrogativi che appartengono alla psicologia, non alla critica. E della psicologia rientrano in quella misteriosa riguardante l'età infantile e adolescente.

* * *

Chi poteva guidare i ragazzi o gli adolescenti alla comprensione mozartiana? Forse un'anima in apparenza candida e in realtà tortuosa come Federico Amiel? Oppure, distanza immisurabile, Alberto Savinio con la sua mitologia affascinante del « fanciullo gonfiato »?
Già in lui, in Amiel, circa alla metà Ottocento, l'idea mozartiana è chiara ed espressa con vigore. Le dà spicco la differenza da quella che riguarda Beethoven, nelle stesse pagine.
Dopo averle lette mi capita sott'occhio un *collage* di Laurens, del 1918: *La partitura di Mozart*. A guardar bene, da questo ad Amiel c'è una saldatura. Straordinaria la sorte mozartiana: riesce ad illimpidire ogni pensiero critico, ogni impressione sul Musicista. Ed è una sorte eccezionale: tutto ciò che Mozart ha provocato nella critica richiama l'interesse. Lo si legge con sereno incanto anche quando non serve a niente.

* * *

Nessun'altro musicista possiede una bibliografia letteraria altrettanto ricca; nessuno ha stuzzicato, svegliato, tenuto vivacemente aizzate voci così diverse. Qualunque lettura, a un dato momento, riserba la sorpresa mozartiana. Resta appunto sorprendente udire il nome di Mozart, l'idea della sua musica, la categoria del suo stile entrare in linguaggi dissimili. In quel punto il personaggio narrativo o la sapiente costruzione saggistica hanno una rottura, una sospensione; proseguendo poi sui nomi o i numeri mozartiani con « legature » e trapassi leggerissimi. Occasioni simili danno l'idea che lo scrittore abbia adoperato Mozart come un salvagente tenuto nascosto sotto l'ingombro degli abiti. Perfino un classico minore del racconto fantastico e umoresco Thomas Love Peacock, esce a dire: « Non v'è nulla di perfetto al mondo oltre la musica di Mozart ». Lo scimmione galante di *Melincourt*, le ragazze di *Gryll Grange*, di lì, studiano il loro passo su un « assieme » operistico mozartiano.

* * *

Anche Mérimée ha ricordato le diavolerie di Da Ponte e di Mozart — nel racconto *Les Animes du Purgatoire* — fondendo in un solo personaggio il Don Giovanni Tenorio dannato e il Don Giovanni Manara penitente. Appassionato mozartiano qual'era, fa proprio il nome di Mozart all'inizio. Mercè la magia di quel nome tutto il racconto ha un ritmo musicalissimo. Efferatezze ed empietà prendono leggerezza danzante. Nella secchezza narrativa, ricchissima di grazia, i personaggi dissoluti e crudeli si muovono come mimi di

balletto. Sino ad una modulazione che induce ad altro accostamento operistico. Quando il fratello di Donna Teresa piomba nel convento dove Don Giovanni si è rinchiuso pentito, e lo costringe a battersi per vendicare l'assassinio del padre e la rovina familiare. La scena è tal quale nella verdiana *Forza del destino*. Con singolari affinità di condotta, di progressione drammatica, e perfino uguaglianze negli elementi dialogici.
Il racconto fu scritto nel '34. Il De Saavedra scrisse il dramma *Don Alvaro o le Fuerza del sino* mentre era esule in Francia.
Rientrato in Spagna alla morte di Ferdinando VII il suo lavoro vide la prima rappresentazione nel '35. Di cose spagnole Mérimée era informatissimo. E Verdi avrà letto *Les Animes du Purgatoire?* E il De Saavedra quali ambienti frequentò durante l'esilio francese? Questioncella di date da sottoporre da un lato agli esperti di Mérimée, dall'altro ai « verdiani ».
Mentre scrivevo un saggio sul *Don Giovanni* mi impuntai qualche po' su codesta strettezza di date fra Mérimée e De Saavedra. Ero lontano e chiesi aiuto all'esattezza dell'amico Franco Armani che mi fornì quanto era possibile sapere in argomento. — Ecco: trattandosi di Mozart basta un incontro incidentale — il secco e incantatore *petit maitre* della *Vénus d'Ille* — a far finire chi sa dove. E si collegano i nomi più lontani, le cose altrimenti inavvicinabili.

* * *

La libertà metaforica non autorizza però lo spreco odierno che scrittori di estetica, o critici letterati, o saggisti e fantasisti gettano nelle pagine a spese di Mozart. Quel divagare in astratto, innestato al solo nominare il Musicista. Geometria e matematiche, liricizzate, poeticizzate, mentre « arie » operistiche o temi di « sinfonia » sono chiamati a cullare i bamboleggiamenti letterari. Calcoli numerici o segni geometrici nulla hanno a che fare con la reale espressione musicale. Anche Mozart è estraneo a quella sfera speculativa.
Viene il momento che al piacere metaforizzante va posto l'alt. Proprio il secondo centenario mozartiano potrebbe essere pretesto a un decreto: per la durata di un anno si parli e si scriva di Mozart usando soltanto metodo e linguaggio strettamente tecnici! Alla fine, potrebbe essere annata di perfetto silenzio.

* * *

Sensazioni, mezzi per i quali Mozart penetra nella musicalità infantile o adolescente: questo era stato lo spunto iniziale. Poi le sirene divagatrici mi condussero via.
Eppure la memoria è ancorata lì, stavolta: ai primi oggetti, alle prime occasioni mozartiane.
Una casa del Borgo Pignolo, in Bergamo — in faccia a quella dove nacque mio Padre, poco distante dalla minuscola bottega di merciaia tenuta da mia Nonna; la casa dove mi impartiva lezioni un maestro ricco di cultura pianistica, piccolino, rattratto, fissato su certa tecnica « alla tedesca » ch'ei si recava ogni anno ad aggiornare a Berlino. Mi lascia, un giorno, solo nello studio, per ultimare altra lezione nella stanza accanto. Sul leggio era aperta una trascrizione « a due mani » della Serenata del *Don Giovanni*. Prendo a decifrarla a un *tempo* lentissimo. Il maestro piccolino accorre innervosito e affettuoso per dirmi che il tempo è assurdo; me lo fa sentire nelle ottave estreme della

tastiera, stando all'impiedi, e corre via a terminare un « Cramer » o un « Bertini ».

* * *

Destina dall'infanzia, Mozart, a sbagliare i « tempi » della sua musica?
In una casa campestre dove due bisnonni trascorsero come in romitaggio segreto vecchiaia coniugale amorevole e pacata, squadernai ancor prima volumi di varia antologia cameristica e teatrale che servivano alle loro serate musicali. Sapevo quale doveva essere il clima casalingo di quelle serate, avendone conosciuto il punto stagionale, il loro arrivo, dopo le opere autunnali, dopo le ore vesperali e le prime notturne passate fra contadini e ragazze, affondato in cumuli di granoturco, durante la sfogliatura; perdeva acutezza, perdeva ebrietà l'odore dei mosti torchiati, e calava un inverno soffice intorno alla casa.
Contenevano, quei volumi, trascrizioni mai più viste dopo d'allora, per armonium e pianoforte. Un armonietto — la scrittura che lo riguardava era su una sola riga — rimasto poi chiuso nella sua custodia, in angolo alla romita biblioteca, anzi « scrittoio », come usava dire, con la patina di strumento antico. Nelle antologie operistiche incontrai brani mozartiani. Li ornavano, sulle testate, incisioni e fregi a stampa. E vidi così, le prime volte, insieme a tante altre figure teatrali, la baldanza assassina di Don Giovanni e le gramaglie di Donn'Anna. Nelle immagini ottiche e in quelle fantasticate, il genio fanciullo e il « dissoluto punito » si univano.

* * *

Anni dopo — forse un quarto di secolo — preparavo alla Fenice veneziana il *Don Giovanni* con compagnia giovanile; tutti debuttanti nelle parti, meno Zerlina. Impresa rischiosissima.
Era inverno, e Venezia carica di neve. Si provava a non finire con l'allegra sicurezza delle esperienze giovanili. Sembrava accudire a recita di collegio. Fuori di lì, a un passo, erano cene di gusto veneziano antico alla Taverna. Zoppi e le fantesche giulive vociavano. Parevano usciti da una descrizione epistolare del Casti: quella del 3 gennaio 1765 sulle donne francesi.
In occasione di tal natura, in altre simili, finiva una fase mozartiana domestica, attuata magari alla buona, con mezzi modesti e schietti, in una intimità casalinga.
Sorsero, a frotte, mozartiani di nuova leva, efebi e fanciulle mascolinizzate, estatici intorno al grammofono. Giunse al suo *zenit* un'ora di Mozart sovranamente mondana. Questa che con ira o con sopportazione stiamo vivendo.

Prefazione alla "Finta semplice„

Quando, all'inizio del 1768, Leopoldo Mozart tornò a Vienna con la moglie e i due figli, l'imperatore in persona — forse per scherzo — propose che Wolfango scrivesse un'opera per gli ottimi cantanti del Teatro di Vienna. L'impresario dell'epoca, Giuseppe Afflisio, un tipo equivoco, prese sul serio la proposta e offrì al dodicenne Wolfango una scrittura e 100 ducati, nella certezza che l'esordio del ragazzo prodigio come compositore e come direttore d'orchestra avrebbe suscitato una forte impressione.
La scelta del testo cadde sulla *Finta semplice* di Carlo Goldoni. (Un'altra opera, tratta dalla stessa commedia e posta in musica da Salvatore Perillo, era già stata rappresentata al Teatro San Moisé di Venezia durante il carnevale 1764).
Il libretto per la nuova opera da affidare a Wolfango Mozart fu preparato dal livornese Marco Coltellini, allora « poeta di teatro » a Vienna, che operò un'abile revisione dell'originale goldoniano, alleggerendolo e adattandolo alle esigenze della musica. Così egli non cambiò quasi nulla del primo atto della commedia di Goldoni; introdusse invece alcune varianti nel secondo, specialmente nella scena del duello, mentre operò mutamenti sostanziali nel finale del terzo atto.
Quando l'opera fu pronta cominciarono gli intrighi, sui quali peraltro abbiamo poche notizie sicure. Afflisio continuava a rimandare la rappresentazione, nonostante che l'opera fosse già stata diligentemente provata dagli artisti, e finì per dichiarare che sospendeva definitivamente l'andata in scena, facendo chiaramente intendere che, qualora Leopoldo Mozart avesse insistito per la rappresentazione, egli avrebbe fatto in modo che l'opera venisse fischiata.
Leopoldo, indignatissimo, presentò all'imperatore una querela contro Afflisio. Dell'istruttoria venne incaricato il direttore di musica di Corte, conte J. W. Sporck, ma anche questo passo non ebbe successo, e la famiglia Mozart lasciò Vienna senza avere ottenuto che l'opera venisse rappresentata.
Fortunatamente al loro rientro a Salisburgo l'arcivescovo Sigismondo von Schrattenbach dispose che l'opera fosse eseguita con artisti locali nel Teatro nella sua residenza. La *Finta semplice* fu così rappresentata per la prima volta il 1° maggio 1769. Dopo, questo grazioso lavoro cadde in oblio. Soltanto Anton Rudolph tentò di riportarlo sulle scene avendone completamente rifatto l'azione. La versione del Rudolph non venne mai stampata, ma ebbe alcune rappresentazioni a Karlsruhe (1923), Breslau (1927) e alla Akademie für Musik und darstellende Kunst di Vienna. Poi *La Finta semplice* fu di nuovo dimenticata.

Questo scritto accompagna lo spartito della Finta semplice *di Mozart, edito da Ricordi nella revisione musicale di Bernhard Paumgartner.*

Ma, nè il gaio libretto, ancora vicino allo spirito della Commedia dell'Arte, nè la piacevole musica del giovane Mozart meritano di essere lasciati da parte. Riportando l'opera sulla scena però è bene serbare l'azione quale la concepì quel geniale conoscitore del teatro che era Goldoni: un gioco brioso di personaggi buffi, non ancora caratteri umani teatralmente stilizzati; di capricci, di furberie, di debolezze.

Anche i personaggi devono restare come Goldoni li ha creati: Rosina, la ragazza accorta, il prototipo della donna affascinante, assennata e sicura del fatto suo eppure innamorata, assai simile ad un'altra vivace ed immortale figura goldoniana, la Beatrice del *Servitore di due padroni;* Fracasso, l'elegante ufficiale, spadaccino e innamorato, dai tratti leggermente deformati: un capitano di ventura nobilitato. Le qualità del millantatore non sorrette da vero coraggio si trovano invece nel personaggio più coerente della commedia, Don Cassandro. Questi, malgrado le sue stravaganze, non è cattivo, ed è comprensibile che riesca a conquistare, alla fine, il cuore di Rosina. Suo fratello Polidoro è invece il tipo, molto caricaturato, dell'imbecille, come il vecchio Mimus; la sorella Giacinta è la timorosa, innamorata ragazza provinciale di buona famiglia, che all'occasione sa agire con molto buon senso, una « amorosa » nel genere di innumerevoli Rosaure della commedia popolare. Simone e Rosetta, i servitori e complici dell'intrigo, possono essere ritenuti dei piccoli Figaro e Susanna.

Di questi personaggi Mozart ha posto in musica il gioco capriccioso, iridescente come un volo di bolle di sapone, sostenuto dall'ispirazione incomparabilmente spontanea del genio infantile, avendo presenti quelle musiche che egli aveva potuto ascoltare al Teatro di Vienna in ottime esecuzioni, aiutato dal suo straordinario fiuto per tutto ciò che ha efficacia teatrale.

A Vienna si rappresentavano in quel periodo *La Buona figliola* di Piccinni e *La Notte critica* di Gassmann, ambedue su ottimi libretti di Goldoni, nonchè *La Moglie padrona* di Giuseppe Scarlatti, commedia musicale rispondente ai gusti del tempo.

Quando il giovane Mozart si accinse con decisione a musicare un tal libretto, malgrado la incontestabile dipendenza da quegli esempi, riuscì a compiere un'opera originale, personale, ricca di teatralità; una vera commedia musicale, per fortuna senza « l'approfondimento psicologico dei caratteri » che venne poi invocato da alcuni critici.

Qui esso sarebbe stato certamente fuori posto. La musica di Mozart, fluttuante, senza peso, dava alla lieve commedia di Goldoni il complemento di cui aveva bisogno senza mai appesantirla. Così essa divenne un gioco in musica, quale era richiesto dalle parole, dai gesti e dalle situazioni; ricca di idee, movimentata e varia malgrado il modesto organico orchestrale; qualche volta un po' troppo abbandonata nelle Arie — ciò che Mozart evitò poi scrupolosamente nella maturità.

Il libretto goldoniano prevede un cambiamente di scena ogni atto. L'azione si svolge nelle immediate vicinanze della villa di Don Cassandro. Dove tale cambiamento era drammaticamente giustificabile è rimasta nello spartito la vecchia disposizione scenica. E' però possibile usufruire per tutta l'opera di una sola scena: per esempio, l'atrio della villa con vista sul giardino e sulle colline e con porte a destra e a sinistra che introducono nelle varie stanze. Anche

con la scena più modesta, senza tali indicazioni realistiche, l'opera dovrebbe conservare la sua efficacia, purchè un'azione briosa da parte degli interpreti, l'andamento rapido nei recitativi e i tempi accelerati dei pezzi cantati facciano dimenticare lo scenario convenzionale.

Accanto alla musica incantevole di Mozart deve essere presente come elemento di uguale importanza anche la commedia di Goldoni con la sua vivacità e spontaneità, l'una completando l'altra, nell'interpretazione di cantanti che siano prima di tutto attori, bravi e ricchi di *verve*.

RICCARDO ALLORTO

Concerti e Sonate di Mozart per pianoforte

I Concerti per pianoforte di Mozart non hanno conosciuto nell'Ottocento la incondizionata ammirazione che li ha oggi elevati ai fastigi della sua musica strumentale: scrivendone, i biografi ed esegeti del Salisburghese, fino all'Abert, si mostrano impigliati in una curiosa prevenzione secondo la quale ogni Concerto, perchè invilito dal necessario e non eliminabile commercio con il virtuosismo, non poteva attingere la nobiltà del capolavoro.

Chi, in quel tempo, considerasse l'opera strumentale di Mozart a guisa di un sistema orografico, riconosceva le vette più alte della sua produzione nelle Sinfonie e nei Quintetti; da essi scendevano i più modesti contrafforti delle restanti opere, la cui limitata altitudine estetica supponeva in quelli l'invidiato modello o specchio di perfezione.

Le generali convinzioni geografiche, non più prevenute da *tabù* formalistici, sono oggi mutate, e i Concerti per pianoforte vengono riconosciuti, nella quasi totalità, altissime vette della fantasia ed emozione musicali: l'autorità di un musicologo quale Einstein ha ratificato la nuova convinzione considerandoli sintesi della genialità sinfonica e della volontà concertante. Questa elevata valutazione è stata indubbiamente favorita dal tramonto del beethovenismo come categoria affettiva e chiave di volta storica: un fenomeno che aveva avuto vivace fervore di consensi anche oltre il secolo XIX e che, prodotto da un qualunquismo psicologico, considerava il messaggio del maestro di Bonn alla luce più di umanitarie idealità filosofico-sociali che dei valori musicali. Si aggiungeva la visione eminentemente romantica della storia, che giudica epoche e fatti non per sè, ma in relazione ad un *ante* o a un *post* di dichiarata perfezione; celebrata nei testi di Vincent d'Indy tale concezione riconfermò l'oleografica immagine di un Mozart morbido ed inchinevole il quale solo in alcuni momenti di grazia intuisce le tempeste d'anima che scoppieranno nelle Sonate e nelle Sinfonie di Beethoven. Tale convincimento era quasi generale: il Concerto del Salisburghese che l'Ottocento predilesse era quello in re minore (K. 466) in cui un presagio beethoveniano si denuncia già nel tema iniziale — l'ansioso salire del basso in lotta con l'incalzare in contrattempo che lo accompagna — e si mantiene per tutta la composizione, condotta in una protratta tensione e interrotta quando a quando da brevi abbandonate schiarite che accrescono la terza dimensione del sentimento.

Si deve a questi scoppi di passione, alla incandescenza emotiva, alla vivacità degli opposti moti se parallelamente si confermò la convinzione che il Concerto — forma costituzionalmente dialettica — abbia ricevuto il sigillo dell'eterna grandezza da Beethoven. Corollari di questa interpretazione sono tanto il retorico paragone del Concerto con la tragedia eschilea (il dialogo tra Protagonista e Coro non ricorda l'alternanza Solo-Tutti?) quanto il ricorso agli schemi dialettici cari alla filosofia dell'idealismo, per cui la metafora che illustra le alterne vicende del solista e dell'orchestra come lotta (anche Girdlestone, come Einstein, si è lasciato cogliere) è forzata a spiegare ogni Concerto come materiale risultato di un combattimento. Ma se riportiamo la questione sullo strettissimo piano del linguaggio ed osserviamo i caratteri semantici di questa forma in cui ora si alternano ed ora si fondono le distinte voci e sonorità dell'orchestra e del solista (il quale non è un despota assoluto cui obbediscano gli strumenti, pronti come uno stuolo di riverenti servitori), è giocoforza non solo riconoscere la originalità della soluzione data da Mozart ai problemi sonori ed espressivi connaturali al Concerto, ma anche il buon diritto del Nostro a vantarsene padre. Esso non spetta ai figli di Bach e non compete a Wagenseil, che avevano presentato i loro Concerti come vetrine adorne di amabili *Galanterien* o come specchi di vanità solistiche cui la collaborazione di un gruppo d'archi conferiva il modesto valore di una dorata cornice stile Luigi XV.

Nei Concerti per pianoforte Mozart dispiega la sua infinita sapienza di compositore: in tutte le possibili maniere egli unisce, varia, alterna il solista con alcuni strumenti o con tutta l'orchestra: qui la sua alta maestria costruisce, attraverso lo stile concertante e nel dialogo sinfonico, i punti di forza del classicismo.

Il vituperato virtuosismo, che nelle astrazioni concettuali aveva senso di un illecito contrabbando, appare in giusta luce spiegando la sua efficacia nella evidente necessità di bilanciare l'autoritario volume di suono dell'orchestra con una maggiore motilità e con vivace scintillio. Scale, arpeggi, abbellimenti non sono, infine, nè modelli didattici nè espedienti tecnici: nella ideale gestazione da cui nasce la creatura artistica essi sono il segno attraverso il quale l'artista esprime abbondanza di affetti, trapassi di sensazioni, lo svariare di infiniti sentimenti, che si muovono fra i limiti estremi del dolore e della gioia, della tensione e dell'abbandono.

Il fatto prodigioso però non è ancora questo; semmai ci stupisce che una ampia varietà cosmica appaia regolarmente in lavori d'occasione (*Unterhaltungsmusik*). Mozart componeva molto spesso su ordinazione, obbedendo docilmente ai gusti, ai desideri dei committenti: i quali, in un'età che ci appare straordinariamente compatta nella adesione agli spiriti classici, furono quanto mai vari e dissimili da una ad altra città, da questo a quel luogo. Il passaggio attraverso varie stagioni o influssi stilistici non è solo prova di abilità, di duttile sapienza, pronta ad assorbire esigenze e tradizioni locali anche nei minimi caratteri di struttura, per restituirle circolanti in un autonomo organismo sonoro; esso corrisponde all'itinerario spirituale di Mozart, illustrato nell'opera del musicista come e meglio che sulle pagine aperte di un diario: stile galante o gusto italiano; influsso francese o predilezione ora per Giovanni Cristiano ora per Haydn, la scelta rispondeva ogni volta ad un diverso stato d'animo registrato dalla sensibilissima psicologia.

La costante del mezzo sonoro — il pianoforte — avvicina ai Concerti le Sonate per questo strumento. Altre occasionali simiglianze li avvicinano: la loro presenza in quasi tutte le tappe della produzione musicale del Salisburghese; identiche esperienze di stile e di sintassi; il progressivo incamminarsi da una amabilità serena che stende i suoi leggiadri sentimenti in una duttile melodiosità

all'aperto grido di una sofferenza non trattenuta che preannuncia (*Fantasia e Sonata in do minore; Sonata in la minore; Concerti in re e in do minore*) l'uso, tipico in Beethoven, di condensare i pensieri foschi uno sull'altro, di accrescere la tensione mediante una più mobile ed incalzante dinamica.
Anzi, sulla strada che anticipa lo spirito e le aspirazioni del pianismo ottocentesco, furono le Sonate che si spinsero nelle posizioni più avanzate, riscoprendo (e facendone uso iterato: K. 533 e 576) la funzione drammatica del contrappunto, inventando un'armonia più ricca, avventurandosi in impreviste modulazioni. Le Sonate: che nella metafora orografica cui siamo ricorsi all'inizio paiono oggi ridotte a modeste collinette riservate ai giardini d'infanzia. Che una parte di esse (e non sono mai le Sonate migliori) si presti all'insegnamento pianistico e siano spesso ascoltate nelle incerte esecuzioni di « piccole dita », è la principale giustificazione avanzata a spiegarne la trascuratezza da parte di eminenti studiosi (tra gli ultimi di Girdlestone, un « fedele di Mozart » non sospetto).
Curiosa la vicenda degli apriorismi: una volta era l'*idolum* del virtuosismo a vietare che i Concerti per pianoforte fossero ammirati come capolavori; oggi l'*idolum scholae* esercita, nei riguardi delle Sonate, la stessa funzione inibitoria. Bisogna anche riconoscere che i pianisti per parte loro fanno assai poco per modificare la frettolosa opinione generale. È assai probabile che il tipico pianismo mozartiano sembri loro smilzo e povero, nei confronti delle maggiori e più varie sonorità del repertorio romantico. La condizione di Mozart è d'altronde condivisa da Haydn, da Clementi, da Filippo Emanuele Bach e molti altri.
I virtuosi della tastiera — che ricorrono a Scarlatti o a Couperin soprattutto per quegli esercizi di *souplesse* che donano elasticità alle dita, e che hanno trasferito il titanismo bachiano nel clima delle eroiche drammaticità pianistiche — temono che il pubblico debba aduggiarsi di fronte ai limitati arrotondamenti accordali, alla strumentalità svolta sui virtuosismi della linea, sulle pieghevolezze melodiche in cui il sentimento è smaterializzato. Osiamo dire che sono timori infondati: nella trasformata vocazione timbrica che respiriamo (e ne danno chiara prova le incisioni discografiche) c'è oggi un più sorvegliato gusto del suono, un desiderio di strumentalità interiore, cui il pianoforte potrà accedere dimenticando le tempeste e le orgie di accordi su cui trionfano, da più di un secolo, i domatori della tastiera.

FEDERICO MOMPELLIO

Il pentagramma rinnova il messaggio mozartiano

L'editoria musicale festeggia l'anno mozartiano ripubblicando opere del compositore salisburghese; è questo senza dubbio uno dei frutti migliori maturati per la solenne ricorrenza, il cui significato sembra assumere un valore addirittura simbolico, quasi si trattasse di onorare non un musicista, ma la musica stessa.
Fra le edizioni, una supera di gran lunga tutte le altre per vastità e importanza: quella delle *Opere complete* a iniziativa del Mozarteum di Salisburgo in unione alle città « mozartiane » di Augsburg, Salisburgo e Vienna. Or sono settant'anni tutte le composizioni del maestro videro la luce nella pubblicazione critica vagheggiata da Ludwig von Koechel, lo studioso cui si deve il prezioso catalogo cronologico tematico delle opere mozartiane. Lavoro ammirevole sotto ogni aspetto, oggi però esso è in parte invecchiato, in seguito ai molteplici contributi apportati dagli intensi e fecondi studi di cui Mozart e la sua musica sono stati oggetto; inoltre ne sono andati distrutti molti esemplari durante l'ultima guerra mondiale. Da qui la necessità d'una seconda, aggiornata edizione critica, in cui si faccia tesoro dei più recenti risultati delle ricerche musicologiche. Ad esempio, è stato ritrovato il manoscritto autografo della deliziosa serenata *Kleine Nachtmusik*; il testo di alcune opere contenute nella precedente edizione non corrisponde alla stesura originale; per talune è stato dimostrato che sono rielaborazioni, oppure soltanto copie di musiche altrui; abbozzi, schizzi e frammenti di lavori mozartiani, finora inediti, hanno importanza notevole per lo studioso e non debbono essere trascurati. Di tutto ciò verrà tenuto conto nella nuova stampa che sarà ravvivata da riproduzioni di manoscritti e documenti, da cenni critici sulle musiche e arricchita d'un volume di illustrazioni. Essa comprenderà circa centodieci volumi e costituirà il più significativo omaggio che gli uomini possano tributare al sommo maestro.
Intorno a questa edizione principe, il cui scopo è di tramandare l'*Opera omnia* del Salisburghese in un testo che filologicamente offra quanto di meglio si possa attualmente desiderare, fioriscono e fioriranno innumerevoli le stampe a fini pratici; l'amatore e il musicista potranno soddisfare i loro desideri in ogni campo dell'immensa opera mozartiana. In luogo di presentare al lettore lunghi e aridi elenchi, copie inutili e imperfette dei cataloghi editoriali, preferiamo sottolineare un fatto che ha richiamato la nostra attenzione.
Fino ad oggi l'opera buffa in tre atti *La Finta semplice*, composta da Mozart nel 1768 a Vienna, non era stata considerata con cura particolare dagli studiosi, portati forse a non indugiare su di essa trattandosi del primo ampio lavoro composto da Volfango per il teatro (egli la scrisse a dodici anni!).

Neppure sulla scena essa ebbe fortuna; eseguita nel Teatro arcivescovile di Salisburgo nel 1769 invece che all'Opera di Vienna, dopo che l'impegno preso con i Mozart non era stato mantenuto in seguito a intrighi di cui s'hanno vaghe notizie, *La Finta semplice* venne poi dimenticata per più d'un secolo e mezzo. Esumata da Anton Rudolph nell'intervallo fra le due guerre mondiali, cadde di nuovo in oblio. Ma Bernhard Paumgartner, l'acuto esegeta del sommo musicista austriaco, ritiene ingiusta tale sorte e chiede una riparazione; ed ecco l'edizione della *Finta semplice* curata da lui e da lui presentata come un incantevole gioiello scenico. La lieve e briosa vicenda di Carlo Goldoni, egli afferma, ha trovato nella musica di Volfango una trasfigurazione sonora d'una appropriatezza mirabile. Non dobbiamo attenderci approfondimenti di caratteri, come non li contiene la commedia, in cui si muovono tipi gustosi e non personaggi psicologicamente complessi, bensì una musica in cui il prodigio del genio splende nella candidezza adorabile del fanciullo che gioca a fare l'uomo. E' una musica immateriale nella sua consistenza, ricca nelle sue trasparenze.
E, per finire, un avvertimento. L'opera sinfonica e da camera di Mozart è messa a portata d'ognuno nel formato tascabile in un'edizione italiana: 44 partiture di Sinfonie e molte altre di Concerti, Ouvertures, Quartetti e Quintetti sono elencate nel catalogo Ricordi accanto ai moltissimi altri lavori mozartiani stampati nel formato grande. Anche in queste comode pubblicazioni nostre si potrà dunque godere l'altissimo messaggio dell'artista; con la geniale trovata di Giovanni Guidi, l'italiano ideatore delle partiture tascabili, anche l'Italia diffonde le creazioni di colui che Gioacchino Rossini definì il solo fra tutti i musicisti.

CLAUDIO SARTORI

Un fedele di Mozart a Milano sul principio del secolo scorso

Molte sono le strade che conducono alla musica. Sul principio del secolo scorso Pietro Lichtenthal scelse la via della medicina. Nato in Ungheria, a Presburgo, nel 1780, si laurea in medicina a Vienna e, ricalcando le orme di antichi trattatisti, si dedica allo studio delle facoltà terapeutiche dell'arte dei suoni. Raccoglie e pubblica i risultati delle sue ricerche in un volumetto nel 1806 ed ottiene tale successo fra i dotti colleghi che la fama ne giunge anche all'estero. È così invitato a tradurlo in italiano. E poichè frattanto, nel 1810, si era trasferito a Milano, dà alla luce in questa città nel 1811 la traduzione della sua operetta con il titolo *Trattato dell'influenza della musica sul corpo umano e del suo uso in certe malattie*. Era diviso in sei capitoli: 1. Analisi storica e ragionata dell'effetto della musica sull'uomo sano, con alcune osservazioni sopra certi animali. 2. Prospetto istorico di tutti gli esperimenti empirici che si fecero nella medicina sino dagli antichissimi tempi. 3. Ragionamento come si debba considerare l'effetto della musica. 4. Quali sono le malattie in cui possiamo prometterci un buon uso della musica. 5. Quando si abbia a far uso d'una musica dolce e d'una musica strepitosa. 6. Finalmente alcuni cenni sul modo d'intendere una buona musica.
Il suo italiano non era perfetto. Benchè d'ora in poi egli considerasse l'Italia come sua nuova patria e ne adottasse la lingua anche per i suoi studi bibliografici più seri, non ne ebbe mai una così completa padronanza da sentirgliela duttile sotto la penna. Il suo dire è sempre un poco contorto e forzato e tuttavia spesso gli riesce di arricchire la lingua non sua di intelligenti neologismi e di gustose architetture sintattiche che, vinta la prima fatica necessaria ad accettare la totale mancanza di fluidità del suo stile, fanno gustare il nuovo sapore di una interpretazione personale della lingua e l'acutezza e immediatezza delle innovazioni e delle ardite costruzioni. Leggendolo si rimane attoniti di fronte alla sorprendente chiarezza di una espressione che non permette altra interpretazione che quella voluta dall'autore.
Ma questa è una scoperta che facciamo noi oggi leggendolo. La scoperta che il Lichtenthal fece allora, dal canto suo, studiando gli effetti medicamentosi della musica fu invece il genio di Mozart. Lo incontrò probabilmente a Vienna, dove l'ambiente musicale si considerava il depositario dell'arte del musicista da poco scomparso, e dove, grazie soprattutto al culto che gli professava il vecchio Haydn, si andava raccogliendo un centro mozartiano dal quale doveva uscire l'ispirazione alla fondazione del Mozarteum di Salisburgo. E la scoperta fu così folgorante per il nostro dottore che gliene illuminò poi tutta la vita. Non solo significò infatti per lui aver riconosciuto il musicista principe, ma l'amore per l'arte di Mozart lo travolse al punto da fargli abbandonare la medicina per organizzare tutta la sua vita in modo che gli restasse tempo suffi-

ciente a dedicare il meglio di sè a quella che si era assunto come sua missione: l'illustrazione e la diffusione dell'arte e del culto di Mozart. Chiese e ottenne infatti il posto di Censore presso il Regno Lombardo Veneto e in Milano si dedicò al suo compito assumendolo come un sacerdozio.

La sua doveva veramente essere in Milano la fatica di un missionario. Poichè il Lichtenthal pretendeva di fare amare Mozart nella sua totalità in una città dove (come sta dimostrando l'amico e collega Guglielmo Barblan) fra il 1770 e il 1773 il giovinetto musicista in persona aveva sostato ben tre volte senza riuscire a scuotere l'indifferenza dei milanesi. Dove in seguito alcune sue opere teatrali erano pur state rappresentate, ma dove, ancora lui vivente, si era osato sconciare *Le Nozze di Figaro*, presentandone nel 1787 nel teatrino di corte di Monza i primi due atti nella versione originale e gli ultimi due in una versione abbreviata e sconciamente rimusicata da Angelo Tarchi. Dove infine il pubblico dei teatri si adattava di malavoglia ad ascoltare la produzione di autori del passato, per grandi che fossero, e richiedeva invece con fame sempre insoddisfatta che gli autori viventi scrivessero partiture, almeno esteriormente sempre nuove, sulle quali poter trinciare giudizi tanto più inappellabili quanto più prodotti da mastodontica ignoranza.

Fu probabilmente questa constatata mancanza di cultura dei dilettanti di musica italiani che spinse il Lichtenthal alla compilazione della sua opera fondamentale, che gli assicurò fama duratura nel mondo della musicologia, il *Dizionario e bibliografia della musica*, in quattro volumi, che gli costò dodici anni di lavoro. Ma che servì a ben poco se veramente l'autore sperò con la sua fatica di sollevare il livello culturale musicale del grosso pubblico italiano, ben più preoccupato delle esibizioni canore e delle rivalità dei cantanti, seguiti allora con lo stesso selvaggio interesse che il pubblico d'oggi dedica ai cultori della muscolosa tecnica del gioco del calcio.

Ma a parte questo tentativo di dissodare il terreno generale, il Lichtenthal si dedica in Milano a una attività spicciola mozartiana. La preparazione alla nuova missione se l'era fatta in Vienna risalendo alle fonti. Aveva avvicinato Costanza, la vedova di Mozart, e insieme a lei era andato a rendere omaggio al grande Haydn. Aveva stretto legami di amicizia con i due figli di Mozart, Carlo e Wolfango Amedeo. E con Carlo, di soli quattro anni più giovane di lui, e come lui impiegato a Milano dell'Imperial Regio governo, i rapporti continuano fino alla morte. Da loro trae le notizie che gli servono anzitutto per stendere la prima biografia italiana del suo idolo che pubblica nel 1814 col titolo: *Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart.* E a loro dedicherà in diverse epoche buon numero dei suoi trattati e delle sue composizioni: alla vedova Mozart, per esempio, la sua *Harmonik für Damen*, del periodo viennese, mentre più tardi a Carlo dedicherà una sua riduzione per pianoforte a quattro mani di una *Sinfonia* del padre. Wolfango Amedeo figlio gli invierà dal canto suo con dedica autografa un esemplare del suo *Fest-Chor*, eseguito a Salisburgo per l'inaugurazione solenne del monumento a Mozart nel 1842, composizione centone fatta con musiche di Mozart, alle quali il figlio aveva adattato parole d'occasione. Anche la famiglia Mozart considerava dunque il Lichtenthal come il primo propagandista dell'arte paterna.

E propagandista lo era in effetto. In Milano, dove si era dapprima accattivato la simpatia dell'ambiente musicale scrivendo quantità di musica da ballo per

feste pubbliche e private e intere partiture per balli rappresentati alla Scala da Salvatore Viganò, nelle case dei Cambiasi, dei Branca, dei Conti Cicogna, dei Garzoni, dei Fontana, dei Rovelli, non perdeva occasione di diffondere la conoscenza dell'opera mozartiana. Buon virtuoso di viola, radunava gli amici presso di sè, tenendo in casa propria quei concerti privati che si fregiavano nell'epoca del nome di Accademie e vi diffondeva il culto della musica da camera, riempiendone i programmi di musiche originali di Mozart (oltre che di Beethoven, di Haydn, di Mendelssohn e anche di Meyerbeer), oppure di riduzioni da lui stesso approntate, non rifuggendo da stratagemmi galeotti pur di accostare a Mozart un pubblico inesperto. Ecco per esempio, che la cavatina di Zerlina nel *Don Giovanni* vien da lui ridotta per fisarmonica e violoncello, mentre per pianoforte e violoncello vengono ridotte la *Fantasia in do minore* e la *Romanza* per pianoforte. Una *Sinfonia* diventa una *Grande Sonata* per pianoforte a quattro mani, altre tre Sinfonie sono ridotte per Quintetto d'archi, e un *Concerto* per pianoforte e orchestra subisce nella partitura orchestrale l'adattamento per Quartetto. Mentre per quattro violoncelli sono trasformate due *Marce religiose* del *Flauto magico* e dell'*Idomeneo* (sorte che subiscono anche l'*Allegretto* della *Sinfonia in la* e la *Scena al ruscello* della *Sinfonia pastorale* di Beethoven). Per condurre per mano poi ancor meglio il suo pubblico, spesso compone musiche proprie (*Quartetto, Trii, Sonate* per pianoforte, *Sonata* per arpa e pianoforte, musiche corali sacre) che dedica agli amici e nelle quali l'ispirazione mozartiana è talmente evidente e sensibile che il loro intento educativo all'arte del Maestro si rivela come scopo immediato.

Quanto al teatro di Mozart, quasi certamente le scarse esecuzioni scaligere si dovettero all'ispirazione del Lichtenthal, ma il nostro dottore avrebbe desiderato ben di meglio. Due opere di Mozart non erano mai state eseguite in Italia. Con fede incrollabile il Lichtenthal dal 1838 al 1843 si studia le partiture del *Ratto dal seraglio* (*sic*) e di *Idomeneo re di Creta* e ne prepara due stesure che presenta all'impresario Merelli, raccomandandogliene l'allestimento. Il *Ratto dal serraglio* l'aveva tradotto ben due volte. Non contento della prima stesura, l'aveva rifatto completamente, riducendone i tre atti originali in due e adattandolo «all'odierno gusto teatrale per la massima parte con musica di Mozart». Altrettanto aveva fatto per l'*Idomeneo*, rifacendone interamente il testo e adattandolo « all'odierno gusto ecc. ecc. », in due atti invece di tre. Fatica improba, ma inutile naturalmente, anche se raccomandando le due partiture al Merelli, il revisore assicurava che con sei buoni cantanti il successo dell'opera sarebbe stato sicuro per il *Ratto*, mentre garantiva che l'*Idomeneo* era « opera ricca di pezzi di musica ».

Comunque grazie al nostro dottore il culto di Mozart in Italia non si può davvero dire spento, anche se diserta i pubblici teatri per limitarsi alle accademie private. Ma verrà pure il momento nel quale gli storiografi del secolo passato vorranno accorgersi che la musica in Italia non fu appannaggio esclusivo dei teatri pubblici in balia degli impresari, ma ebbe centri importantissimi di diffusione nei circoli privati che in Milano e in Firenze e in quasi tutte le città italiane preparano la costituzione delle moderne società concertistiche, permettendo la continuità di una tradizione cameristica che non si spense affatto in Italia, come si è voluto troppo facilmente credere, per tutto il secolo XIX.

Ecco infatti che quando nel settembre del 1842 con solenni feste si inaugurava

a Salisburgo il monumento a Mozart, senza difficoltà il nostro Lichtenthal poteva far pubblicare da quella specie di centrale del melodramma che fu la Casa Ricordi, la sua dotta memoria: *Mozart e le sue creazioni*, dedicandola al suo compatriota Francesco Liszt. In essa, accanto all'esame delle singole composizioni del Maestro, accanto alla definizione di Mozart operista quale « pittore psichico », credette di poter riassumere il suo entusiastico giudizio chiamando Mozart il Raffaello della musica e cogliendo gli elementi costitutivi della sua arte nella fusione della « bellezza melodica, armonica e contrappuntistica » con lo « spirito romantico, umoristico e patetico » e con l'« epica grandezza, magnificenza e sublimità » in un unico stile che aveva propagato « in Chiesa, in camera, in concerto e sul teatro »: « fondando una nuova epoca musicale ».

Certamente i moderni revisori dell'opera mozartiana, gli attuali approntatori delle edizioni integrali, storcerebbero il naso disgustati e indignati se mettessero mai le mani sulle elaborazioni compiute dal Lichtenthal. E tuttavia se essi oggi possono lavorare con purezza di intenti e con rigorosità assolutamente scientifica, ne devono render grazie anche all'attività di questo entusiasta ormai del tutto dimenticato che dedicò tutta la propria vita all'esaltazione dell'arte del Maestro, lavorando come gli permettevano i tempi e l'ambiente, ma con sincerità e con fede. Del resto i manoscritti di tutte le sue fatiche giacciono carichi d'anni e di polvere negli scaffali della Biblioteca del Conservatorio di Milano, dove sono giunti insieme alla preziosa raccolta radunata nella sua breve vita da quel Gustavo Adolfo Noseda, che fu un'altra illustrazione della cultura musicale milanese del secolo scorso. Là nessuno andrà certamente mai a disturbarli nè di là arrecheranno mai alcun disturbo a nessun dotto studioso mozartiano di oggi e di domani. Riposano, come da molto tempo il loro autore che come ultimo suo scritto pubblicava un *Almanacco musicale, storico, estetico, umoristico per l'Anno 1853*, pieno di burlesche profezie (l'esecuzione per chitarra della *Nona Sinfonia* di Beethoven a Berlino; fermata di tutti i Metronomi in Europa; furore di una prima donna con una cabaletta con tamburone obbligato; e via discorrendo), fra le quali tuttavia aveva dimenticato di annunciare al 18 di agosto anche la morte dell'autore.

PIETRO BERRI

Preambolo ad una discografia mozartiana

L'« anno santo » mozartiano è appena incominciato. Non è possibile quindi offrire un elenco completo (e, tanto meno, anticiparne un giudizio) dell'apporto delle Case fonografiche ad una celebrazione che, riempiendo di sè tutto il 1956 e con particolare intensità affettiva dato il sempre più intimo avvicinamento a Mozart di più larghi strati di umanità, farà realmente epoca, e l'apporto stesso delle Case si preannuncia imponente, dal momento che il disco così largamente ha contribuito e sempre più contribuirà a diffondere la conoscenza dell'opera di Mozart, in nome del quale l'industria fonografica compierà certo dei prodigi di emulazione, sollecitata anche dal desiderio di artisti e complessi famosi di legare il proprio nome, in circostanza così fausta e storicamente così importante, a registrazioni che facciano testo. Nè, volendo prendere in esame il moltissimo che già s'è fatto in anticipo, anche a fini celebrativi, nel campo discografico, siamo in grado di emettere sempre personali pareri, per l'impossibilità materiale di un'analisi diretta di tutto quanto è già stato immesso in commercio. D'altra parte la compilazione d'una discografia critica comparata dell'opera mozartiana, sia pur limitata ai microsolco più recenti, non può venir sostenuta che da una *équipe* di recensori ben preparati, cui, *conditio sine qua non*, sia reso possibile, attraverso la collaborazione delle Case, il libero accesso al materiale, il che, da noi, è ancora utopia, tanto più che si presentano due per ora insormontabili difficoltà: l'impossibilità di fruire della copiosa e pregevole produzione straniera ancora esclusa dal mercato nostrano e la mancanza o l'estrema limitazione di quello spazio tipografico di cui soltanto può disporre una stampa specializzata e dotata d'una certa quale indipendenza, sul tipo di *Disques* per la Francia e di *The Gramophone* pel Regno Unito, per non citare che due periodici diffusi anche tra i discofili italiani. E' tuttavia molto probabile che iniziative sul tipo di quella dell'UNESCO per Chopin, del 1949, in occasione del 1° centenario della morte, vedano in Europa o in America la luce entro il 1956. L'UNESCO stessa, nel 1949, annunciava come prossima la comparsa d'una discografia generale dell'opera di W. A. Mozart che a tutt'oggi però non è stata pubblicata, discografia che comunque potremo trovare, pur senza precisazioni cronologiche, nella *The world's Encyclopaedia of Recorded Music* di F. F. Clough e G. J. Cuming il cui 3° supplemento (a tutto il 1955) vedrà la luce entro il 1956.

La discografia mozartiana è quantitativamente condizionata dalla mole stessa dell'opera del Salisburghese, dalla sua varietà (toccando essa, com'è noto, tutti i generi musicali), e soprattutto dalla popolarità di cui godono tante sue opere e, dobbiamo anche dire, dal fatto che. in Mozart, sotto quest'aspetto un'eccezione nella storia della musica, anche dove il genio non splende di solare ful-

gore, nulla mai si trova di mediocre, di sciatto, di approssimativo. Sicchè egli figurava, anche nell'epoca del 78 giri, come uno degli autori più incisi, limitatamente, ma con qualche eccezione, alle musiche dell'età matura più frequentemente eseguite in concerto, con preferenza, per la musica vocale sia religiosa che profana, per le arie staccate, facendosi rientrare le *Ouvertures* nel repertorio sinfonico. Quante volte sono stati incisi l'*Ave verum*, la *Serenata del Don Giovanni*, l'*Ouverture*, « Voi che sapete » delle *Nozze di Figaro*, il *Rondò alla turca* della *Sonata in la* K. 331, *Eine kleine Nachtmusik*, la *Sinfonia in sol minore* K. 550 e quel *Wiegenlied* che ora finalmente ha ritrovato, anche nei programmi e nei cataloghi, il suo vero padre che non è Mozart ma il medico berlinese suo contemporaneo Bernhard Flies?

L'avvento del microsolco ha anche per Mozart dilatato al massimo le possibilità di registrazione, consentendo l'esplorazione di quei settori dell'opera sua rimasti ovviamente in penombra ma che offrono tanto interesse storico, musicologico, psicologico, come le composizioni dell'infanzia e dell'adolescenza, come le opere teatrali minori o meno note o vocali religiose e vocali profane, e dando l'avvio alle coraggiose iniziative di registrazione integrale o quasi delle composizioni istrumentali e da camera o della produzione teatrale e a quelle, non meno coraggiose e non meno lodevoli, di vaste raccolte antologiche che tocchino tutti i lati della creatività mozartiana, procedenti secondo un ben studiato piano organico, con rigorosi criteri artistici e musicologici tanto nella scelta delle musiche, quanto degli esecutori, facendo opera quanto mai utile anche ai fini pedagogici. Iniziative tutte che, del 1956, faranno un anno di estrema importanza anche nel campo discografico.

La Philips è una delle case cui spetta il merito di avere per tempo provveduto a compiere opera così meritoria nel senso ultimo cui dianzi si alludeva, non soltanto degno omaggio alla memoria di Mozart ma significativo evento nella storia del disco la cui importanza culturale ne riceve — ammettendo che ne avesse ancora bisogno — una autorevolissima riconferma. L'« Edizione speciale del Giubileo mozartiano » predisposta dalla Philips si vale della direzione di Bernhard Paumgartner, musicologo di vaglia, biografo non soltanto di Mozart ma di altri patriarchi della musica, direttore del « Mozarteum » di Salisburgo e anche direttore d'orchestra. I direttori, i solisti, i complessi sono stati scelti tra i più rinomati e anche tra i più adatti a ricreare il così semplice ma così difficile linguaggio mozartiano, allo scopo di ottenere una serie di interpretazioni omogenee ma nello stesso tempo rispettose delle intenzioni del compositore e la scelta delle opere da registrare non è stata condotta in funzione della loro popolarità (criterio che, come s'è detto, per ragioni commerciali, ma sovente anche tecniche ed artistiche, dominava, e non soltanto per Mozart, prima della comparsa del microsolco), ma nell'intendimento di presentare quelle che rivelassero aspetti essenziali dell'arte di Mozart, in modo che ogni lato del suo genio venisse efficacemente e degnamente lumeggiato.

Se così razionali premesse verranno in ogni caso mantenute è prematuro dire. Lo vedremo a collezione ultimata, tenendo doverosamente presente che se la perfezione non è di questo mondo, lo è tanto meno nel mondo della musica registrata. Ma la Philips non ha atteso il 1° o il 27 gennaio del 1956 per far uscire i primi microsolco della sua collezione mozartiana. Alcuni ci erano noti già da un paio d'anni almeno. Dovrebbero essere una settantina, in un primo

tempo, ma altri seguiranno. La classificazione adottata dalla Philips è la seguente: *Sinfonie* (14); *Concerti* (33); « Mozart in vena di scherzare » (*Cassazioni* (2); *Divertimenti* (9); *Serenate* (4); *Danze* (9); Musica da camera (20 composizioni in totale); Musiche per pianoforte (14); Opere e « Singspiele » (17 registrazioni, comprendendovi *Balletti*, arie staccate, *Ouvertures*); Musica vocale profana (55 registrazioni); Musica religiosa (16 registrazioni). Abbiamo necessariamente riassunto questo vasto programma che, stando alla documentazione diramata dalla Casa, dovrebbe corrispondere, nella sua completezza, alle intenzioni. Non solo, ma i microsolco di questa serie che hanno già visto la luce comprovano l'alto livello tecnico ed artistico delle registrazioni. Ci limitiamo a segnalare i tre dischi di arie d'opera (tra cui *La Clemenza di Tito* e l'*Idomeneo*) e di arie da concerto per soprano o tenore, cantati rispettivamente dalla Zadek, dal Simoneau e dallo Kment e diretti da Paumgartner (A 00207 L - A 00740 R - A 00197 L), i *Concerti* per flauto K. 313 e K. 314, solista Barwahser, direttore Pritchard (A 00166 L), i *Concerti* per violino K. 216 e K. 218, solista Grumiaux, direttore Moralt (A 00199 L), i sei *Divertimenti* K. 213, 240, 252, 253, 270, 289, diretti da Paumgartner con i fiati della Wiener Symphoniker (S 06031 R - A. 00211 L), i *Concerti* per pianoforte K. 453 e K. 595, solista Henkemans, direttore Pritchard (A 00239 L), cui vanno particolarmente aggiunti la *Sonata* K. 330 con le *Variazioni* K. 573, nell'esecuzione di Clara Haskil (A 00724 R), la magnifica serie di *Sonate* per violino, tra cui quella della puerizia, in sol. K. 11, eseguite dal Duo di Amsterdam e cioè dal violinista Nap de Kljin e dalla pianista Alice Heksch che suona su d'un istrumento modellato sullo Stein di Mozart (A 00691 R - S 06027 R), e la silloge di *Musiche massoniche*, con le *Cantate* K. 429, 471, 623 e la *Maurerische Trauermusik* K. 477, diretta da Paumgartner (A 00121 L). Del contributo della Philips ai melodrammi mozartiani e alle musiche di scena, diremo successivamente.

Ma, collateralmente all'iniziativa della Philips, altre ne nascevano, ancora più ambiziose e, senza dubbio, più coraggiose perchè meno commerciali, nel senso che il loro più accentuato interesse musicologico e la mole stessa dell'opera, comprendente svariate decine di microsolco organicamente collegati, limita il numero degli acquirenti. Nel novembre del 1954 si è avuta notizia che i Discophiles français di cui è ben noto il cospicuo apporto culturale cui si sposa l'accuratezza delle presentazioni, avevano dato inizio alla registrazione « integrale » dell'opera pianistica di Mozart valendosi della ben nota concertista Lili Kraus, con un accordo con la Haydn Society di Boston per la diffusione dei dischi oltre oceano. Ma l'iniziativa non si arrestava alle musiche per solo pianoforte (*Sonate, Fantasie, Variazioni, Rondò* e tutti i brani isolati). Essa prevedeva la registrazione (in totale più di quaranta dischi) di tutte le composizioni che contengono una parte di pianoforte e perciò delle *Sonate* e pezzi vari per pianoforte e violino, per due pianoforti, dei *Trii, Quartetti e Quintetti*, di tutta insomma la musica da camera con pianoforte, dei *Concerti* infine. A tutt'oggi i Discophiles français hanno pubblicato una prima serie di sette microsolco comprendente 17 *Sonate* per pianoforte, tre *Fantasie*, delle *Variazioni* ed alcuni piccoli pezzi (DF-91-97), e quattro microsolco (DF-121-124) con tredici *Sonate* per pianoforte e violino, solisti la Kraus e Willi Boskowsky, in una versione che, per le *Sonate* reperibili anche in Philips, rivaleggia con quella del Duo di Amsterdam ed è superiore a quella già famosa del Duo Kraus-Goldberg, riportata in micro-

solco. Ma, entro il 1955, è apparsa, in ben undici microsolco (Columbia francese FCX 311-321 - Angel: Album 3511 K), vendibili anche separatamente (da noi la Columbia ne ha pubblicati sinora tre: QCX 10121 - QCX 10125 - QCX 10127) l'incisione di 63 composizioni pianistiche di Mozart, a cura di Walter Gieseking. La presentazione dell'album è sontuosa, con un'ampia illustrazione musicologica ed una prefazione dello stesso Gieseking. L'attributo di « integrale » va preso tuttavia con riserva, poichè mancano parecchie composizioni dell'adolescenza, e altre, anche musicalmente importanti, della maturità. Ma, se si tiene conto che, come giustamente fa notare il Marinelli, il pianoforte era lo strumento « professionale » di Mozart e che, nell'evoluzione dello stile pianistico mozartiano si assiste gradatamente al trapasso dal giuoco, dal virtuosismo, dall'ossequio al gusto mondano, dall'obbligo di gratitudine o compiacenza, al far della tastiera lo specchio del proprio intimo, con toni altamente drammatici, attraverso opere — son sempre parole del Marinelli — in cui già appare la vena di patetica e quasi sorridente ma dolorosamente sorridente, rassegnazione che sarà costante nell'ultimo Mozart, abbiamo in questa raccolta realmente « tutto » il Mozart per pianoforte, in una esecuzione, se non sempre perfettissima, certo di ammirevole equilibrio e di altissima intelligenza. Nè integrale è l'incisione, pur sovente bellissima, di Lili Kraus, in cui tuttavia l'ordine della presentazione dei pezzi è più organico che in quella di Gieseking, per quanto nè l'una nè l'altra seguano il criterio del raggruppamento delle opere per generi o secondo l'ordine cronologico. La Kraus però, nei suoi primi sette dischi, offre già il blocco delle 17 *Sonate*, abbastanza ravvicinate tra di loro in senso cronologico, compatibilmente con la durata dei singoli pezzi.

Ma in tema di *Sonate* mozartiane non vanno dimenticate le bellissime incisioni del pianista Seemann per la Deutsche Grammophon Gesellschaft, nè quelle dei nostri Spagnolo, per la Decca-London, e Lessona, per la Fonit.

La produzione concertante per pianoforte è anch'essa pressochè integralmente incisa, ivi compresi quei *Concerti* giovanili per clavicembalo costruiti con tempi di *Sonate* di autori del tempo. Il pianista Balsam per i *Concerti* dal K. 37 al K. 246 e poi, per le successive composizioni, la Haskil, la Haebler, la Kraus, Henkemans, Badura,Skoka, Fischer, Casadesus, Kempf, Curzon, Seemann ne offrono, tra gli altri, eccellenti esecuzioni. Lo stesso dicasi per i *Concerti* per violino (pregevoli le incisioni di Christian Ferras del K. 216 e del K. 268 in Decca LXT 5044) e per tutte le altre musiche concertanti le cui numerose e ottime registrazioni offrono ai discofili l'imbarazzo della scelta. Da segnalare l'incisione in un solo microsolco (Columbia, QCX 10100) di tutti e quattro i *Concerti* per corno, solista Dennis Brain, direttore Karajan, e il *Concerto* per flauto e arpa in edizione Vox (8550). Di quello per clarinetto, K. 622, anche se Reginald Kell ne resta l'insuperato esecutore, Etienne, in un disco dei Discophiles français (DF. 2), ne offre una eccellente versione, assieme al *Quintetto* K. 581. In fatto di musica da camera troviamo ormai incisi quasi tutti i *Quartetti* e i *Quintetti* per archi, con pregevoli esecuzioni anche del Quartetto italiano. I Discophiles français hanno affidato al Quartetto Vegh l'incisione d'un buon numero di *Quartetti*, mentre tra i vari complessi stranieri, il Quartetto Barchet ha dimostrato una particolare predilezione per i *Quartetti* giovanili. Di sei *Trii*, col pianoforte, oltre a quello K. 498 con clarinetto e viola, offre una buona esecuzione il Trio di Bolzano in tre microsolco (Vox 8493), ma ormai, in fatto di incisione, non è

rimasta in ombra alcuna opera mozartiana da camera per archi, fiati o archi e fiati. Nell'ambito sinfonico e *Serenate* e *Divertimenti* e *Sinfonie concertanti* trovano larga ospitalità nei cataloghi. Tutte le *Sinfonie*, comprese le giovanili, sono incise e reincise. Se anche le ultime incisioni di Bruno Walter della *Haffner*, della K. 550 e della *Jupiter* resteranno come insuperati modelli di stile mozartiano, l'incisione di Markevitch per la D.G.G. e quella di Kubelik per la Mercury delle *Sinfonie* K. 338 e K. 504 (« Praga ») toccano i vertici più alti in fatto di fedeltà e bellezza di registrazione. E non vanno dimenticate le recenti incisioni di Ristenpart con l'Orchestra della Saar per i Discophiles français, e quelle di Steinberg per la Capitol, con l'orchestra sinfonica di Pittsburgh.

Di *Messe, Litanie* e *Vesperi* la discografia mozartiana non è povera, per quanto difetti, per esempio, una buona incisione dei *Vesperae solemnes de confessore* K. 339. Della *Messa in do* K. 427 esiste una non recente registrazione della Haydn Society-Erato (3010), mentre le *Litaniae Lauretanae* K. 195 e le *Litaniae de venerabili altaris Sacramento* K. 243 sono state recentemente incise dall'Oiseau-Lyre (OL. 50085-86). Della *Messa in do*, K. 317, detta « dell'incoronazione », esiste una bellissima, recente incisione della Deutsche Grammophon, diretta da Markevitch (16096 LP). Del *Requiem*, astraendo dalla incisione Cetra del 1941, riportata in microsolco, abbiamo una incisione del 1953 di Scherchen (Telefunken LE 6547) con tempi molto allargati e solisti di ineguale valore. Altra recente incisione, coralmente e orchestralmente eccellente, con discreti solisti, è quella di Robert Shaw per la Victor (RCA italiana, A 12R 0102). E' verosimile che entro quest'anno la Philips o la D.G.G. ci offrano dell'ultima fatica mozartiana una definitiva versione.

In fatto di arie da concerto segnaliamo le recenti incisioni del soprano Maria Stader e del basso Kim Borg per la Deutsche Grammophon e, per terminare questo forzatamente sommario cenno discografico, diamo una rapidissima occhiata al teatro mozartiano.

Le musiche di scena pel *Thamos, König in Aegyptien* K. 345, già incise in un bel disco Vox (PL 7350), ricompaiono ora, con l'aggiunta di una parte parlata, in un eccellente microsolco Philips dell'Edizione giubilare (A 00260 L), con la Hollweg, la Nussbaumer-Knoflach, il Berry e lo Kment, Kammerchor e Wiener Symphoniker diretti da Paumgartner, preciso come sempre ma, come dicono gli americani, alquanto *unimaginative*. La Philips ospita anche nella nuova sede mozartiana una bellissima edizione integrale di *Bastien und Bastienne*, col dialogo parlato, solisti la Hollweg, lo Kment e il Berry, sotto la direzione di John Pritchard, in due sole faccie di microsolco mentre la precedente incisione Period era in tre. Corre anche voce che la Philips abbia inciso *La Finta semplice* e *L'Oca del Cairo*. Avremo così disponibili e il primissimo tentativo operistico di Mozart e l'opera buffa riesumata una quindicina di anni fa, nella revisione di Mortari. Ma delle opere minori sono incise integralmente anche *La Finta giardiniera* (Period 531), *Il Re pastore* (Period 553), la *Zaide* (Polymusic 901-02). Del Singspiel *Il Ratto dal serraglio* alla prima, non recente incisione Decca (LXT 2536-38), diretta da Krips con la Lipp e la Loose, il Ludwig, il Klein e il Koréh, sotto tanti aspetti ancora eccellente, si accompagna ora quella della Deutsche Grammophon (in due soli dischi: 18184-85 LPM), diretta da Fricsay, con la Stades e la Streich, l'Häfliger e il Greindl. Dell'*Idomeneo* esiste una non recente incisione integrale (Erato 3014-16) ma molto

opportuno è stato il riporto in microsolco (Victor LHMV 1021) di un notevole numero di arie e di cori incisi a Glyndebourne sotto la direzione di Fritz Busch poco prima della sua scomparsa. Anche *La Clemenza di Tito* è stata integralmente incisa (Period 550). Ma l'interesse maggiore del discofilo è sempre rivolto alle eterne creazioni di *Così fan tutte, Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Il Flauto magico.*

Le incisioni di Glyndebourne delle prime tre opere, specialmente nel riporto in microsolco, non tradiscono minimamente gli anni e rimangono come insuperati documenti di stile, di perfezione artistica e tecnica. I dischi di *Così fan tutte* nell'esecuzione di Glyndebourne, cantati in italiano sotto la direzione di Busch con la Souez, l'Helletsgruber, la Eisinger, il Nash, il Domgraf-Fassbänder e il Brownlee, riportati in tre microsolco (Victor LCT 6104), non hanno trovato competitori nell'incisione tedesca della Period (555) nè in quella, in inglese, della Columbia americana (SL 122). Ora due edizioni uscite quasi contemporaneamente rivaleggiano con lei: quella diretta da Karajan (Columbia QCX 10146-48), con la Schwarzkopf, la Merriman, la Otto, il Simoneau, il Panerai e il Bruscantini, stupendamente incisa e magnificamente eseguita, e quella diretta da Böhm per la Decca (LXT 5107-09) con la Della Casa, la Ludwig, la Loose, il Dermota, il Kunz e lo Scheffler che, in complesso, i recensori inglesi (questi dischi non sono ancora usciti in Italia) trovano inferiore all'incisione Columbia. Dopo l'incisione di Glyndebourne delle *Nozze di Figaro*, con la Mildmay, l'Helletsgruber, la Rautawara, il Domgraf-Fassbänder e l'Henderson, sotto la direzione di F. Busch (Victor LCT 6001), han visto luce quelle della Cetra (1219), diretta da Previtali con la Noni, la Gatti, la Gardino, il Tajo, il Bruscantini e il Corena, e della Columbia (QCX 10002-04), incisa da Karajan nel 1951 con la Schwarzkopf, la Seefried, la Jurinac, La Höngen, il Kunz e il London, edizione che, se non fosse per la soppressione del recitativo secco, senza un po' di respiro tra un'aria e l'altra e per l'andatura sempre alquanto frettolosa del direttore, potrebbe tener degnamente testa alla incisione or ora uscita della Decca (LXT 5088-91), diretta da Kleiber con la Della Casa, la Güden, la Danco, la Roessl-Maydan, il Poell, il Siepi e il Corena, da considerarsi certamente come una delle più riuscite realizzazioni dell'anno mozartiano. Anche il *Don Giovanni* di Glyndebourne (Brownlee, Franklin, Baccaloni, Henderson, von Pataky, Souez, Helletsgruber, Mildmay, dir. Busch), di cui la Voce del Padrone molto opportunamente ha accolto ora nel suo catalogo il trasferimento in microsolco (QALP 10090-92), era un insuperabile capolavoro e tale resta di fronte (pur tenendo conto del progresso tecnico) all'incisione Erato (LDE 3002-4) diretta dallo Svarovski con Stabile magnifico protagonista, Poell, la Konetzni, la Grob-Prandl e altri viennesi, a quella recentissima ed eccellente della Cetra (1253), diretta dal Rudolf, col Taddei protagonista, Tajo, Valletti, la Curtis Verna, la Ribetti e la Gavazzi e quelle, ancora migliori, della Decca (LXT 5103-06), diretta dal Krips, con Siepi, Dermota, Corena (il miglior Leporello, a quanto si dice, di tutte le incisioni esistenti), Boehme, Berry, Danco, Della Casa e Güden, e della Philips (ABL 3069-71 del catalogo inglese), diretta da Moralt, con la Zadek, la Jurinac, la Sciutti, il London, il Simoneau, il Berry.

Anche del *Flauto magico* esiste un'incisione a buon diritto famosa (leggendaria la chiamano i critici inglesi) eseguita a Berlino nel 1937-38 sotto la

direzione di Sir Thomas Beecham, con la Lemnitz, la Berger, il Roswaenge, l'Hüsch e lo Strienz (Victor LCT 601). Ma anche l'incisione Columbia del 1951 (QCX 150-02), diretta da Karajan con la Seefried, la Lipp, la Loose, il Dermota, il Kunz, il Weber e il Klein, ha grandissimi pregi, pur dovendosi lamentare la soppressione del dialogo parlato e la solita fretta direttoriale. L'anno mozartiano ci offre per ora altre due incisioni integrali di questo capolavoro. Una, soltanto cantata, della Decca, diretta da Böhm, con la Lipp, la Güden, la Loose, il Simoneau, il Böhme, il Berry, lo Schoeffler (LXT 5085-87), che i critici inglesi considerano migliore rispetto alle due precedenti. L'altra, ancora sconosciuta in Italia, contiene anche il dialogo. È incisa dalla Deutsche Grammophon Gesellschaft (18267-69 LPM) sotto la direzione di Ferenc Fricsay, col Greindl, l'Häfliger, il Borg, il Fischer-Dieskau, la Stader, la Streich, la Klose, la Otto, la Guillaume, la Eustrati, ecc., per la parte cantata, tutte stelle di prima grandezza nel firmamento canoro della Germania e forse sarà questa l'incisione che addolcirà il pessimismo di Alec Robertson: « There will perhaps never be a perfect performance of a Mozart opera in this world ».

Chiudiamo così questo panorama che potrebbe, se non altro, aver valore di preventivo dell'anno discografico mozartiano. Al consuntivo, tanto per restare nel linguaggio contabile, provvederemo semmai tra dodici mesi.

Celebrazioni mozartiane in Italia

Milano

È stato costituito a Milano sotto gli auspici del Comune il Comitato nazionale per le onoranze a Mozart nel 200° anniversario della nascita. Ne fanno parte personalità della politica, della musica e della cultura, sotto la presidenza del prof. Virgilio Ferrari, sindaco di Milano.

Lasciando agli Enti ed alle Associazioni concertistiche l'organizzazione delle manifestazioni propriamente musicali, il Comitato curerà la commemorazione ufficiale del Maestro salisburghese che avverrà il 27 gennaio, giorno in cui cade l'anniversario; la pubblicazione di un fascicolo speciale della rivista *Città di Milano* dedicato a Mozart; la preparazione di una mostra denominata *I Viaggi di Mozart in Italia*.

Questo sarà pure il titolo di un'ampia monografia, edita da Ricordi e curata da Guglielmo Barblan. Essa conterrà anche l'Epistolario italiano di Mozart, approntato e commentato da Andrea Della Corte.

Le celebrazioni musicali, invece, sono già iniziate, si può dire durante la Stagione sinfonica autunnale alla Scala; il concerto diretto da Bruno Walter infatti comprendeva esclusivamente musiche del grande salisburghese (*Sinfonie K. 504 e 543*, la *Kleine Nachtmusik K. 525*; l'*Incarnatus* dalla *Messa in do minore* e il mottetto *Exultate iubilate*, sono stati cantati dal soprano Maria Stader).

La prima opera mozartiana apparsa quest'anno nel corso della stagione lirica alla Scala è stata il *Flauto magico* diretto da Karajan; seguiranno *Don Giovanni* e, alla Piccola Scala, *Così fan tutte*.

Tre concerti mozartiani terrà l'Angelicum, due diretti da James, uno da Cillario. Al primo di essi parteciperà il Wiener Kammerchor per l'esecuzione del *Requiem*.

Anche i Pomeriggi musicali hanno inserito diverse composizioni di Mozart nei programmi, affidati come nelle Stagioni precedenti a diversi direttori.

L'ARC aveva inaugurato la propria stagione il 5 novembre con un concerto dell'orchestra del Mozarteum e il coro del Duomo di Salisburgo diretto da Joseph Messner e comprendente il *Vesperae de confessore* e il *Requiem;* esso allestirà anche un originale programma intitolato *La evoluzione pianistica di Mozart* in cui composizioni per pianoforte scritte dal Maestro tra i 5 e i 20 anni saranno eseguite da Christian Alégny, Maurizio Pollini e Bruno Canino, rispettivamente di 8, 15 e 20 anni. Lo stesso Canino sosterrà poi un intero programma mozartiano per gli iscritti all'Agimus.

Roma

Alle celebrazioni del bicentenario mozartiano, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia parteciperà con alcune esecuzioni di particolare interesse, oltre naturalmente a intensificare la normale esecuzione di musiche di Mozart nel corso dei regolari programmi sinfonici e da camera.

Anzitutto, d'intesa con le rappresentanze diplomatiche e culturali austriache e con il Rettore del Collegio di Santa Maria dell'Anima, il 27 gennaio, avrà luogo nella chiesa omonima, sotto la direzione di Fernando Previtali, una solenne cerimonia commemorativa con l'esecuzione della *Messa* detta *dell'Incoronazione* per soli, coro e orchestra. I solisti saranno Bruna Rizzoli, Luisa Ribacchi, Herbert Handt, Plinio Clabassi. Il coro, come per tutti gli altri concerti, sarà diretto da Bonaventura Somma.

A questa prima manifestazione seguiranno, nei giorni 5 e 7 febbraio, l'esecuzione concertistica dell'opera *La Clemenza di Tito*, al Teatro Argentina, sotto la direzione di Erich Kleiber, e, nei giorni 13 e 20 aprile, due concerti del Quartetto Italiano interamente dedicati al Salisburghese.

A chiusura del ciclo, un ultimo concerto mozartiano sarà tenuto il 27 aprile nella Sala dell'Accademia. L'orchestra, da camera, sarà diretta ancora una volta da Fernando Previtali. Solisti saranno il violista Bruno Giuranna e il violinista Devy Erlich, vincitore del Concorso Internazionale Thibaud a Parigi.

Piuttosto limitata è invece la partecipazione del Teatro dell'Opera alle manifestazioni del bicentenario, limitandosi essa all'esecuzione del *Flauto magico*, in nuovo allestimento, sotto la direzione di Vittorio Gui, fissata per l'8 febbraio. Canteranno Rita Streich, Sena Jurinac, Hanni Steffek, Anton Dermota, Erich Kunz, Gottlob Frick e Peter Klein. La regia sarà affidata a Rudolf Hartmann.

La Accademia Filarmonica invece ha invitato Massimo Mila a tenere il 26 gennaio una conferenza sul *Ritorno a Mozart*.

Napoli

Durante la normale stagione concertistica l'Associazione Scarlatti svolgerà un vasto ciclo mozartiano che comprende una decina e più di manifestazioni. L'opera sinfonica sarà ricordata attraverso l'esecuzione delle più significative composizioni dell'età giovanile e della maturità (direttori Caracciolo, Basile, Maag, Böhm, Celibidache; inoltre Kurt Raph, con il Collegium Musicum di Vienna). Il 27 gennaio, giorno natale del Maestro, in una storica chiesa napoletana la Scarlatti eseguirà, nel corso di un rito religioso, la *Messa in do maggiore* detta *dei Passeri*. Cinque serate occuperà poi, tra febbraio e marzo, l'esecuzione dell'intero ciclo delle 19 Sonate per violino e pianoforte (Hermann Krebbers ed Eduard Flipse).

L'Ente Autonomo del S. Carlo metterà in scena il *Flauto magico*, diretto da Gui con la regia di Brissoni e la partecipazione di Sena Jurinac, Juan Oncina, Giuseppe Taddei, Mimi Coertse, Boris Christoff. L'Accademia Musicale Napoletana dedicherà a Mozart due concerti: il primo tenuto dal proprio Gruppo Strumentale, il secondo affidato al Quartetto Italiano.

Anche il Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella dedicherà al Salisburghese alcuni dei saggi e concerti normalmente affidati ai migliori allievi; verranno eseguite musiche per pianoforte e per solisti e orchestra.

Torino

Tutte le Associazioni musicali torinesi hanno riservato largo posto alle musiche di Mozart. In dicembre si sono svolti quattro concerti che gli Amici della Musica dedicarono a Mozart attraverso le esecuzioni del pianista Hans Leygraf, il Mozart Vocal Ensemble, il Quartetto italiano con Pianoforte, l'Orchestra da Camera di Zurigo. Tra febbraio ed aprile la Pro Cultura Femminile offrirà ai propri soci, essa pure, quattro concerti: essi saranno tenuti rispettivamente dal Duo Nap de Klyn - Alice Heksch (violino e pianoforte), dal Wiener Akademische Kammerchor, dal Quartetto Italiano, dai London Mozart Players.

Per l'Unione musicale studentesca suonerà il Quartetto Vegh. L'Agimus ha incaricato Massimo Mila di tenere la commemorazione, cui seguirà un *récital* mozartiano.

Una Settimana mozartiana sarà tenuta in marzo all'Università Popolare Don Orione; il Gruppo strumentale della RAI terrà 5 concerti per complessi varii da camera.

Firenze

L'Accademia Nazionale Luigi Cherubini ha in animo di dedicare a Mozart ben quattro Concerti ed una conferenza commemorativa di Adelmo Damerini. Anche la Società Leonardo Da Vinci si propone di inserire nel suo programma per il 1956 alcuni concerti di musiche da camera mozartiane ed un ciclo di conferenze. Il Teatro Comunale invece rimanda alla prossima stagione autunnale, quasi a sintesi e chiusura delle manifestazioni italiane, l'allestimento di alcune opere, oltre ad alcuni concerti sinfonico-corali.

Gli inediti risultati di recenti ricerche compiute da Adelmo Damerini sul soggiorno di Mozart a Firenze, costituiranno la materia di un capitolo del libro sui *Viaggi di Mozart in Italia* che sarà pubblicato nei prossimi mesi da Casa Ricordi a cura di Guglielmo Barblan.

Verona

La Società Sinfonica e l'Accademia di Cultura Musicale hanno inaugurato congiuntamente la loro attività annuale: il 20

novembre scorso con un concerto sinfonico di musiche mozartiane diretto da Bruno Maderna. La prolusione è stata tenuta da Adelmo Damerini.
Altre manifestazioni indette dall'Accademia di cultura musicale: la prima rappresentazione italiana della *Finta semplice*, con i Cadetti della Scala, diretta da Umberto Cattini; un concerto dell'Orchestra da Camera di Bari diretto da Franco Mannino; *Serenate e divertimenti* diretti da Roberto Cecconi; il *Requiem* eseguito dal complesso dell'Angelicum di Milano; una serie di Concerti di musica da camera dedicati alla produzione solistica e per piccoli complessi; una conferenza di Giulio Confalonieri; una mostra mozartiana.

L'Aquila

La Società Aquilana dei Concerti «B. Baratelli» durante la corrente stagione offrirà ai suoi ascoltatori ben sei concerti mozartiani. Per l'inaugurazione dell'annata concertistica il Coro e l'Orchestra del Duomo di Salisburgo hanno eseguito il *Requiem* ed i *Vesperae solemnes de confessore*. Seguiranno il Wiener Kammerchor e l'orchestra Pro Arte di Vienna che, diretti da Meinard J. Winkler, eseguiranno la *Messa in do minore K. 427*; l'Orchestra dei London Mozart Players, diretti da Harry Blech; l'Ottetto di Vienna; il Quartetto Italiano; il Trio del Mozarteum.

Venezia

Alla Fenice sarà eseguita la *Messa in do minore;* inoltre un concerto della Stagione sinfonica sarà dedicato a Mozart.
Il Wiener Collegium Musicum, ospite degli Amici della Musica, eseguirà *Divertimenti*, *Serenate*, due *Arie* da concerto, ecc.
Il Conservatorio di Musica «B. Marcello» diretto da Renato Fasano, indirà tre manifestazioni mozartiane, con programma ancora da concretare, che saranno tenute in parte durante il corrente anno scolastico, in parte durante le Vacanze Musicali.

Trieste

La Stagione lirica al Teatro Verdi si chiuderà con una edizione di *Così fan tutte* diretta da Toffolo. Nella successiva stagione concertistica il Coro e l'Orchestra dell'Accademia di Vienna diretti da Günther Theuring eseguiranno il *Requiem*. Manifestazioni mozartiane saranno tenute anche dal Centro Universitario Musicale (concerto del Quartetto Vegh) e dal Circolo della Cultura e delle Arti (conferenza di Massimo Mila).

Brescia

Il bicentenario della nascita di Wolfango Amedeo Mozart è stato celebrato al Teatro Grande di Brescia, auspice la Società dei Concerti, nella serata inaugurale della Stagione concertistica 1955-56 con l'esecuzione del *Vesperae de Confessore* e del *Requiem* affidate al Complesso corale e orchestrale del Duomo di Salisburgo, sotto la direzione di Joseph Messner.

Cagliari

Durante la Stagione sinfonica autunnale Carlo Zecchi ha dedicato la prima parte del suo concerto a musiche mozartiane (*3 Danze tedesche*, una Serenata, il *Concerto per piano e orchestra K. 467* solista Wilhelm Kempff).
Un concerto da camera a cura di Giorgio Favaretto comprenderà numerosi *Lieder* ed Arie eseguite dai soprani N. Panni, A. Hovnanain, N. Hirajama.
Durante la Stagione lirica di primavera il maestro Alberto Erede concerterà e dirigerà *Così fan tutte*. Anche la Cooperativa Mario Da Candia si propone, nel prossimo agosto di rappresentare un'opera di Mozart, non ancora stabilita.

Foggia

Gli Amici della Musica, in occasione del bicentenario della nascita di Mozart, hanno programmato per l'anno 1956 due concerti dedicati a musiche del grande salisburghese. I due concerti, introdotti da una presentazione critica del prof. Vincenzo Terenzio, si propongono di presentare alcune pagine sinfoniche ed alcune cameristiche della produzione del Nostro. Il primo, sinfonico, sarà diretto dal Maestro Aladino Di Martino con la partecipazione del giovanissimo soprano Rosa Di Giorgio, l'altro sarà presentato dalla violinista Liliana Rossi, dal soprano Tina Montanari-Moscati e dalla pianista Luciana Quarata.

Genova

Il 25 gennaio il prof. Pietro Berri parlerà al Lyceum sull'*Infanzia e adolescenza di un genio;* la conferenza sarà commentata da incisioni mozartiane.

Catania

La Società Catanese Amici della Musica commemorerà Mozart con un concerto sinfonico da tenersi il 27 gennaio, giorno in cui cade l'anniversario della nascita. Anche il Lyceum Club dedicherà al Salisburghese un concerto che avà luogo durante l'annata.

Reggio Emilia

Il Cartellone dell'imminente Stagione lirica comprende *La Finta semplice*, che sarà eseguita dal complesso del Teatro dell'Opera di Vienna diretto da Bernhard Paumgartner.

Rapallo

Il Circolo Artistico Culturale del Tigullio terrà una commemorazione mozartiana il 21 gennaio con una conferenza-audizione di Renata Borgatti.

Udine

Il Liceo Musicale Pareggiato «J. Tomadini», (che organizza da qualche anno una ventina di manifestazioni musicali nei pomeriggi domenicali dei mesi invernali) ha già commemorato il centenario mozartiano nei suoi Pomeriggi Musicali con il Trio Mozarteum di Salisburgo (Kurt Neumuller, Joseph Schrocksnadel, Georg Weigel), che ha eseguito i *Trii K.* 548 - 564 - 502. Il concerto ha avuto luogo il pomeriggio di domenica 11 dicembre.
Gli Amici della Musica terranno nella prossima primavera una intera serata di musiche mozartiane (tra le meno eseguite con un complesso di archi e fiati) e Massimo Mila terrà una sua conferenza a celebrazione del Musicista.

Gorizia

Le celebrazioni del bicentenario della nascita di Mozart si inizieranno a Gorizia il 25 gennaio con una conferenza di Giulio Viozzi, seguirà il 26 gennaio l'esecuzione della *Messa da Requiem*, da parte dell'orchestra dell'Angelicum di Milano e del Kammerchor di Vienna.

Alla Radio

In varie serate musicali, di cui non è ancora stabilita la data, verranno eseguite Sonate e Quartetti del grande musicista.
Le celebrazioni mozartiane alla Radio saranno allestite dal Terzo Programma a cura di Remo Giazotto. Consteranno di ben 37 manifestazioni che avranno tale durata di esecuzione da costituire il programma più impegnativo di ogni serata. L'intero ciclo avrà uno svolgimento cronologico; la produzione di Mozart sarà quindi seguita passo per passo dai primi saggi di composizione fino alle opere che precedettero di poco la morte.

Celebrazioni mozartiane all'estero

IN FRANCIA

Due volte il ragazzo prodigio Mozart, soggiornò a Parigi: la prima a otto anni dal 18 novembre 1763 ai primi dell'aprile 1764; la seconda volta di ritorno da Londra dal 10 maggio al 9 giugno 1766. Egli, che con grazia quasi supplichevole, domandava: «Mi volete bene? », fece senza fatica la conquista della città e della Corte. Infatti il 1° dell'anno 1764 la famiglia Mozart fu invitata a Versailles ed il ragazzo sedette accanto alla regina «per parlarle, divertirla, stringerle la mano e prendere i cibi che essa gli offriva ».

All'epoca del suo terzo soggiorno a Parigi, dal 23 marzo 1778 alla fine dell'anno, Mozart era accompagnato dalla madre. Egli era divenuto frattanto un giovanotto e giudicava con ben poca indulgenza i parigini e il loro modo di vivere. Tanto più che aveva fatto quel viaggio con la speranza di ingraziarsi la nuova regina, austriaca come lui, giovane e graziosa: Maria Antonietta.

Ma il posto era già occupato da Gluck che ne aveva conquistato tutte le simpatie. Con la tragedia gluckiana trionfava una forma musicale esattamente opposta a quella concepita dal giovane Mozart. Egli si allontanò da Parigi indispettito ma pur sempre a malincuore: nonostante tutto egli amava più la spensieratezza dei parigini che la sferza dell'arcivescovo di Salisburgo. Parigi non ha serbato rancore a Mozart per i severi giudizi e gli epigrammi che il musicista lanciò contro la Francia: al genio si perdona tutto. Così si è costituito un Comitato nazionale per il bicentenario della nascita di Mozart, il quale ha preso il nome di Associazione Francese Amici di Mozart. Sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica questa associazione annovera nel suo comitato d'onore i Ministri degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione; Presidente del comitato esecutivo è il sig. Paul Léon, Vice-presidenti Marcel Dupré, direttore del Conservatorio di Parigi e Jacques Chailley, professore della Sorbona.

Ecco il calendario delle manifestazioni che si terranno durante il 1956:

In gennaio una messa commemorativa alla chiesa di Saint-Eustache vicino alle Halles. I cantori di Saint-Eustache, i più noti di Parigi, eseguiranno la *Messa dell'incoronazione* sotto la direzione di Aloys Melichar.

Il 27 gennaio, alla Sorbona, alla presenza di tutte le autorità avrà luogo una solenne cerimonia. Vi parteciperà l'Orchestra della Guardia repubblicana, la Corale dell'Alauda e l'Orchestra Oubradous.

A partire dal gennaio si terranno tre concerti organizzati da Fernando Oubradous e presentati dal sig. Mollat du Jourdin, segretario generale del Comitato per il bicentenario mozartiano. Essi s'intitoleranno *Mozart a Parigi;* saranno eseguite tutte le opere che il musicista compose nella capitale francese o che rivelano ispirazione francese. Completeranno questo programma gli Amici della Musica da Camera, la associazione creata da Loewenguth; alcuni concerti alla Radio diretti da Krips, un concerto dato alla sala Gaveau il 28 gennaio con la partecipazione dei Wiener Symphoniker diretti da Vanderloot con Arthur Grumiaux come solista.

Il 10 e 11 febbraio avrà luogo un concorso mozartiano per l'interpretazione della musica da camera, dalla Sonata per piano e violino fino al Sestetto. Al concorso possono partecipare gli esecutori dai 18 ai 30 anni.

In marzo si avranno le Journées Mozartiennes de Paris, un congresso che si terrà dal 22 al 25 marzo all'Istituto di musicologia, con la partecipazione di studiosi stranieri, soprattutto musicologi italiani e austriaci.

Il 14 maggio sarà eseguita nella Cappella di Versailles con l'Orchestra della Radio la *Messa incompiuta in do,* il 1° giugno Felix Raugel, nella chiesa Saint Etienne du Mont, dirigerà il *Requiem.* Il 24 giugno Oubradous dirigerà un concerto nell'aristocratico Hotel de Beauvais dove Mozart, nel 1763, suonò il clavicembalo presso il conte d'Eyck, ambasciatore di Baviera.

E' superfluo dire che tutte le grandi Associazioni sinfoniche di Parigi e della Francia prenderanno parte a queste manifestazioni, e che l'Opera programmerà ancor più spesso *Don Giovanni* e il *Flauto magico* e che i concerti e le conferenze avranno come tema favorito Mozart.

L'Opéra Comique ha deciso di allestire la *Finta semplice* e il Festival d'Aix en Provence replicherà il *Don Giovanni* con le meravigliose scene di Cassandre.

Le Case discografiche pubblicano cataloghi impressionanti di incisioni mozartiane: più di 50 nuovi dischi della Philips, che si è assicurata la consulenza di Bernhard Paumgartner e la partecipazione di Robert Casadesus per le esecuzioni pianistiche. La Casa Vega ha avuto la splendida idea di registrare *Bastien et Bastienne* interpretata da bambini. Quello che l'esecuzione perde in virtuosismo lo riacquista in spontaneità e purezza.

Altre manifestazioni, dovute ad iniziative private, celebreranno com'è doveroso l'anno mozartiano. Ma trattandosi di un compositore così spesso eseguito, è impossibile scoprire dei capolavori inediti. Nulla si può fare di più per un artista al culmine della gloria, che eseguirne le opere ormai consacrate da ben due secoli all'ammirazione universale.

MARCEL SCHNEIDER

IN AUSTRIA

Un imponente numero di manifestazioni nel nome di Mozart sono state indette per il 1956 in Austria, la quale ricorderà il proprio grande figlio attraverso festivals, stagioni e congressi che si svolgeranno particolarmente a Vienna, a Salisburgo, a Bregenz.

Le celebrazioni sono iniziate a Vienna il 2 dicembre scorso con la esecuzione in Santo Stefano del *Requiem* diretto da Eugen Jochum; la ulteriore attività cameristica, sinfonica e teatrale dell'anno si svolge, direttamente e non, nel nome di Mozart. Citiamo le sue più notevoli manifestazioni. La Gesellschaft der Musikfreunde ha raggruppato i propri concerti in cicli nei quali la musica del Salisburghese è sempre presente: *Mozart e la Sinfonia nel Novecento* (i concerti sono affidati a Volkmar Andreae, J. Krips, C. M. Giulini e J. Keilberth); *Mozart e i capolavori della musica da camera,* eseguiti dal Musikvereinsquartett con la collaborazione di apprezzati solisti; *Mozart e i capolavori del secolo ventesimo,* diretti da von Karajan.

L'Opera di Stato nel corso della sua stagione porrà in scena *Il Flauto magico, Don Giovanni, Le Nozze di Figaro, Il Ratto dal serraglio, Così fan tutte*: opere che verranno riprese nel ciclo mozartiano di giugno, in occasione delle Wiener Festwochen (2-24 giugno). A questo Festival parteciperanno cinque famose orchestre: le Filarmoniche di Vienna, Berlino e Praga, quella del Concertgebow di Amsterdam e la Sinfonica di Vienna; dirigeranno Karel Ancerl, V. Andreae, E. von Beinum, R. Heger, von Karajan, J. Keilberth, J. Krips, Enrico Mainardi, R. Moralt, Bruno Walter. Nello stesso tempo (3-9 giugno) Vienna ospiterà un Congresso musicologico internazionale che si occuperà di Storia della musica (tenendo conto soprattutto della vita, opera ed ambiente spirituale di Mozart), di bibliografia e paleografia musicale, di edizioni, di folclore comparato, di sociologia.

A Salisburgo si svolgerà un breve Festival tra il 21 ed il 30 gennaio, sotto la presidenza onoraria del Presidente della Repubblica austriaca: avranno luogo alcuni concerti orchestrali e *recitals* e la rappresentazione di un'opera giovanile di Mozart pressochè sconosciuta, *La Finta semplice,* diretta da B. Paumgartner che ne ha anche compiuto la revisione. Il 27 gennaio giorno anniversario della nascita di Wolfango Amedeo, nelle tre principali chiese di Salisburgo verranno eseguite la *Credo-Messe;* la *Messa dell'incoronazione* e quella di *Hagenauer.* Nello stesso giorno Bernhard Paumgartner terrà la commemorazione ufficiale alla presenza delle massime autorità della Repubblica. In serata Karl Böhm dirigerà l'*Idomeneo.*

L'annuale Festival di Salisburgo che si svolge tra la metà di luglio e la fine di agosto confermerà il suo tradizionale fervore mozartiano con le consuete esecuzioni (le opere quest'anno saranno: *Idomeneo, Il Ratto dal serraglio, Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, Il Flauto magico*), i concorsi pianistici, violinistici e vocali di interpretazione mozartiana, le riunioni di musicologia dell'Istituto centrale per gli studi mozartiani. Inoltre il Consiglio dell'Unesco per la musica terrà a Salisburgo il suo congresso sul tema: *L'Opera alla Radio, alla Televisione e nel Film*.

Altre manifestazioni mozartiane si terranno a Vienna durante un Festival musicale della gioventù; al Festival di Bregenz che si svolgerà tra il 21 luglio e il 15 agosto; in altre città austriache (Eisenstadt, Klagenfurt, Baden, St. Pölten, Linz, Steyr, Wels, Graz, Innsbruck).

L. B.

IN INGHILTERRA

Come celebrerà l'Inghilterra il 200° anniversario della nascita di Mozart? Press'a poco eseguendo quelle stesse composizioni che appaiono regolarmente nei programmi dei teatri e dei concerti, ma con un particolare risalto per la coincidenza dell'anniversario.

Così per esempio il Festival di Edimburgo ha annunciato per la celebrazione un allestimento del *Flauto magico*. Una o due opere mozartiane, d'altronde, sono eseguite quasi ogni anno a questo Festival e sono comprese nel repertorio tanto del Covent Garden che del Sadler's Wells di Londra. È superfluo dire che Mozart gode di una grande notorietà e di un vasto seguito di appassionati. Da noi persino *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* l'oratorio — alquanto monotono — scritto da Mozart fanciullo, è stato presentato durante quest'anno dalla BBC. La stessa BBC ha scritturato Yehudi Menuhin come solista per tutti i Concerti per violino di Mozart. L'Orchestra sinfonica della BBC sarà una delle sei orchestre londinesi partecipanti ad una settimana mozartiana che si svolgerà al Royal Festival Hall in Londra; essa sarà diretta da Sir Malcolm Sargent, suo direttore stabile. Le altre orchestre sono: la London Symphony Orchestra diretta da Joseph Krips; la Philarmonia Orchestra, diretta da Otto Klemperer; i London Mozart Players (orchestra da camera) diretti da Harry Blech; l'Orchestra Filarmonica di Londra diretta da Sir Adrian Boult; nel giorno anniversario (27 gennaio) suonerà infine la Reale Orchestra Filarmonica diretta da Paul Hindemith; parteciperà come solista il pianista inglese Solomon.

Nella serie dei concerti sono incluse anche le esecuzioni delle *Messe* di Mozart in *Do maggiore* e in *Do minore* (K. 427 e 317) e il *Requiem*, come pure composizioni sinfoniche e Concerti per pianoforte.

Nelle città di provincia i programmi scelti per celebrare Mozart non si scostano in massima parte, dal comune repertorio. Tuttavia la Bournemouth Symphony Orchestra, diretta da Charles Groves, ha inserito nei suoi programmi la raramente eseguita *Musica funebre massonica* (K. 477) e, ancor più audacemente, l'Orchestra sinfonica di Birmingham, diretta da Rudolf Schwarz, presenta un programma per il 26 gennaio che non è tutto Mozart ma include anche la *Sinfonia da Requiem* di Benjamin Britten.

Nel campo operistico il Sadler's Wells conta di eseguire durante il 1956 le cinque maggiori opere: Il *Don Giovanni, Così fan tutte, Le Nozze di Figaro, Il Ratto dal serraglio, Il Flauto magico*.

Il British Council, Ente sovvenzionato dal Governo per le relazioni culturali con gli altri Paesi, trasferirà in varie città straniere una mostra fotografica dedicata a *Mozart e l'Inghilterra*. A Milano essa sarà presentata sotto gli auspici del British Institute. La Mostra, che i londinesi hanno già visto e apprezzato, ricorda, attraverso una interessante documentazione, la visita a Londra del bambino prodigio nel 1765, allorchè scrisse la *1ª Sinfonia*; essa tratta poi della diffusione dell'opera mozartiana in Inghilterra. Il visitatore potrà vedere con giustificato stupore un manifesto teatrale dell'epoca (1817) dove per la stessa sera è annunciata la rappresentazione dell'*Amleto* di Shakespeare e un adattamento del *Don Giovanni* di Mozart in cui le parti di Ofelia e Zerlina sono sostenute dalla medesima attrice.

ARTHUR JACOBS

IN GERMANIA

In Germania anche le più piccole città organizzano manifestazioni mozartiane attraverso gli Enti di cultura popolare, i concerti di dilettanti e le manifestazioni scolastiche. Un contributo importante viene dato dalle Associazioni mozartiane, sorte da qualche anno sotto gli auspici della Mozartgesellschaft, le quali si propongono di promuovere un più vasto interesse ed una maggior conoscenza dell'opera mozartiana.

Che cosa avviene nelle Associazioni e Società più importanti dei grandi centri?

Nella Stagione dei concerti filarmonici di Amburgo il 22 gennaio si avrà una serata mozartiana durante la quale verranno eseguiti, sotto la guida del Direttore stabile Joseph Keilberth, la *Sinfonia in sol minore* (K. 183) il *Concerto per clarinetto e orchestra* (K. 622), solista Anton Klach, e la *Messa dell'incoronazione* (K. 317). Cantanti: Käthe Maas, Gisela Litz, Franz Fehringer e Toni Blankenheim. Anche a Colonia, nella nuovissima sala Gürzenich, è annunciato un concerto mozartiano sotto la direzione di Otto Klemperer. In programma: l'*Ouverture* del *Flauto Magico*, il *Divertimento in sib maggiore*, le *Sinfonie in la maggiore* e *do maggiore*. Con la partecipazione del coro Gürzenich verranno poi eseguite *La Musica funebre massonica* e il *Requiem*: solisti Clara Ebers, Pamela Bonden, Murray Dickie e Hermann Schey.

La Filarmonica di Berlino celebrerà la ricorrenza con un concerto diretto da Karajan. Nella prima parte brani del *Divertimento in re maggiore* seguiti dal *Concerto per pianoforte in re minore* (K. 466), interprete Wilhelm Kempff. Chiuderà la Sinfonia *Jupiter*.

A Francoforte le due società più importanti progettano alcune celebrazioni mozartiane. La Museumgesellschaft chiamerà Paul Hindemith a dirigere la *Litania de venerabili altaris sacramento* (K. 243) e la *Messa in do minore* con la partecipazione di Maria Stader, Uta Graf, Richard Holm e Otto von Rohr. Nella serie dei concerti in abbonamento della Radio dell'Assia sono annunciate — direttore Karl Böhm — le *Sinfonie in sol minore* e *Jupiter*, completate da un *Concerto* per violino, interprete Arthur Grumiaux.

Il ciclo dei Concerti di Baden-Baden, sviluppatosi notevolmente e portato a considerevole livello da Carl August Vogt, non ha ancora precisato nei particolari un concerto mozartiano antecedentemente fissato.

Passiamo ora alla Filarmonica di Monaco. Nei concerti pomeridiani udremo il *Quintetto in mi bemolle maggiore* (K. 614), la *Serenata per otto fiati* (K. 375) e il *Quartetto con pianoforte in sol maggiore* (K. 478): esecutori il Quartetto d'archi con Fritz Rieger al piano e i Fiati della Filarmonica di Monaco.

La vera e propria celebrazione, seguendo un criterio originale, comprende la esecuzione da concerto dell'opera *La Clemenza di Tito* diretta da Fritz Rieger; solisti Lorenz Felinger, Hilde Zadek, Nan Marriman, Uta Graf, Richard Holm e Kieth Engen, con la partecipazione del Coro filarmonico.

C. SCHWEIZER

teatri e concerti

"I CAPRICCI DI MARIANNA" DI SAUGUET AL SAN CARLO DI NAPOLI

Il Sauguet operista di cui si parla oggi, ha un passato, per molti ignoto qui in Italia, degno del più grande rispetto: è un autore che ha avuto sempre nel sangue il teatro ed ha tentato con esso, per diverse vie, una felice, duratura unione. Ha scritto, nientemeno, una *Chartreuse de Parme* da buon francese stendhaliano: impresa paragonabile a chi volesse da noi mettere in musica *I Promessi sposi*. Poi l'opera comica, il balletto: lunghi anni solitari, infine, appresso alla musica sinfonica e da camera prima di ritornare alla lirica. Ritorno tempestivo, pieno di misura, agguerrito dall'esperienza: e felicissima idea quella di musicare De Musset. Perchè De Musset è il vero poeta di un musicista della vena di Sauguet, una vena sorridente eppur penetrata di malinconia, elegante, raffinata e serena, eppure macerata da un nervosismo interiore che non dà requie. Sentimentalità ed ironia, ingenuità e malizia, tolleranza e cinismo, eterni motivi che sono tipici del grande poeta: lo sono anche, sia pure con altra fantasia, di questo genuino compositore.

Eccoci dunque ai *Capricci di Marianna* di De Musset, musicati da Henry Sauguet. Uno sguardo al palcoscenico ed una alla partitura: cammina l'interesse di pari passo? Bisogna precisare: la commedia di De Musset ha ragion d'essere e vive anzitutto per il suo sottilissimo gioco dialettico, per la finezza del dialogo, insomma per il valore delle parole.

Tutte cose nell'opera lirica – specialmente quando essa è rivolta alla commedia – e così è sempre stato, destinate a non essere che in piccola parte penetrate o afferrate dal pubblico. Ma appena uno guarda alla sintesi dell'avvenimento scenico e la si cerca di interpretare attraverso il puro e semplice linguaggio musicale, allora la curiosità si fa viva, il godimento certo, infine il giudizio cordiale e caloroso. Siamo di fronte ad un'opera sicuramente non per tutti, perchè il suo significato non è nè facile nè appariscente, il suo « charme » tutto interiore, la sua poesia tutta allusiva, rifugiata nelle piccole pieghe dello spartito. Ma chi, guardando attraverso l'obbiettivo di una capace lente di ingrandimento, riesce ad allacciare le maglie della sottilissima trama musicale, vedrà allora di quale cemento unitario è fatta l'opera, con quale precisione condotta, con quanta fantasia realizzata.

Queste sono le caratteristiche del Sauguet operista e con questo si giustifica l'interesse e la approvazione del pubblico colto che lo ha sinceramente ammirato. La natura del compositore non potrebbe essere più di così nella tradizione dello spirito musicale francese: tutto questo suo « pezzo » di teatro, sembra rinverdire, rendere attuali, riecheggiare le aspirazioni più nobili, gli ideali più eletti, i pensieri più raffinati di un mondo che nella storia ha avuto grande peso e che rappresenta tanta parte nella odierna civiltà musicale. Ma oltre a queste

considerazioni di ordine generale c'è l'esame diretto dello spartito di Sauguet a offrire una vasta materia di osservazione.

I *Capricci di Marianna* sono una commedia, come si sa, che volge al dramma quando dal giuoco di una rivalità amorosa, l'amante timido soccombe e dall'equivoco di uno scambio di persona si rivela agli occhi della donna desiata il sacrificio di colui che voleva amarla e che ne era anche il più degno. Commedia di un'amarezza suprema, di una umanità che va molto oltre il valore immediato delle parole e la misura stessa degli avvenimenti scenici. E' tutto il mondo poetico di De Musset, tutta la esperienza di una vita intensamente vissuta, che qui si sintetizza, anche se sembra voler essere un piccolo gioco dialettico per intrattenere, dilettare e magari commuovere il pubblico.

Nella musica di Sauguet rivive intatto questo spirito così pieno di intimi contrasti, di occultati affanni. Attraverso una stesura di tanti pezzi, ognuno pretesto tematico di coloritissime variazioni, fiorisce la poesia della commedia e si tramuta impercettibilmente in dramma, nelle sfumature di un'armonia struggente per i suoi colori e per la sua verità espressiva. Non più di questo nella partitura che è un miracolo di proporzioni: non un atteggiamento esteriore, non una punta di retorica o un effetto voluto o un compiacente abbandono. Tutto ciò che si ascolta è di una dignità mirabile, di una misura ineccepibile, di un pudore commovente. Per chi sa e può comprenderla, questa è la forza dell'opera e appaga l'animo nel sollecitarlo con la mente a tante riflessioni. Teatro per pochi, l'ho detto e vale la pena di ripeterlo: ma teatro vero. Sauguet ha così degnamente recato il suo contributo al rifiorire del gusto per la lirica che è argomento di scottante attualità, sentito da tutti i migliori compositori d'oggi.

Esecuzione affidata alle cure sapienti del giovane direttore d'orchestra Franco Caracciolo, un esperto delle partiture moderne ricche di problemi timbrici e di varietà ritmica. Ai cenni del direttore, pronti e sensibili i cantanti: Elena Doria, protagonista, Miriam Pirazzini, Francesco Albanese, Mario Petri, Raimondo Torres. Una graziosa scena disegnata da Luca Crippa ed una regia elegante di Alessandro Brissoni.

RENZO ROSSELLINI

MILANO

Serbando fede ad una recente tradizione, la Stagione lirica alla Scala si è inaugurata la sera di Sant'Ambrogio. Due avvenimenti hanno accresciuto la solennità della serata: la partecipazione del Presidente della Repubblica, a Milano in visita ufficiale, e la apertura del nuovo ridotto al piano della platea, felicemente risolto nella dignità architettonica che aggiunge nuovi motivi di pregio e di maestoso decoro e si inserisce naturalmente nell'equilibrio neoclassico dell'edificio piermariniano.

Norma, prescelta per lo spettacolo inaugurale, fruì di una accurata edizione, pregevole non solamente per la bravura degli interpreti ed efficacia spettacolare. Grande lode va fatta per il felice connubio tra l'ossequio alla tradizione ed un più attuale « sentire » lo spettacolo: una linea interpretativa instabile come il vento e pericolosa come il filo del rasoio che fu tenuta con rara efficacia dal Maestro Votto — abbandonato al canto e spontaneo nelle perorazioni, ma pronto a cogliere le tenui « aperture » strumentali — e dalla signora Wallmann, la cui regia fedele alle consuete esigenze sceniche, ha gradevolmente variato movimenti e disegni coreografici.

Entro tali linee maestre gli interpreti e gli altri collaboratori hanno profuso le loro alte doti: dalla signora Callas, già applau-

dita alcune stagioni fa negli abiti di Norma, alla Simionato, che diede una consistente vitalità al personaggio di Adalgisa, a Del Monaco, potente ed incisivo, alle altre parti. Efficace, anche se discutibile, il barbarismo cretese-miceneo delle scene e dei costumi di Salvatore Fiume.

Il Flauto magico, andato in scena il 10 dicembre, è la prima delle opere mozartiane che l'Ente autonomo della Scala inscenerà nella presente stagione. Del maestro salisburghese i nostri pubblici hanno più familiari le opere cosidette italiane; al simbolismo, all'esoterismo illuministico del non perspicuo libretto essi abitualmente oppongono una cautela fatta per metà di diffidenza e per metà di franca incomprensione. (Era l'atteggiamento che nel 1923 aveva determinato le tepide accoglienze alla edizione di Toscanini). Se le cose stavolta sono andate meglio, se il pubblico scaligero ha ripagato con nutriti applausi la rappresentazione odierna, una gran parte del merito va a Karajan, direttore e regista, che ha puntato sui valori musicali della partitura ed ha impresso allo spettacolo il ritmo di fiaba lasciando un poco in ombra quegli elementi (il velo iniziatico che proteggeva gli abbondanti simboli nella lotta del Bene e del Male; la labile individualità scenica dei personaggi) che avrebbero potuto accentuare la perplessa attesa.

E' stato saggio rinunciare a quegli scrupoli di malintesa filologia che negli ultimi anni hanno percorso i nostri teatri, e rinunciare al testo originale. Nelle parti recitate (come in quelle cantate) si è giustamente abbandonato il tedesco per l'italiano, purtroppo qualche volta impunemente leso dalle inflessioni straniere o dialettali degli interpreti. Questi, per fortuna, si sono abbondantemente rifatti con il canto, ove hanno brillato la Schwarzkopf, la Koeth, Nicolai Gedda, il baritono Taddei (spiritoso Papageno). I bozzetti delle scene e dei costumi erano di E. Praetorius.

Cenerentola, con *Romeo e Giulietta* — cui segue, nella composizione, di pochi anni — è all'estero il balletto più popolare di Prokofiev. Scritti entrambi negli anni seguenti il ritorno del compositore nell'Unione Sovietica, rivelano stretta parentela con quel nucleo di composizioni in cui è ricercata una più diretta ed immediata comunicazione con il pubblico minuto degli ascoltatori. Per la leggenda di Perrault il compositore creò una musica in cui, senza rinunziare alle convinte asprezze del proprio linguaggio, tolse in prestito a Ciaikovski la concezione del balletto come storia festosa, come indugiata sequenza di valzer, marcie, gavotte e di tutte le danze su cui trionfavano i grandi Balli della fine del secolo.

Cenerentola è un balletto sereno, festoso, divertente, anche se il racconto si spiega, attraverso tre atti, con una certa statica lentezza, da cui fortunatamente distraggono i meriti amplissimi della partitura le appropriate costruzioni dei personaggi, la personalità ritmica dell'autore, anche qui preminente.

Ottima la concertazione di Sanzogno. Danzavano Violetta Verdy e Giulio Perugini nelle parti principali; inoltre Joyce Graeme, Hamlyn Brenda, Gino Pessina, Mario Pistoni, la Barabaschi, la Colombo, la Maiocchi. Coreografia di Alfred Rodriguez; scene e costumi di André Beaurepaire.

EL. AL.

■

Musica per i più giovani. L'attività dei Concerti del Politecnico ebbe inizio nell'ormai lontano 1948 e costituì allora il primo serio tentativo di organizzazione di concerti dedicati al pubblico più giovane. Seguirono poi l'Istituzione Universitaria dei Concerti, l'Agimus, la Gioventù Musicale d'Italia; società che incontrarono tutte notevoli difficoltà prima di affermarsi definitivamente o prima di dover desistere, come accadde per l'Istituzione Universitaria che pure presentava varie ragioni di interesse e che si valeva della collaborazione dell'Orchestra del Teatro Nuovo. Ecco dunque che, dopo la Gioventù Musicale del cui concerto inaugurale si è già detto, i Concerti del Politecnico e l'Agimus hanno avviato la loro annuale stagione.

Al Politecnico si è presentata un'orchestra d'archi che, almeno dal nome, sembra assumere un certo carattere di stabilità nell'ambito della stessa Istituzione politecnica. Ne è direttore, stabile nei limiti stessi della stabilità dell'orchestra, un giovane già ben noto a Milano per le sue qualità notevolissime: Alberto Zedda. In

questo concerto Zedda che abbiamo ragione di ritenere l'allievo prediletto di Alceo Galliera, si è confermato ancora una volta il più dotato tra i giovani direttori milanesi; non sembri azzardata questa nostra affermazione dato che ancora una volta Giulio Confalonieri è pronto a fornirci il suo autorevole conforto: in una lucida critica, recentissima, dedicata al giovane direttore. Collaboratori preziosi sono stati l'arpista Torchio, il soprano Nuccia Castiglioni, il flautista Gastone Tassinari. Così avviata, la stagione politecnica ha ospitato nel secondo concerto il pianista Alberto Mozzati, in un programma dedicato a Schumann, autore particolarmente vicino alla sensibilità dell'illustre concertista.

L'Agimus che è invece ospite del Conservatorio, ha iniziato la sua attività con un concerto dell'Orchestra Pro Arte, costituita da una piccola e peraltro ben valida schiera di strumentisti scaligeri guidati da Giuseppe Serra; la stagione continuerà con l'intervento di noti solisti e complessi italiani. Il concerto è stato illustrato da Guglielmo Barblan.

All'Angelicum Ernst Märzendorfer si è dimostrato direttore di sorprendenti capacità presentando tra l'altro il *Concerto per sette strumenti a fiato, timpani, batteria ed archi* di Frank Martin. Una settimana dopo Artur Gelbrun ha diretto *Preludio, Arioso, Fughetta* di Honegger, quasi un omaggio al musicista appena scomparso, ed altre più note pagine contemporanee: il *Divertimento per archi* di Bartok, la *Serenata per piccola orchestra* di Casella e la *Sinfonia classica* di Prokofiev; raggiungendo in tutte le esecuzioni risultati assai felici.

È seguito, sul podio dei frati minori, il noto direttore e compositore veneziano Bruno Maderna che dopo una *Ouverture* del giovane Liberato F. Sifonia, pagina vincitrice di un recente concorso, ha affrontato le *Orchester-variationen op. 30* di Anton Webern, composte in quel linguaggio dodecafonico che ha in Maderna uno dei più dinamici esponenti italiani.

Aladar Janes ha dedicato il concerto seguente ad Ottorino Respighi, in occasione del ventennale della morte del compositore; il programma realizzato con lucido impegno dal direttore stabile e dall'orchestra, allineava la Terza Suite delle *Antiche danze ed arie*, il *Trittico botticelliano*, la *Toccata per pianoforte e orchestra*, ed il *Concerto a cinque per violino, tromba, oboe, contrabbasso e pianoforte*. Nella *Toccata* è intervenuta autorevolmente a sostenere la parte solistica la pianista Natuscia Kalza.

Un'altra celebrazione è stata promossa, al Teatro Nuovo, dalle Associazioni Riunite di Concerti: quella di Giuseppe Martucci nel centenario della nascita. Federico Mompellio ha illuminato la figura del musicista nei suoi aspetti molteplici, inquadrandolo nel mondo musicale italiano dell'ultimo Ottocento, quindi il pianista Claudio Abbado ha interpretato con ottimi risultati espressivi una *Fantasia*, uno *Scherzo* ed una *Tarantella*; seguirono *3 Liriche* su versi di Corrado Ricci, affidate alla cantatrice Irma Bozzi Lucca ed il *Trio in do magg. op. 59* eseguito ancora dall'Abbado, dal violinista Franco Fantini, e dal violoncellista Mario Guselli. Esecuzioni tutte ben degne del nobile impegno celebrativo della manifestazione. La sera stessa Oralia Dominguez, al Quartetto, raccoglieva applausi entusiastici al termine di un concerto dal programma sufficiente a riconfermare le qualità veramente eccezionali della sua voce.

Società del Quartetto ed ARC devono aver trovato opportuno stabilire accuratamente i loro calendari in modo da presentare i loro concerti negli stessi giorni: iniziativa degna di attenzione perchè permette al pubblico milanese di buttarsi nella musica da camera a mezzo pomeriggio e di uscirne a notte inoltrata. Ecco dunque un altro indovinato apparentamento: Malcuzynski-Fournier. Il primo di giorno al Lirico, il secondo di sera al Gloria: là, secondo il Corriere, « folto pubblico », qui « fine auditorio », là « successo vibrante », qui « applausi calorosi ».

La Polifonica Ambrosiana, dopo il concerto dedicato agli antichi musicisti di Milano, è passata agli antichi musicisti di Roma; orchestra e coro sotto la guida del direttore stabile Don Giuseppe Biella, hanno presentato musiche di Palestrina, Carissimi, De Cavalieri e Corelli, tutti romani anche se non proprio di Roma; programma straordinariamente interessante

eseguito con la nota vivacità del complesso; l'intervento del violinista Cesare Ferraresi si è dimostrato particolarmente prezioso.

Al Centro Culturale Pirelli è stata dedicata una serata a Wladimir Vogel; Luigi Rognoni ha chiaramente illustrato i caratteri della personalità dell'illustre compositore; la cantante Bernita Smith, la pianista Vannucci Trevese, gli strumentisti Tassinari, Pecile, Mertl, Busetta e Negri si sono alternati nelle esecuzioni delle *Dodici Varietudes*, dell'*Epitaffio per Alban Berg*, *Dal quaderno di Francine settenne*, *Varietude*, *Etude-Toccata*.

Ma l'avvenimento di maggior rilievo nelle cronache concertistiche, il più atteso, era pur sempre il concerto inaugurale della Stagione dei Pomeriggi del Nuovo. Un pianista che da qualche tempo mancava da Milano, ha eseguito, accompagnato dalla valorosa orchestra da camera, un *Concerto* di Mozart (quello in si bem. K. 450), il *Kinderkonzert* di Margola ed il *Concerto* di Schumann. L'orchestra, diretta splendidamente dal suo direttore Ettore Gracis, lo ha seguito con affettuosa, aderentissima partecipazione creando, ancor prima del suo intervento, un'atmosfera suggestiva, con una perfetta esecuzione della *Quarta Suite* di Giovanni Sebastiano. Il nome del pianista? Artuno Benedetti Michelangeli.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

In attesa dell'inaugurazione della stagione al Teatro dell'Opera, l'attività musicale romana nel periodo 15 novembre - 15 dicembre è stata essenzialmente concertistica: due concerti alla settimana dell'orchestra di Santa Cecilia, più altri concerti organizzati all'Eliseo dalla Filarmonica e altri ancora, da camera, all'Aula Magna dell'Università.

Iniziamo la nostra rassegna con il ritorno sul podio dell'Argentina, mercoledì 16 novembre, di un giovane direttore cui l'anno scorso pubblico e critica romani decretarono un autentico trionfo: il ventiseienne Lorin Maazel. Bisogna dire che l'eco del non costante successo conseguito dal Maazel, nel frattempo, nelle altre città italiane, ha un po' smorzato l'entusiasmo suscitato qui in occasione della sua prima apparizione. Il giudizio è stato tuttavia pur sempre cordialissimo, e molto caloroso l'applauso che ha accolto le sue interpretazioni di Bach, Stravinski e Ciaikovski.

Giudizi e applausi assai meno lusinghieri ha raccolto invece, la domenica successiva, Frieder Weissmann. Egli ha incominciato il suo concerto con una marchiano errore di stile, eseguendo cioè il *Concerto grosso op. 6 n. 8, per la notte di Natale*, di Corelli, con la intrusione di un pianoforte estemporaneo da lui stesso suonato. Unico momento interessante del programma, comprendente anche musiche di Strauss e Ciaikovski, è stato rappresentato dai *Due studi* di Vladimir Vogel, pieni di viva e fresca fantasia.

Lunedì 21, splendido concerto beethoveniano di Backhaus alla Filarmonica. Mercoledì 23, concerto di Previtali all'Argentina, comprendente tra l'altro il sonoro poema sinfonico di De Sabata *La Notte di Platon* e una smagliante esecuzione del *Concerto n. 3 per piano e orchestra* di Saint-Säens, in cui la parte solistica era affidata alla molto comunicativa Magda Tagliaferro. Domenica 27, vivo successo di Alceo Galliera, che, sempre all'Argentina, ha diretto con intima e contenuta emozione l'ouverture *Romeo e Giulietta* di Ciaikovski e ha accompagnato il nobile Stradivarius della violinista viennese Erika Morini nel celebre *Concerto in mi minore* di Mendelssohn.

Ultimo appuntamento musicale di novembre è stato quello con il giovane Carlo Franci che, presentandosi al comando dell'orchestra di Santa Cecilia, ha eseguito con molto impegno un programma interessantissimo: dalla *Sonata per archi* di un Rossini dodicenne e già deliziosamente spumeggiante, alla gonfia *Sinfonia n. 9* composta da Sciostakovic per inneggiare alla vittoria russa del 1945; dallo spirito concentrato nello *Scherzo alla russa* di Stravinski, ai riflessivi ed essenziali *Cinque commenti alle «Baccanti» di Euripide* di Guido Turchi.

Il concerto di domenica 4 dicembre è stato purtroppo sospeso in seguito al grave infortunio subito all'estero da Walter Gieseking, che doveva prendervi parte assieme al direttore Argento. In compenso, gli

appassionati di musica rara han potuto godere di due bei concerti il sabato precedente e il lunedì successivo. All'Aula Magna, infatti, il Quartetto a fiati della RAI si è misurato con vivo successo in un impegnativo programma comprendente pagine di Vivaldi, Mozart, Rossini, Ibert e Vinter. All'Eliseo, invece, l'orchestra da camera diretta da Louis de Fromment, un direttore tanto noto in Francia quanto sconosciuto da noi, ha presentato musiche di Leclair, Fauré, Roussel, Bartòk, alle quali si è aggiunto un Haydn mai ascoltato prima d'ora, quello di un fresco *Concerto per flauto e orchestra in re maggiore* in cui ha brillato con la sua meravigliosa e delicata perizia il solista Pierre Rampal. Mercoledì 7 dicembre, appuntamento con Francesco Molinari Pradelli all'Argentina. Questo direttore di buona cultura e di indiscutibile sensibilità ha presentato, oltre a musiche di Haydn, Wagner e Strauss, una novità italiana in prima esecuzione per Roma: il poema sinfonico *La mia terra* del marchigiano Lino Liviabella, trapunto di temi chiesti in prestito al folclore popolare, alle salmodie gregoriane e ai canti natalizi. Altra partitura moderna, interessantissima e ottimamente eseguita la domenica successiva dal solista Konrad Klemm e dal direttore Jean Martinon, è stato il *Concerto per flauto e orchestra* di Jacques Ibert. Di essa è stato scritto: «La partitura sembra quasi non aver peso, tanto è aerea, trasparente, discreta e pudica nelle proporzioni come nei sentimenti». Il programma di Martinon comprendeva anche, oltre a *La Mer* di Debussy e alla *5ª Sinfonia* di Schubert, il bel *Concerto n. 1* di Goffredo Petrassi.

Dopo esserci spostati un'ultima volta all'Eliseo, dove il Quartetto Juilliard ha presentato lunedì 12 per conto della Filarmonica, oltre a pagine di Haydn e Beethoven, l'asciutto *Quartetto op. 3* di Alban Berg e i prestigiosi *Cinque tempi op. 5* di Anton Webern, mercoledì 14 siamo ritornati ancora all'Argentina per un'occasione tutta particolare. Si trattava di un concerto dedicato interamente a Jean Sibelius, il grande musicista finnico che ha compiuto pochi giorni or sono i suoi novant'anni. Vittorio Gui ha diretto la *Sinfonia n. 7*, il *Cigno di Tuonela*, e, in collaborazione con la sensibile solista Pina Carmirelli, quel *Concerto per violino e orchestra* che rappresenta una delle vette più elevate di una così lunga vita dedicata alla musica. In complesso, un vasto quadro e una felice sintesi dell'opera di Sibelius, in cui erano impliciti fervidi voti di lunga vita e commosse espressioni di gratitudine.

GUGLIELMO BIRAGHI

■

Il 18 e il 19 dicembre si è svolto a Roma, nella Sala Accademica di Santa Cecilia, il Primo Congresso Nazionale del Sindacato Musicisti Italiani. I lavori hanno avuto inizio nella mattinata del 18, con brevi parole di saluto e di augurio pronunciate dal Presidente dell'Accademia, maestro Alessandro Bustini. Subito dopo il Maestro Ildebrando Pizzetti, Presidente del Sindacato, ha ricordato gli inizi e i primi due anni di vita del Sindacato stesso, e ha illustrato gli aspetti più delicati del nuovo statuto in discussione, capitolo per capitolo.

In particolare, protestando contro le decurtazioni di sovvenzioni, che mettono in forse la vita delle Istituzioni musicali, il maestro Pizzetti ha detto:

«Se lo Stato ha bisogno di fare economie, le cerchi in altri campi. Ma questi nostri governanti che pensano, senza vergognarsene, di poter ridurre le sovvenzioni statali alle maggiori istituzioni musicali, dimostrano di non avere ancora capito che, pur mantenendo le sovvenzioni nella misura massima sin qui toccata, lo Stato non corrisponderebbe all'Arte musicale neppure la decima parte di quel tanto che l'Arte musicale dà allo Stato, alla Nazione e anche alla economia del Paese. E la riduzione delle sovvenzioni statali a Teatri e Istituzioni concertistiche significherebbe per tutti i musicisti italiani una mortificazione ingiusta e della quale essi avrebbero ragione e diritto di sentirsi offesi».

I lavori del congresso, proseguiti per l'intera giornata sotto la direzione del prof. Parente, si sono riaperti la mattina seguente con una relazione del Segretario Nazionale del Sindacato, maestro Nino Medin. Ampia è stata la discussione sul programma futuro di attività del Sindaca-

to e in particolare sull'azione da svolgere presso le autorità governative e parlamentari al fine di realizzare una sollecita soluzione dell'annoso problema degli Enti lirici e concertistici.

In proposito, mentre è stata demandata alle Assemblee regionali e agli organi direttivi l'elaborazione di precise proposte che valgano a indicare le soluzioni prospettate dai musicisti italiani per l'intero problema sotto il suo aspetto generale e permanente, sul problema più scottante e immediato delle sovvenzioni è stata votata una mozione riallacciantesi alle parole pronunciate il giorno prima dal maestro Pizzetti. In essa, infatti, dopo aver espresso lo « stupore » per le falcidie recentemente apportate, si chiede che le sovvenzioni « vengano erogate in misura più larga » a tutti gli Enti, compresi quelli minori « che tanto operano per la diffusione della cultura musicale in Italia ».

Altre mozioni sono state votate sulla difesa del diritto dell'esecutore nei confronti dell'utilizzazione fonomeccanica dell'interpretazione e sul potenziamento, la democratizzazione e le modifiche statutarie da apportare alla Cassa Nazionale Musicisti.

Il Congresso si è chiuso con l'elezione della Presidenza e del Collegio dei Probiviri. Presidente è stato riconfermato per acclamazione il maestro Ildebrando Pizzetti. Vice-presidenti sono stati eletti il professor Parente per i musicologi, il maestro Gavazzeni per i direttori e registi, il padre Terni per i concertisti e insegnanti, il maestro Petrassi per i compositori.

In serata, a chiusura dei lavori, i congressisti si sono stretti, assieme alle autorità musicali romane e a un folto pubblico, intorno a Ildebrando Pizzetti in una manifestazione di omaggio organizzata in occasione del suo settantacinquesimo compleanno, d'intesa e con la cortese adesione dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. L'omaggio all'illustre compositore, tra i più seguiti e amati del nostro tempo, si è svolto in un'atmosfera di grande cordialità.

La figura del maestro è stata ottimamente centrata in un breve, intelligente discorso di Guido Turchi, musicista che proviene appunto dalla scuola pizzettiana. Quindi il pianista Armando Renzi ha eseguito con profonda arte i commoventi *Canti di ricordanza* che prendono origine da un tipico tema del *Fra Gherardo*. Subito dopo la cantante Licia Rossini Corsi ha eseguito quella ormai classica pagina che è *I Pastori*, ispirata dalla poesia di Gabriele D'Annunzio, e *3 Liriche* di squisita fattura. Il duo Sandro Materassi - Armando Renzi ha degnamente concluso il programma, completato da una dichiarazione dello stesso Pizzetti, con la *Sonata in la* che è certamente una delle pagine più ispirate e rappresentative del maestro parmense.

NAPOLI

La stagione lirica ufficiale al S. Carlo è stata inaugurata, con notevole anticipo sulla data tradizionale e persino sulle date degli ultimi anni, la sera del 24 novembre, con l'immortale *Aida* di Giuseppe Verdi. La Stagione precedente era stata inaugurata con una novità assoluta: *La Figlia di Iorio* di Pizzetti, e quella di due anni fa con una esecuzione di risonanza mondiale della honeggeriana *Jeanne d'Arc* — esecuzione appariscente che per un momento, data la presenza di una Ingrid Bergmann e di un Roberto Rossellini, sembrò avviare un idillio fra il teatro e il cinema. Sarebbe stato bello inaugurare anche l'attuale stagione con una « novità »: ma la qualità delle merci a disposizione sul mercato non è tale, evidentemente, da incoraggiare la generosa disposizione degli organi preposti all'attività lirica napoletana; e così si è dovuti ritornare all'antico facendo cadere la scelta su un'opera spettacolare, la più adatta per un'occasione così solenne. La vecchia, gloriosa opera di Verdi ebbe una esecuzione complessivamente degnissima e addirittura sontuosa dal punto di vista scenico, grazie ai bozzetti di C. M. Cristini (che quest'anno festeggia le sue nozze d'argento col S. Carlo) alcune delle quali (p. es. quella del Nilo) attingenti un tono lirico di una intensità assolutamente rara a teatro. Il palcoscenico funzionò a dovere: vi agirono il giovane tenore Franco Corelli, sul principio un po' emozionato ma poi sempre più padrone di sè stesso e delle proprie generose possibilità vocali: il soprano Antonietta Stella, che si fece subito apprezzare per densità riccamente chiaroscurata di una voce adoperata con notevole intelligenza; il mezzosoprano Fedora Barbieri, una Amneris di schietto timbro verdiano, appassionata e autoritaria; il baritono Anselmo Colzani, un Amonasro abbastanza fiero, dalla voce generosa, e Mario Petri, un Ramfis monumentale. Molto belle le danze ideate dalla Gallizia (con Wanda Clerici ottima prima ballerina) e inserite nel dignitoso gioco scenico di Carlo Maestrini; tranquillo l'apporto corale (direttore Lauro). Vittorio Gui guidò tutti col suo sicuro buon gusto e con autorità.

La solennità della inaugurazione fu preziosamente suggellata dall'intervento, in forma ufficiale, del Presidente della Repubblica, che si era fatto precedere dai suoi corazzieri. Il Capo dello Stato prese francamente possesso del palco già reale, avendo alla propria destra il Prefetto e a sinistra il Sindaco (monarchico) Achille Lauro; un bellissimo vedere, significativamente suggellato dagli applausi impetuosi dell'elegantissimo pubblico. La sera del 4 dicembre, a distanza di dieci giorni dall'inaugurazione, andò in scena la prima delle novità di quest'anno: *I Capricci di Marianna* di Henri Sauguet, di cui si parla in altra parte della Rivista.

Alla novità del Sauguet fece seguito una festosa esecuzione della rossiniana *Cambiale di matrimonio*, efficacemente diretta da Ugo Ràpalo e lietamente cantata dalla Gatta, dalla Mitra, dal Munteanu, dal De Taranto, dal Luise e dal Terrosi.

Quante volte è tornato sulle scene del S. Carlo *L'Elisir d'amore*, dal 1947 (data di nascita del nuovo Ente Autonomo) in qua? Non lo ricordiamo, ma sappiamo di certo che la geniale commedia di Gaetano Donizetti trova sempre le porte spalancate e gli ascoltatori benissimo disposti. Tanto più, poi, quando gli interpreti siano della statura di un Tagliavini, di una Noni, di un Tajo e di un Meletti. La recente applauditissima edizione fu pilotata abilmente da Gabriele Santini. Il regista Luzzatto ebbe il compito (del resto bene assolto) facilitato dalle scene ideate da Filippo Scielzo e realizzate da Cristini: scene ispirate al nostro golfo, localizzabili addirittura nella penisola sorrentina, e spiranti aria marina piuttosto che infocate calure estive da fattorie all'epoca della mietitura.

Ultima esecuzione da citare per ora, quella del *Werther* di Massenet, che, diretto con morbidezza da De Fabritiis, ha avuto un palcoscenico di lusso. Ferruccio Tagliavini ha qui trionfato con la sua arte di canto evocante i tempi d'oro del melodramma. Degna sua compagna è stata Clara Petrella, soavissima e appassionata Carlotta. Il Borriello, la Micheluzzi e il Luise, tutti e tre — e ciascuno — perfettamente calibrati nei rispettivi personaggi: Alberto, Sofia, il Podestà. Lo stesso dicasi, in proporzione, del De Palma e del Gaudioso. Le scene del Sormani e la regia di A. G. Bragaglia.

È in preparazione, per la sera di S. Stefano, un *Tristano* in lingua originale, diretto da Fritz Rieger e cantato dal complesso dell'Opera di Monaco. Si prevede una bellissima esecuzione, della quale parleremo nel prossimo numero.

■

Il 23 novembre, vigilia della inaugurazione della stagione lirica al S. Carlo, la Scarlatti dette il via alla propria attività con un concerto diretto da Franco Caracciolo, e fregiantesi del nome prestigioso di un Backhaus. Il grande pianista tedesco eseguì da par suo il *Terzo* e il *Quarto Concerto* per pianoforte e orchestra di Beethoven. Un Beethoven visto con la lente d'ingrandimento, che di ogni nota ti mette in evidenza la grana, lo spessore e il peso: del quale tuttavia viene rispettosamente, ancorchè fervidamente, comunicato il religioso respiro, la *pietas*.

Tra il concerto inaugurale — nel quale l'orchestra fermamente diretta da Caracciolo fu in tutto degna del pianista, adeguandosi d'acchito al suo modo di sonare, indugiato e « pesante » — tra il concerto inaugurale e quello di Benedetti-Michelangeli, si ebbero quelli di Celibidache, di Dixon, ancora di Caracciolo (bicentenario di Durante) e di Segovia.

Il giovane direttore rumeno ha ormai una fama assodata anche in Italia: ha un

pubblico di autentici *aficionados* che fanno il tifo per lui, e per i quali ogni suo concerto è autentico avvenimento. Il famoso direttore d'orchestra, dunque, mise su un programma tutt'altro che peregrino, e almeno per metà (*Ma mère l'Oye* e *Adagio* di Barber) contenente pezzi da lui stesso recentemente interpretati. La *Seconda* di Beethoven, che chiudeva il programma e della quale fu facilmente bissato lo Scherzo, ebbe una esecuzione — nella sua precisione quasi radiografica — eccessivamente tesa. In definitiva, e a proposito di questo ormai notissimo interprete, non possiamo che confermare tutta la nostra ammirazione sul piano direttoriale puro, ma anche tutte le nostre riserve in sede di ultima analisi, quella che in definitiva conta. Le riserve sono dettate, come altra volta scrivemmo e come sentiamo di dover ribadire, dal modo impietoso con cui il direttore Celibidache investe le musiche che gli capitano sotto mano. Anzichè rispettosamente sollecitate a rivelarci i loro segreti, le partiture affidate al bravissimo maestro — indubbiamente il primo della classe — sembrano talora sottoposte a un interrogatorio di terzo grado.

È ben singolare, invece, che il direttore negro Dean Dixon, che pure potrebbe avere nel sangue un'irrefrenabile tendenza a risolvere sul piano del puro ritmo certi problemi, riesca a dominare questi eventuali appelli, tenendosi su un piano stilistico rigoroso; imbevuto com'è di coscienza storica, « europea ». Fornito di oneste e veramente notevoli possibilità, il Dixon, già favorevolmente noto al pubblico napoletano, trattò con confidenza non disgiunta da rispetto le partiture prescelte (tra cui *La Poule* di Haydn — nuova per Napoli! — la *Quinta Sinfonia* di Schubert, la pizzettiana *Pisanella*): cercando — come dovrebbe essere la preoccupazione di ogni interprete degno di questo nome — di farsi notare il meno possibile, e facendosi apprezzare proprio per questo.

Il 13 dicembre la Scarlatti commemorò il bicentenario della morte di Francesco Durante. Quest'anno non sono poche, nè di poco rilievo, le occasioni celebrative, sulle quali in genere le istituzioni musicali si buttano avidamente: ma una ne capita, che le mette tutte in ombra: il bicentenario della nascita di Mozart, il « centenarissimo » che fatalmente sta per oscurare tutte le occasioni consimili, e che anche a Napoli ha messo la febbre addosso agli organizzatori, specialmente al Dott. Alberto Imbruglia, del Consiglio della Scarlatti, protomozartiano di riconosciuto zelo e fervore. La ricorrenza durantiana è stata ricordata degnamente dalla società partenopea: sono stati eseguiti, oltre il notissimo *Magnificat*, i *Concerti in mi min.* e *in sol min.* per orchestra (rev. Lualdi), il *Te Deum* per coro e orchestra (rev. Cece), il *Trattenimento* per organo e il mottetto *Miseremini mei* per soprano.

Il carattere dominante della produzione durantiana (compresa quella strumentale): la vocalità larga e riposata, la cui radice si fa risalire addirittura a Palestrina, era ben presente in ognuna delle composizioni offerte alla meditazione centenaria degli ascoltatori. L'ottima esecuzione (dovuta al coro, istruito da Emilia Gubitosi, all'orchestra diretta, insieme col coro, da Franco Caracciolo, al soprano Marika Rizzo e all'organista D'Onofrio) fu in tutto degna dell'occasione solenne.

L'Accademia Napoletana, dal canto suo, è rimasta tutt'altro che inattiva, dopo la brillante inaugurazione col pianista Kempff, della quale riferimmo nella precedente corrispondenza. L'incidente occorso a Walter Gieseking colpì anche questa istituzione che tuttavia conta di offrire agli abbonati, in primavera, l'attesissimo *récital* del famoso interprete. Nel primo mese di attività, e dopo l'inaugurazione, l'Accademia ha già dato un buon numero di concerti. Il gruppo strumentale stabile ha allestito un programma cordialmente applaudito, interamente dedicato a Brahms; è seguito il pianista Jean Micault, vincitore di un Premio Viotti, che ha conseguito un caldissimo successo di pubblico e qualche serio appunto da parte della critica. Dopo l'agguerrito Trio di Roma, formato di tre valorosi e ben noti strumentisti (Arnaldi, Montanaro, Saldarelli), ricorderemo l'Orchestra da Camera parigina diretta da Louis de

Fromment. L'efficientissimo complesso, costituito da elementi di livello solistico, e diretto con decisione e con autorità dal giovane e già maturo musicista francese, ottenne un successo pressochè strepitoso. Il vertice dell'entusiasmo fu raggiunto con la esecuzione serrata e compatta dell'asciutta, essenziale *Sinfonietta* di Albert Roussel; il flautista Pierre Rampal partecipò come solista al fortunatissimo concerto eseguendo con bellissima voce e con tutta agevolezza il *Concerto in do maggiore* di Leclair e quello *in re maggiore* di Haydn.

Non chiuderemo questa rapida rassegna senza dedicare almeno un cenno al primo dei concerti promossi dal Comitato borsa di studio Alessandro e Achille Longo per onorare la memoria dei due Musicisti, il ricordo dei quali è tuttora vivo e palpitante a Napoli. In questo concerto dunque, eseguito la sera del 30 novembre, una schiera di nobilissimi esecutori (Miriam Longo Giuliani, Tina De Maria, Tita Parisi, Marika Rizzo, Raimondo Sorrentino, Sergio Fiorentino, Luigi Schininà, Sebastiano Tagliaferro, Vincenzo Ferraro e Ugo Ajello) fecero a gara nell'interpretare con caldo fervore e con provvedutezza di mezzi alcune fra le più belle pagine dei due Maestri: delle quali ricorderemo qui, a puro titolo di esempio, la *Sonatina* per oboe e pianoforte e il *Quintetto* di Achille, e il *Tema con variazioni* per due pianoforti di Alessandro. Un breve, succoso e affettuoso discorso di Mattia Limoncelli introdusse suggestivamente i presenti all'ascolto delle musiche.

GIACOMO SAPONARO

FIRENZE

La maggiore attività svolta prima che iniziasse la Stagione autunnale fu quella dell'AIDEM con le Serate musicali fiorentine che tanta affluenza di stranieri ha richiamato nel suggestivo ambiente del Cortile di Palazzo Pitti. Si sono avvicendati ottimi direttori e solisti in programmi di singolare interesse. Ricordiamo i più importanti: Cémal Résit, di Istambul, ha diretto musiche di Rossini, Schumann (*Quarta Sinfonia*), Debussy (*Notturni*) Chabrier ed un suo poema, *L'Appel*. Il noto maestro Herbert Albert ha svolto un interessante programma wagneriano, riportando un vivo successo. Un concerto di raro interesse è stato quello della danzatrice Nives Poli e di Rolf Rapp che ha diretto l'orchestra dell'AIDEM in musiche antiche e moderne; Nives Poli si è esibita e come eletta danzatrice e come squisita suonatrice di flauto dolce. Un giovane pianista Lodovico Lessona ha riaffermato solide qualità e pure un giovane direttore, Dante Ullu, ha rivelato doti non comuni in un concerto tenuto nel Salone dei Cinquecento a Palazzo della Signoria in un popolare programma comprendente Verdi e Schubert.

Il direttore stabile dell'AIDEM, Federico De Santis si è fatto apprezzare e come interprete della *Sesta* di Beethoven e come accompagnatore preciso nel *Concerto per violino* di Brahms, eseguito magistralmente da Aldo Ferraresi. Assai felice è stato Massimo Pradella in Haydn, De Falla, Ciaikovski (*Quinta*) e in un ispirato *Largo* di Caltabiano. Una giovanissima pianista che merita attenzione, Marisa Bini, ha interpretato con fine gusto il *Concerto campestre* di Poulenc, accompagnata da Gianfranco Rivoli, che ha diretto con cosciente vitalità anche il *Concerto dell'estate* di Pizzetti, un gustoso *Divertimento* di Libero Granchi e *Musica di strada* di Chailly in prima esecuzione. Anche il pianista Marcello Abbado, in un *récital* dal programma assai vario, ha ottenuto un successo personale vivo e convinto. Continuando poi la serie sinfonica Dean Dixon, Carlo Zecchi, Lovro von Matacic e Angelo Questa, intramezzati da un *récital* del pianista Nikita Magaloff, hanno sempre richiamato un pubblico foltissimo ed appassionato. Notevole è stato poi un concerto di Gilberto Gravina, che per la prima volta dirigeva in Firenze, dove ha fatto conoscere la giovanile *Sinfonia* di Wagner ed ha egregiamente accompagnato il pianista Vincenzo Pertile che nel *Secondo Concerto* di Brahms ha ottenuto un personale successo dovuto alle sue eccellenti qualità di interprete, prezioso, attento, pensoso. L'attività dell'AIDEM si è poi diretta ad un ciclo di opere liriche di repertorio nelle quali si sono

esibiti giovani cantanti che iniziano la carriera.

Anche il Teatro Comunale svolse all'inizio d'autunno una marginale attività organizzando nel suggestivo chiostro di S. Croce manifestazioni di alto interesse. Dopo una edizione straordinaria della celebre rappresentazione di Th. S. Eliot, l'*Assassinio nella Cattedrale* cui partecipò il Coro dei Frati minori della Chiesa di San Bernardino di Verona che interpretò canti gregoriani, si sono succeduti i concerti dell'Orchestra stabile del Maggio musicale. Successo schietto ha ottenuto il direttore Franco Gallini, che ci ha anche fatto conoscere il *Quarto Concerto* di Paganini, recentemente ritrovato: ne è stato interprete superbo il violinista Arthur Grumiaux. E' stata poi la volta di Armando La Rosa Parodi che, oltre alla *Sinfonia* di Franck, alle *Danze di Galanta* di Kodàly e alla Sinfonia della *Semiramide* rossiniana, ha condotto al successo il *Pezzo concertante* di Ghedini, brano di solida fattura, in cui si sono distinti i solisti Antonio Abussi, Carolina Francalauri e Marcello Formentini. Il noto direttore Jonel Perlea ha dato poi un'edizione personale della *Patetica* di Ciaikovski, degli *Uccelli* di Respighi e della seconda Suite di *Dafni* e *Cloe* di Ravel.

Hanno conchiuso questa serie di concerti i direttori Emidio Tieri, che ha interpretato con aderenza cosciente la *Settima* di Beethoven ed ha accompagnato nel *Primo concerto* di Chopin il pianista Horszowski; e Lorin Maazel, un direttore eccezionalmente dotato, che oltre alla *Fantastica* di Berlioz e all'*Uccello di fuoco* di Stravinski ha fatto gustare nella sua fantasiosa sonorità, eseguiti per la prima volta a Firenze, *Marinaresca e Baccanale* di Ghedini. Anche durante l'autunno il Teatro comunale ha tenuto qualche manifestazione di importanza quale il concerto di Charles Munch e quelli in collaborazione con la Radiotelevisione italiana. I più significativi fra questi ultimi sono stati il concerto diretto da Otto Klemperer con l'interpretazione veramente ammirevole della *Prima sinfonia* di Brahms; quello di Jascha Horenstein, che ha offerto quei delicati *Cinque canti per mezzosoprano e orchestra su testi di cartoline postali* di Alban Berg (cantante Eugenia Zareska); quello, pure diretto da Horenstein, con la *Quarta* di Brahms, i *Due pezzi per orchestra* di Dallapiccola e il *Concerto in si minore* di Vivaldi per pianoforte e orchestra trascritto da Alessandro Tamburini (di cui ricorreva l'anniversario dalla immatura morte) con il pianista Bruno Rigacci. Seguirono poi nell'ottobre un concerto sinfonico corale diretto da Tullio Serafin con musiche di Verdi, Wagner, Casella (*La Giara*), Ducasse (*Sarabanda* con piccolo coro); un concerto di Ettore Gracis, nel quale ha ottenuto un vero trionfo la violinista Gioconda De Vito con il *Concerto* di Beethoven, ed infine il concerto di Paul Klecki, nel quale è stato offerto in prima esecuzione il pregevole *Concerto per pianoforte e orchestra* di Bruno Bettinelli, notevole per solidità costruttiva e stringato linguaggio: ne è stata ottima interprete Ornella Puliti Santoliquido.

ADELMO DAMERINI

TRIESTE

Con un concerto del nuovo Complesso Vivaldi si è inaugurata la stagione della Società dei Concerti, al Teatro Nuovo. Successivamente la stessa Società ospitava al Verdi l'Orchestra della Scala, che nella sua vasta *tournée*, nemmeno quest'anno ha voluto trascurare la città adriatica. L'Orchestra scaligera, al comando di Guido Cantelli, ha offerto esecuzioni accuratissime del *Concerto in re minore* di Vivaldi, della *Prima Sinfonia* di Brahms e della *Mer* di Debussy. Nuova per Trieste, la *Paganiniana* di Casella è piaciuta specialmente nei tratti vivaci.

Il Quartetto Juilliard, che prende nome dall'omonima scuola newyorkese, ha abbastanza convinto per la fusione e l'agilità delle sue esecuzioni, interpretativamente tuttavia al disotto di quelle dei complessi più celebri. In programma, Haydn, Mozart e Ravel, mentre avremmo preferito ascoltare qualche lavoro di più rara programmazione, conforme ai gusti dello stesso complesso.

La negro-americana Gloria Davy, ben nota attraverso le sue recite di *Porgy and Bess*, ha esibito incantevoli doti nello stile da camera. Nel suo ricco programma ricorderemo specialmente la commossa serie di *spirituals*, per nulla sfiguranti dopo Purcell, Brahms e Debussy. Il mezzosoprano messicano Oralia Dominguez, dalla bella voce tipicamente teatrale, ha dimostrato per altro di saperla intelligentemente piegare alle esigenze raccolte e interiori della camera. Nel suo bel programma ricorderemo, più che le vuote canzoni spagnole di Obradors e Moreno, quelle frizzanti e a loro modo deliziose di Darius Milhaud: *Sans feu ni lieu*, *Abandonée* e la birichina *Mon histoire*, e non dimenticheremo la viva partecipazione del pianista Antonio Beltrami.

Passando all'attività dell'Unione nazionale musicisti, merita ricordare il concerto conclusivo della Rassegna Nazionale Compositori dell'anno 1954, svoltosi nella sala del C.C.A. Le tre composizioni prescelte dalla commissione venivano sottoposte al definitivo vaglio del pubblico, che attraverso un referendum ne decideva lì per lì la graduatoria. Criterio indubbiamente errato per musiche nuovissime dopo una sola audizione. E' risultato vincitore Narciso Sabbadini con una *Sonata per nove strumenti* che si rifà a un linguaggio di larga risonanza romantica. La costruzione per altro appare salda e il discorso conseguente. Alquanto più vicino a scuole del nostro tempo il giovane Enore Zaffiri, con un *Divertimento per flauto, clarinetto, fagotto, tromba e pianoforte*, ben attento alla lezione di Bartòk e di Stravinski, e non privo di una mordente nota personale. Una *Sonata concertante per flauto, violino, violoncello e pianoforte* di Giorgio Ferrari si inoltra pur essa in un mondo armonico ricercato, non esente da aridezza, ma concettoso e raccolto nel pensiero. Eccellenti le esecuzioni del Complesso triestino da camera.

La stagione concertistica del CUM si è iniziata intanto con una serata affidata alla giovanissima pianista Giuliana Gulli, sorella del noto concertista di violino Franco Gulli. La Gulli ha mostrato sicure e brillanti qualità. Di inconsueto ha eseguito gli spiritosi *Sei studi* di Alfredo Casella.

GIULIO VIOZZI

VERONA

Domenica 20 novembre, nell'Auditorium Montemezzi del Civico Liceo musicale E. dell'Abbaco, ad iniziativa della Società sinfonica e della Accademia veronese di cultura musicale, ha avuto luogo un Concerto sinfonico per l'apertura della stagione 1955-56. Il concerto, tenuto quale celebrazione del secondo centenario della nascita di W. A. Mozart e diretto da Bruno Maderna, comprendeva l'*Adagio e fuga in do minore* (K. 546); il *Concerto in re maggiore* (K. 537) per pianoforte e orchestra (solista eminente Gino Gorini); la *Sinfonia concertante* per violino, viola e orchestra (K. 364) (solisti G. Mendini e F. Sangiorgi); la *Sinfonia n. 41* in do maggiore detta *Jupiter* (K. 551).

Tanto il direttore Maderna quanto i solisti ed il complesso orchestrale dell'Accademia hanno dato una chiara prova di efficienza e il pubblico ha rimunerato con applausi convinti le fatiche artistiche di tutti.

La vecchia e gloriosa istituzione degli Amici della Musica ha iniziato l'annata artistica con un concerto assai applaudito del complesso I Musici di Roma.

Il programma dell'annata comprende 16 concerti, con la partecipazione dei pianisti Eli Perrotta (vincitore del concorso Cristofori indetto dalla RAI), Wilhelm Kempff, Paul Baumgartner, Alexander Uniski, Pieralberto Biondi, Cecile Ousset (1° premio assoluto al concorso internazionale Viotti 1955); dei violinisti Susa Kan (primo premio assoluto nel concorso Viotti 1955), André Gertler, Tibor Varga; della violista Lina Lama (1ª assoluta nella Rassegna nazionale Concertisti 1951); del Quartetto Vivaldi dei Pomeriggi musicali di Milano; del Kammertrio; del Duo Giangrandi-Eggmann (violino e pianoforte); della cantatrice Gloria Davy; del coro Gli Usignoli d'Olanda (40 cantori della celebre scuola di canto di Oosterhont in Olanda).

Dal programma annunziato sono state bandite quelle manifestazioni esotiche che avevamo deprecato l'anno scorso: il che ci fa veramente piacere.

RICCARDO CAPSONI

VARESE

Per la seconda volta Varese ha ospitato, il 4 ed il 5 dicembre scorso, il Festival Nazionale dei Canti di Montagna promosso dagli Enti turistici varesini in collaborazione con la Casa Ricordi, e per la seconda volta un imponente numero di appassionati si è dato convegno nella Città Giardino per assistere alla esecuzione delle dieci composizioni scelte per la finale dalla Giuria, presieduta dal maestro Giulio Confalonieri e composta dai maestri Tenaglia, Semini, Bordignon e Gallo e dall'avv. Giulio Moroni, Vice Presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo di Varese, e per assegnare la Stella Alpina d'Oro.

La felice iniziativa è sorta con uno scopo ben determinato: dare nuovo vigore al folclore musicale alpino, strappare agli arrangiamenti, spesso banali e volgari, di alcuni compositori la tradizione popolare della montagna, preservarla da contaminazioni, raccoglierla nelle sue forme più originali ed, infine presentarla ad un Concorso nazionale capace di offrire alla musica, attraverso severe selezioni, tre canti sinceramente derivati da quell'atmosfera e da quella vena poetico-musicale che distinguono il patrimonio canoro della montagna. Come si vede il Comitato organizzatore, retto dal presidente dell'Ente Provinciale per il Turismo di Varese dott. Mario Beretta, ha puntato coraggiosamente verso chiari intendimenti d'arte e forse proprio perciò è stato particolarmente seguito ed apprezzato dal pubblico.

Dopo due serate eliminatorie al Teatro Impero, ove il coro INCAS di Fiorano al Serio, diretto dal maestro Mino Bordignon, e quello dei CAI di Milano guidato dal maestro Ottavio Gallo si sono superati in bravura, la palma è toccata a *Perchè non torni?* di Molfino-Tessitore mentre il secondo premio è andato a *Sui monti del Cadore* di Ripa-Poletto, ed il terzo a *Ninna nanna nella baita* di Robbone. *Canta il rocciatore* di Borea-Frati, *Invito alla montagna* di Rossi-Cenna e *Funi, funi va, funi, funi sien* di Brunelli, pur avendo superato la prima e la seconda selezione non hanno retto alla distanza mentre *Sagra montanara* di Tettamanti-Manfredotti, *Ciuri 'i muntagna* di Castorina e *La Rizzolin d'ol camp di Fioor* di Maggioni-Talamoni hanno ceduto al primo appello.

La Stella Alpina d'Oro è andata, così, al canto che più ha colpito e commosso il pubblico, nonostante il parere contrario della giuria. *Perchè non torni?* è infatti una canzone senza pretese musicali e che si vale di un testo poetico che ha facile presa sulla emotività dell'ascoltatore ma che potrebbe anche non essere strettamente imparentato con la montagna. Più rigorosamente costruito è parso, invece, *Sui monti del Cadore* di Ripa-Poletto, un vero canto alpino, in cui se pure è presente una eco di altre composizioni, non manca l'atmosfera, mentre decisamente meritevole, per quanto riguarda la struttura musicale, è sembrata *Ninna nanna nella baita* di Robbone. Il canto premiato con il terzo premio è decisamente bello anche se difficilmente un coro potrà interpretarlo, tante sono le difficoltà che l'autore ha posto nella sua pur semplice composizione. I maestri Bordignon e Gallo sono riusciti a fare di questo canto il loro capolavoro, il primo impreziosendolo con un ricercato impressionismo di timbri e di sfumature, il secondo scarnendolo fino al limite per riportarlo sui binari del canto alpino. Ed è proprio, e solo, all'esecuzione brillante dei due complessi canori che Robbone deve la palma, che pure meritava. Il pubblico altrimenti difficilmente ne avrebbe capito la bellezza. La manifestazione, che ha suscitato un interesse internazionale e per la quale è stata mobilitata la Televisione, la Radio italiana, quella svizzera e quella olandese, attende ora la sua terza edizione. Ancora una volta, dunque, gli organizzatori chiameranno a raccolta i compositori per chiedere loro la rievocazione artistica della montagna filtrata con sicuro senso musicale ma anche con sincera vena popolaresca.

VITTORIO FRANCHINI

CAGLIARI

Anche il nostro Duomo possiede finalmente un ottimo organo, inaugurato solennemente con un concerto dell'organista Giuseppe Nano. Le varie musiche in programma sono state eseguite con intelligenza e buon gusto dando risalto, nella registrazione, ai larghi mezzi espressivi del nuovo strumento.

Veniamo ora alla Stagione sinfonica dell'Istituzione dei Concerti del Conservatorio, che ha avuto luogo nel Teatro Massimo. Primo concerto, direttore Antonio Pedrotti; la prima parte del programma è stata dedicata a musiche di Respighi. Che Pedrotti, quando vuole, sappia il fatto suo, nessuno lo contesta, ma, in questa esecuzione, si è avvertita la necessità di un po' più di *humour*, di colore nelle musiche respighiane, di un più diligente controllo e, per tutto, di una maggior cura nella qualità del «suono». Alcune piccole incrinature nell'orchestra non hanno nuociuto di troppo all'esecuzione.

Una sensibilità più raffinata, abbiamo rilevato nella bacchetta precisa del giovane Bruno Maderna, soprattutto nella Suite *Petrusca* di Stravinski, che il Maderna ci ha fatto gustare — nonostante le innumerevoli insidie di quella partitura — in una quanto mai colorita, efficace interpretazione. Molti applausi anche alla pianista Maria Tipo (Schumann, *Concerto*) per la buona se non assoluta padronanza della tastiera, per la visione dell'insieme corretta e persuasiva (appena un tantino più di grazia e di movimento nell'*Andante espressivo*), per il tocco, sicuro, che però, per Schumann, in molti momenti si vorrebbe un po' più morbido; nel complesso, una giovane pianista ricca di risorse, ben dotata di sensibilità e di mezzi tecnici.

Il giovanissimo americano Lorin Maazel che circa due anni addietro ebbe a Cagliari un grande successo, ora ha corrisposto solo in parte alla generale aspettativa: il *Concerto in la minore per archi e cembalo* di Vivaldi è stato eseguito senza il cembalo, forse per lo specioso scrupolo di non sostituire a questo strumento il pianoforte, col risultato di evidente mancanza di sostegno e di fusione delle sonorità degli archi. A parte questa grave insufficienza di comprensione stilistica e storica, non abbiamo riscontrato in Maazel neanche quella adeguata sensibilità per opere del genere. In Brahms (3ª *Sinfonia*) non sempre il gioco delle parti ha avuto il necessario rilievo nè l'orchestra ha sempre corrisposto a quelle che forse potevano essere le intenzioni del direttore, per cui vien dato di pensare ad insufficienza di prove. Nella 5ª *Sinfonia* di Prokofiev invece Maazel ha risalito baldanzosamente le cime della sua virtuosistica, prodigiosa bravura offrendoci un'interpretazione che migliore non poteva desiderarsi. Peccato che la 5ª *Sinfonia* non convinca, nonostante momenti efficaci: benchè definita da Kussevitzki «il più grande avvenimento musicale dei nostri tempi» (1944), è questa un'opera bolsa di romanticismo — talvolta sotto mentite spoglie, talvolta sfacciatamente scoperto — e di assordanti clamori nel I e III tempo, mentre si lasciano ammirare per dinamismo meccanico ed effetti strumentali il II e il IV tempo, che sono i migliori.

Tiepido successo di cortesia ha riscosso il direttore E. Lindenberg in musiche di comune repertorio, tra cui la *Rapsodia romena* di Enesco, un campionario di canzoni e canzonette popolari: non è mai riuscito ad accostarsi all'essenzialità espressiva e dinamica delle non troppo difficili partiture in programma, che pertanto sono risultate scialbe, monotone, deformate. Un successo personale, entusiastico ha meritato invece la violinista De Vito alla cui sensibilità ben si addice il *Concerto* di Ciaikovski. La De Vito fu ancor più meritevole di successo per essere riuscita col suo fervido slancio a trascinare anche l'orchestra, anchilosata dal gesto non sempre sciolto e puntuale del direttore.

Artista di gran levatura si è dimostrato il negro Dean Dixon col suo gesto tanto sobrio quanto significativo, carico di stupenda musicalità, di perfetto equilibrio, di fascino raro. Le musiche in programma sono state illuminate ciascuna nei propri valori espressivi (tranne un che di incertezza all'inizio), e tutto con grande semplicità e pienezza di significazione.

Ha concluso il ciclo dei sinfonici Carlo Zecchi con Kempff quale solista nel *Concerto per pf. K. 467* di Mozart; la prima parte è stata dedicata a Mozart. Teatro affollatissimo, accoglienze molto festose. In Zecchi abbiamo ammirato, tra le doti più salienti, quel giusto senso di misura che è equilibrio, di accuratezza che è raffinata musicalità, e aderenza stilistica. Kempff,

pianista di classe, ci dispensa dal tessergli elogi per la tecnica di cui è padrone disinvolto, per il fraseggio intelligente, per il garbo — sin troppo — dell'interpretazione; tuttavia siamo rimasti perplessi dinanzi ad un Mozart anemico di sonorità (e ben fece il direttore ad assecondare il solista dopo l'introduzione orchestrale ben dosata), siamo rimasti perplessi dinanzi ad un Mozart privo di quella cristallina, luminosa chiarezza in lui tanto caratteristica e che esige, tra l'altro, perfetta granitura ed uguaglianza di tocco.

ERNESTO PAOLONE

TREVISO

Trentadue concorrenti hanno partecipato al Concorso Nazionale Pianistico premio Città di Treviso organizzato dall'ENAL provinciale con la collaborazione dell'EPT, del Comune e di altri Enti culturali cittadini. Dopo le severe prove eliminatorie solo sei concorrenti sono stati ammessi a quella finale, che si è svolta al Teatro Comunale alla presenza di un pubblico discretamente numeroso. La Commissione giudicatrice, presieduta dal Maestro Renato Fasano e composta da illustri musicisti (Tito Aprea, Sergio Lorenzi, Fabio Fano e Dario De Rosa), è venuta nella determinazione di non assegnare il primo premio. Ha assegnato il 2° premio a Giorgio Vianello di Venezia e il 3° ex-aequo a Fabio Peresson di Trieste e a Francesco Pierrazzo di Stra. La Commissione si è vivamente congratulata con il Direttore dell'ENAL provinciale, Comm. Nicola Manganaro, per l'ottima iniziativa esprimendo il desiderio che, dato il lusinghiero bilancio di questo II Concorso pianistico, tale manifestazione continui anche nel futuro.
Un certo risveglio per la musica corale si è notato in questi ultimi tempi anche nella nostra città. In occasione delle feste di S. Cecilia, un coro di ex allievi della Scuola ceciliana, diretto dall'insigne musicologo Maestro Mons. Giovanni D'Alessi, ha presentato musiche di Asola, Croce, Ruffo e Nasco; particolarmente apprezzate tre parti (*Sanctus, Benedictus* e *Gloria*) di una Messa di Palestrina, *Sine nomine*, recentemente ritrovata nella biblioteca del Conservatorio di Milano.
Pure ascoltati in religioso silenzio brani di canto gregoriano fra i quali l'*Introito* e l'*Offertorio* della *Messa dell'Immacolata;* musiche organistiche di Frescobaldi, Bach e Bossi hanno concluso l'audizione. Anche il Liceo musicale F. Manzato ha ricordato la Patrona della musica con un concerto di musiche per archi e organo tenuto nella Chiesa dei Carmelitani Scalzi.
Al Teatro Comunale ha avuto luogo una breve Stagione lirica con *Traviata* e *Mefistofele* diretti dai maestri Federico Del Cupolo e Graziano Mucci: in generale esecuzioni decorose ma con scarsa affluenza di pubblico. Il problema delle Stagioni liriche delle nostre piccole città è sempre grave e purtroppo chi fa le spese delle non indifferenti difficoltà economiche è sempre l'Arte: il problema si discute da anni, ma sembra ancora ben lontano da una qualsiasi risoluzione!
La Stagione concertistica della società Amici della Musica ha avuto inizio con un concerto dell'Orchestra e del Coro del Duomo di Salisburgo che ha anticipato le celebrazioni mozartiane con un'esecuzione del *Requiem* e dei *Vesperes de Confessore;* dirigeva il maestro Joseph Messner. Siamo stati alquanto sorpresi della scadente esecuzione di questo complesso, che certamente non è in grado di affrontare opere che richiedono la massima fusione fra voci e strumenti e l'assoluta purezza nelle varie sonorità oltre alla precisione tecnica e stilistica.
Gradita ospite del nostro Comunale è stata poi l'orchestra dell'AIDEM di Firenze diretta da Carlo Zecchi: in programma musiche di Mozart, Beethoven, Brahms e il *Concerto in mi bemolle* di Liszt eseguito dal giovane pianista argentino Eduardo Vercelli allievo dello stesso Zecchi.
Ancora Mozart è stato presentato dal Quintetto Chigiano appena ritornato da Parigi: il *Quartetto in sol minore* per pianoforte, violino, viola e cello e il *Quintetto in sol min K. 516,* sono stati offerti in una magnifica realizzazione al nostro pubblico. Al *Quintetto K. 516* per soli archi, ha collaborato un giovane violista trevigiano, Alfonso Ghedia, diplomatosi recentemente al Conservatorio di Venezia: questo giovane esecutore, già premiato per il miglior diploma, segue il complesso essendo stato prescelto quale collaboratore. Il notissimo *Quintetto in mi bemolle* di Schumann concludeva il programma.
Altre manifestazioni musicali, oltre a quelle degli Amici della musica avranno luogo nella nostra città, indette dal Sindacato Musicisti Italiani in collaborazione col Circolo Unione: gli esecutori saranno dei giovanissimi e la musica contemporanea italiana e straniera troverà largo posto in queste audizioni alle quali il pubblico sarà ammesso gratuitamente.

ALDO VOLTOLIN

FOGGIA

La stagione concertistica della Società Amici della Musica, in collaborazione con il Liceo Musicale Umberto Giordano, ha avuto inizio il 22 novembre scorso con un concerto del pianista Eli Perrotta, vincitore del concorso recentemente indetto dalla RAI. Il Perrotta è un pianista dotato di una buona preparazione tecnica, che gli consente di suonare certi tempi veloci con una foga giovanile e con una scioltezza virtuosistica; ma nelle pagine di ispirazione patetica resta piuttosto staccato e lontano. Tuttavia è piaciuto per quella sua maniera disinvolta e un po' brava.
Un successo assai lieto ha ottenuto il soprano Jolanda Mancini, accompagnata egregiamente al pianoforte dal Maestro Luigi Ferrari-Trecate; ella ha eseguito, con una straordinaria duttilità e nitidezza di voce, alcuni *lieder* di Schubert e di Brahms, oltre a composizioni di autori contemporanei, tra cui *I Pastori* di Pizzetti, *Due liriche* di A. Di Martino, e alcune deliziose pagine di Ferrari-Trecate, di cui dovette bissare lo *Strambotto in serenata.*
Numeroso pubblico è venuto ad ascoltare il pianista Germano Arnaldi, il quale presentava un programma dedicato a Brahms e a Chopin; autori a cui egli si è accostato con equilibrio e intelligenza esemplare, realizzando delle esecuzioni di una ammirevole nobiltà espressiva. Ha chiuso questo primo ciclo di concerti la violinista Giuseppina Trombone, accompagnata al pianoforte da Jole De Lisi, con cui ha eseguito tre *Sonate,* rispettivamente di Haendel, Franck e Brahms, riuscendo ad una esecuzione ben articolata e spesso indovinata nella impostazione stilistica. Il pubblico l'ha ascoltata con piena soddisfazione, festeggiandola calda mente insieme alla sua collaboratrice pianistica.

V. T.

LEGNAGO

Anche nella nostra città, in cui non mancano nobili tradizioni nel campo della cultura e dell'arte, si è costituita l'Associazione Amici della musica Antonio Salieri.
Sorto per iniziativa di un Comitato femminile presieduto da Donna Leonia Pellini, il nuovo Ente si è giovato della direzione artistica del M° Laszlo Spezzaferri ed ha già felicemente concluso il primo anno concertistico con ottimi risultati artistici.
Si sono avuti così *récitals* della arpista Emma Bianchi-Gorlero, del violista Ferruccio Sangiorgi, del pianista Rinaldo Rossi, del Duo di violoncello e pianoforte formato da Cesare Bonzanini e Adriana Scalfurotto Tisato e del Nuovo Trio di Milano (violino Ada Anfossi, viola Nino Negrotti, pianoforte Maria Ancillotti).
Ha chiuso la serie delle riuscite ed ammirate manifestazioni l'Orchestra da camera della Accademia veronese di cultura musicale diretta da Laszlo Spezzaferri.
Il secondo anno di attività si è riaperto con un applaudito concerto della giovanissima pianista Chiaralberta Pastorelli.

A. P.

SALSOMAGGIORE

Nel corso della stagione termale, l'Orchestra da camera di Salsomaggiore, diretta da Gino Gandolfi, ha eseguito nella sala delle Terme Berzieri una serie di concerti settimanali vivamente apprezzati dal numeroso ed eletto pubblico che frequenta il centro termale.
Sono state eseguite musiche italiane di Frescobaldi, Cazzati, Legrenzi, Vitali, Corelli, Tartini, Veracini, Benedetto Marcello, Scarlatti, Albinoni, Boccherini, Paisiello, Rossini; e di autori stranieri quali i virginalisti inglesi, Händel, Giovanni Sebastiano, Filippo Emanuele e Giovanni Cristiano Bach, Haydn, Mozart, Beetho-

ven; oltre che di compositori moderni e contemporanei, fra cui Pizzetti, Paribeni, Stravinski, Béla Bartòk, ecc.

Degne di particolare attenzione le trascrizioni del Gandolfi dei *Concerti grossi n. 2, 3, 7* e *8* di Corelli per quartetto concertante ed orchestra d'archi. Pure degne di menzione le trascrizioni delle *Sonate a tre* di Cazzati, Legrenzi, Vitali, di Filippo Em. e Giovanni Crist. Bach e di due *Valzer* di Beethoven, tutte a cura del Gandolfi. Tutti i concerti hanno ottenuto un cordialissimo successo; in essi l'Orchestra da camera di Salsomaggiore si è rivelata un complesso omogeneo ed il Gandolfi valente direttore ed efficace interprete.

CATANIA

Durante la Stagione lirica autunnale è stata rappresentata, sotto la direzione di Francesco Molinari Pradelli, *La Fiamma* di Ottorino Respighi, che in Catania non era stata ancora eseguita. Al successo che il melodramma del maestro bolognese ottenne al Teatro Massimo Bellini hanno efficacemente contribuito, insieme al direttore, gli interpreti: Luisa Malagrida, Lucia Danieli, Augusto Vicentini, Rolando Panerai, il coro diretto dal Maestro Vincenzo Giannini e il regista Carlo Piccinato.

ALLA RADIO

Il 26 novembre la RAI ci ha permesso di ascoltare, in un'esecuzione integrale, la *Tourangalila - Symphonie* di Olivier Messiaen. Si tratta di una composizione colossale, che attraverso i suoi dieci movimenti occupa complessivamente la durata di un'ora e un quarto. Il linguaggio usato da Messiaen, benchè costantemente fondato sull'impianto strutturale del totale cromatico, non fa alcun ricorso alla tecnica seriale. Piuttosto la massa sonora tende ad organizzarsi ritmicamente e melodicamente secondo una nuova sistematica « modale » (nel duplice significato melodico e ritmico della parola): è la ripetizione ostinata ma ritmicamente trasposta di incisi di carattere quasi melismatico: un continuo gorgheggiare (con tono a volte quasi allelujatico) di tutta l'orchestra disposta in piani sovrapposti, secondo una tecnica polilineare sempre presente nella musica francese di questo secolo. Nell'ambito dell'organico orchestrale, al pianoforte viene affidata una funzione pressochè concertistica: sono cadenze rutilanti, di sapore quasi lisztiano, oppure un cinguettare di abbellimenti con intonazione quasi uccellesca (mi riferisco soprattutto al brano intitolato *Jardin du sommeil d'amour*). Si sente, in Messiaen, lo studioso appassionato delle melopee orientali, donde l'aspetto primitivo, a volte selvaggio, della sua musica; che però — proprio a cagione di questo « orientalismo » — finisce spesso per sottintendere un aspetto decadente che la pone sostanzialmente al di fuori della problematica estetica contemporanea.

Appunto per questo non riusciamo a collegare il discorso iniziato su Messiaen, se non con *Antigone* di Carlo Orff, trasmessa il 26 novembre. Qui c'è l'impiego di una nudità ritmica che degenera spesso in monotonia, a scapito della tensione drammatica. Ma c'è anche un'essenzialità di sapore opposto al *dépouillement* oggettivista: piuttosto una nudità che tende sempre al mito di una purezza primigenia; che è — lo si voglia o no — un'aspirazione nettamente romantica (se non una cattiva lettura di Rousseau).

La scomparsa di Arthur Honegger ha offerto l'occasione alla RAI di onorare la sua figura con un concerto interamente dedicato a musiche sue, ed illustrato da Luigi Rognoni. Erano in programma *Giuditta* (purtroppo trasmessa in un'angusta edizione radiofonica, curata dallo stesso autore, ma costantemente intralciata dall'ingombrante intervento della voce recitante) e la *Symphonie lyturgique*, che nonostante alcuni difetti di verbosità e di eloquenza, si presenta indubbiamente come una delle pagine più sentite della produzione honeggeriana. E poi c'è in questa, come in quasi tutte le partiture di Honegger, un contegno stilistico sempre personale, ove anche i vocaboli di derivazione stravinskiana (certo « percussionismo » corale, oppure il martellare degli ostinati ritmici) o addirittura schoenberghiana appaiono sempre assorbiti in un prepotente bisogno di « confessione espressiva » (si noti, nel secondo movimento della *Symphonie liturgique*, certa derivazione mahleriana così distante dal mahlerismo del primo Schoenberg).

Per limitarci esclusivamente al campo dell'operismo contemporaneo, la trasmissione (18 dicembre) di *Morte dell'aria* di Goffredo Petrassi ci ha permesso di ascoltare una tra le composizioni più problematiche del compositore romano. Evidentemente non è in questa sede che ci è possibile impostare una precisa critica estetica del lavoro; ci basti pertanto osservare gli aspetti più che positivi della felice trama orchestrale e delle pagine corali, che, specie nel finale, conservano momenti di altissima poesia (si pensa, spontaneamente, ai grandi capolavori del *Magnificat* e di *Noche oscura*) a differenza delle parti solistico-vocali piuttosto ambigue stilisticamente in un'incessante oscillazione tra un secco martellato oggettivista e i moduli di un moderno *recitar cantando*. L'opera, concertata da Bruno Maderna, veniva seguita dalla simpatica *Commedia sul ponte* di Bronislav Martinu, diretta da Fernando Previtali.

Per completare la cronaca operistica radiofonica, aggiungeremo che la RAI ha anche offerto un'audizione di *Mathis der Mahler* di Hindemith (che figura tra i lavori più rilevanti e complessi del grande compositore tedesco), dei *Capricci di Callot* di G. F. Malipiero, di *Ferrovia sopraelevata* di Luciano Chailly (recentemente rappresentata al bergamasco Teatro delle Novità), e dei *Capricci di Marianna*, due atti del superparigino Henry Sauguet. Nel settore dell'operismo tradizionale figuravano il *Fidelio*, *Norma* e *Puritani*, *Lucia di Lammermoor*, *Il Califfo di Bagdad* di Boïldieu, la *Cenerentola* rossiniana, oltre quell'incantevole *Singspiel* che è il mozartiano *Ratto dal serraglio*.

Interessanti alcune trasmissioni sinfoniche e cameristiche. Il *Quintetto* op. 26 di Schoenberg, terminato nel 1924, ci ha permesso di gustare uno tra i lavori più significativi della letteratura musicale contemporanea, mentre una *Serenata* di Bruno Maderna, trasmessa il 6 dicembre, ci ha offerto l'occasione di apprezzare uno tra i più validi musicisti italiani dell'ultimo dopoguerra. Non sono mancate le « retrospettive »: tra le altre un ciclo di trasmissioni stravinskiane, riservate ai martedì del Terzo Programma, egregiamente curate da Roman Vlad. Di estremo interesse pure le trasmissioni sulla musica africana, a cura di André Schaeffner.

Nel settore della musica moderna non recentissima, vogliamo ricordare la *Sinfonia dello Zodiaco* di Gianfrancesco Malipiero e *Architetture* di Ghedini (trasmesse il 29 novembre): è quest'ultima indubbiamente una delle composizioni più valide del musicista piemontese, che vi si presenta nel suo periodo più significativo e impegnato; ed è anche una delle pagine spiritualmente « necessarie » della moderna musica italiana. Pure interessanti alcune trasmissioni cameristiche di Milhaud, Hindemith (*Das Marienleben*), ecc. Iniziata con la *Passione secondo san Giovanni* di Bach, la Stagione sinfonica pubblica della Radiotelevisione Italiana presentava nel secondo concerto (16 dicembre) un programma affatto eterogeneo. Alla secca nudità della stravinskiana *Sinfonia in do* era affidato il posto di apertura; seguiva *Morte e trasfigurazione*, il più estatico dei poemi straussiani, finchè il tutto veniva concluso col rimasticamento romantico del 2° *Concerto* per pianoforte e orchestra di Rachmaninov. Un giapponese sedeva al pianoforte: Mamoru Yanagawa. Herbert von Karajan era sul podio. NIC. CA.

---

varie

Una lettera d'amore di Lord Byron di R. de Banfield ha ottenuto nello scorso novembre un grande successo (direttore Rescigno) a Chicago.

La prima rappresentazione europea dell'opera avverrà a Trieste il 21 gennaio al Teatro Verdi.

■

La prima esecuzione radiofonica dell'opera *The Ruby* di Norman dello Joio avrà luogo alla Canadian Broadcasting Corporation.

■

Ai primi di dicembre è avvenuta a Savona la inaugurazione ufficiale del nuovo

Liceo musicale intitolato a Francesco Cilea. Presieduto dal prof. Aldo Scarrone e diretto dal M. Giuseppe Manzino, esso ha istituito corsi di Composizione, Pianoforte, Canto, Violino e Viola.

■

Tra le altre esecuzioni di musiche contemporanee segnaliamo: di Glauco Viozzi l'*Ouverture carsica* al Teatro Piccinni di Bari;
di Dante D'Ambrosi la *Ciaccona per violoncello e 17 strumenti* alla Radio d'Israele; *Campane* e *La Bimba riposa* per coro alla Radio di Dublino; la *Canzone maremmana* a Cork; la suite *Ricordi paesani* a Teramo;
di Laszlò Spezzaferri la *Sonata per viola e pianoforte* alla RAI, a Milano, Sassari, Vigevano; la *Sonata per violino e pianoforte* a Verona; *Ascesi* a Biella, Crema, Legnago; la *Fiaba per orchestra* a Radio Monteceneri; *Visione per archi* a Verona e a Legnago.
Il Lago d'amore di C. Nordio, il *Concertino in mi per piano e orchestra d'archi* di Montani e *Le Fontane di Roma* di Respighi sono state dirette dal Maestro Ino Savini ad Oporto (Portogallo) durante i concerti tenuti dall'Orchestra sinfonica del Conservatorio di musica.
La *Sonata per orchestra* di Labroca e *Toccata e capriccio* di Veracini-Previtali hanno avuto la prima esecuzione per gli Stati Uniti ad Hartford, Connecticut (direttore Fritz Mahler).
Composizioni per pianoforte e per canto di Esposito, Warzy, Petrassi, Margola, Pizzetti, Porrino sono state eseguite nella sala del Conservatorio di Milano durante un concerto organizzato dal Sindacato Lombardo dei Musicisti.

■

L'Orchestra d'Archi di Milano diretta da Michelangelo Abbado è rientrata in Italia dopo una lunga *tournée* di concerti tenuti nelle principali città della Spagna, del Portogallo e del Marocco. I programmi, interamente dedicati a musiche italiane del Settecento ed assai apprezzati dagli ascoltatori, comprendevano tra l'altro le prime esecuzioni di un *Concerto* di Boccherini per violoncello e orchestra (solista Roberto Caruana) ritrovato da Roberto Lupi in una biblioteca di Firenze; del *Concerto in si bemolle maggiore* per pianoforte e orchestra di Domenico Puccini (solista Marcello Abbado); di un *Concerto* per violino e orchestra di Torelli (revisore e solista Michelangelo Abbado).

■

Altri concerti e *tournées*:
Dante D'Ambrosi ha diretto una Stagione d'opera italiana nella città di Cork (Irlanda) e due concerti presso la Radio di Dublino.
La pianista Anna Maria Pennella ha tenuto una serie di concerti nelle principali città e alla Radio della Colombia.
Il Coro della Conca d'oro, diretto dal M°. Carmelo Giacchino, ha tenuto concerti a Vienna e in molte città della Renania e della Svizzera.
La pianista Rina Sala Gallo durante la sua *tournée* attraverso l'Italia, la Svizzera, la Germania e la Francia ha presentato in prima esecuzione composizioni pianistiche di Di Martino, Margola, Montani, De Bellis, Anfossi, Facchinetti ed eseguito i *Concerti* di Paisiello e Padre Martini.

NOTE MUSICALI

modulazioni

Il ritorno del pianista.
Dopo una rapida apparizione al Festival di Venezia, Arturo Benedetti Michelangeli si è presentato nello scorso dicembre in varie città italiane riprendendo così definitivamente la sua attività di concertista. Non è azzardato affermare che il rientro di Benedetti Michelangeli, dopo un silenzio durato due anni, ha costituito l'avvenimento più notevole tra quanti hanno caratterizzato la prima parte della stagione concertistica.
Nessuno si era dimenticato di Arturo Benedetti Michelangeli, gli organizzatori di concerti attendevano con impazienza il giorno del suo ritorno, il pubblico era ansioso di riascoltarlo.
Non erano mancati, durante l'assenza di Benedetti Michelangeli, altri pianisti di primissimo piano: i vecchi famosissimi il cui nome è sufficiente a mobilitare grandi masse di ascoltatori, i giovani ricchi di cariche emozionali da versare sulla tastiera, da tradurre in sonorità meditate ed affascinanti. Ma la notizia del ritorno del pianista italiano, preannunciata nei cartelloni e nei programmi delle istituzioni concertistiche, era tale da riportare alle antiche intensità l'entusiasmo, l'ammirazione, magari l'affetto, tutte quelle sensazioni che da oltre quindici anni Benedetti Michelangeli accende nell'animo dei suoi fedeli.
L'attesa non è andata delusa. Il pubblico ha ritrovato lo stesso grande pianista di un tempo; i critici non hanno nascosto la loro ammirazione, e taluni hanno anzi scritto di aver trovato uno strumentista ancor più perfetto di quello che conoscevano. Avete ascoltato, almeno alla radio, quel Concerto *di Mozart* in si bemolle?

« Se qualcosa nella musica dell'architettura apparisse squilibrato di forma o colore non potremmo certo incolpare le esigenze acustiche, ma purtroppo non altri che noi stessi ». Queste parole furono dettate nel 1952 *da Mollino jr. e Morbelli, gli architetti torinesi che trasformarono il vecchio musicalissimo Teatro Vittorio di Via Rossini nel moderno Auditorium dell'Orchestra sinfonica di Torino della Radio Italiana.*
Abbiamo avuto occasione recentemente di ritornare nello splendido Auditorium. La musica dell'architettura non è certo squilibrata, nè nella forma nè nel colore. Squilibrata è invece la musica dell'orchestra, cui le strutture disegnate da Mollino jr. e Morbelli non conferiscono certo nuove ragioni di fascino. « Musica dell'architettura »: formulazione forse inutile ma certo suggestiva. Ma non conviene talora definire i limiti di un'architettura della musica? (Almeno quando si progetta un Auditorium).

Vacanze. *Il lungo periodo delle feste, da Natale all'Epifania, è stato caratterizzato, a Milano, dall'assoluta paralisi delle attività concertistiche. La Scala continuava la sua intensa Stagione lirica, la Piccola Scala apriva i lucidi battenti il giorno di Santo Stefano, gli attori del Piccolo Teatro e delle compagnie di giro, le splendenti ballerine di Wanda Osiris mol-*

tiplicavano gli sforzi e gli spettacoli per far fronte alle esigenze di un pubblico festevole. I cinematografi annunciavano per parte loro i films più suggestivi, le Martine Carol più scollate, gli schermi panoramici più estesi. Concerti niente. Crediamo di non andare lontani dal vero se affermiamo che per quindici giorni almeno non c'è stato un solo concerto da camera od orchestrale, strumentale o vocale.

Non riteniamo che severi ordinamenti di polizia vietino le manifestazioni musicali tra il 23 *dicembre ed il* 10 *gennaio; le istituzioni di altre città hanno infatti offerto proprio in quel periodo ricche imbandigioni di concerti di ogni genere.*

A meno, naturalmente, che non si tratti di qualche poco nota grida del questore milanese: cosa peraltro improbabile, dato che la nostra non è una repubblica federale. I reggitori delle società concertistiche milanesi si sono forse riuniti a parlamento ed hanno probabilmente concluso di aver anch'essi diritto a lunghe e dolci vacanze invernali, come i ragazzini delle scuole. D'accordo tutti, in questo, professori, avvocati, frati e maestri. Ripromettendosi tuttavia di ricomparire contemporaneamente, a vacanze ultimate,sulla ribalta del concertismo ambrosiano.

In altra parte di Ricordiana *abbiamo sottolineato la nobile solidarietà dei dirigenti delle due maggiori società cameristiche, l'ARC ed il Quartetto, che non perdono occasione per tenere i loro concerti nello stesso giorno, la prima nel pomeriggio, il secondo di sera. Perchè venir meno a questo sano principio proprio in occasione della ripresa di gennaio? Anzi, il gioco è stato perfezionato: non potendo l'ARC tenere il concerto di sera per l'indisponibilità del Teatro Nuovo, è stato il Quartetto ad avere la felice idea di aggiungere un concerto pomeridiano al concerto tradizionale serale, non proprio contemporaneo a quello dell'ARC (la perfezione non è di questo mondo), ma a sola mezz'ora di distanza.*

Ecco dunque che dopo quindici giorni di latitanza le due Società hanno fatto stampare sul Corriere *del* 10 *gennaio i seguenti comunicati:*

« Domani alle 17,30 *al Teatro Nuovo l'ARC riprende la sua attività, dopo le vacanze natalizie e di Capodanno, con un concerto... ».*

Più sobrio il Quartetto: « Domani alle ore 17 *e* 21,30 *precise, al cinema Gloria, concerto... ».*

La vita riprende. PANFILO

brevi

Vittima di un incidente stradale, è morto a Palermo il 4 dicembre scorso Ottavio Tiby, noto studioso ed eminente personalità nel mondo musicale.

Nato a Palermo, aveva studiato composizione sotto la guida di Alberto Favara, l'entusiasta divulgatore dei canti siciliani, che gli trasmise il suo fervoroso amore per il folclore mediterraneo.

Fu, in qualità di ufficiale effettivo, valoroso combattente durante la prima guerra mondiale; al ritorno dalla quale riprese gli studi musicali, diplomandosi presso il Conservatorio della sua città e ponendosi quindi rapidamente in vista per la vasta cultura e il vivace spirito di iniziativa.

Le sue qualità realizzatrici ebbero un riconoscimento ufficiale allorquando egli fu chiamato a Roma, presso la Direzione generale del Teatro, a ricoprire un posto di alta e delicata responsabilità, nel quale egli operò sempre con saviezza ed equilibrio a favore della musica italiana.

Parallelamente continuava a svolgere la attività del musicologo, concretatasi in alcuni volumi (sulla musica greca, sulla musica bizantina, sull'acustica) e in numerosi scritti e saggi.

La morte ha stroncato la sua operosità proprio mentre attendeva a completare il grande *corpus* di oltre mille canti popolari della sua Sicilia, la cui pubblicazione ad opera della Casa Ricordi e sotto gli auspici della Regione siciliana, era ormai in fase di avanzata realizzazione.

Ricordiana che lo ebbe affezionato collaboratore, ne ricorda le elette qualità di mente, la dirittura morale, l'animatrice gagliardia e si unisce ai familiari ed agli amici nel cordoglio.

■

Alla Sezione Regionale Lombarda del Sindacato Nazionale Musicisti, il Consiglio Direttivo, nella seduta del 5 dicembre, ha proceduto con voto unanime alla nomina del nuovo Segretario Regionale nella persona del M° Guido Farina.

All'unanimità è stato pure eletto il nuovo vice-segretario, M° Cesare Rossi Oldrati.

■

Una Borsa di Studio Ricordi è stata offerta dalla G. Ricordi & C. al Collegio di Musica di Roma (Sezione del Conservatorio di S. Cecilia presso il Foro Italico) perchè sia assegnata ad uno degli studenti più meritevoli e bisognosi.

■

Il maestro Gian Francesco Malipiero è stato insignito del Premio Tersicore per i due balletti *Stradivarius* e *Mondo novo*.

concorsi

La Commissione giudicatrice del concorso « Arti 1955 » per una lirica per canto e pianoforte (composta dai maestri Renzo Bossi, Enzo Calace e Giovanni Spezzaferri) ha, con verdetto unanime, dichiarato vincitrici le liriche: *Le Campanelle* di Giulia Recli e *Smarrimento* di Ottorino Gentilucci, su versi di Nino Pivetta.

Tali composizioni verranno presentate nella stagione concertistica 1955-56 dall'A. R. C. di Milano e dal Sindacato Musicisti di Verona.

■

Il Liceo Musicale « G. Braga » di Teramo bandisce un concorso per titoli ed esami al posto (ruolo organico) di professore di canto (ramo cantanti). Al concorso possono partecipare i cittadini italiani che alla data di emissione del bando abbiano età non minore di anni 25 e non maggiore di anni 40. Per l'ammissione al concorso gli aspiranti dovranno far pervenire alla segreteria dell'Istituto, a mezzo raccomandata, entro le ore 12 del giorno 31 gennaio 1956, domanda in carta da bollo da lire 100 indirizzata al Presidente dell'Istituto medesimo.

Per informazioni rivolgersi alla segreteria dell'Istituto.

■

L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, sotto gli auspici della Presidenza del Consiglio dei Ministri, dei Ministeri degli Esteri e della Pubblica Istruzione e del Comune di Roma, bandisce un concorso internazionale di direzione d'orchestra da svolgersi nel maggio 1956 e dotato di tre premi, rispettivamente di un milione, di cinquecentomila e trecentomila lire. Al primo premio si aggiunge la scrittura per la partecipazione ad uno dei concerti della serie di abbonamento 1956-57 dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Al concorso potranno prender parte coloro che alla data del 1° maggio 1956 non abbiano superato il 35° anno di età. Il termine utile per la presentazione delle domande scade il 15 marzo 1956. Per informazioni rivolgersi alla segreteria dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, via Vittoria 6, Roma.

■

Nella ricorrenza del primo centenario della nascita di Giuseppe Martucci il Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli, in collaborazione con il Conservatorio G. B. Martini di Bologna, ha organizzato un ciclo di manifestazioni celebrative dell'insigne musicista.

Il programma comprende concerti sinfonici e da camera, conferenze, un concorso nazionale per una Sinfonia, l'inaugurazione di una lapide commemorativa, una mostra di cimeli martucciani e altre varie manifestazioni che si svolgeranno, oltre che a Capua (città natale del musicista), anche nei principali centri musicali della Penisola.

Sono stati, pertanto, costituiti un Comitato d'onore e un Comitato promotore che hanno già suscitato, da parte di numerose personalità della Cultura e dell'Arte italiana, vivi consensi e significative partecipazioni.

■

In relazione al III Concorso Internazionale di violino Enrico Wieniawski che si svolgerà a Varsavia nel dicembre 1957, il Comitato oganizzatore e la Direzione centrale dell'Associazione dei compositori polacchi annunciano un Concorso internazionale per una composizione per violino che verrà inserita come obbligatoria nel programma del III Concorso Internazionale Enrico Wieniewski.

La composizione (che verrà presentata al Concorso per violino e pianoforte) dovrà avere la durata di 8-12 minuti, carattere concertistico e costituire un insieme unitario; inoltre non dovrà essere scritta sotto forma di sonata, sonatina, suite nè in alcuna altra forma ciclica. Possono essere inviate al Concorso soltanto le composizioni non ancora stampate nè eseguite in pubblico. E' desiderabile l'invio, insieme al manoscritto, di un nastro magnetofonico in cui sia stata incisa la composizione.

I manoscritti devono portare, anzichè il titolo, uno pseudonimo. Al manoscritto va allegata una busta munita dello stesso pseudonimo. Dentro la busta saranno rinchiusi: un foglio contenente il nome ed il cognome del compositore, un certificato di cittadinanza, una breve biografia, l'indirizzo preciso, l'eventuale numero di telefono ed una fotografia atta ad essere riprodotta sulla stampa quotidiana.

Al Concorso possono partecipare i compositori di tutte le nazionalità senza limiti d'età.

I lavori devono essere inviati entro il 31 marzo 1956 in plichi raccomandati all'indirizzo: Comitato organizzatore del III Concorso Internazionale di violino Enrico Wieniawski - Varsavia - via Krakowskie Przedmiescie 15/17.

I lavori inviati al Concorso verranno esaminati da una giuria internazionale, della quale faranno parte noti compositori e violinisti polacchi e stranieri.

I nomi dei componenti la giuria saranno portati a conoscenza del pubblico il 29 febbraio 1956.

Alle migliori composizioni verranno assegnati i seguenti premi: 1° premio: 5.000 zloti; 2° premio: 3.000 zloti; 3° premio: 2.000 zloti. Le composizioni premiate verranno eseguite pubblicamente dai migliori violinisti polacchi in occasione della solenne distribuzione dei premi ai vincitori che avrà luogo al più tardi entro il 30 aprile 1956. Il lavoro che otterrà il primo premio entrerà come obbligatorio nel programma del III Concorso Internazionale di violino Enrico Wieniawski. Esso sarà pubblicato a cura della Casa Editrice Musicale Polacca.

■

Il Quinto Concorso Internazionale di pianoforte Regina Elisabetta si terrà tra l'aprile e il maggio 1956. I candidati ammessi al concorso non dovranno aver superato il ventitreesimo anno d'età.

Le domande d'iscrizione dovranno essere indirizzate al Direttore Generale del Concorso Musicale Internazionale Regina Elisabetta del Belgio, Palazzo delle Belle Arti, 11 rue Baron Horta, Bruxelles, corredate dal certificato di nazionalità, da un estratto dell'atto di nascita, da due fotografie formato passaporto, una fotografia 9 x 12; dal diploma del Conservatorio dove il candidato ha compiuto i suoi studi musicali. Nel caso in cui esso abbia studiato privatamente è tenuto a dare tutte le informazioni utili corredate da certificati.

Se il candidato si è già presentato ad altri concorsi ed ha iniziato la carriera concertistica può allegare una documentazione degli eventuali giudizi di stampa.

La tassa d'iscrizione è fissata in 1.000 franchi belgi.

Le prove del Concorso decideranno la premiazione di 12 candidati. Oltre al diploma, il Concorso è dotato di premi importanti il cui valore totale supera i 600.000 franchi belgi.

Le prove eliminatorie avranno luogo nella sala del Conservatorio Reale di Musica di Bruxelles, la prova finale con orchestra avrà luogo invece nella grande sala Henry Le Boeuf del Palazzo delle Belle Arti di Bruxelles.

Le prove eliminatorie sono di due gradi: il primo grado comporta l'esecuzione di lavori o brani di essi, stabiliti dalla giuria tra i seguenti: Sei studi di virtuosismo di cui due di Chopin, due di Liszt, uno di Debussy e uno di Bartok o di Stravinski; una Sonata stabilita due mesi prima del concorso e scelta tra quelle di Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart e Scarlatti; un'opera pianistica importante a scelta del concorrente. I primi ventiquattro concorrenti classificati saranno ammessi alla prova di secondo grado ed eseguiranno, secondo la richiesta della giuria, i lavori o brani da essi scelti fra i seguenti: Una Fuga di Bach a 4 o 5 voci; un'opera moderna indicata con due mesi d'anticipo; sei composizioni importanti e di notevole difficoltà di cui una di compositore belga.

I dodici primi classificati saranno ammessi alla prova finale e si ritireranno in luogo adatto (la Cappella Musicale Regina Elisabetta) per preparare il lavoro inedito richiesto. Per la scelta di questo lavoro è stato istituito un concorso di composizione musicale riservato ai musicisti di nazionalità belga. Durante questo periodo di ritiro i candidati studieranno sotto la guida del direttore che dirigerà l'orchestra durante la prova finale.

La prova finale consisterà nell'esecuzione delle composizioni o brani di esse qui sotto elencate:

Una composizione scelta dal concorrente tra i sei lavori presentati alla seconda prova eliminatoria; un Concerto a scelta del candidato da eseguirsi con l'orchestra; un Concerto inedito con l'orchestra di un compositore belga.

Tutti i brani, in queste prove, saranno eseguiti a memoria.

Questa clausola potrà eventualmente essere soppressa per il Concerto inedito imposto per la prova definitiva.

I primi sei premiati dovranno partecipare al grande concerto con l'orchestra che sarà dato nei quindici giorni successivi la prova del concorso. I tre primi premiati saranno tenuti inoltre a partecipare ad un concerto di gran gala dato nello stesso periodo. Il vincitore del concorso sarà tenuto invece a dare un *récital*.

■

Dopo il grande successo dell'XI Concorso Internazionale musicale di Ginevra al quale hanno partecipato 263 candidati di 22 Nazioni, il Comitato organizzativo ha deciso di indire un XII Concorso Internazionale per l'anno 1956. Questo avrà luogo dal 22 settembre al 6 ottobre al Conservatorio di Ginevra. Esso sarà aperto per le seguenti categorie: canto, pianoforte, violino, oboe, corno e, per la prima volta, chitarra.

Potranno partecipare giovani artisti di tutte le nazionalità; l'età minima è di 15 anni, la massima di 30. Il concorso sarà dotato di premi per un totale di fr. svizzeri 13.500, di medaglie e diplomi. Esso sarà nuovamente organizzato in collaborazione con Radio Ginevra e l'Orchestra della Svizzera romanza.

Il programma del concorso è pronto e sarà spedito gratuitamente a tutti coloro che ne faranno domanda dalla Segreteria del concorso, Conservatorio di musica a Ginevra. La lista dei componenti della commissione giudicatrice, formata da Maestri di fama internazionale, sarà pubblicata verso la fine di febbraio 1956. Le iscrizioni saranno ricevute fino al 14 luglio 1956 e non oltre.

RECENSIONI:

musica

GIUSEPPE COLOMBI. ***Ciaccona*** per violino e basso continuo. Realizzazione di E. Orlandi. Revisione di G. Roncaglia. Milano, Ricordi, 1954. L. 250.

Da una « Presentazione » di Gino Roncaglia:

Della vita di Giuseppe Colombi si sa pochissimo. Da vari documenti risulta certamente nativo di Modena, o dei dintorni. Lo stesso cognome *Colombi* era nel '600 e '700 abbastanza comune a Modena. E poichè una nota del *Registro di Bolletta* della Corte Estense, presso la quale dal 1671 era addetto, dell'anno 1694 (confermata dal *Codice Estense L.* 927) lo dice morto di anni 59, bisogna concludere che era nato nel 1635.

Quando egli era ragazzo, Maestro riputatissimo e ammirato alla Corte e in Duomo era il compositore e violinista famoso D. Marco Uccellini, che si può dire il capostipite della Scuola violinistica italiana. Da lui, quasi certamente, Giuseppe Colombi apprese la musica, e particolarmente il violino, in cui divenne ben presto provetto. Entrato a far parte dei Musici di Corte, insieme a Giovanni Maria Bononcini, nel 1671, appunto come violinista, due anni dopo è nominato capo del Concerto degli Strumenti, e l'anno successivo (1674) è Sottomaestro di Cappella della Corte insieme a un altro insigne violinista e compositore: Giovan Battista Vitali, Maestri di Cappella della Corte erano nominati quell'anno medesimo il musicista modenese Giuseppe Paini, e il celebre compositore, poeta e suonatore di tiorba Benedetto Ferrari, ormai quasi ottantenne. Nello stesso anno, essendosi il Paini ritirato dalla carica di Maestro di Cappella della Chiesa votiva, il Colombi otteneva questo posto, in concorrenza col Bononcini; e finalmente, nel 1678, alla morte di Giovan Maria Bononcini, è chiamato a succedergli nella Direzione della Cappella musicale del Duomo.

Col Bononcini, che di sette anni più giovane del Colombi, suonava a Corte il violino sotto la sua direzione, i rapporti non furono buoni. Questioni di interesse? Rivalità di mestiere? Forse, com'è assai probabile, concorrenza nelle stesse cariche. E' noto infatti che nel 1673, quando il Maestro D. Mario Agatea abbandonò la carica di Maestro di Cappella nel Duomo di Modena, tanto il Colombi quanto il Bononcini presentarono domanda per ottenere la successione. Il capitolo preferì il Bononcini, raccomandato dalla Duchessa Laura Martinozzi, la nipote del Cardinale Mazzarino. Il Duca Alfonso invece segnalò il Colombi; ma quando seppe che la moglie aveva raccomandato il Bononcini, non insistette per il proprio favorito. Anche nel 1674, per il posto di Maestro nella Chiesa della Madonna del Voto concorsero, come s'è detto, tanto il Bononcini che il Colombi, ma i Conservatori della città, dai quali dipendeva la nomina, essendo la chiesa comunale, preferirono quest'ultimo, anche perchè il Paini aveva fatto conoscere alla Comunità il desiderio del Duca che a sostituirlo fosse chiamato il Colombi.

In fondo, chi manovrava le cariche musicali a Modena, dentro e fuori della Corte, erano i Duchi; e quando questi se ne disinteressavano, al posto loro se ne occupavano i principi e i cardinali estensi. E' verosimile che queste lotte per il posto e per il pane abbiano se non fatto sorgere, accentuato le rivalità, aggravate forse da incomprensione e invidia di due temperamenti artistici differenti. Difficile trovare altre ragioni; forse un po' di tutto questo.

Giuseppe Colombi non ha scritto nessun'opera teatrale. Ha però composta qualche Cantata in cui l'espressione drammatica è marcata.Ma il suo particolare istinto lo portava verso la musica strumentale da camera. Dei ventidue volumi di manoscritti che si conservano alla Biblioteca Estense ben poco è stato da lui pubblicato: solamente alcune Sonate, Sinfonie da Camera e Balletti delle più svariate forme e delle più strane denominazioni, che costituiscono i libri delle cinque opere da lui stampate in Bologna tra il 1668 e il 1689, presso Giacomo Monti e il figlio di lui Pietro Maria.

Lo stile di Giovanni Maria Bononcini è densamente ma scioltamente contrappuntistico, e mostra una fantasia elegante e signorile; Colombi è meno strettamente legato ai giuochi delle imitazioni, ed ha una fantasia più ariosa. Nelle sue *Sonate per violino e b.c.*, in cui spesso si compiace di riunire le danze proprie della *Sonata da Camera* alle forme gravi e ai movimenti fugati propri della *Sonata da Chiesa*, egli si mostra più estroso del Bononcini. Lo sviluppo della tecnica dell'istrumento non sembra preoccuparlo, volto com'è alla ricerca dell'espressione passionale e alla chiarezza del disegno melodico. Gli Allegri sono pieni di vigore dinamico, ma certi suoi Adagi hanno un respiro ampio e sereno, e fanno pensare che a lui specialmente si colleghi l'arte e lo stile del Corelli, di diciotto anni più giovane e anch'egli in rapporti con la Corte modenese, e certo non ignaro delle composizioni del Colombi.

Fra le cose più belle, ch'egli non pubblicò, è la *Ciaccona per violino e b.c.* di recente edizione della Casa Ricordi. La fantasia vi spazia con piena libertà di volo, in una felice inventiva di variazioni ora aggraziate ora vibranti di fuoco. Certamente questa è la prima grande *Ciaccona* della storia strumentale, e da sola basta a dirci la statura d'un artista finora deplorevolmente ignorato, e che merita di essere meglio studiato e conosciuto. Tommaso Antonio Vitali, anch'egli aggregato nel 1675 alla Corte Estense quale violinista, dev'essersi certamente ispirato a quest'opera insigne per comporre la sua celebre *Ciaccona*.

BRUNO BETTINELLI. ***3 Liriche*** per canto e pianoforte. Parole di Cecilia d'Orfeo. Milano, Ricordi, 1955. L. 300.

Non sono poche le pagine — specie sinfoniche — che sono valse ad affermare l'arte e il nome di Bruno Bettinelli in breve volgere di tempo. Nato a Milano, insegnante in quel Conservatorio, il giovane Bettinelli ha al suo attivo numerose composizioni per orchestra, corali e da camera, alcune delle quali premiate in pubblici concorsi. E' vivo ancora l'eco del successo riportato al penultimo Festival veneziano con la *Sinfonia breve*, nell'esecuzione alla Fenice diretta da Leonard Bernstein.

Gianandrea Gavazzeni sin dal 1950 (*Diapason* n. 3) ebbe a tracciare con mano sicura un chiaro profilo di questo musicista, delineando e fissando sagacemente la sua posizione nei valori dell'arte contemporanea.

Da allora il Bettinelli ha solidificato ancor più la sua posizione, apportando nella espressione sonora più larga parte del suo ricco mondo interiore, fatto di sfumature diverse e dove la vena talvolta idillica e melanconica non significa abbandono al sogno, ma implica la presenza di un grado di responsabilità e di fermezza etica che costituiscono l'ossatura di tutta una tradizione mai scomparsa.

Le *3 Liriche* sono state composte nel 1953. La scarna semplicità del testo poetico di Cecilia D'Orfeo, ha suggerito al musicista una scrittura che, nella lineare essenzialità, è nutrita da toni sicuri, vivificati dal soffio di una fervida poesia. La parte pianistica s'integra con la voce declamante, armonizzando atmosfere, sottolineando inflessioni, le quali non divagano in opache evanescenze ma investono le parole di un sentimento che, pur riflettendo quello espresso dal solista, se ne distinguono: come avviene a chi « partecipa all'altrui stato d'animo e resta pertanto se stesso ».

F. Q.

ALESSANDRO VESSELLA. ***Studi di strumentazione per banda.*** Compendio e appendice a cura di Alamiro Giampieri, Milano, Ricordi 1955, pp. 149. L. 2.000.

Prima che nel 1897 apparissero, editi da Ricordi, gli *Studi d'istrumentazione per banda* d'Alessandro Vessella, un solo trattato italiano pregevole, ch'io sappia, era a disposizione degli studiosi di questa materia: il *Manuale di Capo-musica* di Amintore Galli, una specie di *summa* per il maestro di banda, ancor oggi interessante sotto certi aspetti. A quel tempo, del resto, anche l'orchestrazione era da noi rappresentata da un solo lavoro utile e serio, del resto neppure italiano: il manuale dell'inglese Ebenezer Prout, tradotto da Vittorio Ricci (dal testo del nostro Tosoroni si imparava tutt'al più a strumentare una marcia). Molto opportuna giunse quindi la pubblicazione del Vessella, che rappresentava allora quanto di meglio si potesse desiderare, sia per l'esperienza dell'autore, sia per la ricchezza d'esempi; l'ampio lavoro è diviso in due parti, di cui la prima tratta separatamente gli strumenti e le famiglie che ne derivano, la seconda le combinazioni di queste e l'intera partitura.

Ma dal 1897 a oggi molt'acqua è passata sotto i ponti; gli strumenti sono andati continuamente perfezionandosi, la capacità tecnica degli esecutori è cresciuta, difficoltà materiali hanno influito sugli organici delle bande, alcune particolari vedute del Vessella si sono dimostrate inattuabili; infine le apposite scuole, delle quali ancora Amintore Galli lamentava la mancanza, hanno contribuito ad alzare il livello della preparazione specifica dei maestri di banda. Queste ragioni e altre d'ovvia natura hanno indotto l'editore Ricordi a ripresentare l'opera del Vessella trasformata come richiedono i tempi, ossia condensata in un solo volume, dove trovassero posto le sue parti essenziali rivedute alla luce dell'esperienza attuale e da questa integrate. Occorreva dunque procedere a un'attenta selezione, e poi, rispettando quanto più possibile il materiale prescelto, rielaborare i brani invecchiati e aggiungere l'indispensabile.

Il delicato compito è stato condotto a buon fine da Alamiro Giampieri, titolare di clarinetto e già insegnante di strumentazione per banda nel Conservatorio milanese. Dell'originale il Giampieri ha conservato la prima parte, quella cioè dedicata ai singoli strumenti e alle famiglie ch'essi formano, mentre per la banda nel suo complesso s'è rifatto ad alcune pagine del Galli, naturalmente rielaborando anche queste; di proprio ha aggiunto una appendice sulla trascrizione di musiche orchestrali. Il lettore trova qui molti passi tratti da opere teatrali italiane da Rossini a Giordano, e infine un brano della Sinfonia del rossiniano *Barbiere* e uno della *Turandot* di Puccini presentati nella veste orchestrale e nella riduzione per banda (per piccola, media e grande banda il primo, per media banda il secondo).

La trattazione dei singoli strumenti è stata arricchita delle loro illustrazioni e la abbondante esemplificazione del Vessella ragionevolmente ridotta. La materia si presenta in pagine succose, dove il Giampieri ha saputo fondere felicemente l'eredità del maestro campano e il proprio contributo: il che non era facile. La chiarezza dell'esposizione e la qualità del contenuto lasciano prevedere un buon successo dell'opera: cui sarà forse opportuno aggiungere l'indice nella ristampa, che auguro prossima.

F. M.

VIERI TOSATTI. ***Le Canzoni nuziali (1942)*** per coro solo a tre voci femminili e tre voci maschili su testo di Saffo. Milano, Ricordi, 1954. L. 350.

Escono ora *Le Canzoni nuziali* composte da V. Tosatti nel 1942: opera quindi di un compositore appena ventiduenne, ma che appare già dotato di una sensibilità musicale di prim'ordine.

Il testo di Saffo, ottimamente tradotto da Manara Valgimigli, ben si presta, con la sua disposizione a gruppi alterni (coro di vergini — coro di giovani), a una realizzazione contrappuntistica efficace e ricca di contrasti vocali. Ed è merito del Tosatti averne rispettato la struttura e di aver resistito alle tentazioni offerte da una elaborazione polifonica più complessa, ma certo non rispondente allo spirito dei versi prescelti.

Basta una rapida scorsa al lavoro per notare con quanta logica formale sia stato concepito: ogni gruppo, infatti, aderisce a uno schema ternario, riconoscibilissimo anche attraverso l'intricato gioco imitativo. La scrittura polifonica del Tosatti, vivificata da qualche asprigna dissonanza e da una tenue poliritmia, appare serrata, ma nondimeno ariosa e trasparente. Quest'opera del giovane maestro romano è degna della migliore tradizione corale e si raccomanda per non pochi pregi intrinseci.

F. B.

VIRGILIO MORTARI. ***Cantilene di giochi*** per voci infantili e pianoforte. Poesie popolari toscane. Milano, Ricordi, 1954. L. 350.

La predilezione per i testi di sapore popolare e per la letteratura dedicata all'infanzia ha in Mortari radici profonde e lontane.

Fin dagli esordi della sua carriera, il musicista non nasconde tale sua simpatia che si concretizza, tra l'altro, nelle sei liriche *Giro giro tondo*, nei pezzettini infantili per pianoforte e nei *Due divertimenti su musiche e parole popolari italiane*.

Col presente fascicolo il compositore quindi non fa che ritornare a un genere indubbiamente congeniale al suo temperamento, ricco di schietta vena melodica e spesso permeato di agili modi popolareschi.

La raccolta consta di quattro brevi pezzi, mantenentisi tutti in una atmosfera di cordiale semplicità.

Dalla curva melodica animata da uno spirito vagamente popolare, dalla ben rilevata struttura strofica, oltre che dal particolare carattere del testo, deriva una perfetta omogeneità stilistica che impronta di sè tutto il lavoro.

La stesura pianistica, sobria nella prima Cantilena, si sostanzia nella successiva di gustose aggregazioni armoniche.

Entrambi musicalmente fondati sulla ripetizione di un unico periodo, gli ultimi due pezzi si distinguono per il senso unitario che scaturisce dall'uso di determinati procedimenti tecnici in carattere con lo spirito dell'opera e che affiorano con particolare insistenza nella parte pianistica. Ci riferiamo all'accompagnamento « ostinato » che pervade con le sue formule simmetriche la terza Cantilena e al pedale di dominante che accompagna quasi ininterrottamente l'ultima.

Con *Cantilene di giochi* il repertorio per l'infanzia si arricchisce perciò di un'opera veramente efficace e che ben si adegua alle esigenze dei giovani esecutori.

F. B.

CLAVICEMBALISTI SPAGNOLI ***a cura di Giuliana Marchi.*** Milano Ricordi, 1955. L. 600.

Primo della raccolta « Le più belle pagine » dei clavicembalisti di tutte le scuole europee, è uscito in questi giorni il quaderno dedicato agli antichi Maestri spagnoli.

Presentate nella accurata revisione, compiuta sugli originali, di Giuliana Marchi, che nella sua qualità di concertista ne è pure appassionata e intelligente divulgatrice in Italia e all'estero, queste composizioni hanno una evidente derivazione scarlattiana, tanto per la forma bipartita, quanto per il carattere.

Da Vicente Rodriguez, contemporaneo dei più insigni musicisti del Settecento, Scarlatti, Bach e Haendel, si giunge, ricordando padre Soler, Felipe Rodriguez, Mateo Albeniz e Cantallos, a padre José Galléss.

Il volume, veramente prezioso per la conoscenza di un periodo interessantissimo della storia musicale di Spagna, è completato da note illustrative, da fac-simili e da cenni biografici di tutti gli autori presentati.

E. GI.

JEAN BINET. ***Sonata breve*** per violino e pianoforte. Basel, Symphonia - Verlag, 1954.

Quella di Jean Binet è una Sonata che non si compromette. Consta di tre tempi (due Allegri veloci ed uno più lento, in mezzo), offre al violinista un seguito di felici occasioni per esibire la propria valentia concertistica senza per questo impegnarlo eccessivamente in difficoltà virtuosistiche; il fraseggio respira agevolmente in una tematica che sa farsi simpaticamente ascoltare; il *Molto moderato intermedio* possiede tutte le doti espressive e patetiche richieste ad un buon secondo tempo. Tutto sommato una composizione che può venire inclusa in qualsiasi programma con probabilità di successo.

NIC. CA.

MARIO GIACCHINO CUSENZA. ***Studio canonico in ottave*** per pianoforte. Milano, Ricordi, 1954. L. 200.

Il dichiarato fine didattico non affievolisce l'interesse musicale di questa breve pagina di non difficile esecuzione, atta, oltre che per lo studio delle ottave, ad affinare nell'allievo il gusto per la costruzione canonica e a prepararlo ad affrontare lavori contrappuntistici di maggiore impegno.
Il canone, steso in un linguaggio armonico e tonale conformista, appena ringiovanito da qualche piccante appoggiatura ravelianamente disposta, si divide in due parti: la prima, che conclude alla dominante, è a due voci e vede, verso la fine, restringersi gli elementi in imitazione; la seconda non è che una ripresa, vivificata da nuove voci e da più nutrite armonie.

F. B.

ANDREA GABRIELI, ***Canzoni alla francese*** für Orgel oder Cembalo herausgegeben von Pierre Pidoux. Kassel u. Basel, Bärenreiter Verlag. Pagg. 40.

Pierre Pidoux, a cui va il merito d'aver curato la prima edizione completa moderna di tutte le opere per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi (presso la stessa casa editrice Bärenreiter), ha portato a termine con la presente pubblicazione anche la riedizione delle opere cembalo-organistiche di Andrea Gabrieli.
Apparse originariamente intorno al periodo 1593-1605 presso l'editore veneziano Angelo Gardano, esse ci sono pervenute in cinque libri, ma non è facile stabilire se solo un libro sia oggi perduto (e precisamente il quarto, riferendo la suddivisione in libri a tutta l'opera cembalo-organistica del Gabrieli apparsa presso il Gardano) oppure se ben altri cinque libri non siano oggi più reperibili (e cioè il primo libro dei *Ricercari* e i primi quattro libri delle *Canzoni alla francese*). La presente edizione del Pidoux delle *Canzoni alla francese* si basa sul sesto ed ultimo libro delle *Canzoni alla francese per sonar sopra istromenti da tasti* del 1605, di cui l'unico esemplare oggi conosciuto è conservato nella Biblioteca musicale «G. B. Martini» di Bologna. Non possiamo che ammirare la scrupolosa fedeltà al testo originale, accompagnata sempre da un vigile senso critico musicale che ha guidato il Pidoux nel suggerire correzioni ad evidenti errori e nel reintegrare omissioni. Ci sia permessa tuttavia qualche piccola osservazione: a pag. 5, sistema 4, misure 3 e 4 non tutte le note dell'Alto, mancano nell'originale bensì solo l'ultimo *mi*; a pag. 7, sist. 3, mis. 3 bisognava forse avere il coraggio di lasciare il *fa diesis* nel testo, anche se nella ripetizione del passo il diesis manca, e così pure i *sol diesis* a pag. 10, sist. 4, mis. 1 e a pag. 31, sist. 5, mis. 1; a pag. 20, sist. 3, mis. 2, il contralto va corretto in sol fa sol (non *sol la sol*). È inoltre inesatto che a pag. 8, sist. 3, mis. 1 l'accordo di *re* sia, nell'originale, una terza sopra.
Questi piccoli nèi che abbiamo riscontrato in un attento confronto coll'originale ed altri ancora che ci possono essere sfuggiti nulla tolgono, naturalmente, al valore di questa bella edizione che, insieme alle altre del Pidoux, contribuisce a una sempre maggior conoscenza e valorizzazione di questo nostro grande maestro del Cinquecento (anche se in queste intavolature di canzoni francesi egli ci si rivela un semplice trascrittore ed elaboratore). Gli altri quattro volumi di A. Gabrieli editi dallo stesso Pidoux presso la casa Bärenreiter comprendono le *Intonazioni*, i due libri di *Ricercari* e le *Canzoni e Ricercari ariosi*; non mancherebbe ora, per esaurire la produzione a noi pervenuta di A. Gabrieli che la ripubblicazione dei suoi brani apparsi nella prima parte del *Transilvano* del Diruta e nel *Tabulaturbuch* di Schmid.

L. F. TAGLIAVINI

ERNEST BLOCH. ***Suite hébraique*** per viola (o violino) e pianoforte. New York, G. Schirmer, Inc.

Con questa composizione Ernest Bloch, tra i musicisti israeliti certo il più sensibile ai richiami della razza, si volge nuovamente a quel mondo ebraico che gli aveva suggerito, tra l'altro, opere quali i *3 Salmi*, *Poèmes juifs*, *Schelomo*, *Israel*. Il titolo apposto dall'Autore al lavoro non deve però trarre in inganno. Anche qui, più che ricorrere all'apporto, raramente attendibile, dell'elemento folcloristico, Bloch intende creare quell'atmosfera profondamente drammatica, a tratti angosciosa, sempre pregna d'intensa religiosità che sola rivela l'intimo travaglio dell'ardente anima del popolo d'Israele.
La *Suite hébraique*, dedicata al Covenant Club d'Illinois, si compone di tre tempi relativamente brevi L'iniziale *Rapsodia* si basa sulla libera successione di tre nuclei tematici d'intonazione contrastante, dei quali uno solo, il primo, è di schietto sapore orientale; il secondo è di natura cantabile, mentre l'ultimo si distingue per fierezza d'accenti e per vigore ritmico. Nella ripresa la riesposizione tematica segue un nuovo corso.
Il secondo movimento, *Processional*, si apre con un ostinato del pianoforte, costituito da secchi accordi dissonanti, sul quale la viola innalza un canto ieratico ricco di melismi, mantenentesi per tutta l'esposizione nel modo frigio. Solo alla fine interviene il fa diesis a rompere l'uniformità modale, mentre ampi moti cadenzanti confermano la chiusa dell'esposizione. Dopo un breve intermezzo con carattere di sviluppo si ha la ripresa del tema base.
Nell'*Affirmation* finale, iniziante con una maestosa melodia che dal pianoforte passa successivamente alla viola, riaffiorano, abilmente trasformati secondo il concetto ciclico, elementi già apparsi in precedenza. Opera veramente sentita, dalla quale si sprigiona un'emozione profonda, questa *Suite*, concepita in uno stile armonico non audace ma nondimeno moderno, riprende atteggiamenti tipicamente blochiani, ravvisabili in modo particolare nelle insistenze modali o tonali e nell'andamento rapsodico della sua struttura.

F. B.

MARIO CASTELNUOVO TEDESCO. ***Second string quartet*** op. 139. Los Angeles, Affiliated Musicians Inc.

ID. ***Sonata in C minor*** for viola and violoncello op. 144. Los Angeles, Affiliated Musicians Inc.

Mario Castelnuovo Tedesco appartiene a quella fitta schiera di musicisti che, usciti alla ribalta musicale subito dopo la prima guerra mondiale, concorsero a restitui-

re all'Italia una letteratura strumentale e sinfonica contemporanea. Ed è ciò che provano queste due composizioni scritte per piccoli complessi da camera ed affidate al timbro espressivo e suadente degli strumenti ad arco; composizioni nelle quali il rigore costruttivo ed architettonico di un impegno formale di chiara impronta classica non isterilisce per nulla l'afflatto emotivo; composizioni che non rifiutano affatto, evidentemente, l'eredità dell'Ottocento romantico, e che, analogamente, si risolvono nella continuità di un «cantare» sostenuto ed intenso.
Nè la parola «cantare» dovrebbe stupire; dato che a ricordarcela rimane, oltre tutto, anche la dedica (così appropriata) della *Sonata* per viola e violoncello offerta appunto «a Ildebrando Pizzetti nel suo settantesimo compleanno». NIC. CA.

SALOMONE ROSSI. ***Sonata in re minore detta la Moderna,*** per due violini e chitarrone. Kassel und Basel, Bärenreiter Verlag («Hortus Musicus»).

Con la collezione «Hortus Musicus», la casa editrice Bärenreiter intende offrire ai musicisti dilettanti, professionisti e docenti una vasto repertorio di musiche, tratte prevalentemente dalla produzione del '5-'6-'700, ordinandolo secondo un severo criterio di selezione basato sulla carica di vitalità o sull'alto interesse culturale di composizioni, che valga la pena di trarre, per l'una o l'altra ragione, da un oblio talvolta secolare in vista appunto di quelle «raggiungibili gioie musicali» (come si dice con poetica espressione nella didascalia apposta all'elenco della raffinata vegetazione dell'Hortus), che ascoltatori particolarmente provveduti e specificamente amanti della musica «antica» possono ricavare dai documenti di tre secoli di civiltà musicale. La collana, che si presenta in una veste più che decorosa, è curata da revisori di notevole competenza critica e di cosciente discrezione nell'offrire i testi in simpatico spirito di impersonalità quasi assoluta, tutt'al più proponendo, spesso addirittura fra parentesi, qualche sommaria indicazione dinamica.

Con la *Sonata* detta «*la moderna*» del mantovano Salomone Rossi (l'Ebreo), edita da Werner Danckert e tratta dalle 6 Sonate appartenenti all'op. 12 di Rossi, e cioè al III libro delle *Varie Sonate, Sinfonie, Gagliarde, Brandi e Correnti per sonar due Viole da braccio et un Chitarrone o altro stromento simile*, siamo ai primordi della letteratura della benemerita Sonata a tre (1613). Tuttavia, benchè la composizione denunci nella sua costituzione una limitazione quasi calligrafica dello stile di Canzone, essa è già notevole per il chiaro e deciso dipanarsi del tessuto polifonico in zone espressive ben definite naturalmente disposte secondo il principio di alternare movimenti lenti e rapidi, le quali lasciano presagire l'imminente organizzarsi della materia sonora in «tempi», concepiti come differenti momenti lirici complementari di una unità plurima. In questo senso, «*La moderna*» di S. Rossi non ha solo valore di documento storico, ma è la prova di un più che volonteroso puntualizzarsi di un gusto, che punta alla coscienza dell'espansione canora. FRA. BU.

RECENSIONI:

libri

GIOVANNI D'ALESSI. ***La Cappella Musicale del Duomo di Treviso (1300-1633).*** Vedelago (Treviso), Tipografia Ars et Religio, 1954. Pagine 272, 10 tavole e appendice musicale di 46 pagine.

Quando Mons. Casimiri sulla sua rivistina, *Note d'archivio per la storia musicale*, sembrava combattere disordinatamente una donchisciottesca battaglia, predicando la necessità di tracciare lo storia di ognuna delle nostre Cappelle musicali, lo scetticismo generale e la poco buona volontà dei colleghi pareva fargli perdere terreno giorno per giorno. Poi Mons. Casimiri scomparve con il suo sogno e *Note d'archivio* cessò le pubblicazioni. Rimase però la realtà, la fondatezza della sua affermazione: che fino a che non si fosse tracciata la storia di tutte le Cappelle delle Chiese italiane non si sarebbe potuta tracciare la storia della musica in Italia. Se mai, anzi, col tempo, il suo programma che era sembrato così ambizioso, finì per rivelarsi anche troppo limitato. Chè, per compiere la storia musicale italiana, bisognerà pure aggiungere alla storia di ogni Cappella ecclesiastica, quella delle Cappelle principesche, e poi quella degli Oratori, e quella di tutti i Teatri e di tutte le Scuole e via via e poi lo studio dei singoli Archivi musicali rimasti, pubblici e privati. Insomma ancora un lungo, lunghissimo cammino da percorrere, prima di venirne a capo. Ma niente pessimismi. In ogni campo, anche se lentamente, si è pur finito per muoversi, e, anche se disordinatamente, si finisce pur sempre a portare ognuno la propria pietruzza alla costruzione generale.
Ma quella di Mons. Giovanni D'Alessi non è affatto una pietruzza. Se la sua storia della Cappella del Duomo di Treviso avesse raggiunto Mons. Casimiri, gliela avremmo vista sicuramente accarezzare con compiacenza come il risultato più splendido del suo insegnamento. Perchè il volume di Mons. D'Alessi è un modello del genere, per la sua completezza, precisione, conclusione, e insieme per la sua ricchezza di documentazione.
La storia della Cappella è tracciata con esattezza ed esaurientemente in tutti i particolari della sua vita dall'inizio, nel secolo XIV alla fine, nel 1633, non trascurando alcun particolare che riguardi maestri, cantori, organisti e organari nonchè l'archivio musicale di cui potessero fornire notizia i documenti rimasti. E dell'importanza di tale cappella è detto subito, se si ricordi solamente che fra i suoi maestri si annoverano Gerardo de Lisa, Giovanni Nasco, Ippolito Camaterò, Giovanni Matteo Asola, Lambert Courtoys, Lodovico Balbi e Teodoro Clinio. Di ognuno di questi maestri e degli altri che non ricordiamo per brevità, l'A. traccia un profilo saporito, cosicchè il suo volume oltre che allargarsi di necessità, all'intera storia del movimento musicale di Treviso, per ricreare l'ambiente artistico nel quale la Cappella del Duomo fiorì, assume importanza ben più vasta, inserendosi con autorità fra i testi basilari della storia della musica italiana. Tanto è vero che ad esso e alla sua documentazione si dovrà ricorrere ormai per studiare i predecessori del Willaert nell'impiego del «Coro spezzato», che egli indica nel già noto fra' Ruffino d'Assisi, maestro di cappella del Duomo di Padova fra il 1510 e il 1520, e nel meno noto Francesco Santacroce, che appresa la pratica da fra' Ruffino in Padova, la trasportò in Treviso alla sua nomina a Maestro di cappella della Cattedrale.
Una parte assai rilevante del volume è

dedicata all'archivio musicale. Purtroppo si tratta di uno studio « post mortem », poichè, salvo pochi manoscritti e alcuni preziosi incunabuli musicali, quasi tutto il rarissimo materiale andò distrutto nell'incendio provocato dai bombardamenti subiti da Treviso nell'ultima guerra. Comunque rimane la piccola consolazione di sapere almeno esattamente quello che racchiudeva, ciò che non avverrà più per altri archivi distrutti nelle stesse circostanze.

Il bel volume termina con una appendice musicale, nella quale l'Autore trascrive in partitura e in chiavi moderne due composizioni di Francesco Santacroce, una del Nasco, tre dell'Asola e due di Teodoro Clinio, a quattro, cinque e otto voci.

C. S.

BELA BARTOK. ***Scritti sulla musica popolare,*** a cura di Diego Carpitello. Prefazione di Zoltán Kodály. Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955. In 8°, pp. X-305, con tavole ed es. mus. (« Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici, n.° 25 »). L. 2.000.

Zoltàn Kodàly nella Prefazione afferma che, venuto a Roma nel 1912 insieme a Bartók per partecipare ad un congresso di musicisti, si meravigliò di non trovare, nelle raccolte italiane di canti popolari, delle melodie che non portassero traccie visibili della più recente musica colta. « Dovemmo supporre — dichiara — che il grandioso sviluppo plurisecolare della musica colta italiana avesse rubato ai ricercatori il tempo di ritrovare le antiche impronte ».

Le conclusioni di Kodály erano finora incontestabili ed incontestate, perchè solamente in questi ultimi tempi ha iniziato l'attività, con l'aiuto dell'Accademia Nazionale S. Cecilia e della RAI, un Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare il quale procede alla registrazione di canti popolari: l'abbondanza ed interesse del materiale già raccolto contraddice il luogo comune che la nostra poesia e musica « dotte » abbiano del tutto atrofizzato e soffocato i canti del popolo.

Non poteva cadere quindi in un momento più opportuno la traduzione di *Bartók Bela valagatott zenei irásai*, un libro pubblicato a Budapest nel 1948 e contenente i più importanti ed autorevoli scritti del musicista magiaro sull'argomento.

L'interesse di Bartók per l'etnofonia fu il lungo amore di un quarantennio, stroncato solo dalla morte. Questo era noto, anche se poi non si andava più in là, sia per l'agnosticismo della nostra cultura in questo campo sia per la scarsità di comodi mezzi di documentazione.

Opportuna dicevamo la traduzione in italiano di questa raccolta per il valore metodologico che gli scritti stessi, pur occasionali e appartenenti a periodi diversi, rappresentano: fatto abbastanza singolare quando si pensi che Bartók e Kodály inizialmente sprovveduti di ogni bagaglio storicistico e di quelle cognizioni che erano comuni alle correnti etnografiche e folkloristiche dell'epoca, pervennero a costruire un sistema di ricerca, trascrizione e catalogazione dei canti riconosciuto ancor oggi tipico e valido anche sotto un severo aspetto scientifico.

La scelta degli scritti è stata compiuta con abile ed accorto criterio; precede una introduzione di Diego Carpitella (uno dei nostri studiosi meglio informati) esauriente ed illuminante.

RI. AL.

FRANCO SCHLITZER. ***Mondo teatrale dell'Ottocento.*** Napoli, Fausto Fiorentino libraio, 1954. In-8°, pp. 224 con 6 tavole f. t. L. 1.500.

I diciannove saggi che variamente compongono questo *Mondo teatrale dell'Ottocento* traggono pretesto ed occasione da lettere sparse, o parziali epistolari, dovuti a Bellini, a Donizetti e a Verdi, a loro diretti o comunque riferentesi ad essi.

I documenti stessi, in mano a privati collezionisti d'autografi o acquistati dal conte Chigi — il mecenate musicofilo che conserva al nostro tempo ferrigno splendidezze di epoche remote — sono affatto inediti, non risultando conosciuti dai compilatori di lettere e dai raccoglitori di memorie intorno ai tre grandi operisti.

Già in questo apporto nuovo, anche se discreto e marginale, alle biografie dei musicisti, il libro si giustifica; ma lo Schlitzer vi ha aggiunto una larga cornice, di esegesi e di commento, che egli ha condotto (specialmente per Donizetti) in contrappunto con le più note e autorevoli monografie esistenti: confermando qua, correggendo là.

Poco si tratta di estetica e di arte, rare sono le confessioni sul « mestiere » di musicista, perchè i documenti riportati sono avari di simili confidenze; ma anche se i saggi svolgono più volentieri lembi di biografia, umori e reazioni dei musicisti di fronte a fatti che poco hanno a spartire con la musica, il libro può costituire una lettura gradita ai lettori che apprezzino il vivo fascino del mondo teatrale dell'Ottocento.

Fra gli scritti si trovano anche due romanze da salotto una di Donizetti (limitata alla melodia), l'altra di un Verdi ancor giovanile e diligentemente ossequioso, ancorchè impersonale. Sono desunte da un « album » della contessa Sofia de' Medici di Marignano e possono formare la delizia dei cacciatori d'inediti.

RI. AL.

ETTORE CAMPOGALLIANI. ***Luigi Ferrari Trecate operista.*** Verona, 1955. In-8°, pagg. 73, con 8 tav. f.t. L. 500.

Questo di Ettore Campogalliani è un libro che si legge agevolmente: lo stile procede scorrevole, con venature aneddotiche da racconto. Da racconto per ragazzi, diremmo quasi; e la cosa non è poi tanto stonata, quando si pensi che la maggior parte della produzione operistica di Ferrari Trecate è appunto dedicata ai ragazzi.

Il volume, preceduto da una presentazione di Giulio Confalonieri, è corredato da un'appendice contenente il catalogo delle opere ed un « curriculum » delle principali attività del musicista. Nel complesso, un libro scritto con affetto, quasi con venerazione.

CIO. STE.

EDGAR WILLEMS. ***Le rythme musical.*** Rythme, Rythmique, Métrique. Étude psychologique. Paris, Presses Universitaires de France, 1954 (« Bibliothèque internationale de musicologie »). In-8°, pp. VIII-260 con es. mus. Fr. 900.

Nella musica moderna il ritmo ha assunto una importanza capitale: conoscerne la natura, studiarne a fondo i problemi, nei loro molteplici aspetti, è ormai un'esigenza dell'educazione musicale d'oggi, cui un angusto insegnamento empirico non può che dimostrarsi insufficiente.

Edgar Willems, professore al Conservatorio di Ginevra, in questa pubblicazione, si propone appunto di illuminare la teoria del ritmo, elaborando un'estetica musicale atta a portare, in così controverso argomento, una parola se non definitiva, almeno chiarificatrice, che valga a colmare le lacune del passato e a sanare, se possibile, le divergenze (e sono molte) esistenti ancora in materia.

Per l'Autore, uno studio efficace del ritmo musicale presuppone una netta distinzione tra ritmo, ritmica e metrica — termini ben differenti, ma che nella pratica vengono spesso confusi —; presuppone, inoltre, di considerare il ritmo, non quale fenomeno isolato, ma come parte integrante della triade: ritmo-melodia-armonia. Egli pone i tre elementi fondamentali della musica in una sintesi musicale-umana, e ritiene d'aver raggiunto una conclusione notevole dal punto di vista psicologico, creando un parallelo tra questi elementi fisici e i tre elementi in cui si distingue la natura umana: rispettivamente vita fisiologica, affettiva, mentale. La concezione tendente a dar rilievo ai principi umani

che regolano il ritmo e a stabilire rapporti tra la natura umana e la musica domica, si può dire, tutto il libro, conferendogli una particolare impronta.

Il volume, la cui lettura desta, sotto molti aspetti, un vivo interesse, è irto di citazioni erudite che consentono sovente al Willems di rilevare gli errori in cui sono incorsi studiosi anche insigni e di entrare in diretta polemica con essi.

Nella prima parte del lavoro, dedicata al ritmo musicale, l'Autore analizza con acuto senso critico i diversi aspetti del ritmo: esamina nei suoi vari stadi l'evoluzione della coscienza ritmica, distingue il ritmo musicale dagli altri ritmi, contrappone il ritmo alla ritmica e alla metrica, confrontandolo poi con la melodia e l'armonia, per porre il tutto nella già accennata sintesi umana; indugia, quindi, sugli elementi agogici, dinamici e plastici e dà infine la definizione del ritmo. Passando al « Movimento » ne indaga la natura e offre qualche breve cenno storico; più a lungo si sofferma sui complessi problemi riguardanti il « Tempo ». Alle fonti d'ispirazione del ritmo musicale dà uno sguardo sintetico, ma tuttavia ricco di notizie. Invano però abbiamo cercato nel paragrafo sul canto popolare, il nome di un maestro italiano, Sinigaglia ad esempio, tra i tanti cultori del folclore musicale citati.

Dopo un rapido, ma succoso cenno alle espressioni ritmiche presso le varie razze, si conclude la prima parte del libro.

La seconda tratta, più sotto l'aspetto teorico che pratico, delle forme ritmiche. E' forse la parte più viva e certo, in molti sensi, la più attraente; vi si scorge il didatta dalla lunga e fruttuosa pratica musicale.

Argomenti discussi e controversi (arsi e tesi, ritmo maschile e femminile) sono affrontati con acume e con vigore polemico. Con dovizia d'esempi si sviluppa il paragrafo sulla notazione, particolarmente interessante per quanto riguarda le moderne innovazioni in questo campo. L'Autore riporta anche due brevi frammenti musicali con la relativa trascrizione in recenti sistemi di notazione verticale.

Nel capitolo conclusivo il Willems sottolinea la necessità di una seria, e non solo formale, educazione ritmica. F. B.

KARL GEIRINGER. ***The Bach Family. Seven generations of creative genius.*** London, George Allen & Unwin Ltd., 1954. In 8°, pp. XVI-514, con 26 tavole f. t. e numerosi es. mus. 45 s.

Questa storia dei Bach attraverso i due secoli in cui compositori, organisti e cembalisti di questa famiglia si sono sparsi nelle cappelle e nelle corti tedesche si fa leggere volentieri, tanto è la piacevolezza del racconto, che con esemplare gusto di buona letteratura fa centro via via nelle varie figure e personalità, allargandosi da esse all'ambiente sociale ed artistico che le circonda.

L'opera si articola in tre parti, ponendo al centro Giovanni Sebastiano (al quale, tra l'esposizione della vita e lo studio dell'opera, sono dedicate oltre 180 pagine), tra i precursori (da Veit e Hans) e i successori (e tra i figli, a Wilhelm Friedmann, a Filippo Emanuele, a Giovanni Cristiano, Geiringer aggiunge l'ingiustamente dimenticato Giovanni Cristoforo Federico, il « Bach di Bückebourg »). Alla base del libro esiste una severa e minuziosa preparazione documentaria, che tiene conto, oltre che dei « classici » della bibliografia bachiana, anche degli ultimi studi, fino a quelli pubblicati nella recente occasione del bicentenario della morte di Giovanni Sebastiano; il Geiringer stesso ha aggiunto di suo contribuendo positivamente alla conoscenza dei Bach appartenenti alle generazioni più antiche.

L'esemplare volume, prezioso anche per numerosi indici e per la cospicua bibliografia, si orna di utili schemi genealogici e di numerosi ritratti, alcuni dei quali finora inediti. Il favore che ha incontrato il libro è confermato dalla già avvenuta versione in francese (Parigi, ed. Corréa, 1955).

DO

ROMAN VLAD. ***Modernità e tradizione nella musica contemporanea.*** Torino, Einaudi, 1955. In-8°, pp. 322, con es. mus. L. 2500.

Il titolo non potrebbe essere scelto meglio: studiare la modernità e la tradizione della musica contemporanea significa infatti giudicare la cultura musicale d'oggi in tutta la sua complessità, significa mettersi al riparo da ogni possibile faziosità di parte, significa riuscire ad essere sereni. Ed è una qualità — questa: la serenità — di cui dobbiamo essere grati a Vlad: tanto più che non gli impedisce minimamente di impegnarsi costantemente nel discorso, di crederci fino in fondo, insomma, al di fuori di ogni agnosticismo. Il volume è costituito da una serie di saggi già pubblicati su riviste musicali o letterarie; tra questi, quei pochi dedicati a musicisti del passato, vengono sempre inseriti in una problematica musicale attualissima: così è dello studio sulla *Posizione storica di Chopin*, o di una serie di interessantissime analisi armoniche sul linguaggio verdiano. Particolarmente felici gli articoli su Schoenberg, sulle musiche sacre di Stravinski e sulla musica da film. Potremmo fare una sola riserva per gli apprezzamenti di Vlad sull'esperienza postwebernista di giovani quali Nono, Boulez, ecc. (il fatto che la loro posizione teorica risulti insostenibile non significa che la loro musica, in pratica, non possa avere un insostituibile significato spirituale, quindi positivo). Di particolare valore il saggio dedicato all'*Asemanticità della musica*, ove il Vlad, partendo da constatazione puramente sperimentale, giunge ad affermazioni assolutamente essenziali dal punto di vista estetico; *asemanticità della musica* significa infatti l'impossibilità del linguaggio musicale di articolarsi su precisi nessi logici che ne garantiscano una grande durata storica: di qui il progressivo corrompersi della tensione musicale, il raddolcirsi delle dissonanze nell'assuefazione del gusto, l'impossibilità di ricostruire l'effetto terribilmente aspro delle settime monteverdiane. Osservazioni che, una volta accettate, mettono al riparo da ogni accademismo culturale, o dal gusto, tipicamente pedante, del riscoprimento musicologico.

NIC. CA.

LETTERE AL DIRETTORE

Richiesto di informazioni sopra Carlo Placci del lettore viareggino, Galileo G*** che scriveva di essere in procinto di pubblicare certe sue *Nuove croniche fiorentine*, valendomi un po' della memoria e, ahimé, un po' troppo di un diarista di penna più elegante che esatta, risposi, fra l'altro, che Carlo Placci apparteneva a una *élite* di cui oggi non esiste più manco l'ombra; che sempre presente a ogni festival o congresso o manifestazione d'arte di portata internazionale egli inviava di tanto in tanto al *Corriere della Sera* informazioni piacevoli e interessanti, e che appunto riferendosi a quella sua attività puramente elegante, la consorte lo chiamava talvolta Ministro degli Affari inutili. Invece della consorte si trattava di una sorella. A questo proposito il Maestro Vittorio Gui scrive alla *Ricordiana*:

Fiesole, 3 ottobre 1955

Caro Montani,

Leggo sull'ultimo numero della Rivista da Lei diretta le righe sul compianto e indimenticabile mio amico Carlo Placci; verissimo che fu spiritosamente chiamato Ministro degli Affari Inutili, ma non dalla moglie che non ebbe mai, rimanendo scapolo impenitente fino alla morte, arrivata dopo gli 80 anni, ma dalla sorella con la quale convisse fino alla morte di lei, qui in Firenze, non ricordo bene in quale data. Uomini come Placci, che apparentemente viveva nell'ozio, fecero più bene alla società che tanti altri studiosi e sgobboni; aveva cultura generale immensa, e radunava nel suo salotto tutte le persone intelligenti che poteva incontrare nei suoi viaggi a traverso tutta l'Europa. Un giorno per puro caso ci trovammo insieme un musicista (il sottoscritto), un generale — Cadorna — e uno scultore, Trentacoste... Placci era raggiante di felicità.
Colgo l'occasione per ricordarmi a Lei e InviarLe i miei più cari saluti.

Alcune settimane dopo scrive da Beverl Hills il mio amico Maestro Mario Castelnuovo-Tedesco:

Beverl Hills, California, 28 novembre 1955

Caro Montani,

il tuo « attento lettore » ha notato una lieve inesattezza (che non ha nessuna importanza per i lettori della Ricordiana, *ma che forse puoi rettificare privatamente, al tuo corrispondente viareggino). È vero che l'appellativo « Ministro degli Affari Inutili » fu dato a Carlo Placci, ma non da sua moglie, poichè egli non si sposò mai. Viveva con una vecchia sorella, anch'essa nubile (la signorina Adele) nel suo villino di Via Alfieri, dove, un paio di volte all'anno, dava dei grandi ricevimenti che egli chiamava i « pigia-pigia intellettuali » e dove invitava quello che egli chiamava « il tout-Piazza d'Azeglio » (ma anche tu, se non sbaglio, ci venivi!). Il nomignolo, bensì, gli fu dato non da questa sorella, ma da un'altra che era sposata a Parigi (e proprio nella forma francese « le Ministre des Affaires Inutiles »), M.me Henraux: che poi era la madre di Lucien Henraux (amico e corrispondente di Marcel Proust), che fu il primo marito di Elisabetta De Piccolellis, figlia del M.° Ottavio De Piccolellis che tu pure avrai conosciuto): gentiluomo napoletano e violoncellista e « amateur » direttore d'orchestra, che fondò a Firenze la prima Società Orchestrale, la « Cherubini » (vecchia storia fiorentina...). Elisabetta sposò poi, in seconde nozze, Valdo Barbey (anch'egli francese e discendente dal letterato Barbey d'Aurevilly), che era pittore e scenografo, e fece — credo — gli scenari per la prima rappresentazione delle* Sette Canzoni *di Malipiero a Parigi.*
Eccoti illustrate tutte le « genealogie » e le loro connessioni artistiche! Povero Placci...:anch'io l'ho ricordato in un capitolo delle mie Memorie (che ho finito di scrivere quest'estate...); e — come dici tu — apparteneva a una specie di élite intellettuale, ormai purtroppo scomparsa, di cui non sopravvive (a Firenze) che il vecchio ma ancora impareggiabile Berenson...
Mille cordialità dal vecchio amico Mario.

Allora, ad evitare che il richiedente pubblicasse una inesattezza, gli scrivo informandolo, ma ecco la strana lettera che ricevo, quasi una illuminazione di psicologia gerontologica, con quel distacco, quel saluto quasi un sorriso di addio a tutto e a tutti ch'è proprio dei vecchi intelligenti.

Viareggio, 30 dicembre 1955

Egregio Direttore,

ricevo la sua gentile e premurosa lettera di cui mio fratello Galileo non potrà ringraziarla perchè è passato a miglior vita lasciando in tronco quelle sue scritture che chiamava Cronache fiorentine *e che erano la sua fissa principale. Gli mancavano quattro giorni a compiere i novant'anni e avrebbe desiderato morire ai cento compiuti, ma* quella *non era dello stesso parere. Era scapolo, Galileo, come lo sono anch'io, più giovane di lui di quasi due anni. Anche questo Signor Placci sento che era scapolo ed è morto a ottant'anni. Gli scapoli campano... campano... fin che viene poi il giorno che sposano la più brutta di tutte: la morte.*
Salute e bene. *Vincenzo G****

« Quasi una stampa dell'800 »

Alvaro Pagni - Montecatini

L'indirizzo dell'antica Casa Ricordi già definito « quasi una stampa dell'800 » per la sua distesa lentezza davvero in carattere con l'epoca della diligenza era testualmente questo:
I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Giovanni Ricordi. Contrada degli Omenoni 1720 - Sotto il Portico a fianco dell'Imperiale Reale Teatro alla Scala (dalla « Gazzetta Musicale di Milano » Anno IX - 1851, edita da Ricordi).

All'insegna del buon mercato

Signora Rosita Gai - Prato

Al suo maestro di canto che si lamenta di non poter chiedere più di mille lire per lezione, legga questo « avviso economico » di un secolo fa: *Ex-Direttore della Scuola di Canto del Conservatorio di Chicago, presso la Casa Musicale Pigna in Piazza della Scala, dà lezioni in quattro lingue a una lira.*

Fiato sprecato

Dr. Carlo Biglione - Torino

Nel loro sviluppo la radio, la televisione, il cinema, il teatro, ecc. seguono un itinerario imprevedibile. Persino un uomo di grandissimo ingegno quale fu Luigi Pirandello sbagliava quando all'apparire del cinema parlato scriveva che il nuovo tipo non avrebbe attecchito perchè il vedere fotografie che parlano e cantano era una cosa « quasi macabra ». Il cinema stesso ai suoi primi passi fu considerato come un'offesa all'arte. « Gente che va al cinematografo » voleva dire cattivo gusto, ignoranza, mente chiusa; ma il cine ha seguito la sua strada ed ora chi « non va al cinema » bisogna inventi che ci va spesso per non sembrare uno zotico che viene dalla Falterona. Consideri la ridevole aria di questo asterisco del 1912: « Anche in Italia, come molti colleghi suoi all'estero, l'attore Antonio della Guardia ha diramato una circolare con la quale fa appello ai compagni d'arte *per promuovere un movimento contro la crescente invasione dei cinematografi* ». Oggi questa proposta fa ridere i polli.
Le sue censure alle « passioni sociali odierne » saranno magari giustissime, ma sono di quelle che andrebbero murate o imbottigliate come messaggi ai posteri...

Resp. Guido Valcarenghi

Arti Grafiche G. Mongiuzzi - Milano - Autorizz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (novembre-dicembre 1955)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	PIANISTI	EDITORE
DELLO JOIO	*The Ruby* (1ª esec. in Canadà)	Op.	1 atto	Toronto CBC	Goldschmidt		Ricordi & Co. N. Y.
GUARNIERI	*Pedro Malazarte*	Op. com.	1 atto	S. Paulo	Guarnieri		Ricordi Amer.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella* (orch. trascritta per 2 pf.)	Op. com.	1 atto	Milano		Massaron e Casagrande	Ricordi & Co. N. Y.
MENOTTI	*La Medium* (orch. trascritta per 2 pf.)	Op.	2 atti	Vercelli		Massaron e Casagrande	Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono*	Op. com.	1 atto	Valencia	Annovazzi		Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono* (orch. trascritta per 2 pf.)	Op. com.	1 atto	Milano		Massaron e Casagrande	Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono* (orch. trascritta per 2 pf.)	Op. com.	1 atto	Vercelli		Massaron e Casagrande	
NAPOLI	*Un curioso accidente*	Op. com.	3 atti	Milano RAI	Basile		Schirmer
RESPIGHI	*La Fiamma*	Op.	3 atti	Catania	Molinari-Pradelli		Ricordi
RESPIGHI	*Maria Egiziaca*	Op.	1 atto	Valencia	Annovazzi		Ricordi
SALINES	*Paganetta*	Op.	3 atti	La Spezia	Mucci		Ricordi
SAUGUET	*I Capricci di Marianna*	Op.	2 atti	Napoli	Caracciolo		Ricordi Soc. An. des Editions Ricordi Paris
ZANDONAI	*Giulietta e Romeo*	Op.	3 atti	Bologna	De Fabritiis		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (novembre - dicembre 1955)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA (minuti)	EDITORE
BACH-RESPIGHI	*Passacaglia in do min.*	Orch.	Vancouver	Hoffman		15	Ricordi
BELLINI-ZANON	*Sinfonia in mi bem.*	Orch.	Budapest	Ephrikian		8	Ricordi
BETTINELLI	*Sinfonia breve*	Orch.	Torino RAI	Basile		16	Ricordi
CATTOZZO	*I Misteri gaudiosi*, per coro femm. int. e orch.	Coro e orch.	Lissone	Castagnino		60	Ricordi
CECE	*3° Concerto per orch. d'archi, pf. e timpani*	Archi	Napoli	Caracciolo	Kallir	20	Ricordi
CIMAROSA-CECE	*Concerto per 2 flauti e orch.*	Orch.	Budapest	Ephrikian		18	Ricordi
CLAUSETTI	*3 Danze e Finale*	Orch.	London BBC	Jenkis		13	Ricordi
CORELLI-TONI	*8° Concerto grosso in sol min.* "Per la Notte di Natale".	Archi	Padova	Scimone		15	Ricordi
DE SABATA	*La notte di Platon.* Quadro sinfonico	Orch.	Roma	Previtali		21	Ricordi
GEMINIANI-MARINUZZI	*Andante per archi e organo*	Archi	Buenos Aires	Bandini		5	Ricordi
GHEDINI	*Architetture.* Concerto per orch.	Orch.	Torino RAI	Celibidache		16	Ricordi
GHEDINI	*Concentus basiliensis* per v.no e orch. da cam. (I^a^ esec. mondiale)	Orch. cam.	Basilea	Sacher	Felicani	19	Ricordi
LOPEZ BUCHARDO	*La Campera*	Orch.	Buenos Aires	Martini		6	Ricordi Amer.
MALIPIERO	*Sinfonia dello Zodiaco*	Orch.	Torino RAI	Celibidache		43	Ricordi
MALIPIERO	*IV Sinfonia* (in memoriam)	Orch.	Budapest	Ephrikian		25	Ricordi
MALIPIERO	*Sonata a cinque*	Archi	London BBC			16	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Archi	Venezia	Pedrotti		14	Ricordi
MARGOLA	*Kinderkonzert* per pf. e orch.	Orch.	Milano	Gracis	Benedetti Michelangeli	12	Ricordi
MIGNONE	*6 Preludi per pf. e orch.*	Orch.	Rio de Janeiro	Mignone	Estrella	10	Ricordi Brasil.
MONTANI	*Concertino in mi per pf. e archi*	Archi	Milano		Bodini Mazza	13	Ricordi
MONTEVERDI-MALIPIERO	*Orfeo.* Sinfonie e ritornelli	Archi	Budapest	Ephrikian		8	Ricordi
NORDIO	*Il Lago d'amore.* Impressione sinfonica (I^a^ esec. in Portogallo)	Orch.	Porto	Savini		12	Ricordi
PETRASSI	*1° Concerto per orchestra*	Orch.	Roma	Martinon		20	Ricordi
PIZZETTI	*Messa da Requiem*	Coro	Milano	Agostini-Bitelli			Ricordi
PORRINO	*Tartarin de Tarascon.* Ouverture	Orch.	Palermo	De Carvalho		11	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1^a^ suite)	Archi	Montreal	Monteux		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1^a^ suite)	Archi	London BBC	Grey		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3^a^ suite)	Archi	Milano	Janes		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3^a^ suite)	Archi	Genova	Toffolo		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3^a^ suite)	Archi	Pavia	Janes		16	Ricordi
RESPIGHI	*Concerto a cinque*	Archi	Milano	Janes		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma* (I^a^ esec. in Portogallo)	Orch.	Porto	Savini		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Orch.	Edimburg	Swarowsky		18	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (novembre - dicembre 1955)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA (minuti)	EDITORE
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Orch.	Glasgow	Swarowsky		18	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Tel Aviv			20	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pf. e orch.*	Orch.	Buenos Aires	Derevitski	Amicarelli	18	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pf. e orch.*	Orch.	Milano	Janes	Walza	18	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	London	Foster Clark		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	Halifax CBC	Meyer		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	Milano	Janes		16	Ricordi
SANTORO	*Brasiliana*	Gr. orch.	Porto Alegre	Santoro		18	Ricordi Brasil.
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in do* F. VII n. 3	Orch. cam.	Halifax CBC	Meyer		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in re min.* F. VII n. 1	Orch. cam.	Bishop Auckland			7	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in sol. min.* F. XII n. 3	Orch. cam.	Budapest	Ephrikian		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re per liuto e orch.* F. XII n. 15	Orch. cam.	Montreal CBC TV	Leduc	Fentok	11	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Padova	Scimone		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re min. "Madrigalesco"* F. XI n. 10	Orch. cam.	Fulda	Jenkins		6	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re min. "Madrigalesco"* F. XI n. 10	Orch. cam.	Heide	Jenkins		6	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Schweinfurt	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Siegen	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Dinslaken	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Nakskov	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Naestved	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Herning	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Aarhus	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Skagen	Jenkins		3	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Frederikshavn	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Paris	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Innsbruck	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Nottingham	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Liverpool	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Sheffield	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Newcastle	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	London	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. XII n. 16	Orch. cam.	Wien	Jenkins		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do* F. XII n. 17	Orch. cam.	Budapest	Ephrikian		3	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-Concertino.* Per oboe e orch. da camera	Orch. cam.	London BBC	Tausky	Whittaker	20	Ricordi

G. RICORDI & C.

EDITORI / MILANO

LE PARTITURINE

RICORDI

raccolgono alcune centinaia
di composizioni
appartenenti a tutti i generi
della letteratura musicale
classica e moderna

L'elegante veste grafica
la nitidezza litografica,
la sicurezza revisionale unita
a esemplare fedeltà agli originali
fanno di questa collezione
uno strumento indispensabile
per lo studioso e per l'amatore
e una guida utilissima
per l'ascolto della musica incisa.

I prezzi di queste partiture in 16°
sono economici.

Catatogo completo a richiesta.

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI dal 1° al 31 Dicembre 1955

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

			Lire
* 128743	Eusoni	« *Lettere alla moglie* », a cura di F. Schnapp. Traduzione e prefazione di L. Dallapiccola	2000
* 128734	Pannain	« *Da Monteverdi a Wagner* ». Pagine di storia della musica	1500

PIANOFORTE A 2 MANI

* E.R. 2507	Chopin	*Fantasia in fa minore*, op. 49 (Brugnoli-Montani)	250
* 129099	—	*Marcia funebre* (dalla Sonata, op. 35) (Del Maglio (Perle musicali)	100
* 129100	—	*Mazurca*, op. 7 n. 1 (Del Maglio) (Perle musicali)	100
* 129104	—	*Valzer*, op. 34 n. 2 (Del Maglio) (Perle musicali)	100
* 129105	—	*Valzer*, op. 64 n. 2 (Del Maglio) (Perle musicali)	100
* 129097	Ciaikovski	*Melodia senza parole*, op. 2 n. 3 (Del Maglio) (Perle musicali)	100
* 129115	Fernandez	*Cielito lindo*. Valzer (Del Maglio) (Perle musicali)	100

CANTO E PIANOFORTE

125545	Gatti	*Canti fraterni* (da « I canti delle quattro stagioni ») di A. Gatti	1000

FISARMONICA

* 129186	Gershwin	*Andante e finale* (dalla Rapsodia in blu) (Carreno)	400
* 129168	—	*Rapsodia in blu* (Fugazza)	550

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

	Mozart	*La finta semplice* (Das Schlaue Mädchen) (it.-ted.). Revisione musicale e traduzione in tedesco di R. Paumgartner (rilegata in tela e oro)	6000
	—	*Idem* (in brochure)	5500

LIBRETTI

	Mozart	*La finta semplice* (Das Schlaue Mädchen) (it.-ted.)	500
	Rossellini	*La guerra*	200

Le novità sono contrassegnate da un *

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

Almanacco

Musicale

Italiano

a cura di **Riccardo Allorto**

L'EDIZIONE 1956
è in vendita dal 5 dicembre
nelle migliori librerie
e negozi di musica
a L. 1500.

G. RICORDI & C. EDITORI

importante
avviso
a tutti
gli arpisti

una nuova arpa per voi

Siamo lieti di annunciarVi
che la Ditta Salvi di New York
si è stabilita in Italia
per fabbricare arpe
tipo americano.

Finalmente per la prima volta
Vi sarà possibile acquistare
modelli americani
ai prezzi
del mercato europeo.

Questi strumenti
sono il frutto di molti anni
di ricerche, studi ed esperimenti,
ed è con giusto orgoglio
che possiamo affermare che essi
possiedono una tonalità perfetta
ed una efficienza
meccanica eccellente.

Frattanto
restiamo a Vostra
completa disposizione
e per ulteriori informazioni
in merito
Vi preghiamo di scriverci
al seguente indirizzo:

Mr. Victor Salvi Co.,
P.O.B. 357, Genova

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600
Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz.: Milano - Via Passarella 10 - Tel. 709. 388

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

CETRA

(Compagnia per Edizioni, Teatro, Registrazioni ed Affini - Soc. per Azioni)

Requiem

per quattro parti principali (soprano, mezzosoprano, tenore, basso) e coro

Musica di

Wolfango Amedeo Mozart

Interpreti

Pia Tassinari, Ebe Stignani, Ferruccio Tagliavini, Italo Tajo

Direttore

Victor de Sabata

Orchestre e Cori della Radiotelevisione Italiana

Istruttori dei cori

Costantino Costantini e Bruno Erminero

coadiuvati da Marcello Tommasetti e Gennaro D'Angelo

160 professori d'orchestra - 300 coristi

Riedizione 1956 - Celebrazione Bicentenario Mozartiano

Incisione effettuata
nella Basilica di Santa Maria degli Angeli alle Terme - Roma

2 dischi microsolco 33 giri infrangibili da cm. 25 LPV 1001

La Casa editrice G. RICORDI & C.

annuncia
la prossima pubblicazione
del volume

I VIAGGI DI MOZART IN ITALIA

---

stampato
sotto gli auspici
del Comitato Nazionale
del Comune di Milano
per le onoranze
a W. A. Mozart
nel secondo centenario
della nascita.

PHILIPS

PHILIPS

NEL BICENTENARIO DELLA NASCITA
DI W. A. MOZART,
PRESENTA L'EDIZIONE
PER IL GIUBILEO MOZARTIANO,
È UNA COLLEZIONE DI 70 DISCHI
CONTENENTI
LE COMPOSIZIONI PIÙ SIGNIFICATIVE,
NELL'ESECUZIONE
CURATA AFFOSITAMENTE
DA BERNHARD PAUMGARTNER,
L'EMINENTE CRITICO MOZARTIANO.
È UN'OPERA COLOSSALE
CHE SODDISFERÀ
LE MAGGIORI ESIGENZE
DEGLI AMATORI
DELLA MUSICA MOZARTIANA

SINFONIE - CONCERTI - MUSICA DA CAMERA - OPERE - MUSICA VOCALE DA CAMERA - MUSICA RELIGIOSA

MOZART JUBILEE EDITION
1756 – 1956

MELODICON S. p. A.
Corso Matteotti 2 - MILANO - Tel. 798.344

Deutsche Grammophon Gesellschaft

WOLFGANG AMADEUS MOZART disco:

Concerto per flauto e orchestra N. 1 sol magg. KV 313
Gastone Tassinari, flauto
Camerata Academica del Mozarteum di Salisburgo
Dir. Bernhard Paumgartner — LP 16127

Quintetto per archi N. 4 in do magg. KV 515
Amadeus-Quartett
Norbert Brainin, 1° Violino - Siegmund Nissel, 2° Violino - Peter Schidlof, Viola - Martin Lovett, Violoncello - Cecil Aronowitz, 2° Viola — LPM 18240

Sonate per pianoforte e violino in si bem. magg. KV 378 e in sol magg. KV 379
Carl Seemann, Pianoforte - Wolfgang Schneiderhan, Violino — LPM 18260

Concerto per violino e orchestra N. 5 in la magg. KV 219
David Oistrach, Violino
Orchestra di Stato Sassone di Dresda
Dir. Franz Konwitschny — LP 16101

Quartetto per archi N. 4 in si magg. KV 458
(Quartetto della Caccia)
Loewenguth-Quartett
Alfred Loewenguth, 1° Violino - Maurice Fueri, 2° Violino - Roger Roche, Viola - Pierre Basseux, Violoncello — LP 16004

33 giri

Adagio per Glasharmonika in do magg. KV 617 a
Bruno Hoffmann, Arpa di vetro (Glasharmonika) — AM 6002 - 78 giri

IL FLAUTO MAGICO (Die Zauberfloete)
Opera in due atti (incisione integrale)
Orchestra Sinfonica RIAS di Berlino
Dir. Ferenc Fricsay
(in custodia e con testo originale) — LPM 18254/65/66 - 33 giri

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI
Via Fabio Filzi, 29 - MILANO - Telefono 69.92
UFFICI
FIRENZE GENOVA MILANO NAPOLI PADOVA ROMA TORINO TRIESTE
Piazza Stazione 1 - Via d'Annunzio 1 - Via Locatelli 5 - Via Medina 40 Via Verdi 6 Piazza Mignanelli 5 - Via Mercantini 3 - Via Trento 15
BOLOGNA - Via Livraghi, 1

Westminster
LONG PLAYING RECORDS

musica sinfonica, operistica
e da camera
Longplaying a 33 giri 1/3

Direttore d'Orchestra:

Hermann Scherchen
Milan Horvath
Sir Adrian Boult
Dean Dixon
Artur Rodzinski

Quartetti:

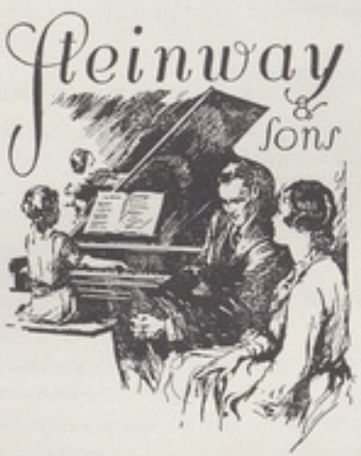
Barylli Quartet
Vienna Konzerthaus Quartet

Esecutori:

Badura-Skoda	pianoforte
Edith Farnadi	»
Joerg Demus	»
Clara Haskil	»
Antonio Janigro	violoncello
Jean Fournier	violino
Walter Barylli	»
Fernando Valenti	harpsichord

editore soc. gurtler e c. - via ariosto, 28
milano
rappr. gen.: g. ricordi e c.
milano - genova - roma - napoli - palermo

pianoforti



delle più grandi marche internazionali - gran code da concerto - mezze code - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 88
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via Battisti, 120

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI — **Quintetto op. 21 n. 6**
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° — **L. 750.-**

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO — **Concerto per pianoforte e orchestra**
Riduzione per due pianoforti — **L. 2000.-**
Partitura in formato 8° grande — **L. 3000.-**

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI — **Quaderni pascoliani**
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: microsolco / normali — LA DISCOTECA PIÙ FORNITA D'ITALIA

FRATELLI SOPRANI

SOCIETA' PER LA FABBRICAZIONE DELLE FISARMONICHE
CASTELFIDARDO (Ancona) - ITALY



Produce:
Fisarmoniche sistema:
pianoforte - cromatico - diatoniche
Voci per fisarmoniche
Tutti i pezzi di ricambio per le fisarmoniche
Armoniche a bocca
Voci per armonium
Prodotti inconfondibili
usati in tutto il mondo

STABILIMENTO DI CASTELFIDARDO - CROCETTE
TELEF. 80.57 - TELEGR.: SOPRAFRATELLI - CASELLA POST. N. 55



dischi

Columbia

MOZART - GIESEKING

Una splendida registrazione
dell'opera omnia per pianoforte di Mozart
interpretata
da uno dei più grandi pianisti
della nostra epoca:
ecco il superbo contributo
della COLUMBIA
alle manifestazioni che, nel 1956,
commemoreranno il II° centenario
della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume I° - 33 QCX 10121
Volume II° - 33 QCX 10125
Volume III° - 33 QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana S. p. A.*

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048

Pianos



Grotrian-Steinweg

Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

L. 300

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO II N. 2 / FEBBRAIO 1956

Sommario:

81 *Attualità dell'opera comica settecentesca* (Giulio Confalonieri)
85 *Studio sui tasti neri* (Pietro Montani)
89 *Omaggio a Wladimir Vogel nel sessantennio della nascita* (Riccardo Malipiero)
92 *Contributi bibliografici: Composizioni di Wladimir Vogel*
95 *La Musica a scuola (La colpa è dei musicisti - Brevi appunti polemici - Il posto della musica nell'insegnamento)*
100 *Teatri e concerti*
118 *Note musicali (Modulazioni, Brevi, Concorsi)*
Recensioni
121 Libri
124 Dischi
127 *Lettere al Direttore*

Ricordiana

G. RICORDI & C. MILANO
Via Berchet, 2

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 88
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ITALIA Milano. Radio Record Ricordi: Galleria de' Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Fama: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi: Via Cesare Battisti, 120

RAPPRESENTANZE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darrer's Ltd. 128, Adderley St.
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1370
AUSTRALIA Sydney. Nicholson's Ltd.: 416, George St.
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 25
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barao de Limeira, 331
CANADA' Toronto. G. Ricordi & Co.: 380, Victoria St.
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1227
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: 32 Soliman Pascià
EQUATORE Guayaquil. J. D. Fessud Guzman: Apartado 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jumfrustigen, 9 A
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: 3, rue Roquépine
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag: Herrenstrasse, 49
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramiglioli: Nikkatsu International Bldg. N. 510 - 1-1 Yurakucho, Chiyoda-Ku
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co.: 271, Regent Street
GRECIA Atene. S.O.P.E. 3 Rue Polytechniou
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA Denn Haag. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAY Asunzione. Casa Villadesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputacion, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 1270 Avenue of the Americas
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A. G.: Angenstelnerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest VII. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAY Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1180
URUGUAY Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upery: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista.

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 2 Febbraio 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C.|C. postale 3|2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale «Abbonamento Ricordiana». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano - Via Berchet, 2 tel. 893.405

GIULIO CONFALONIERI

Attualità dell'opera comica settecentesca

Il recente successo ottenuto alla Piccola Scala di Milano dal *Matrimonio segreto* di Cimarosa porta ancora una volta sotto il riflettore dell'attualità la fortuna che va progressivamente godendo presso il pubblico moderno l'opera comica italiana del Settecento. Fortuna che data da poche decine di anni. Infatti, per tutto l'Ottocento e per i primi decenni del Novecento, il teatro comico del secolo XVIII fu quasi completamente dimenticato, per lo meno in Italia. Tale fatto fu conseguenza della più generale eclisse di buona parte della musica settecentesca. Un pubblico che sapeva tutto su Mercadante, su Pacini, su Petrella, aveva una vaga idea di Vivaldi, di Scarlatti, di Bach e di Haendel. La ragione di questo fenomeno è piuttosto complessa e va ricercata, ci sembra, più che in un mutamento del gusto musicale, nel mutamento stesso subìto dalla società europea dopo la rivoluzione francese e l'epoca napoleonica.

Questi due grandi avvenimenti, anche per il fatto di essere più o meno contemporanei alla rivoluzione industriale e a quella scientifica, cambiarono totalmente il modo di vivere in tutta Europa. Oggi, naturalmente, a distanza di tanti anni, le società dell'*ancien régime* e della borghesia democratica non ci sem-

brano molto differenti, ma allora, tra i due mondi, si scavò un vero abisso. Nelle *Confessioni di un italiano* Ippolito Nievo ha ben descritto i contrasti nati dal morire del vecchio secolo e dal nascere del nuovo. Una società ormai stanca, ormai desiderosa di porre fine a sè stessa dà vita a una nuova società di cui fanno parte individui che per anni erano dovuti rimanere in margine alla vita attiva. Tutto cambia: una furia iconoclasta scuote l'Europa. Il passato sembra meschino, gretto, e solo il presente si mostra in splendida veste. Come ben dice Musset nelle *Confessions d'un enfant du siècle*, si viveva allora con la precisa impressione di star facendo la storia. È naturale che in questo gran ribollire anche la musica del passato subisca la sorte comune. Il genio di Beethoven, con la sua tensione spirituale e la sua volontà di invadere campi che parevano pascolo privato di altre arti, fece apparire la musica del passato come un gioco grazioso, ormai inadeguato ai magnifici destini incombenti sull'umanità.

Come se tutto ciò non bastasse, in Italia, anche per cause contingenti che è inutile analizzare, si ebbe una fioritura ipertrofica del melodramma con conseguente declino della musica da camera e strumentale. Musica, in pratica, volle dire musica operistica. Il teatro d'opera diventò quello che oggi è il cinematografo: uno spettacolo sostanzialmente leggero, che non faccia pensare troppo, che diverta molto e che inoltre permetta al pubblico di trovare in ciò che vede la fantastica realizzazione dei suoi desideri di gloria e di amore. Nel melodramma, la musica diventò in un certo senso un accessorio, utile finchè si vuole, ma accessorio. Basti osservare come essa, adagio adagio, si contraesse sino a ridursi a pura melodia, mentre l'orchestra accompagnava il canto senza mai aggiungere nulla all'azione musicale. E la melodia stessa diventava quasi sempre un'espressione generica di stati d'animo. Si pensi alla precisione con cui un Bach musica le parole delle sue *Cantate* e delle sue *Passioni* e la si confronti alla disinvoltura di tante *Arie* ottocentesche in cui testo letterario e musica hanno scarsi addentellati l'uno con l'altra, per non dire addirittura che sono in contrasto. Ciò che basta al musicista è, diremmo, riempire l'*Aria* di suoni, far andare avanti lo spettacolo, solleticare il pubblico che del resto è già in uno stato euforico di esaltazione per la sola vista del soprano celebre. Il secolo dei lumi è finito, la chiarezza è derisa, la finezza è considerata cosa del passato: il romanticismo ama la luna alla cui luce tutti i gatti son grigi. A questo punto non ci vuole molta fantasia per capire le ragioni dell'oblio in cui cadde l'opera comica del Settecento. Essa infatti aveva tutte le qualità per spiacere al pubblico che amava il melodramma attuale. Era troppo piena di musica e non permetteva perciò di abbandonarsi a quell'indistinto fantasticare, a quel trasferirsi immaginario nei panni degli attori; aveva un soggetto che accentuava questa impossibilità; era, infine, « vecchia ». Mentre i primi motori elettrici e le prime macchine a vapore cominciavano a dare all'uomo l'ebbrezza di una potenza sino allora mai posseduta, i bassi comici, le ragazzine conculcate dal tutore, le serve padrone e i matrimoni segreti erano argomenti *troppo piccoli* per un pubblico in preda all'ubriacatura del grande; un pubblico che, con i nuovi romanzieri psicologici, stava perdendo il gusto al gioco e acquistando il gusto all'indagine.

Ma le medesime cause che provocarono la decadenza dell'opera comica settecentesca ne determinarono la resurrezione. Il melodramma stesso, infatti, cominciò ad apparire *troppo piccolo*. Esso aveva soddisfatto soltanto gli aspetti

più esteriori ed immediati dei bisogni del pubblico e, inoltre, li aveva soddisfatti durante un periodo di transizione, ossia durante un periodo non ancora bene organizzato e in cerca di una sua forma. A mano a mano che l'infatuazione romantica si placava, che il liberalismo si andava affermando e che la tecnica si assumeva il compito di *leader* del destino umano, la passione per il melodramma perdeva forza. Come l'opera comica era apparsa ad un certo punto, con il suo tranquillo realismo, troppo domestica, così il melodramma, con le sue sommarie caratterizzazioni, si andava facendo troppo rozzo per un mondo che attraverso la psicologia e la critica filosofica scopriva che le forme complesse sono le più idonee a interpretare la realtà complessa delle cose. L'allargarsi e l'espandersi dei modi di divertimento tolse al melodramma il monopolio sino allora detenuto di valvola di sfogo per certe umane passioni. Chi cercava l'evasione fantastica poteva ora trovarla in altri spettacoli. Il teatro in musica veniva così a perdere quella carica di primordiale emotività che era stata la sua caratteristica durante i decenni centrali del secolo XIX. In tale modo la musica riprendeva il predominio e chi si avvicinava ad essa sentiva il desiderio di avere a che fare con una materia pura, non contaminata da scopi che non fossero propri alla musica. Conseguenza di tutto ciò fu il riaccendersi dell'amore per la musica prebeethoveniana, dove la materia musicale è sempre tenuta allo stato incandescente e mai si condensa in precise forme che potremmo chiamare addirittura utilitarie. Così pure, mentre le cosiddette arti descrittive cercavano di disarticolarsi, di ridursi a pura parola o a puro colore o a pura forma, si scopriva che la musica, da sempre, realizzava, per sua propria natura, quell'espressione integrale che le altre arti andavano cercando inutilmente col far violenza a se stesse. In tal modo una *Partita* di Bach o un'*Aria* di Pergolesi apparvero singolarmente moderne, così distaccate da ogni modello sensoriale, così librate in un mondo di idee rimaste tali. La fortuna della musica orchestrale settecentesca significò per forza di cose la fortuna dell'opera comica dei vecchi maestri. Se non altro, *per curiosità*, si volle risentire quell'opera buffa che, ai suoi tempi, aveva costituito una delle « follie » del secolo. E si scoprì che il tempo nulla aveva potuto contro di essa. Piena di musica com'era, non aveva subito le vicende dei costumi, ma era rimasta intatta. E come se non bastasse questa sua fortuna musicale, si trovò che per singolare combinazione anche la parte dello spettacolo si adattava allo spirito moderno. Disegnare il volto del nostro secolo è difficile, per non dire impossibile. Troppi aspetti contrastanti vivono insieme. Di fianco all'ermetismo più chiuso abbiamo il realismo più smaccato; accanto alle grandi meditazioni dei filosofi-scienziati, troviamo il trionfo della più popolare banalità: insomma è difficile dare un'etichetta al nostro tempo. È ancora troppo presto per capire quali siano i suoi veri aspetti e quali invece quelli accessori, destinati a essere dimenticati dalla posterità. Ci sembra però che, nel complesso, il nostro sia un secolo piuttosto scettico e sorridente. Due terribili guerre hanno avuto come risultato di accrescere la popolazione mondiale e di aumentare il benessere generale. Basterebbe una contraddizione come questa per far capire che il nostro mondo non è in preda a metafisica angoscia e che i suoi dolori li sa gettare dietro le spalle. Il XX è un secolo gaudente, che ride di sè medesimo. Il comunismo vive perchè teme il capitalismo e viceversa. Se una delle due grandi filosofie, che oggi dividono il mondo, crollasse, essa trascinerebbe nella rovina anche la rivale a vantaggio di una terza forza attualmente imprevedibile. Insomma, sia pure in

forma più drammatica e complicata, si ripetono certe situazioni del XVIII secolo. Anche allora si era scettici e non si credeva poi davvero a quegli ideali che si sbandieravano. Anche allora, tra nobiltà e borghesia, stava per sorgere la forza che le avrebbe poi messe d'accordo, la forza profetizzata da Marx. Insomma, il nostro tempo, con le sue enormi e misteriose forze scientifiche, sta avviandosi verso un nuovo e imprevedibile 1789, essendo evidente che l'attuale equilibrio dovrà pure sfociare in qualche cosa di più concreto che non una eterna *balance of power*. Insomma, il nostro secolo, sia pure con tutte le differenze possibili, rassomiglia al Settecento, almeno per una certa qual sua leggerezza, per una volontà di non impegnarsi mai sul serio, per una sua tentennante ricerca della strada da percorrere. È evidente che in un simile mondo il « gioco » dell'opera buffa sia profondamente apprezzato, proprio quanto il medievalismo del melodramma ottocentesco è deriso. A parte dunque le ragioni musicali, l'opera buffa piace anche come spettacolo in sè, reale e metafisico allo stesso tempo, leggero ma vero, scherzoso e prudentemente patetico. Ma tutto questo non sarebbe nulla; tutte le analogie fin qui osservate non varrebbero niente se la forza della musica non sorreggesse sempre questi vecchi spettacoli. L'opera comica settecentesca contiene grandezza *di musica* e, adesso che le mutazioni di costume non potranno più avere influenza sulla sua fortuna, in quanto il costume incide soltanto sulle cose contemporanee o, al massimo, di un prossimo passato, possiamo ben dire che il teatro buffo italiano del secolo XVIII si sia assicurata l'immortalità.

Studio sui tasti neri

Molto prima di questa grandiosa maratona dei concorsi pianistici internazionali, ebbi occasione di scrivere che « la pianistica italiana, provenendo da un periplo preparatorio angusto e prefissato sia nei programmi d'esame che nella durata dei corsi, difficilmente potrà superare la pianistica straniera, coltivata in bella libertà di programmi e regolamenti ».

Purtroppo i fatti confermano che davo nel segno, tant'è vero che da vario tempo in concorsi pianistici internazionali riescono « vincitori assoluti » giovani d'ogni razza e paese, mentre i nostri generalmente non ottengono che secondi, terzi premi, quando non anche soltanto consolazioni. Di queste briciole della gran mensa epulonica dove troneggiano sfarzose le coppe internazionali, c'è chi si rallegra; me ne rallegro anch'io, pur sempre sembrandomi incredibile che il nostro paese già maestro al mondo dell'*ars digitorum*, debba classificarsi al di sotto di paesi negri e gialli e d'altre tinte ancora.

Da che dipende? Eccoci ai *tasti neri*. Per me dipende soprattutto dal gran tempo che i giovani pianisti italiani sono costretti a spendere nella preparazione dei programmi d'esame, ripieni come sono di eccipiente grammaticale, di pesante materiale complementare, di tutto un insieme pedantesco che finisce col portare pian piano le reclute al congedo con lo zaino artisticamente vuoto. Noi operiamo su pezzi di cartone quali sono molti studi ed esercizi dedicati a difficoltà congetturali, mentre i giovani stranieri operano sulla viva e palpitante letteratura pianistica liberamente scelta nel più ampio diorama di gusti tendenze possibilità. Noi pretendiamo troppa polifonia bachiana mentre gli stranieri la limitano alla misura necessaria esigendola alla perfezione e magari anche a memoria. Della caterva di studi nei quali noi riponiamo ancora disperate speranze, gli stranieri elaborano solo i più belli di Clementi Cramer Czerny, mentre tutto l'enorme studiolame ottocentesco viene concentrato in qualche patetica raccoltina quale ricordo di quando il pianoforte lo studiava la nonna. A questo riguardo leggasi la coraggiosa Prefazione che il Dohnanyi ha dettato per i suoi celebri *Esercizi essenziali*.

Avviene dunque che quando i giovani pianisti stranieri arrivano al Diploma, hanno sotto le dita mezzo mondo di quella letteratura che i nostri ignorano avendo dovuto lavorare quasi sempre alla periferia dell'arte pianistica.

Queste cose sono state dette più volte anche in congressi didattici che, nella loro classica impresa di levare il ragno dal buco, hanno quasi sempre visto con segni di vittoria incoronato l'intrepido nella sua inespugnabile fortezza.

Già più di vent'anni fa, Alfredo Casella scriveva che « *meglio assai sarebbe sopprimere ogni programma per tutta la durata degli studi* (etc.). *I risultati che si otterrebbero in questo modo sarebbero assai superiori* (etc.). *Ad ogni modo esprimo questa mia opinione accademicamente e con la ferma convinzione*

di dire cosa inutile e che rimarrà sempre inascoltata in Italia, dove, quando si agita lo spauracchio della soppressione dei programmi, si viene considerati come un pericoloso sovversivo, parendo questa soppressione destinata a determinare il fragoroso crollo di tutta l'impalcatura didattica conservatoriale ». Infatti i nostri programmi d'esame sono messi insieme in maniera che all'allievo non resta altro tempo all'infuori di quello necessario a prepararli per gli esaminatori. Non sui programmi d'insegnamento si lavora, dunque, ma quasi direttamente su quelli d'esame; un po' come un'analfabeta che pretendesse laurearsi in lettere buttandosi senz'altro a decifrare le dispense universitarie. Fatte le debite eccezioni, beninteso, un nostro neo-diplomato in pianoforte inizia il suo viaggio carrieristico sulla scorta di questi magri preparativi: ammissione alla scuola musicale sulla base di un innocente « drin-drin » che potrà magari servire ad affermare o negare una generica musicalità del soggetto, ma non certo a stabilirne la specifica disposizione strumentale. Una cosa del tutto empirica, insomma, ancora oggi che persino gli autisti di piazza vengono scelti mediante indagine fisiopsicotecnica.

Se la piccola recluta è ammessa alla scuola, deve passare un anno (e anche due) in attesa dell'esame di conferma; fra altri due o tre anni il piccolo paderewski dovrà affrontare l'esame di Compimento inferiore: una caterva di pagine d'ogni genere la cui preparazione tiene il giovanetto lontano dalla bella letteratura pianistica, la quale giungendo in terreno fertile qual è quello delle prime impressioni, costituirebbe una propulsione d'entusiasmo, dove per converso gli aridi scolasticismi costituiscono un bel nulla e fior di delusioni.

Fatto questo esame bisogna subito caricare sulle spallucce dell'allievo due blocchi quali il *Gradus* e il *Clavicembalo*. Non c'è tempo da perdere; fra tre anni scolastici, tragitti non privi di quelle giulive fermate obbligatorie e facoltative, ignote all'anno solare, i due blocchi, unitamente a tre Sonate di Scarlatti (le solite tre) a una Sonata di Beethoven (la solita *Patetica*) due pezzi (i soliti due) due Studi (i soliti due) etc. tutto dev'essere pronto; senza contare che nel frattempo bisognerà fare: storia della musica, armonia, letteratura, ginnastica fisica, ginnastica ritmica, canto corale, accompagnamento pianistico, lingue straniere, filosofia, latino, religione, storia e letteratura del pianoforte, musica d'insieme.

Ed eccoci all'esame di Corso Medio, l'esame peso massimo, balena e dinosauro messi insieme, dove dovrebbe convergere tutta la sapienza pianistica con particolare riguardo a quella dell'insegnamento, e donde dovrebbe uscire un « centauro e mezzo » ossia un insegnante intero e mezzo pianista. Vi è in codesto esamone una prova che sarebbe molto seria e indicativa, consistente nel preparare un pezzo di media difficoltà previo tre ore di studio a porte chiuse. Qui la bocciatura è molto frequente, e sarebbe di ordinaria amministrazione se prudentemente non venissero assegnate per la prova paginette facili e per lo più nel gusto *bric-à-brac* del basso romanticismo fin-di-secolo.

Prova pericolosa, perchè? Perchè il candidato ha negli occhi soltanto le poche fisionomie pianistiche che la preparazione dell'esame gli ha consentito d'incontrare oltre il recinto scolastico.

Comunque, con medie ove i dislivelli fra le varie prove vengono compensati come nella meccanica dei liquidi si compensano i vasi comunicanti, anche l'esamone multiplo-simultaneo è fatto.

Siamo ora a due anni dal diploma; finalmente il giovane potrebbe dedicarsi esclusivamente alla letteratura pianistica propriamente e artisticamente tale. Ma, ahimè, egli sa! Egli sa che, volendo, l'esame di X si può fare con un programma più leggero e facile di quello che dovette affrontare all'esame di V. Se l'età glielo consente, salta di botto all'esame di X ed è subito diplomato.

Quando uno è diplomato — chi non lo sa? — è diplomato per la vita e per l'oltretomba. Un laureato che per dannata ipotesi fosse predestinato all'Averno, rimarrebbe sempre laureato anche là, perchè la laurea, come la salamandra di don Ferrante, « sta nel fuoco senza bruciare ». E' appunto questa prodigiosa stabilità della laurea che esenta il laureato da ulteriori informazioni sul suo ramo. Il non laureato, invece, per timore di essere da meno, continua a coltivarsi; e legge legge legge, per vedere di laurearsi « in proprio ».

Il nostro giovane dunque, si diceva, è fatto Professore. Il mondo ora può contare sopra un nuovo luminare dell'arte pianistica il cui repertorio tant'è vasto che starebbe comodamente rinvoltato in una foglia di rosmarino. Apriamogli l'involtino e vediamo un po' cosa c'è dentro: Cesi Rossomandi Mugellini Pischna Kullak, scale; scale dappertutto come nell'*Amleto* di Olivier, arpeggi, passaggi dei pollici, polso, polpastrelli, falangine e falangette; gran *Gradus* e gran *Clavicembalo* mal digerito per via della quantità. E dell'arte pianistica? Solo quel pochino ch'è obbligatorio ai tre esami; qualcosa che sta alla sterminata letteratura pianistica come il pulcino all'aquila reale.

Sempre parlando, beninteso, in via generale, un pianista che non conosce nulla degli antichi, pochissimo dei classici (c'è chi, diplomato, non conosce ancora una riga di Haydn, autore escluso dai programmi, né di Mozart, autore facoltativo al solo V anno, e di Beethoven poco più che la *Patetica*) un pianista, dicevamo, che dei romantici conosce solo qualcosa di Chopin; nulla conosce di Brahms, Franck, nulla dei moderni né dei modernissimi; che interprete potrà mai essere? Il concorrente italiano fa veri miracoli, se si pensa su quali basi si trova a lottare, e ben si spiega quel suo ingenuo mettere allo scoperto i consigli dell'insegnante, passivamente accettati; quel suo imitare talune *gigionate* care ai pianisti di cartello; quel dover rivoltare il cassetto e cibarsi delle briciole pianistiche di saggi e di esami per poter mettere insieme qualche nuovo programma.

A questo punto sarei tentato di fare anch'io come quel grande saggista francese che tanto era affabile coi suoi censori, da indicar loro i punti vulnerabili del proprio pensiero. Qualcuno, per esempio, potrebbe obiettare che in Italia, ad onta delle strettoie scolastiche, non mancano buoni pianisti. E' vero. Senonchè, per l'appunto il nostro migliore (già definito « principe dei nuovi pianisti ») studiò fuor di ogni costrizione regolamentare. Qualche altro « bastian cuntrari » potrebbe farmi osservare (giacchè ero della Commissione) che il grande Concorso pianistico nazionale « Bartolomeo Cristofori » della RAI ha pur messo in vista giovani valorosi. Verissimo anche questo, ma vorrei davvero

apprendere che qualcuno di essi, posto in lizza con i coetanei stranieri, si sia affermato vincitore assoluto. Non è comunque qualche rondine isolata che fa primavera, e che interessa, peraltro, è sorprendere il neo-diplomato al momento che per la prima volta, esce professore dal portone dell'*Athenaeum* e quasi operazione doganale di frontiera perquisirlo per controllare con quale e quanta merce egli stia per entrare nella carriera del concertista.

Molte altre cose rimarrebbero da dire, non escludendo, fra l'altro, i trascendentali corsi di perfezionamento, quasi ardimentose costruzioni aeree, spesso fondate su terreni alluvionali, ma proprio al momento, come si dice, di andare in macchina, leggo che « *il segreto per essere noiosi è di voler dir tutto* ». E' niente meno che un adagio di Voltaire, e dalla Sand si apprende che piaceva molto a un personaggio quale più significativo non si poteva incontrare alla fine di questa passeggiata fra i tasti neri: Chopin. A saperlo prima questo adagio, la passeggiata era certamente già finita da un pezzo. Seppure non fosse stato il caso di sospenderla a causa della sua deliziosa inutilità.

Omaggio a Wladimir Vogel
nel sessantennio della nascita

Riascoltavo, pochi giorni or sono, il *Thyl Claes*, oratorio di Wladimir Vogel e il pensiero mi ricorreva all'eterna questione della difficoltà del musicista di comunicare con l'ascoltatore; di far vivere insomma quella materia muta e, per i più, incomprensibile che è una partitura musicale, inerte pagina su cui il ragno industrioso del genio musicale intesse la sua ragnatela. E pensavo anche a certe identità tra musicisti, pur a distanza di tempo e in diversità di situazioni, che più propriamente significano questa verità: si pensi alla *Passione secondo S. Matteo* di Bach che dovrà aspettare cent'anni per divenire finalmente quel messaggio che solo la giustifica; si pensi a Wagner che deve vivere quasi un'intera vita per trovare chi gli costruisce un teatro per rappresentare le sue opere. Qui non è solo mecenatismo, ma è prima di tutto comprensione dell'importanza dell'opera d'arte, della sua necessità, della sua funzione. Per Wagner fu necessario trovare un re, forse anche un poco folle, ma altri chi ha trovato e soprattutto chi trova, oggi, nel disorientamento spirituale che pervade l'intero mondo?

Pensieri che crescevano dentro di noi, mentre ascoltavano *Thyl Claes*, musicale storia che sembra di un recente passato che è ancora tanto presente sulla nostra coscienza: quanti conoscono quest'opera che nella sua mole e nella sua espressione è forse l'unica opera musicale che « racconti » sia pure con traslate parole, la nostra stessa storia? La storia di uomini oppressi, di persecuzioni, di torture, di resistenza, d'ideali: storia della forza morale e spirituale che vince la forza bruta della follia collettiva e senza dio; storia che si fa opera d'arte e come tale trova la forza di comunicarsi agli uomini meno crudamente della cronaca ma tanto più intensamente in quanto vivificata dall'espressione d'arte.

Ecco dunque l'opera d'un autore che in un mondo ideale, in uno di quei mondi che sognano i filosofi (e che gli uomini, ahimè, rendono inattuabili) dovrebbe essere eseguita ad ogni giro di stagione, a ricordare dove può giungere la malvagità umana, a cosa può arrivare la perdita del bene supremo: l'amore, il rispetto per il nostro simile, lo spregio della libertà altrui.

Ma, pensavamo anche, quale strano destino accompagna gli uomini certe volte! Non che la sua opera maggiore, quanti conoscono questo musicista? Solo pochi, anche se quei pochi nutrono per lui tale rispetto da poter fare, con l'ignoranza altrui, una media quale a pochi altri è dato raggiungere.

Wladimir Vogel nacque a Mosca il 29 febbraio 1896, da padre tedesco e da madre russa; la sua ascendenza germanica fece sì che allo scoppio della guerra 1914-18, dovette passare qualche tempo in un campo di concentramento. Si trasferì poi giovane ancora a Berlino dove potè studiare, completando la sua preparazione iniziata nel paese natale; ma anche la Germania, ad un certo

momento gli divenne nemica (come a tanti intellettuali ed artisti che il nazismo non approvava) e dovette abbandonarla, trovando rifugio nell'ospitale Svizzera. Ora è cittadino di quella Repubblica e vive ad Ascona paese d'aspetto e di lingua italiano.

Questo è quanto, anche gli amici più intimi, più o meno sanno della sua vita, della quale Vogel, musicista taciturno, ma pronto agli affetti, non ama parlare.

L'inizio dei suoi studi risale al 1914 quando apprese i primi rudimenti da Scriabin. Nel 1918, quando ebbe modo d'abbandonare la Russia per recarsi a Berlino, si chiudeva il primo periodo formativo e s'apriva il secondo.

Berlino allora rappresentava quello che per molti anni sarebbe rimasto il sommo desiderio di molti artisti, anche di quelli che per ragioni cronologiche non potevano che rimpiangere di non esser nati vent'anni prima: era la culla dell'espressionismo, forse il più importante movimento artistico, fino ad oggi, di questo secolo, quello stesso che praticamente non ha ancora finito di dare frutti. Vogel ebbe modo di vivere in questo ambiente che si può sintetizzare in una serie di nomi: Schoenberg, Berg, Kandinsky, Kokoscka, Gropius (per nominare solo i maggiori). L'arte esplodeva in mille espressioni nuove, arrivava fino in fondo alle esperienze che gli uomini avevano creduto di risolvere con la guerra mentre non potevano esserlo che con lo spirito. In questo vasto fermento Wladimir Vogel vive gli anni della sua gioventù matura, per così dire.

E due nomi lo accompagnano: lo studio, con Ferruccio Busoni, fino al 1924, fino cioè alla sua morte; le prime esperienze con Hermann Scherchen, il musicista-direttore d'orchestra, al quale tanta parte della musica contemporanea deve i suoi primi moti. Solo forse questi due nomi, nella conversazione con Vogel, riemergono dal suo passato, ma si capisce che l'uno e l'altro abbiano lasciato una profonda traccia nella sua vita.

Sono di quegli anni le sue prime musiche e, anche, le prime esecuzioni. Crediamo di sapere che proprio Scherchen dirige a Winterthur una delle sue prime opere orchestrali. Ma il suo nome si legge di poi su programmi d'altri paesi e sono direttori di fama internazionale che se ne prendono la responsabilità: Volkmar Andreae, Ansermet, Kussevitski, Reiner, ecc.

Sono gli anni della sua più approfondita maturazione: le prime esperienze vive seguono gli anni di studio, arricchendo il patrimonio del musicista e portandolo alla sua maturità.

Arriviamo al 1933. L'umanità che non ha ancora visto terminare il tramonto di fuoco della prima grande guerra, inconsciamente s'avvia verso il secondo apocalittico conflitto.

La libertà scompare in Germania e s'inizia il regno del filo spinato, del campo di concentramento; gli artisti più vivi e rappresentativi sono considerati degeneri, le loro opere vengono bruciate, la loro indipendenza spirituale è uccisa, la loro stessa vita è in pericolo.

Vogel tra questi. E un'altra volta egli deve ripassare il confine verso occidente in cerca della libertà. Ha inizio il terzo periodo della sua vita. La maturità.

E la maturità fa sì che l'artista, il musicista, l'uomo che già conosce la sofferenza e che presto dovrà considerare suo unico bene la speranza, dia la sua opera più importante, la più significativa, una delle più importanti e significative del nostro tempo: l'oratorio *Thyl Claes*, tratto dalla leggenda di Charles de Coster.

La storia purtroppo si ripete, anche se cambia aspetto: non si ucciderà più col rogo, ma con la camera a gas; non si opprimerà un intero popolo nel nome di un cattolicesimo mal inteso, ma per la difesa d'una razza che s'afferma superiore; la vicenda del resto è simile e il popolo fiammingo oppresso dagli spagnoli è simile al popolo europeo su cui si proietta l'ombra sinistra della svastica.

Wladimir Vogel nell'accingersi a scrivere la prima parte di questo suo vasto lavoro che si basa su fatti e persone dell'oppressione e liberazione delle Fiandre ai tempi di Carlo V non compie un'opera di biografia vissuta, ma opera di poeta che sa: siamo appena nel 1938, la guerra ancora non è scoppiata, ma il poeta sa il pericolo cui l'intera umanità va incontro e scrive il suo messaggio. Nessuno l'ascolta, non se ne capisce il valore, ma l'opera resta ad ammonire gli uomini che si deve credere nei poeti.

Musicalmente l'opera di Vogel si svolge come un vero e proprio oratorio: c'è solo una novità, il coro parlato, uno strumento nuovo che si inserisce nella storia della musica e il musicista lo usa in modo estremamente interessante, dandogli una fisionomia precisa, una particolare espressione, forse per la prima volta nella storia di questo mezzo strumentale. Non è questa la sede per tentare un'analisi dettagliata del tessuto musicale di quest'opera e delle opere di quegli anni; ricorderemo soltanto un dato biografico, se così si può dire e cioè che Wladimir Vogel fino a quel momento ancora non scrive nella tecnica dei dodici suoni. A questa si avvicinerà più tardi, come una nuova necessità espressiva, un nuovo passo sulla strada della sua creazione personale.

La seconda parte di *Thyl Claes*, che viene scritta negli anni 1943-45, è opera dodecafonica; a questa scrittura Vogel arriva per gradi, come molti altri musicisti non abbagliati dalla tecnica per la tecnica, ma maturati lentamente, ma sicuramente, verso l'acquisizione dei nuovi modi, come necessità interiore.

E la dimostrazione di questa verità è che tra la prima parte dell'oratorio (non dodecafonica) e la seconda (dodecafonica) è difficile avvertire diversità di scrittura, qui e là essendo la personalità del musicista che si impone, avendo assunto un suo proprio modo di esprimersi.

Se abbiamo detto che *Thyl Claes* è l'opera più importante di Wladimir Vogel e di questa, più che d'ogni altra cosa abbiamo voluto parlare, è perchè in essa il senso umano stesso del compositore ha più modo d'esprimersi e di completarsi; il suo pensiero musicale che è anche pensiero politico e artistico, i suoi rapporti con gli altri uomini, l'essere insomma uomo-artista operante nella società nella quale vive, non subendone il peso negativo, ma cercando di illuminarla per quanto ancora di salvabile può offrire.

Per questo abbiamo parlato più lungamente di quest'opera, preferendo non dilungarci con parole, analisi, apprezzamenti che restano muti sulla carta stampata e solo interesse possono sollevare quando la musica sia viva: eseguita.

La ricerca peraltro del compositore non si ferma all'espressione compatta dell'opera d'arte, ma si dirama verso ricerche particolari, quelle ricerche che sono assillanti in un momento ancora non molto chiaro della vita musicale. Ed ecco che possiamo vedere il compositore affrontare il coro a cappella (*Madrigali* su testo di Aline Valangin, la moglie del compositore stesso) e, saltando di palo

in frasca, si potrebbe dire la musica popolare (*Ticinella* per quintetto di fiati, su temi popolari del Ticino), la musica da camera (*Sonetto* per contralto, viola, arpa e timpani) e la musica sinfonica (*Sette aspetti di una serie* per orchestra) e tanti tanti altri generi (non dimenticheremo i due *Concerti*, per violino e per violoncello e orchestra).

Una delle forme interessanti in cui Vogel applica le sue ricerche è la *variétude*, parola composta che non può trovare traduzione in italiano se non come, e del resto impropriamente, studio-variazione. Nel nostro secolo s'è fatta sensibile, sopra ogni altra carenza, quella della forma, la maggior parte degli schemi musicali appartenendo ad un passato che s'è esaurito nel discorso e che quindi deve rinnovarsi anche nella forma: la sonata, il concerto, la sinfonia, sono termini che han preso un particolare significato (sia pur alterato da quello originale) nell'epoca aurea della musica e che in un certo senso sono ormai privi di senso nel nostro tempo, visto che quello schema si adattava a quel discorso e il tutto a quella civiltà. La ricerca di rinnovarsi anche nell'aspetto, è evidente nella più parte dei musicisti e non staremo a ridire la quantità di arcaismi usati in questi ultimi quarant'anni, quando non addirittura la scelta d'un nome generico « musica » seguito da un numero o da una specificazione; segni tutti evidentissimi di questa necessità e della ricerca che essa comporta. La *variétude* di Vogel risolve, almeno per lui, questa necessità formale: si tratta di una composizione che si presenta come una serie di variazioni senza impegno tematico, ma solo con un impegno seriale che dà l'unità a tutta la composizione; ogni singolo brano si conchiude peraltro in sè, nello sfruttamento di un determinato aspetto della serie e nell'espressione del brano stesso. Ricerca interessante che s'inserisce in quello sviluppo dodecafonico che è ancora in atto, da quando l'applicazione pancromatica schoenberghiana ha portato alla totale atematicità.

Io ho conosciuto parecchi anni or sono Wladimir Vogel, in una sera d'inverno (quando anche al cielo svizzero sembra che sia verboten-defendu-proibito di sporcarsi di nuvole) sotto il portico dell'ufficio postale di Ascona; non ci eravamo mai visti prima, da poco era finita la guerra e si sentiva il bisogno di nuovi rapporti. Parlammo fin tardi quella sera e la mattina dopo ancora e fu quella forse l'unica volta (e da allora diventammo amici e ci vedemmo tante volte) in cui accennammo a qualcosa che non fosse la nostra musica. Perchè Wladimir Vogel è prima di tutto e soprattutto un musicista che è (come avrebbe detto Leonardo parlando della pittura) condizione perfetta.

contributi bibliografici

Composizioni di Wladimir Vogel

Nato il 29 febbraio 1896 a Mosca, iniziò gli studi musicali sotto la guida di Alexander Scriabin. Nel 1920 si stabilì a Berlino, dove l'incontro con Busoni ed il proseguimento degli studi con lui all'Accademia delle Belle Arti divennero un fattore decisivo per la sua formazione artistica, sulla quale ebbe molta parte anche l'influenza di Schönberg.

Dopo il successo delle sue prime opere, eseguite da Furtwängler, Scherchen, Stokowsky ed altri, Vogel accettò il posto di insegnante di composizione al Conservatorio Klindoworth di Berlino.

Attualmente vive ad Ascona in Svizzera.

Pianoforte a due mani

Nature vivante (1917-21): Strophe d'album (Pâques) - Prélude gris - Morceau poétique (Pentecôte) - Joyeux (carnavalesque)
(*ined.*)

Etude - Toccata (1926). Paris, Editions russes de musique.

Varietude (1932). Paris, Editions russes de musique.

Epitaffio per Alban Berg (1936). Milano, Ricordi.

Due pianoforti

Komposition (1923): Introduction - Sonata: allegro volando - Scherzoso - Moderato assai - Più mosso agitato - Allegro moderato - Giocoso - Einführung des 2 Klaviers - Entfaltung einer Bewegung - Kadenz - Finale: Ritmica 1, 2, 3 - Coda (Reprise).
(*ined.*)

Voce con pianoforte

Die Bekehrte (Goethe) per soprano (1922)
(*ined.*)

Frammenti della prima parte di *Thyl Claes* (1937-38): Introduzione - Chaconne d'amour - Les adieux de Claes - Le supplice. Milano, Ricordi.

Tre liriche (Francesco Chiesa) per basso (1941)
(*ined.*)

Voce con strumenti

Deux sonnets (Roger Vuataz) per mezzo-soprano, viola, arpa e timpani (1947): « Dernier dialogue » - « Vivante absence »
(*ined.*)

Dal Quaderno di Francine settenne, per soprano leggero, flauto e pianoforte (1950): Ninna-nanna - Lettera - Mia mamma - Il mio babbo - Il mio zio
(*ined.*)

Arpiade (Jean Arp) per soprano, flauto, clarinetto, viola, violoncello, pianoforte e coro parlato (1953-54): Sekundenzeiger - Rosen schreiten... - Der Gordische Schlüssel - Halb Reh, halb Mädchen - Le siège de l'air - Joie noire - Vert comme la mousse - Dernière page. Zurich, Ars Viva.

Goethe Aphorismen per soprano e orchestra d'archi (1955): Wär nicht das Auge sonnenhaft... - Gott sandte seinen rohen Kindern... - Modernes - Sprichwörtlich - Kathechisation - Schweizeralpe
(*ined.*)

Musica da camera

Douze varietudes per quartetto strumentale misto (violino, flauto, clarinetto, violoncello) (1941) (*ined.*)

La Ticinella per flauto, oboe, clarinetto, saxofono e fagotto (1942): « Quel granellin di riso » - « Girumeta de la muntagna » - « Il cucù » - « Addio alla caserma ». Milano, Suvini Zerboni.

Musica sinfonica

Concerto per violino e orchestra (1936)
(*ined.*)

Concerto per violoncello e orchestra (1954-55)
(*ined.*)
Sinfonia fugata in memoriam Ferruccio Busoni (1925): Premovimento - Fuga a quattro soggetti differenti - Fugato (quadruple) - Adagio - Scherzoso - Conducendo - Corale - Postmovimento
(*ined.*)
Etuden für Orchester (1930): Ritmica funebre - Ritmica scherzosa. Berlin, Bote & Bock.
Etuden für Orchester (1932): Ostinato perpetuo - Ritmica ostinata. Wien, Universal Edition.
Tripartita (1934). Ascona, Vogel.
Really (1935) (*ined.*)
Passacaglia (1943). Milano, Ricordi.
Sette aspetti di una serie di 12 suoni (1950)
(*ined.*)
Spiegelungen (1951-52). Wien, Universal Edition.
Preludio - Interludio lirico - Postludio (1953). Milano, Ricordi.

Coro

Wagadu's Untergang durch die Eitelkeit (Leo Frobenius), oratorio per soli, coro misto e 5 saxofoni (1930). Milano, Ricordi.
Thyl Claes (Charles Coster), oratorio èpico per soprano, recitanti, coro parlato, orchestra. Milano, Ricordi.
(1937-38) Prima parte: Oppression
(1943-45) Seconda parte: Libération
Madrigaux (Aline Valangin) pour choeur a cappella (1939)
(*ined.*)
« *An die Jugend der Welt* » pour les Jeunesses Musicales. Zurich, Ars Viva.
Antigonae (Sofocle-Hölderlin) per coro parlato e batteria (1955)
(*ined.*)

La musica a scuola

(Gli scritti di Riccardo Allorto e di Gaspare Scuderi sull'insegnamento della musica nella scuola italiana — apparsi rispettivamente nei numeri 6-7 e 9, anno I, di Ricordiana *— hanno riscosso vasti consensi da parte dei nostri lettori. Dagli scritti e dalle lettere che ci sono state inviate sull'argomento stralciamo quelle parti che ci sono parse di maggiore interesse, per l'approfondimento della diagnosi, la inconsueta impostazione, la visione organica del problema).*

La colpa è dei musicisti

Se la musica in Italia non è sufficientemente praticata la colpa è dei musicisti.

E' dei musicisti che si combattono in Sindacati « nascenti e morenti ». E' dei musicisti che non si uniscono per educare i governanti alla musica, i quali governanti conoscono la musica come i professori universitari (tranne eccezioni), i farmacisti, i maturi del Liceo classico e i bambini delle scuole materne. Mancando, perciò, lo studio della Musica, della Storia della Musica e del Canto Corale — secondo gli ordini scolastici — mancheranno gli elementi negli Oratori, per i concerti corali, per le cerimonie religiose e politiche, per compilare le graduatorie nei Provveditorati, per intendersi nei vari ministeri e, particolarmente, quello della P.I., per inviare le sovvenzioni ai competenti che in provincia ne fanno scempio. E quante incongruenze si vedono e si sentono!

Si vogliono far cantare i piccoli delle elementari e non si pensa a preparare dignitosamente il futuro insegnante. Non si vuol disperdere il gusto e la passione per l'arte corale e non si fa conoscere la tradizione corale come base dell'espressione musicale. Si dànno le abilitazioni per l'insegnamento del Canto corale senza chiedere il titolo specifico; si creano insegnanti qualificati quando mancano le cattedre d'insegnamento e, qualche volta, le ore d'insegnamento. Si affidano ad un insegnante 18 classi — pari a 600 alunni — senza offrire la possibilità di trarre profitto, senza dare il tempo di conoscere i migliori elementi o di scoprire i cantori da perfezionare. Tutto ciò per incompetenza di superiori i quali, quando hanno cultura musicale, conoscono la *Traviata* perchè piaceva al genitore o la « grandezza » di Beethoven o di Wagner perchè non è « pan per i loro denti ».

Nel dicembre scorso, al VII Congresso nazionale del Gruppo nazionale insegnanti di musica (G.N.I.M.), ho inteso dalla prof.ssa Olga Chilardi il seguente discorsetto: « La scuola media non dà accesso soltanto agli istituti magistrali dove la musica ha il suo valore didattico incontestabile. Non ammette nè giustifica la robusta ignoranza musicale che disadorna la cultura di molti professori laureati in belle lettere, di molti medici, di molti ingegneri e spaventosamente di alcuni capi d'istituto, i quali ignorano che gli insegnanti di musica escano con regolari corsi di studio da scuole a tipo universitario (Conservatori) ». Tutto questo, dice la sig.na Chilardi, fa poco onore sia alla scuola italiana che alla figura dell'insegnante di musica. Essa dice, fra l'altro, che la situazione dell'insegnante di musica è addirittura insostenibile, anti sociale, anti costituzionale e soprattutto anti educativa per gli alunni, i quali, sapendo che nella scuola media la musica è facoltativa, si iscrivono a frequentare tale disciplina al solo

fine di riportare al termine dell'anno un voto tale che possa eventualmente favorirli nella media per la ammissione agli esami. La Chilardi dice ancora che vede avvilente, umiliante il fatto che quando un'insegnante viene nominato dal Provveditorato per l'insegnamento della musica in una scuola media, con un numero di ore x, si reca alla scuola cui è stata destinata per ritornarsene dopo aver sentito dire dal preside che può cercare altrove, poichè in quella scuola non vi sono stati alunni che hanno aderito, oppure che per mancanza di locali o, per realizzare il metodo della scuola attiva, il preside stesso non ha ritenuto opportuno riunire le iscrizioni necessarie per la formazione delle ore di canto.

Ma c'è dell'altro. Sentiamo, nella stessa occasione, la prof.ssa Adele Del Noce: « Prima, in ogni famiglia esisteva un pianoforte, e per conseguenza le figliuole o per diletto o per professione, si avviavano allo studio della musica. Ora i pianoforti in casa non esistono quasi. Sono stati distrutti dai bombardamenti, costano troppo, e sono stati sostituiti dalla radio. Come presupposto, le trasmissioni di musica sinfonica e lirica mi pare che dovrebbero funzionare bene. Ma come mai non se ne vedono i vantaggi? L'AGIMUS mira proprio ad attirare i giovani all'arte musicale. Ma, anche qui, quali vantaggi si rilevano?

E' vero dunque che i giovani non amano la musica? E come mai i nostri alunni saltano dalla gioia quando annunziamo che si fa pratica corale? Basta la più semplice melodia per entusiasmarli. E sopportano molti sacrifizi per la preparazione di un concerto. Ma non è altrettanto facile interessarli ad una audizione. Dobbiamo dedurre, quindi, che per amare la musica bisogna praticarla ». Ma c'è dell'altro.

Il Ministero della P.I., tramite l'ENAL o le ACLI, autorizza i corsi popolari statali d'orientamento musicale corale e strumentale. E' una buona maniera per educare il gusto, ma chi potrebbe dirigere tali corsi se mancano nei paesi piccoli e grandi gli insegnanti preparati o diplomati?

Come si vede, il problema è scottante in certi ambienti, più che fra i musicisti sindacalisti, i quali dovrebbero, come ho detto prima, interessare grandi e piccoli, autorità e popolo per vedere le sale concertistiche e i teatri d'ogni città gremiti di intenditori (non di *toilettes* o di nomi degni dei « mosconi »).

OTELLO CALBI

Brevi appunti polemici

S'intendano questi « brevi appunti polemici » generalizzati ed estesi a tutta l'istruzione musicale italiana nella scuola.

Ricordiamo innanzi tutto che, tranne l'Istruzione Magistrale e, da pochissimo tempo, la Scuola di Avviamento Professionale, la musica è tollerata, ed è a discrezione delle singole Direzioni il poterla ammettere fra i programmi scolastici; ne consegue una posizione instabile e precaria, sotto tutti gli aspetti, dell'insegnante e non crediamo sia neppure necessario illustrare, quale possa essere il profitto degli alunni in una materia secondaria e facoltativa quale la musica è considerata.

Proseguiamo ora schematicamente.

La maggior parte degli Istituti non possiede un'aula destinata all'insegnamento della musica; i più, specialmente in provincia, non dispongono neppure di un semplice istrumento. Possiamo in questa situazione parlare di canto corale?

Ammesso che un insegnante possa, eliminando i continui spostamenti annuali (notiamo per inciso che i concorsi per cattedre sono diventati un'utopia) essere incaricato consecutivamente nel medesimo Istituto per almeno un triennio, è assolutamente impossibile che con le trenta ore circa di insegnamento annuale, gli alunni possano seriamente apprendere se non qualche effimera nozione di tecnica musicale, miseramente *belando* su qualche solitaria semibreve oppure, cogliendo il coraggio a due mani, cantare qualche cosa che vada un poco più in là, progresso senza pari, dell'Inno Nazionale o del « Va pensiero ». Possiamo parlare in questo caso d'insegnamento musicale?

Sul problema degli insegnanti, la gravità della situazione si accentua maggiormente. Finchè un anno di esperienza didattica conterà più di qualsiasi titolo artistico; finchè i Diplomi rilasciati da Conservatori o da Accademie musicali di chiara fama dovranno cedere il passo ad una abilitazione ottenuta dopo un affrettato quanto scipito concorso ministeriale, non si speri di avere dei buoni musicisti insegnanti.

Vogliamo ancora esaminare un secondo ed importante aspetto di questo spinoso problema: l'insegnante di musica è l'unico, se non erriamo, che appartenga alla categoria più arretrata fra quelle vigenti; egli infatti appartiene al ruolo C con grado iniziale XII. Oltre al fatto morale, di gravissima portata, un notevole danno finanziario gli viene così arrecato, accentuando maggiormente, anche sotto questo aspetto, la distanza che lo separa dagli altri colleghi; a meno che non si voglia arrivare all'assurda, inconcepibile ignoranza di affermare che un Diploma di Composizione o qual si voglia, rilasciato da un Conservatorio Musicale, non vale il Seminariato di un Curato, insegnante di religione (ruolo A), o il Diploma di educazione fisica o quello di Perito Industriale entrambi di ruolo superiore.

Abbiamo valutato solamente gli aspetti principali di una vasta ed intricata situazione di fatto; l'assunto di questo nostro scritto ci porta ormai a trarre delle conclusioni che potranno essere in altra sede valutate più comodamente e approfondite con maggior cognizione; formuliamo perciò alcune proposte finali:

1) Riforma del programma scolastico riguardante l'insegnamento nella scuola, basata su due punti principali:

a) Rinuncia parziale dell'insegnamento di canto corale e sua sostituzione con corsi speciali di Storia della Musica come materia obbligatoria.

b) Audizioni di musiche, direttamente o a mezzo registrazione.

2) Estensione dell'insegnamento a tutta l'istruzione tecnica e classica, sia media che superiore.

3) Opportunità di istituire una Cattedra obbligatoria di Storia ed Estetica musicale in determinate facoltà universitarie.

4) Concorsi Ministeriali per tutte le cattedre da istituirsi.

GIUSEPPE PESCETTO

Il posto della musica nell'insegnamento

Nella Scuola si devono formare accademie di canto polifonico o si deve insegnare l'espressione di un particolare linguaggio umano? Questo è il punto da precisare.

Che la musica sia da rigettare come insegnamento scolastico perchè non è cultura, io lo nego a priori e a posteriori. La musica, come sostanza elementare, è cultura scientifica; come contenuto espressivo, è cultura letterario-filosofica. Tutti quelli che non vogliono riconoscere alla musica un fondamento culturale, sono degli inetti che, col comodo pretesto di simili affermazioni, tentano di nascondere le loro deficienze intellettive e le limitate loro conoscenze attraverso la creazione della natura parlante. Gli intelletti illuminati e tutte le persone veramente colte non hanno mai disconosciuto alla musica possibilità prodigiose nel campo della scuola per una migliore educazione dei giovani e per un tono di superiore civiltà da conseguire nel mondo della vita umanitaria. Tutti i maggiori pedagogisti contemporanei riconoscono alla musica poteri altamente educativi e affermano che, introdotta seriamente nell'insegnamento scolastico, può svegliare nei giovani facoltà finora insperate e consentire ad essi, oltre che il raggiungimento d'un alto livello educativo, l'approfondimento chiarificatore di tante materie che con la musica hanno stretta attinenza di forme e di modi. Ma il problema, ripeto, va risolto con una precisa impostazione della materia nel piano generale degli studi scolastici, senza trascurare, beninteso, la formazione didattica e professionale degli insegnanti di canto corale e il compito preposto, in questo senso, ai Conservatori di musica, per riferirmi con questo ultimo alla tesi validamente sostenuta a Palermo dal maestro Scuderi.

Un insegnamento della musica e del canto, che risponda a speciali esigenze scolastiche e la cui destinazione sia tutt'altro che quella per un istituto specificamente artistico, l'ho trovato sempre molto difficile. Si tratta di ridurre a termini normali una materia che, per le sue peculiari caratteristiche naturali, richiede temperamenti e qualità sensitive non comuni a tutte le persone. Per questo ho pensato sempre che la musica nella scuola e specialmente il canto, è un problema serio, da studiare accuratamente e da tenere in seria considerazione. Nella lunga mia esperienza d'insegnante, che conta un trentennio esatto d'attività, ho potuto comprendere, e mi sono formata la piena convinzione, che la musica nella scuola deve essere trattata come una materia prevalentemente linguistica, con la sua fonetica, con la sua morfologia, con la sua sintassi. Non che io voglia intendere per quest'ultima il componimento, ma il semplice riferimento formale per quanto riguarda l'espressione artistica nella sua stesura metrica e nel suo svolgimento logico.

Ho potuto constatare, stando a contatto con i giovani, che essi s'interessano molto alla lezione di musica quando vi scorgano nozioni e conoscenze che li portano a considerare la disciplina musicale sotto punti di vista, i quali, ricollegati allo studio di altre materie, possono essere integrazione di queste.

La difficoltà maggiore che i giovani incontrano nello studio della musica vocale è quella della giusta intonazione delle note e della tecnica tonale. Queste difficoltà, dopo esperienze e prove personali fatte con gli alunni stessi, le ho risolte con tre singolari innovazioni: sonorizzazione dei simboli grafici, orientamenti percettivi, paradigmi tono-modali; sistemi, questi, che esaurientemente e oggettivamente esposti, danno risultati magnifici. Per la parte ritmica si deve seguire il criterio di partire dall'essenzialità fenomenica del movimento ritmico, per giungere fino al complesso sistema della misura e del suo ordinamento metrico. Un problema assillante della nostra materia è certamente quello degli inetti al canto, che non si possono abbandonare del tutto, in una lezione d'ordine generale, e tenere in istato di assoluta oziosità. Ma non bisogna disperare. Difficoltà del genere vanno ricollegate con le doti fisiopsicologiche di tutti gli alunni, per cui la selezione si determina nel giudizio globale di tutti gli insegnamenti, dove la musica l'ho trovata sempre in una posizione di armonico equilibrio; eccetto soltanto casi specifici d'impossibilità fonetiche per ragioni organiche costituzionali. Questi casi, però, considerati in senso assoluto, sono rari. La voce, educata in tutte le sue parti, consegue miglioramenti insperati che, col tempo e con una ben oculata vigilanza, fanno degli alunni inetti al canto buoni elementi scolastici. Quindi, pazienza e lavoro.

Registrare su un apposito quaderno la pianta vocale di ciascuna classe è un sistema molto importante. Ogni alunno deve essere esaminato attentamente circa le sue doti vocali (estensive e qualitative), che vanno riportate nello stesso quaderno; ciò allo scopo di poter inquadrare, nell'ordine degli esercizi, ciascuna voce secondo le rispettive classifiche. Gli alunni di voce non intonata o vacillante partecipano ugualmente agli esercizi di canto, ma con funzionalità parziale, cioè con gli organi della percezione visiva, uditiva e intellettiva; questi alunni vanno riesaminati frequentemente per stabilire, volta per volta, il grado di educazione musicale acquisito nel corso delle lezioni e per osservare il processo evolutivo dell'orecchio in relazione alle facoltà vocali.

Quanto alla parte teoretica e alle esercitazioni pratiche di lettura musicale (ritmica e melodica), bisogna tener presente sempre la razionalità dell'esposizione e la logica interpretazione della forma e del contenuto espressivo. In una parola, i giovani devono esaminare e tradurre vocalmente una melodia come analizzano e traducono oralmente un brano di latino o di altra lingua.

Questa è la finalità dello studio della musica intesa come espressione linguistica. Per quanto riguarda la cultura artistica e la conoscenza dei maggiori capolavori della letteratura musicale, io ritengo utile ricorrere all'uso di un buon radiogrammofono, sia per avere riproduzioni di opere d'arte in ottime esecuzioni, sia per offrire agli alunni un maggior numero di esemplificazioni nelle diverse forme e nei diversi generi. Laddove una scuola trovi il tempo e il luogo per poter istituire un'Accademia di canto polifonico, a cui dovrebbero partecipare gli elementi più spiccatamente dotati di qualità necessarie, ciò può farlo ugualmente, ma fuori dell'orario normale delle lezioni, le quali devono avere uno svolgimento d'ordine generale valido per tutti gli alunni della classe, come avviene per le altre discipline. Un'aula di musica, convenientemente attrezzata è, naturalmente, necessaria.

Questa sarebbe l'impostazione dell'insegnamento musicale nell'ordinamento generale della scuola. Il fatto puramente artistico deve venire dopo e in altra sede, come avviene per l'appunto in Svizzera, dove gli allievi, finiti i loro corsi, entrano in sodalizi corali e vi svolgono le loro attività con particolari indirizzi artistici e con scrupolosa assiduità alle pratiche esercitazioni.

TOMMASO CIAMPELLA

teatri e concerti

MILANO

La Piccola Scala è nata il 26 dicembre, giorno destinato anni or sono alla inaugurazione della Stagione lirica milanese. Per l'occasione sul piccolo palcoscenico di via Filodrammatici è stato celebrato un *Matrimonio segreto*, officiante il maestro Sanzogno.

La cerimonia fu in tutto degna dell'evento: la più mozartiana tra le opere italiane del Settecento, scendendo dalle ampie tavole del maggiore Teatro a quelle più ristrette della piccola Sala ha trovato, anche per la più facile comunicazione con il pubblico, la garbata misura nativa e più intime corrispondenze di ritmo e di tono. Fra gli interpreti brillavano, per appropriatezza solistica e dolce cantare, Luigi Alva; per brio e misura comica, la Simionato e Badioli. Di nobile livello le prestazioni della Sciutti, della Ratti, del Calabrese. All'esito felice concorsero la regìa di Strehler che alla Piccola Scala si trova — per le proporzioni simili a quelle del suo Piccolo Teatro — come a casa sua, e le stilizzate scene di Damiani.

La prima opera verdiana della Stagione che chiameremo normale, *Simon Boccanegra*, era attesa soprattutto per il ritorno alla Scala, dopo alcuni anni di assenza, del basso Siepi. Il quale, nella parte di Fiesco, corrispose in pieno all'attesa, riesprimendo la grave nobiltà del personaggio con autorevolezza di voce e di scena. Per l'opera in sè, invece, nessuno si è sentito di riaprire un processo ormai passato da anni in giudicato e rivalutarla oltre i limiti riconosciuti dal tempo che l'ha catalogata fra i lavori verdiani non di prima grandezza. A conquistare il grande successo sarebbe stata anche necessaria una più convinta interpretazione del Protti, della Rovere, del Bertocci. Francesco Molinari Pradelli, alla sua prima prova scaligera, si disimpegnò assai bene, dimostrando fondatissime le speranze poste in lui.

Scarso esito e mediocre stampa ha avuto la prima novità (per l'Italia) della Stagione, *Troilo e Cressida* dell'inglese William Walton, che la Scala ha allestito con il grande impegno e cura di cui essa solitamente circonda ogni lavoro nuovo.

L'opera, che era stata presentata al pubblico inglese del Covent Garden circa un anno fa, è il primo saggio operistico di uno fra i più stimati compositori britannici d'oggi, che ha già superato di qualche anno la cinquantina. Il fatto insolito rientra in un recente costume. Per i compositori inglesi infatti l'opera lirica si sta rivelando il grande amore del nostro dopo-guerra: anche una delle riviste di musica tra le più diffuse, *Music and musicians*, notava compiaciuta qualche tempo fa che, in seguito alle ormai frequenti novità operistiche presentate al Sadler's Wells, al Covent Garden ed in altri teatri londinesi, l'Inghilterra non è più « terra senza musica », come un tempo si affermava. Così, sulla scia dei successi riportati, o per lo meno dell'attenzione riscossa da Britten, anche Walton, anche Tippett, anche Berkeley si sono buttati all'opera con novelle speranze.

Per *Troilo e Cressida* il librettista Ch. Hassal, è risalito, con l'aiuto di Chaucer, a ritroso nel tempo fermandosi alla preistoria. Dall'epica greca infatti è stata tolta la complessa storia di Cressida figlia di Calcante, amante riamata per tutto l'atto secondo di Troilo figlio di Priamo, e quindi, per ragion di Stato, designata sposa di Diomede re d'Argo. La vicenda, che termina con la morte dei due protagonisti, non presenta nella sua complessa materia, situazioni sentimentali chiaramente individuate nè personaggi efficacemente disegnati. Nè Troilo si distingue da Diomede per diverso carattere amoroso, nè l'eroina (che l'Hassal in una prefazione tenta di giustificare come bisognosa di protezione per un sentimento più di fanciulla che di donna) mostra credibilmente le ragioni soggettive del duplice innamoramento. Una storia più raccontata che spiegata o giustificata, cui la gratuità del personaggio di Pandaro, sensale non richiesto d'amore, chiacchierone e scenicamente assurdo, non è riuscita ad aggiungere consistenza nè teatrale verisimiglianza. Per questa vicenda non immune da complessi freudiani investiti — secondo una consuetudine molto diffusa tra i drammaturghi del nostro secolo — nella mitologia greca, Walton si è appoggiato alla concezione operistica che si può definire italiana, e si è imposto di cantare gonfiando i suoi personaggi di melodia cui non rispondeva costantemente nè piacevolezza melica nè ragione melodrammatica.

Un'altra colpa rinfacciata al compositore inglese è stato il suo costante ricorso a modelli musicali egregi che, diventati col passar di mano in mano luoghi comuni, condannano il duro e lungo lavoro del melodrammaturgo alla stessa inanità dei risultati che coronava, per restare nella mitogia classica, le fatiche di Sisifo.

Si è ripetuto, anche per il *Troilo e Cressida*, il *quiz* della caccia alle reminiscenze; in seguito al quale sono stati fatti i nomi di Strauss, dell'ultimo Verdi, di Puccini e di Zandonai.

L'esecuzione, presente l'autore, è stata guidata dal polso sicuro di Nino Sanzogno, che a contatto di qualsiasi partitura rivela sempre eccezionale padronanza e sicurezza come se ognuna d'esse gli fosse nota da anni. Per merito suo il dosaggio di suono tra palcoscenico e orchestra — la quale doveva decifrare una partitura laboriosa e sapientemente costruita — si è sempre mantenuto in modo da consentire il migliore ascolto possibile. Lo hanno degnamente coadiuvato gli interpreti (Dorothy Dow, Davide Poleri, Anselmo Colzani, Antonio Pirino, Italo Tajo, Dino Mantovani, Gabriella Carturan, Costantino Ego nelle parti principali) e il coro diretto da Norberto Mola. La regìa era di Günther Rennert, i bozzetti e i figurini, di omerica imponenza, di Pietro Zuffi.

E' seguita (19 gennaio) una ripresa della *Traviata*, nella edizione che era andata in scena la primavera scorsa, con la Callas protagonista, la regìa di Luchino Visconti e la concertazione di Giulini. Lo spettacolo, che presentava rispetto all'edizione precedente l'unica variante del tenore Gianni Raimondi al posto di Di Stefano, è stato entusiasticamente accolto.

RICCARDO ALLORTO

MILANO - TEATRO ALLA SCALA

12 gennaio 1956

TROILO E CRESSIDA

Opera in 3 atti di Christopher Hassal - (traduzione di Eugenio Montale)

Musica di ***William Walton*** - Edizione Oxford University Press

Personaggi e interpreti

Calcante, Gran Sacerdote di Pallade	*Italo Tajo*
Antenore, Capitano dei lanceri troiani	*Dino Mantovani*
Troilo, Principe di Troia	*Davide Poleri*
Pandaro, fratello di Calcante	*Antonio Pirino*
Cressida, Figlia di Calcante, vedova	*Doroty Dow*
Evadne, sua ancella	*Gabriella Carturan*
Horaste, amico di Pandaro	*Costantino Ego*
Diomene, Principe d'Argo	*Anselmo Colzani*
Sacerdote	*Angelo Mercuriali*

Maestro concertatore e direttore

Nino Sanzogno

Regia di Guenther Rennert

Maestro del Coro Norberto Mola - Allestimento di Nicola Benois

Bozzetti e figurini di Pietro Zuffi

Prima rappresentazione in Italia

■

Terminate le lunghe vacanze natalizie, che si sono protratte per le società concertistiche fino a gennaio avanzato, i primi segni del risveglio non sono stati certo molto promettenti. A parte naturalmente alcune manifestazioni che si sono poste su di un piano di eccezionale rilevanza: su quel piano peraltro che dovrebbe essere caratteristico, e non lo è, di tutte le manifestazioni concertistiche milanesi. Sono state queste costituite dai due concerti dell'Ottetto di Vienna alla Società del Quartetto e dai due concerti dedicati a Carissimi all'Angelicum.

L'Ottetto di Vienna, splendido organismo formato dai migliori strumentisti dell'Orchestra Filarmonica di quella città, ha dedicato i suoi due concerti a Mozart eseguendo Trii, Quintetti, Divertimenti, per ogni sorta di strumenti ad arco e a fiato. E' stata questa certamente, almeno fino ad ora, la più convincente manifestazione d'omaggio a Mozart nel bicentenario della nascita; l'anno mozartiano, peraltro è appena iniziato.

I due concerti dedicati dall'Angelicum a Carisimi, in occasione del 350° anniversario della nascita del musicista, hanno riportato l'istituzione francescana all'atmosfera degli anni migliori, quando una rigida impostazione dei programmi ed una precisa conoscenza dei propri mezzi ne caratterizzavano singolarmente l'attività. Ha diretto entrambi i concerti, dedicati agli Oratori, alle *Historie*, Roberto Lupi; hanno collaborato alla riuscita delle due serate una schiera di solisti ed il coro ottimamente diretto da Ruggero Maghini.

Trasferitisi nell'attigua Chiesa di S. Angelo, orchestra e coro dell'Angelicum con la collaborazione del Wienerkammerchor hanno, una settimana dopo, eseguito il *Requiem* mozartiano sotto la direzione di Aladar Janes.

Suggestivo l'ambiente, ma non certo dotato di particolari qualità acustiche; il *Requiem* e la *Sinfonia in sol minore K. 550* che lo precedeva benchè condotti con energia dal giovane direttore non hanno trovato nelle strutture del tempio quella collaborazione che sarebbe stata auspicabile.

I Pomeriggi musicali hanno ripreso la loro attività con un concerto di inclinazione torinese: torinese il direttore, Carlo Damevino, torinese il pianista, Ludovico Lessona, torinese l'unico autore contemporaneo figurante sul programma, Giulio Gedda. Lessona ha interpretato il *Concerto in sol maggiore K. 453* di Mozart senza peraltro accenderlo di colori vivaci, Damevino ha offerto una *Prima Sinfonia* beethoveniana non travolgente, Gedda (in una composizione di circa vent'anni fa) non ha aperto nuovi orizzonti. Il concerto seguente ha riportato sul podio del Nuovo Gino Gandolfi che ha diretto una *Sonata a tre* di Vitali, da lui stesso trascritta, il *Divertimento per archi* di Bela Bartok, la *Sinfonia in sol minore K. 550* di Mozart. Nell'esecuzione del *Concerto per violino in re minore* di Wieniawski è poi intervenuto autorevolmente Angelo Stefanato, violinista già ben noto a Milano come primo violino del Quartetto Vivaldi e da qualche mese come *spalla* dell'Orchestra del Nuovo; egli si è ancora una volta dimostrato uno dei più validi strumentisti della nuova generazione.

Il direttore Artur Gelbrun ed il pianista Giovanni Dell'Agnola si sono presentati al concerto successivo. Un povero Mozart ed un improvvisato Beethoven hanno aperto e concluso il concerto; nella parte centrale il pianista ha interpretato rudemente la *Toccata per pianoforte e orchestra* di Respighi ed il *2° Concerto per pianoforte e orchestra* di Malipiero, non meno rudemente accompagnato dal M° Gelbrun.

All'A.R.C. il Coro INCAS si è incaricato di concludere le vacanze invernali, con un programma che andava da Josquin des Près a Old' Man River; beninteso con numerosi e peraltro applauditissimi canti di montagna. Giungeva poi Nikita Magaloff a ristabilire l'equilibrio facendosi particolarmente applaudire dopo la *Sonata in si minore* di Chopin.

Nel concerto successivo il violoncellista Attilio Ranzato accompagnato da Antonio Beltrami ha eseguito alcune tra le più note pagine della letteratura violoncellistica ed in prima esecuzione l'interessante *Suite incaica* di Aurelio Maggioni.

Al Circolo Pirelli nuovo *Omaggio*, dedicato questa volta a Roman Vlad; la personalità del giovane musicista è stata affettuosamente illustrata da Gino Negri. La stessa Associazione ha iniziato poi un ciclo di conferenze-concerto tenuto dal Maestro Marino Beraldi e dedicato ai *Maestri del clavicembalo*.

Musiche contemporanee in prima esecuzione alla Polifonica Ambrosiana: Liriche per canto e pianoforte di Ottorino Gentilucci, Giuseppe Piccioli, Federico Mompellio; 3 *Studietti* e un *Preludio* di Renato Dionisi; *Variazioni per organo* di Walter Suman.

Al Circolo della Stampa cordialissimi applausi hanno coronato un concerto della pianista Enrica Cavallo, che ha validamente interpretato, tra l'altro, la beethoveniana *Sonata op. 110*.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Il panorama concertistico romano dell'ultima quindicina dell'anno 1955 si apre il 15 dicembre con un *récital* nella Sala Accademica di Santa Cecilia della ventiseienne violinista polacca Wanda Wilkomirska e prosegue con l'inaugurazione a Palazzo Barberini degli interessanti concerti del Coro Polifonico Romano diretto da Gastone Tosato. Il 19, notevole successo all'Argentina di Wilhelm Kempff, che ha clamorosamente eseguito il *2° Concerto* di Liszt, e di Carlo Maria Giulini, interprete, oltre a musiche di Haydn e Mussorgski, dello splendido preludio dell'opera *Fedra* di Pizzetti. Ma bisogna giungere fino al 21 per poter segnalare una riunione musicale di eccezionale interesse: quel giorno, infatti, Giulini si è ripresentato all'Argentina per dirigere, assieme ai *Concerti delle Quattro Stagioni* di Vivaldi, un'esecuzione a mo' di oratorio della bellissima opera di Bela Bartòk, *Il Castello di Barbablù*. L'audizione ha avuto luogo in un clima di partecipazione e di vivace interesse: la partitura di Bartòk, inesauribile di trovate, zeppa di notazioni suggerite da un tipico dinamismo sonoro, irrequieta di sperimentarsi nelle più varie combinazioni timbriche e ritmiche, si è offerta come un vasto affresco all'attenzione dei presenti, i quali hanno molto applaudito, assieme all'ottimo direttore, i protagonisti vocali Lucilla Udovich e Mario Petri.

Nuovo appuntamento all'Argentina martedì 27, per ascoltare Fernando Previtali nel Beethoven della *Pastorale*, nel Mozart del *Ratto dal serraglio*, e finalmente nel Perosi del *Transitus animae*. Partitura, questa, dove la commozione è intensa e non sussistono ombre di dubbi o di misteriosi calcoli sottintesi. E' musica che resiste agli anni meglio di qualunque altra del suo tempo, perchè in essa c'è fede e genio: la candida anima del religioso autore, nella incrollabile sicurezza di una vita eterna, trova le vie della più alta espressione. Previtali ha diretto con fervore, ed è stato calorosamente salutato dal pubblico assieme al maestro del coro, Bonaventura Somma, e alla brava solista Myriam Pirazzini.

Ultima riunione di rilievo prima dello scoccare del '56 è stata quella di venerdì 30, sempre all'Argentina, che ha segnato l'attesissimo ritorno di un grande pianista come Arturo Benedetti Michelangeli, in due *Concerti* di diverso stile e atmosfera come quello *in si bemolle maggiore K. 450* di Mozart e quello *in la minore op. 54* di Schumann. Anche se il solista è portato dalla sua particolare sensibilità romantica a trovarsi più completamente a suo agio nel secondo, pure nel primo egli ha brillato per intelligenza e vivacità spirituale. E il pubblico gli ha decretato un vero trionfo, applaudendolo con grande calore assieme a Previtali.

Ma nel frattempo l'attenzione degli ambienti musicali romani si è concentrata sul Teatro dell'Opera, che ha riaperto i battenti il giorno 26, cioè con diciotto giorni di ritardo rispetto agli anni scorsi, ma promettendo una stagione quanto più breve tanto più interessante del solito. Tale promessa è stata mantenuta sin dall'inizio: lo spettacolo sul quale si è alzato per la prima volta il sipario non era certo dei soliti, trattandosi del *Giulio Cesare* di Haendel, melodramma di rarissima esecuzione, ricco di pagine eccelse e, nella classica limpidezza del taglio, molto aderente al più intelligente gusto contemporaneo. L'edizione presentatane sulle nostre scene, alla presenza del Presidente della Repubblica e di molte alte

autorità, è stata degna di un teatro di classe internazionale. *Il Messaggero* così ne ha parlato: «Concertato con mirabile, luminosa coscienza dei valori stilistici da Gianandrea Gavazzeni, lo spettacolo ha trovato una misura piena di fascino, di commossa, vibrante espressività. Selezionato il suono dell'orchestra, quanto formalmente ineccepibile il quadro degli interpreti vocali: un Boris Christoff, nelle vesti del protagonista, che ha fatto rivivere tutta la forza e la poesia del suo fraseggio stupendo per incisività e chiarezza; Fedora Barbieri, dolente Cornelia, che del bel canto sembra tramandare la purezza dei sentimenti; Onelia Fineschi — tornata tra noi dopo una lunga, forzata assenza, ed è ritorno particolarmente gradito — che sa modulare la voce con naturalezza vivida di musicalità; Franco Corelli, attore e cantante in costante progresso, un interprete sempre preparato; Mario Petri, una vera personalità della scena; l'ottimo Antonio Cassinelli. La regia di Margherita Wallmann è stata un grande esempio di misura e di gusto, di armoniche proporzioni della parte visiva di uno spettacolo, pur attraverso il libero espandersi della fantasia ricca, provvida e popolata di idee; infine le scene ed i costumi di Pietro Zuffi, molto belli, aulica, solenne cornice di uno spettacolo che, come si è detto, ha tanti meriti e si fa garante dei mezzi organizzativi di un grande teatro».

Certo, l'inaugurazione della Stagione lirica a Roma, come a Milano o a Napoli, è ormai un avvenimento mondano, un avvenimento che richiama un pubblico, sì, enorme, ma non proprio familiare alla specialissima poesia dell'opera lirica, alle sue profonde, particolari e anche misteriose ragioni d'essere. E sembra quasi un'ingenuità riservare ad una serata di così speciali caratteristiche, anzichè un'opera più ricca di intervalli che di musica, uno spettacolo che interessa anzitutto la musicologia ed un pubblico di amatori, per forza di cose ristretto e magari estraneo alla mondanità. Tutto sommato, sarebbe stato forse meglio sacrificare allo sfarzo distratto dell'inaugurazione il secondo spettacolo della stagione '55-'56, quello che è andato in scena il giorno 30: un rossiniano *Barbiere di Siviglia* con tutte le carte in regola, di cui è stato scritto: «Esecuzione affidata a nomi famosi della scena lirica: interpreti di grande esperienza, bei talenti vittoriosi di tante e difficili battaglie d'arte. Protagonista Tito Gobbi, una personalità vibrante, un attore padrone della scena: e vocalmente pieno di malizia nel sapere, quando occorra, risolvere problemi di tecnica vocale che una parte come quella di Figaro presenta persino nelle piccole pieghe della partitura.

Opportuno ritorno all'originale dell'opera, poi, l'affidare a un mezzosoprano il ruolo di Rosina; e Giulietta Simionato, con il suo alacre spirito di cantante e di attrice, ha nella verità musicale della tessitura risolto il personaggio. Un Conte d'Almaviva di gran lusso il tenore Ferruccio Tagliavini: il garbo del suo fraseggio è stato molto apprezzato. Giulio Neri un Don Basilio gustosissimo, troppo noto per doversi qui ripetere cose che sono acquisite alle liete cronache del teatro lirico. E Vito De Taranto, infine, un Don Bartolo di una simpatia irresistibile. Ha diretto il maestro Angelo Questa, con pacato gesto, duttile nell'accompagnare i cantanti. Regia affidata all'ottimo Franco Enriquez, che è un giovane ricco di idee, temperate dal sapere e dal senso dello stile. Bozzetti delle scene e figurini dei costumi di Luigi Pizzi, gli uni e gli altri animati da un vivace estro pittorico».

GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

Per lunghi anni, prima che le opere verdiane ci tornassero rivalutate dalle esecuzioni toscaniniane e dal tardivo entusiasmo dei tedeschi (che esplose nel primo dopoguerra) fu di moda, al S. Carlo, inaugurare la Stagione con un'opera di Wagner. Il ricordo di Martucci e delle sue eroiche esecuzioni, affidato soprattutto alla tenace memoria di un gruppo di wagneriani «onorari» (ne sopravvive una vivace pattuglia, della quale fa parte l'editore Riccardo Ricciardi), era ancora fresco, a quei tempi: tuttavia, più che di coscienza diffusa della gigantesca statura del Lipsiense, si trattava, a nostro avviso, di atteggiamenti snobistici della «buona società» napoletana, che per nulla al mondo avrebbe confessato di annoiarsi mortalmente a una recita di *Tristano* o del *Crepuscolo*. Oggi, naturalmente, le cose sono cambiate per quanto riguarda la recettività del grande pubblico, per il quale Wagner non rappresenta più un problema: e tuttavia, un residuo di quell'atteggiamento noi vogliamo vederlo nella troppo ostentata — e però sospetta — preferenza accordata alle edizioni «originali».

Altre volte abbiamo espresso la nostra preoccupazione per la ormai totale abolizione delle esecuzioni wagneriane in lingua italiana: siamo fermamente convinti — a prescindere da ogni altra considerazione — che il rinunciare totalmente ad una esperienza così formativa non possa che risolversi in un grave e irreparabile danno per tutti i nostri interpreti, le cui eventuali deficienze stilistiche (quando c'erano) bisognava cercare di eliminare, diciamo così, con metodo clinico, senza ricorrere a un taglio chirurgico altrettanto facile quanto sconsiderato... Va da sè che apprezziamo come si conviene le edizioni originali, e che personalmente siamo convintissimi della loro «autenticità». Non abbiamo, perciò, compiuto nessuno sforzo nell'apprezzare, anzi nel godere l'esecuzione di quest'anno del *Tristano*, che complessivamente s'è mantenuta a un livello assai alto.

Fritz Rieger ha pilotato lo spettacolo con mano saldissima, ma senza quell'accentuazione spasmodica e quasi erotica che è di casa in questa partitura. Hans Beirer (*Tristano*), Marta Moedl (*Isotta*), Sigurd Björling (*Kurvenaldo*), Georgine Milinkovic (*Brangania*) e Hans Hermann Nissen (*Re Marco*) erano i principali cantanti-interpreti di questa edizione, applaudita con convinzione, se non proprio con l'entusiasmo che accompagnò la precedente.

L'esecuzione di *Elettra* di Riccardo Strauss, affidata per la parte vocale a un complesso del Teatro di Monaco, è stata fra le migliori di questa stagione. Una gran parte del merito va al direttore Rieger, che ha ottenuto dall'orchestra risultati superiori all'aspettativa. Egli si è tenuto ad una linea di suprema compostezza: forse non propriamente straussiana, di certo più redditizia presso l'ascoltatore. In palcoscenico, la palma dell'interpretazione se l'è aggiudicata, senza opposizione, la protagonista Christel Goltz che per un'ora e quaranta minuti, superando vittoriosamente le asperrime difficoltà della parte, costantemente è stata «dentro» il personaggio, dandogli un'anima, oltre che una voce generosa, vibrante, e quasi sempre di timbro gradevole. Le sono state accanto, degnamente, due altre ottime interpreti: Res Fischer quale *Clitennestra* e Maria Kinas quale *Crisotemide*; efficientissimi tutti gli altri (fra i quali citeremo, per brevità, il solo Klarwein). La regia di Heinz Arnold ci è sembrata molto aderente agli spiriti sensuosi, e in definitiva decadenti, della tragedia dello Hoffmannsthal, cui la musica straussiana aderisce con rara esattezza (un po' più stilizzata, meno isterica, avremmo desiderato la danza finale della protagonista).

Anche *Il Diavolo nel campanile* di Adriano Lualdi, altra «novità» per Napoli, è stato assai favorevolmente accolto dal pubblico del S. Carlo. Quest'opera ha ambizioni ben maggiori che non, per esempio, la tenue e discreta, e però amabile, *Grançeola*: tuttavia, a parte la felicità e la freschezza (e perfino la schietta «simpatia») di alcune pagine — e di taluni spunti rimasti tali — essa ci appare, nel complesso, discretamente zeppa di elementi giustapposti, non fusi o non organicamente contrapposti. Un abbastanza caldo riflesso del verdiano *Falstaff* (felicemente mediato attraverso Wolf-Ferrari) brilla nelle migliori pagine di questa partitura (per es., nel duettino fra Tallio ed Eunomia): senonchè, troppo spesso l'Autore s'imbarca in avventure, come nella *Passacaglia del mondo alla rovescia*, in cui l'intenzione nobilmente satirica resta inoperante. E che dire di alcune citazioni, come quella di una notissima frase del *Mefistofele*, la cui ironia non riesce ad essere afferrata dal pubblico? O come quella della «regola dell'ottava» (sissignori!), riconoscibile solo alla lettura dello spartito? Si tratta, a noi sembra, di trovate «letterarie», di idee non veramente risolte nel gioco scenico.

Giovanilmente fervida la direzione dell'Autore: non altrettanto precisa la con-

certazione (il che ha in buona parte sciupato il timbro «autentico» dell'interpretazione). La compagnia di canto, della quale facevano parte la Micheluzzi, la Monte, il Filacuridi e il Luise, ha funzionato a dovere: così come ha funzionato a dovere, salvo nel finale abbastanza confuso, la regia di Maner Lualdi.

Quando avremo fatto cenno di una fortunata ripresa dell'*Amico Fritz* di Mascagni, diretto da Vincenzo Bellezza e validamente interpretato sulla scena da Rosanna Carteri, da Nicola Filacuridi, dalla Vitali-Marini e dal Valdengo (per tenerci ai nomi principali, senza dimenticare la soccorrevole regia del Luzzatto) potremo fare punto, in attesa della serata celebrativa del genio mozartiano, nella quale sarà dato *Il Flauto magico* sotto la direzione di Cui. Un *Rigoletto* interlocutorio avrà il compito di riempire, nel miglior modo possibile, il vuoto del calendario.

■

Il 27 gennaio — ricorrenza centenaria della nascita di uno dei più grandi geni di tutti i tempi — è ormai trascorso, e tutto il mondo civile, di qua e — scommettiamo — di là dalla cortina di ferro, ha celebrato il grande evento, continuando quelle celebrazioni, che si snoderanno ancora per tutta la stagione musicale, ben oltre la venerazione e forse fino alla petulanza. Accanto a capolavori arcinoti e a qualcuno persino sconosciuto, ci si farà ascoltare (e talora si tratterà di un commovente ascolto) i primi vagiti del Fanciullo Prodigio n. 1. Alla fine dell'anno avremo rischiato una grave indigestione, dalla quale sapete chi ci salverà, a confusione degli asfissianti zelatori? La stessa adorabile musica del grande Volfango, col suo sorriso leggerissimo, sfingeo e a momenti angelicamente sornione.

La nostra Scarlatti (che naturalmente vorrà guardarsi dagli eccessi qui sopra ipotizzati, ma non tanto...), ha già dato il via, col concerto del 3 corrente al suo nutritissimo programma celebrativo. Prima della notissima *Haffner*, il bravo Caracciolo fece ascoltare la *Sinfonia n. 1* del piccolo grande Autore: si trattava (ci riferirono, perchè non arrivammo in tempo ad ascoltarla) di cosa di pochissima importanza, ma nella quale tutti i conti in definitiva tornavano, il che appare senz'altro miracoloso in relazione all'età — otto anni! — dell'Autore. Una *Cassazione in si bemolle*, composta verso i dieci anni, già decollava con più franca sicurezza; e non parliamo del *Concerto per corno in mi bemolle K. 495* (stupendamente eseguito dal Ceccarossi), opera della maturità, da non confondersi con altro più giovanile e più noto. Accenniamo qui di volo (a proposito di celebrazioni mozartiane) a una men che mediocre esecuzione del *Concerto per due pianoforti e orchestra in mi bemolle* dovuta a una coppia di pianisti tedeschi troppo corrivamente scritturata dalla nostra maggiore Società, regolarmente sovvenzionata ed estremamente esigente con ben altri elementi di casa nostra; e ci consoliamo con la prospettiva della prossima esecuzione della *Missa brevis* (di cui ci sfugge il K...) detta «*dei passeri*», in Chiesa, e per parte — se Dio vuole! — del Coro e dell'Orchestra della Scarlatti.

Nel concerto di cui si parlava poc'anzi — diretto con assai simpatico impegno dal giovane Sergio Lauricella — ascoltammo anche il *Piccolo concerto notturno* di Guido Turchi, dalla struttura considerevolmente salda, e dal notevole interesse strumentale (che compensava in parte dell'atteggiamento piuttosto 'inamidato' della composizione). Il concerto successivo, l'ultimo di questo periodo, era stato affidato alle cure affettuose e vigili di Pietro Argento, che con ammirevole serietà e commovente umiltà ogni giorno più si allontana, laboriosamente, ma sicuramente, dalle sue posizioni iniziali, strette fra limiti piuttosto angusti. Argento collaborò magnificamente con Franco Mannino nell'impetuosa esecuzione del *Concerto per pianoforte e orchestra* di quest'ultimo. La composizione con la quale Mannino prendeva per la prima volta contatto — nella sua veste di autore — col pubblico napoletano, fu accolta da fervidi consensi (alla fine prevalenti) attraversati da vivaci dissensi. Questo *Concerto* è opera molto disuguale: in sintesi diremo che, mentr'esso risente di un modo incontrollato e impulsivo di procedere — che lo condiziona non certo positivamente e per una parte

non trascurabile — testimonia in pari tempo di una sanità oggi sempre più rara, non di rado concretantesi in atteggiamenti estremamente musicali. Alcuni di questi atteggiamenti (che spesso denunciano, con disarmante candore, le loro non poche nè oscure ascendenze) non si allontanano sensibilmente dagli impulsi generosi ma confusi da cui procedono; altri, finalmente, assumono precisione di contorni, nettezza e rilevanza di significanti disegni.

(Dimenticavamo di citare, dello stesso programma di Argento, il superficiale, piacevole e scorrevole *Concerto per batteria e orchestra* di Milhaud, che offrì al bravissimo timpanista De Simone la rara occasione di sciorinare davanti al pubblico divertito tutta, ma proprio tutta, la propria abilità. E di essere finalmente applaudito come merita...).

V'illudete se credete che l'Accademia Musicale se ne sia stata tranquilla, o quasi, in questo periodo. Prima di tutto, diciamo che anch'essa non vuol esser da meno nella generosa gara mozartiana ormai in atto, alla quale parteciperà con ben due concerti: uno del Nuovo Quartetto Italiano, e un altro del suo Gruppo Strumentale Stabile, che ci farà ascoltare (ma possibile?) tutto un programma di musiche nuove per Napoli o addirittura per l'Italia. Intanto ha ospitato non pochi artisti isolati, o complessi: citeremo, fra questi ultimi, l'eccellente Quintetto Boccherini in efficientissima forma, che snocciolò con signorile prodigalità un programma insolitamente bello e sostanzioso (*Quintetti op. 60 in sol maggiore* e *op. 18 in do minore* di Boccherini, e *Quintetto in mi minore* di Cherubini: un capolavoro praticamente sconosciuto). Salteremo, poi, al Giornale Parlato n. 27, nel quale la Presidente Maria Napoletano-Merlino annunciò la stabilizzazione del Premio Denza in seno al maggior Premio Casella di cui fra pochi mesi avremo la terza edizione. Cesare Valabrega si adagiò, compiaciuto, nel suo tema preferito: Schumann, del quale ricorre quest'anno il centenario della morte, e Miriam Longo magnificamente eseguì, a titolo di illustrazione del 'testo', il celebre *Carnaval op. 9*.

Non chiuderemo la presente senza aver accennato al ciclo di tre concerti organizzato, in memoria di Paolo Denza, dal Conservatorio col significativo concorso di un gruppo di valorosi allievi del compianto Maestro. E abbiamo lasciato per ultimo la notizia della visita, attenta e minuta, al Conservatorio, del Presidente Gronchi, in occasione della inaugurazione della Televisione a Napoli. In quella occasione venne eseguito, dall'Orchestra della Scarlatti, un programma di musiche, antiche e moderne, della scuola napoletana. Da Scarlatti a Jacopo Napoli, attraverso Paisiello, Durante e Martucci: un panorama sonoro di grandissima apertura, ancora capace di offrirci amene sorprese.

GIACOMO SAPONARO

GENOVA

Uno dei tanti problemi che da molto tempo affliggono la vita musicale genovese (il più grave rimane sempre quello della ricostruzione del Teatro Carlo Felice, e non se ne vede prossima la soluzione) è stato finalmente affrontato e parzialmente risolto con la costituzione di un complesso orchestrale stabile, al quale è assicurato un lavoro quasi continuativo per buona parte dell'anno. Soluzione parziale, giacchè per l'altra parte dell'anno l'orchestra rimarrà inoperosa e i quaranta effettivi che ne formano il nucleo principale dovranno cercarsi altrove il lavoro che la Sovrintendenza non potrà loro assicurare.

Comunque è già abbastanza quel che s'è fatto ed è augurabile che presto si raggiungano tutte le altre mete, onde corrispondere pienamente ai desideri, alle aspirazioni, alle speranze degli appassionati cultori della musica sinfonica, che anche a Genova non son pochi.

Alle sue prime esibizioni la nuova compagine orchestrale ha mostrato ancora alcune pecche e manchevolezze (ed era assurdo sperare fin da principio in un pieno e completo rendimento di tecnica e di espressione); ma essa si manifesta già così volenterosa e disciplinata che c'è da sperare di ritrovarla fra non molto più pronta e malleabile, più salda ed omogenea, tale insomma da formare quell'organismo vivo e compatto che è lecito attendersi dopo un periodo di operosità e di affiatamento.

Durante la stagione sinfonica si sono susseguiti sul podio: Fernando Previtali, Pierre Devaux, Luigi Toffolo (solista Erika Morini), Pietro Argento (solista Backhaus), Heinz Dressel, Carlo Franci (solista Kempff), Alceo Galliera (solista Segovia). Tutti, o quasi tutti, hanno padroneggiato l'orchestra con la sicurezza di condottieri di matura e consumata carriera artistica; tutti, o quasi tutti, nella compilazione dei programmi, hanno preferito andare a colpo sicuro, senza sbilanciarsi in imprese rischiose e perciò includendo, nel tradizionale perfettissimo ordine, la solita *Ouverture* d'opera, il consueto *Concerto* con virtuoso, l'immancabile *Sinfonia* di un « colosso ». Nessun pezzo è stato presentato in prima esecuzione e le novità per Genova sono consistite nei dinamici e vivaci *Ritmi di gioia* di Jacques Thierach, nella Suite dalla *Tragedia di Salomè* di Florent Schmitt (vecchia di quasi cinquant'anni), nelle simpatiche *Otto variazioni su un tema giovialе* di Nino Rota (una composizione che alla più scanzonata e sfacciata invadenza delle combinazioni ritmiche e timbriche unisce talora una interiore emotività espressiva), in alcuni spaesati *Spirituals* di Morton Gould, nel *Concerto in re maggiore per chitarra e orchestra* di Mario Castelnuovo Tedesco, egregiamente eseguito da Andrea Segovia. Forse, in questa prima fase di assestamento dell'orchestra era necessario andar cauti nella scelta dei pezzi, ma una volta raggiunto l'auspicato alto grado di forma, sarà bene pensare anche alle novità ed agli autori moderni (possibilmente italiani); altrimenti fra qualche anno finiremo per considerare « novità per Genova » tutte le composizioni che non saranno di Mozart, o Beethoven, o Brahms!

All'inizio della Stagione sinfonica, anche a Genova, così come in altre città italiane, si sono esibiti i complessi orchestrale e corale del Duomo di Salisburgo, diretto da Joseph Messner, e l'Orchestra della Scala, diretta da Guido Cantelli. Il complesso di Salisburgo ha deluso; l'Orchestra della Scala ha trionfato. Un trionfo vivo, schietto, entusiastico. Il pubblico che gremiva il teatro ha esternato l'intimo, traboccante contento senza riserve, con applausi calorisissimi al direttore e alla magnifica orchestra. La critica ufficiale invece ha voluto fare qualche appunto, sia per quanto riguarda la stesura del programma, sia soprattutto per quanto riguarda l'interpretazione della *Prima Sinfonia* di Brahms, diretta dal Cantelli con severa misura stilistica. Da parte nostra, dopo aver rilevato come l'eccellente maestro abbia dato con *La Mer* di Debussy la misura piena delle sue virtù interpretative e della sua raffinata intuizione, abbiamo constatato ancora una volta come sia difficilissimo guadagnare l'unanimità dei suffragi in una interpretazione brahmsiana (o beethoveniana) se non si ha il sommo privilegio d'essere considerati uno dei pochissimi Grandi dell'arte direttoriale (un Toscanini o un Walter, tanto per fare dei nomi).

SALVATORE PINTACUDA

FIRENZE

Il Teatro Comunale ha iniziato la Stagione lirica con una felice ripresa delle *Maschere* di Mascagni, che, data la eccellente esecuzione, ha rivelato a noi moderni pregi che ai contemporanei non furono subito palesi. Allora il mondo settecentesco non era stato oggetto di simpatia da parte dei musicisti: *I Quattro Rusteghi* di Wolf Ferrari sono del 1906 e il *Rosenkavalier* di Strauss del 1911; *Le Maschere* mascagnane erano già apparse nel 1901. Il successo è stato concorde mercè la intelligente direzione di Gianandrea Gavazzeni e la partecipazione di artisti quali la Broggini, la Rizzieri, Dino Dondi, Ferrando Ferrari, Amedeo Berdini, Sergio Tedesco, il coro diretto da Morosini, il Corpo di ballo e l'Orchestra del Maggio musicale, e la regia di A. G. Bragaglia.

Ha seguito una bella inscenatura della *Fiera di Sorocinski* di Mussorgski, nuova per Firenze, sotto la direzione dello stesso Gavazzeni e con interpreti valorosi come Rossi Lemeni, Marcella Pobbe, Lucia Danieli, il coreografo Gsovsky, la regista Tatiana Pavlova.

Buon risultato ha avuto anche il *Werther* di Massenet diretto da Armando La Rosa Parodi e con gli artisti Ferruccio Tagliavini, Pia Tassinari, Mario Sereni, Grazia Franchi Ciancabilla, Paolo Washington. Con nuovo allestimento è stato presentato

il *Trittico* pucciniano, diretto da Gabriele Santini. Le scene del *Tabarro* erano di Ferdinando Ghelli, veristiche ma di effetto; *Suor Angelica* ebbe il bozzetto assai nuovamente concepito da Primo Conti ed estrosi e luminosi scenari ebbe il *Gianni Schicchi* da parte di Gianni Vagnetti. Fra gli artisti si sono distinti Clara Petrella, Mirto Picchi, Ettore Bastianini, Marcella Pobbe, Adriana Lazzarini, Marta Solari, Renato Capecchi.

Una ripresa fortunata è risultata anche la *Gioconda* di Ponchielli, sotto la direzione accurata e nobile di Emilio Tieri e con artisti qualificati come Anita Cerquetti, Ebe Stignani, Gianni Poggi, Lucia Danieli, Ettore Bastianini, e la regia bene ideata di Franck De Quell.

La stagione si è chiusa con *Burlesca* di Antonio Veretti, nuova per Firenze, alla quale è seguita una ripresa del balletto *La Bottega fantastica* di Rossini-Respighi. *Burlesca* di Antonio Veretti, il nuovo Direttore del Conservatorio L. Cherubini, è stata allestita al nostro Comunale con sfarzosità di mezzi. Questa opera in un atto per la quale era grande l'attesa, è, sì, una condensazione dell'opera in tre atti *Il Favorito del Re* rappresentata alla Scala nel 1932, ma in realtà può considerarsi opera nuovissima sia per l'ambiente, ricondotto alla originaria fonte della novella orientale di *Mille e una notte*, sia per una nuova concezione di teatro musicale che, via via, si è venuta maturando nella coscienza di Veretti.

Sulle orme di Busoni, per il quale l'opera teatrale era la forma più elevata di arte musicale in quanto essa poteva contenere tutte le forme, conferendo alla musica la sua potestà autonoma senza sopraffare l'interesse scenico, Veretti ha costruito questa opera comica con rigore architettonico, nell'intento di formare un blocco sonoro logico nel suo impianto e nel suo svolgimento: una grande strofe cioè costituita da una protasi, una apodosi e del collegamento della prima con la seconda. Nel corso della vicenda così si succedono Canzone, Aria, Tema con variazioni, Quartetto, Rondò e Allegro finale (Baruffa); il tutto costruito con sapienza, con gusto e al tempo stesso con leggerezza di tocco e di colore in modo da aderire alla scena e al suo sviluppo. Precede un Preludio, in cui appaiono alcuni temi dell'opera, come quello della Baruffa, e tra i tre Quadri sono inframezzati due Intermezzi, uno per accompagnare il corteo di ufficiali e cortigiani, l'altro durante la sfilata delle danzatrici e degli incantatori di serpenti. L'opera in tal modo viene articolata con naturale sviluppo e con adeguata significazione musicale, senza che la forma tipica di ogni parte venga meno alla sua legica. Come ognun vede si ha un esempio singolare di una nuova concezione teatrale, che può avere ampi sviluppi in questi momenti di problematica estetica del teatro musicale.

Burlesca è stata concertata e diretta con sicura conoscenza, con fermezza e con passione da Emidio Tieri ed ha avuto a principali interpreti Elena Rizzieri, Cesy Broggini, Mirto Picchi, Giorgio Algorta, il coro diretto da Morosini il corpo di ballo del Maggio Musicale, la regia bene ideata e ordinata di Franck De Quell e l'allestimento scenico accurato di Piero Caliterna. Il successo è stato vivo e cordiale.

■

Al Teatro Comunale, con l'Orchestra del Maggio Musicale, si sono svolti negli ultimi mesi dell'anno decorso, alcuni importanti concerti, di cui segnaliamo le musiche più notevoli. Pierre Dervaux diresse le *Variazioni per orchestra* di Bruni Tedeschi, brano sinfonico di rigorosa costruzione su di un canto partigiano piemontese. Alceo Galliera fece conoscere il *Ditirambo* di Giulio Viozzi, pagina viva e colorita, fantasiosamnete ritmata. In altro concerto Frieder Weissmann condusse al successo una pregevole opera di Orazio Fiume, il *Concerto per orchestra*: solido nella costruzione, vibrante di moto e di calore nella pur rigorosa classicità. Dopo questi concerti l'attività del Teatro si è rivolta all'Opera lirica.

Intensa ed elevata è stata l'attività degli Amici della Musica. Iniziata con un concerto del Collegium Musicum Italicum diretto da Renato Fasano e di cui ormai sono note le altissime qualità di suono, di compattezza, di interpretazione, essa si è svolta poi con esecuzioni pregiate del

Quartetto Juillard (con Haydn, Webern, Bartok), del celebre pianista Wilhelm Backhaus, dell'Orchestra da Camera di Parigi diretta da Louis De Fromment (organismo disciplinatissimo e sensibile), dell'Ottetto di Vienna, che ha fatto puntualissime interpretazioni di opere mozartiane assai poco conosciute dal gran pubblico, e del baritono Gerard Souzan, assai apprezzato.

Anche il Lyceum ha offerto sedute di singolare interesse con concerti del pianista Giuseppe Terracciano preciso e sensibile, del Quartetto Carmirelli molto ben fuso e di adeguata sonorità, della pianista Letea Cifarelli, del soprano Verena Landolt accompagnata da Franz Zubal, dal soprano Elisabeth Wyss con la pianista Anna Nucci la quale ha anche bene accompagnato il violoncellista Amleto Capponi con vivo gradimento del pubblico.

ADELMO DAMERINI

TRIESTE

La grande Stagione lirica al Teatro Verdi, che quest'anno comprende ben sedici lavori, di cui cinque novità assolute o novità per Trieste, è incominciata il 26 novembre con il *Mosè* di Gioacchino Rossini, in fastosa serata di gala. Considerate l'ampiezza e la complessità dell'opera, e l'esigenze durissime degli impegni vocali, corali e registici, l'esecuzione può dirsi ottima, e l'accoglienza del pubblico, malgrado l'innegabile complessiva pesantezza del lavoro, è stata assai buona. A parte i risaputi difetti dell'opera, occorre rimarcare che le pagine potenti e intensamente suggestive non mancano nel *Mosè*, anche al di fuori della celebre preghiera finale. Si pensi almeno all'allucinante scena iniziale del secondo atto, allorché gli Egizi sono in preda all'angoscia per le tenebre incombenti. Qui Rossini ha dipinto il terrore con pennello michelangiolesco. In quanto all'allestimento, non dimenticheremo di segnalare la brillante riuscita della scena del passaggio del Mar Rosso, con le onde riprodotte con efficacia realistica e fantastica a un tempo. Dirigeva Franco Capuana, regia di Enrico Frigerio; in scena hanno cantato Boris Christoff, Mosè ideale, Anita Corridori, Attilio Plàninsek, Ermanno Lorenzi, Plinio Clabassi, Laura Didier, e altri ottimi. Coro istruito da Fanfani, danze di Nives Poli.

È seguita una buona *Fanciulla del West* (direttore Capuana, interpreti Gigliola Frazzoni, Franco Corelli, Giangiacomo Guelfi), opera particolarmente cara al pubblico triestino. Indi, nuova per Trieste, *Il Principe Igor* di Alessandro Borodin, pur scapitando un po' nel confronto con i recenti mussorgskiani *Boris* e *Kovàncina*, ha saputo avvincere e anche sorprendere per l'efficacia di talune sue scene, a parte la bellezza folgorante delle famose Danze. Esecuzione assai accurata, e per certi aspetti, molto godibile (direttore Capuana, regista Frigerio, danze di Nives Poli, interpreti Panerai, Christoff, Favati, Vernetti, Consolandi). Una lieta sorpresa è stata data dalla ripresa, a trentatre anni di distanza, di *Fra diavolo* di Daniel Auber. Lo spassoso lavoro, contesto di una musica facile ma non vana, imperniato su di una vicenda vivace e ben tagliata, ha divertito dal principio alla fine, grazie anche all'allestimento esemplare, e sicuramente il migliore fino a questo momento della stagione (direttore Capuana, regia Piccinato, interpreti Lazzari, Otta, Palombini, Campi, Ercolani, Mariotti, Susca). Accettabile il geniale arbitrio del regista Piccinato, che salva « in extremis » il réprobo con un trapezio calato dal cielo da una coppia di « angioletti briganti »!

La Stagione lirica al Verdi in gennaio è continuata con una buona edizione del *Don Carlo* verdiano (direttore Rossi, regia Piccinato, interpreti Martorel, Pirazzini, Turrini, Panerai, Rossi Lemeni, Massaria), che... contrafagotto a parte, ha destato una ottima impressione nel pubblico il quale non assisteva all'opera da una diecina di anni. La successiva « prima » riuniva tre balletti di assai vario carattere: *L'Uccello di fuoco* di Stravinski (la prima volta a Trieste nella sua integralità), una trasposizione coreografica di *Notti nei giardini di Spagna* di Falla, e i *Canti del golfo di Napoli* di Renzo Rossellini, nuovo per Trieste. Il lavoro del Rossellini è una rapsodia di motivi napoletani, in parte originali e in parte inventati, e comunque equilibrati in un assieme gradevole e pittoresco. Nives Poli, altresì prima ballerina, è stata l'intelligente coreografa, e realizzatrice pure della trama delle *Notti* di De Falla. Ottime pure le prove dei solisti Sonia Marmoglia e Youra Loboff. Tutti tre i lavori sono stati equamente e cordialmente applauditi, grazie pure all'allestimento vivace e animatissimo. Direttore assai provveduto Luigi Toffolo.

Il Franco cacciatore di Weber tornava a Trieste dopo sessant'anni di assenza. Ed è stato un ritorno simpatico, confortato da un'esecuzione complessivamente pregevole (direttore Rossi, regìa Piccinato, interpreti Leyla Gencer, Renata Scotto, Alessandro Ziliani, Mario Petri).

Molto attesa la serata dedicata alle tre novità, comprendente due opere in un atto e un balletto, di compositori triestini. Essa si apriva con *Una Lettera di amore di Lord Byron* di Raffaello de Banfield, su libretto di Tennessee Williams. Il lavoro giungeva a Trieste dopo una serie di applaudite recite a New Orleans e a Chicago. L'opera del giovane maestro triestino (nato nel 1922), mette in musica, più che una azione vera e propria, una situazione sentimentale, nella quale un'anziana signora, nella seconda metà dell'Ottocento, rievoca una sua avventura giovanile con Lord Byron. L'incontro stesso con Lord Byron viene scenicamente realizzato con una sorta di fantasia mimata. La dolcezza del ricordo contrasta però con dura efficacia con la triste realtà del momento: vecchiaia e miseria, contorno di gente volgare, e struggente rimpianto di un passato perduto. La musica di De Banfield è anzitutto un atto di fede nei valori della melodia vocale spiegata, di stampo nettamente romantico, e non per una limitazione stilistica del compositore, ma per uno stretto adeguamento alle esigenze del soggetto. La serata proseguiva poi con il *Poema coreografico* di un altro maestro triestino, Mario Bugamelli (nato nel 1905). Si tratta di un balletto, la cui trama è stata immaginata dal compositore insieme alla coreografa Nives Poli. Il soggetto è imperniato sul fondamentale contrasto tra la carne e l'anima, quale può insorgere nell'uomo giunto alle soglie della maturità. Quella di Bugamelli è una partitura complessa e ardita, dove le sonorità nostalgiche di un coro interno « ad eco » si alternano alle sonorità dell'orchestra, trattata con un magistero strumentale veramente sorprendente. Il lin-

TRIESTE - TEATRO COMUNALE

21 gennaio 1956

UNA LETTERA D'AMORE DI LORD BYRON

Opera in un atto di Tennessee Williams (Versione ritmica italiana di Paola Ojetti)
Musica di ***Raffaello De Banfield***
Edizione Ricordi

Personaggi e interpreti

La Vecchia signora	*Augusta Oltrabella*
La Zitella (Arianna)	*Nora De Rosa*
La Moglie	*Elena Mazzoni*
Il Marito	*Gaetano Fanelli*

visitatori della provincia

(nella pantomima)

Una Ragazza	*Anna Rumini*
Una Donna matura	*Evi Siriani*
Un Bell'uomo (Lord Byron)	*Bruno Rossini*

Maestro concertatore e direttore
Glauco Curiel
Regia di Sandro Bolchi

Prima rappresentazione in Europa

guaggio musicale di Bugamelli è asprамente efficace nelle sue ritmiche incalzanti e ossessive, che equilibrano singolarmente sonorità e ritmi che possono ricordare lo Stravinski del *Sacre* con procedimenti propri del migliore jazz sinfonico, ma che esprimono pure una personalità potente e originale, di cui prima o poi bisognerà tener conto.

Tra i lavori di De Banfield e di Bugamelli, in « prima » triestina interveniva pure *Allamistakeo*, l'atto unico che l'autore di queste righe ha ricavato da un racconto di Poe, e che fu rappresentato la prima volta al Teatro delle Novità di Bergamo nel 1954. Non potendo pronunciarci criticamente sul lavoro, ci limiteremo a ricordarne, a titolo informativo, la trama. Un funzionario statale ritorna a casa a ora tarda. Per placare la moglie, inventa una storiella: è stato a una riunione di egittologhi. Segue poi il sogno del funzionario, dove un gruppo di amici esperimenta l'azione dell'energia elettrica su di un'antica mummia egiziana. Questa si risveglia, dialoga con gli astanti, e alla fine li maledice. Segue il risveglio del funzionario. Il successo della serata è stato eccezionale, e un pubblico da esaurito ha evocato innumerevoli volte gli attori al podio. Esecuzioni di classe, per cui ricorderemo il direttore Glauco Curiel che ha diretto Banfield e Viozzi (Bugamelli ha diretto il proprio balletto), il regista Sandro Bolchi, la coreografa Nives Poli, gli interpreti vocali Augusta Oltrabella, Nora De Rosa, Elena Mazzoni per l'opera di Banfield; Gioietta Petracco, Ezio De Giorgi, Gaetano Fanelli, Enrico Campi, Vito Susca e Alma Pezzi per l'opera di Viozzi; i danzatori Nives Poli, Sonia Marmoglia e Youra Loboff per il balletto di Bugamelli. In quanto all'attività cameristica, notevoli i concerti del duo violino e pianoforte Brenton Langbein-Maureen Jones alla Società dei Concerti, della pianista Clara Lenuzza e del Milan College Jazz Society al Centro Universitario musicale.

Prosegue con immutato interesse la Stagione al Nuovo della Società dei Concerti. Particolarmente vivo il successo del Trio di Trieste, che si trova da tempo su di un piano ineguagliabile di rendimento. Altro merito dei valorosi De Rosa, Zanettovich e Lana è la preoccupazione costante di rinnovare il repertorio, anche in senso contemporaneo. Così nell'ultimo concerto, il mirabile complesso ha presentato il *Trio op. 67* di Dimitri Sciostakovic, lavoro non nuovo per Trieste, ma che l'interpretazione del Trio di Trieste ha posto in una luce completamente nuova. Composto nel 1944, il *Trio* di Sciostakovic indubbiamente risente della tragicità di quel tempo, ma non al punto in cui l'ha collocato, come tensione drammatica, il critico principale di Sciostakovic, il Martinov. Piuttosto il lavoro ci sembra più estroso che drammatico, più caleidoscopico che tormentato. Prevalgono in esso le insistenze e gli ostinati cari al folclore russo, filtrati tuttavia da una personalità forte che sostanzialmente opera nel solco della tradizione. Non mancano compiacimenti ritmici, passi impervi, ma tutto è risolto musicalmente, tutto si inquadra in un stile aspro, poco paludato, sempre efficace nella sua nuda sobrietà. L'esecuzione del Trio di Trieste è stata impressionante per potenza, continuità e varietà sonora. Il programma si completava con lavori di Mozart e Schumann.

Nei rimanenti concerti decembrini, i pianisti Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempff e il violoncellista Pierre Fournier non sono usciti da programmi tradizionali. Ricorderemo tuttavia che Backhaus, consacrato ormai definitivamente a Beethoven, ha eseguito un'opera di rara programmazione: le *33 Variazioni su tema di Diabelli*, ultima importante opera pianistica beethoveniana. In quanto a Fournier, ci ha fatto conoscere la *Follia* del seicentista francese Marin Marais, sul classico tema immortalato da Corelli.

GIULIO VIOZZI

TRIESTE - TEATRO COMUNALE

21 gennaio 1956

POEMA COREOGRAFICO

Musica di ***Mario Bugamelli***
Realizzazione ed interpretazione di Nives Poli

Personaggi e interpreti

L'Uomo	*Youra Loboff*
La Tentazione dei sensi	*Nives Poli*
La Forza dello spirito	*Sonia Marmoglia*
Le Inquietudini	*Edda Marcialis*
	Loris Marcialis

Maestro concertatore e direttore

Mario Bugamelli

Regia di Nives Poli
Maestro del Coro Adolfo Fanfani - Scene e costumi di Nino Perizi

Prima rappresentazione assoluta

VENEZIA

Al Teatro La Fenice si è svolta la consueta serie dei concerti autunnali, in gran parte orchestrali, iniziata il 7 novembre da Guido Cantelli con l'Orchestra sinfonica della Scala, che per la prima volta si faceva sentire in questo teatro, e chiusa il 18 dicembre da Jascha Horenstein, s'intende con l'Orchestra locale che ha sostenuto la generalità dei concerti della stagione. Oltre ai direttori nominati si sono succeduti sul podio Dean Dixon, Carlo Zecchi, Lorin Maazel, Antonio Pedrotti; come solisti o « concertanti » hanno cooperato la cantante Gloria Davy — la quale ha altresì dato un *récital* con pianoforte, collaboratore Piero Ferraris —; il pianista Franco Mannino — con Zecchi —; il duo Gorini-Lorenzi — con Pedrotti —; inoltre si sono avute rappresentazioni del Rambert Ballet di Londra, pur esse con la cooperazione dell'Orchestra della Fenice.

Composizioni nuove o poco eseguite, nei vari programmi erano le seguenti: *Paganiniana* di Casella (concerto Cantelli); *Les Illuminations* di Britten (per canto e orchestra, su poesia di Rimbaud: concerto Davy-Dixon); *Marinaresca e Baccanale* di Ghedini; *Le Chant du rossignol* di Stravinski, brano orchestrale tratto dall'opera teatrale (concerto Maazel); *Vivaldiana* di Malipiero, *Suite* per due pianoforti e orchestra di Alexandre Tansman (concerto Pedrotti-Gorini-Lorenzi); *Sarabanda e Fanfara e Fuga* di Dallapiccola (concerto Horenstein).

Inoltre assai vario era il programma del *récital* della Davy — come di solito si riscontra nei concerti vocali da camera, data la ricchezza del repertorio — comprendente pagine di Purcell, Rossini, Schubert, Schumann, Debussy e un gruppo di *spirituals* negri; in quanto alle recite dei Balletti Rambert, vi furono eseguiti, come non di rado avviene, adattamenti coreografici di musica originariamente d'altra concezione e altresì balletti originali come *Laiderette* di Frank Martin e *Pierino e il lupo* di Prokofiev.

A parte segnaleremo, dato il momento celebrativo, le composizioni di Mozart eseguite nei suddetti concerti: la *Sinfonia Jupiter* (Zecchi), la *Sinfonia in re maggiore* (*Praga*) (Maazel), il *Concerto per due pianoforti e orchestra in mi bemolle maggiore* (Gorini-Lorenzi-Pedrotti).

Inoltre vari concerti si sono già avuti alla Società Amici della Musica (a Cà Giustinian, Sala delle Colonne): quello d'inaugurazione è stato tenuto dal Complesso da camera Antonio Vivaldi: in programma la *12ª Sinfonia* di A. Scarlatti, detta *La Geniale* (revisione di Ottavio Tiby), tre *Concerti* di Vivaldi, quello di Bach *in fa minore per clavicembalo e archi*, quello di

Boccherini *in re maggiore per violoncello e archi*. Nei programmi dei concerti successivi segnaleremo: in quello della pianista Marcelle Meyer, alcune composizioni di Rameau, Couperin, Rossini — da notare questo lato nascosto e non privo di interesse del grande pesarese — e tra i moderni di Poulenc; in quello del duo Mainardi-Zecchi, la *Sonata in sol minore* di Bach (originale per viola da gamba e clavicembalo), l'*Adagio e allegro in la bemolle maggiore op. 70* di Schumann, la *Sonata* di Debussy, la seconda *Sonata* di Brahms; in quella del Quartetto Carmirelli, le opere erano tutte di repertorio noto: Boccherini, Mozart, Ravel. Inoltre per la stessa Società degli Amici della Musica si sono avute esecuzioni beethoveniane di Backhaus alla Fenice.

FABIO FANO

BARI

Preceduta da una commossa ed affettuosa rievocazione del compositore Franco Casavola, recentemente scomparso, tenuta da Adriano Lualdi, è andata in scena il 13 corrente, al Teatro Petruzzelli l'opera in un atto *Il Gobbo del Califfo*. E' questo un lavoro del Casavola che, con la sua sorridente schiettezza, si riallaccia alla buona tradizione della nostra opera lirica. In esso l'autore ha realizzato senza contorsioni o astruserie ciò che si era prefisso e cioè un tipo d'opera serena e di vivacità tutta moderna.

Dirigeva l'orchestra il maestro Pietro Argento che, con l'egregia collaborazione degli interpreti (Guido Mazzini, Dino Formichini, Leo Pudis, Anna Di Stasio, Nicola Sisto, Fernando Alfieri, Franco Carnacina, Vincenzo Preziosa e Pino Castagnoli), ha portato col consueto impegno l'opera al più vivo ed incondizionato successo. Con pensiero memore il pubblico, invitato a considerare Franco Casavola presente in sala, lo ha evocato ben due volte sul proscenio vuoto con lunghissimi e commossi applausi. Sempre signorile e accurata la regia di Carlo Azzolini.

Nella medesima serata sono state date due opere di Adriano Lualdi, *Le Furie di Arlecchino* e *La Gançeola*, nuove per Bari. Opportuna si è dimostrata la scelta di questi due lavori, nella vasta produzione del Lualdi, i quali, pur diversi nello stile, richiamano nell'intonazione la festosa atmosfera del *Gobbo del Califfo*. Ne è risultato un trittico omogeneo che ha offerto al pubblico il sorridente panorama di un mondo di fantasia e di fiaba. I personaggi di Lualdi si chiamano Arlecchino, Colombina, Florindo. Ogni scena è un quadretto in miniatura sostenuto da una musica delicata e graziosa, che, pur divenendo più colorita e pittoresca nella *Gançeola*, conserva immutata l'aderenza ai personaggi ed ai loro sentimenti. Nelle sue opere i protagonisti sono dissimili ma non estranei e per ognuno di essi Lualdi crea una determinata visione lirica: più caricaturale e grottesca nelle *Furie*, più seria e contenuta nella *Gançeola*. Ha diretto queste due opere l'autore che è stato festeggiatissimo insieme con i suoi collaboratori, tra i quali ricordiamo nei duplici ruoli: Santa Chissari, Vito Intini e Vincenzo Preziosa. La regia era di Carlo Azzolini che ha degnamente sostituito Maner Lualdi, trattenuto a Milano da improvvisi impegni.

F. R.

RADIO

Le trasmissioni sinfoniche hanno prevalso, in questo mese, su quelle operistiche. Cominceremo col ricordare il concerto del 20 gennaio: dirigeva William Steinberg. Mozart, quello della *Sinfonia di Praga* (che i Tedeschi chiamano anche *Symphonie ohne Menuett*) apriva festosamente il programma. Seguito dal Beethoven assai impegnativo dell'*Eroica*, la *Musica per archi, celesta e percussione* di Bela Bartòk costituiva il pezzo moderno opportunamente incluso nel concerto. Scelta ottima, si direbbe, questa, di Bartòk; di un Bartòk, per di più, particolarmente valido, impegnato in ricerche timbriche e armoniche quasi espressionistiche e intensamente drammatiche.

Più vario, il concerto diretto da Ferdinand Leitner (un nome fatto apposta per un direttore, si direbbe!) includeva, accanto al Mozart non notissimo della *Serenata K. 320*, il *Primo concerto op. 19 per violino e orchestra* di Prokofiev (lavoro piacevole e virtuosistico, assai comunicativo e vivace, anche se non ancora compiutamente personale e un po' disperso stilisticamente sotto diverse e allettanti influenze) e le divertenti *Danses concertantes* di Stravinski. Per rimanere nell'ambito dei « Concerti del venerdì sera », ricorderemo quello del 6 gennaio (direttore Otto Ackermann) che comprendeva lavori di Kabalevski (*Ouverture* dal *Colas Breugnon*), di Mendelssohn (l'*Italiana*), di Guido Turchi (l'*Invettiva per coro e due pianoforti*) e di Ravel (la variopinta e smagliante *Rapsodie espagnole*).

La pateticissima, romantica e drammatica *Quinta Sinfonia* di Ciaikovski concludeva il concerto di Dean Dixon (trasmesso il 30 dicembre): la Suite della schubertiana *Rosamunde* precedeva il *Concerto per pianoforte e orchestra* di Petrassi, interpretato nella parte solistica da Armando Renzi: una composizione la cui parte migliore va a nostro avviso identificata nel terzo tempo. Molto più tradizionale, il concerto del 23 dicembre arrischiava, come culmine di modernità, il *Quarto Concerto in sol minore op. 40* di Rachmaninov: si tratta di un concerto scritto apposta per far « brillare » il solista, che per l'occasione era Benedetti Michelangeli, il quale, secondo il solito, « brillava »!

Un poco meno consueti nella programmazione, i concerti del sabato sera, riservati d'altronde alle più raffinate orecchie degli ascoltatori del Terzo, ci hanno riservato, accanto a composizioni ben note, due lavori moderni che hanno attratto la nostra attenzione. Si tratta dei *Cinque commenti alle « Baccanti »* di Euripide di Guido Turchi e delle *Crocifissiane* di Fulvio Testi. Turchi è indubbiamente uno dei più forti (e più saggi) musicisti apparsi in Italia nell'ultimo dopoguerra. Il suo ben noto *Concerto notturno* è una partitura molto dosata ed espressiva. Qui il suo stile, pur sempre espressivo e drammatico, indulge un po' troppo a una certa gonfiezza di eloquio che non giova interamente. Drammaticissimo, il lavoro di Testi tende ad « emozionare » l'uditorio con la violenza di una timbrica scarna, e con l'uso, quasi percussivo, del coro trattato come un ostinato ritmico. Anche la Suite dal balletto *Harnasie* di Szimanowski (trasmessa il 31 dicembre accanto a lavori di Albinoni, Mozart e Ravel) costituiva un'occasione interessante: quella di conoscere una composizione di un musicista rimasto ancor troppo ai margini dei consueti programmi sinfonici. Eppure la scusa del « linguaggio difficile », « astruso », « dodecafonico » non ha ragione di essere posta in un caso come questo.

Tra i concerti domenicali, trasmessi sul Programma Nazionale, si ricordi quello del 15 gennaio: tra l'imponente *Anacreonte* cherubiniano e *Ma mère l'oye* figurava, unico esemplare della musica contemporanea, il noto *Adagio per archi* dell'americano Samuel Barber: è una pagina che naturalmente ottiene lo scrosciante plauso del pubblico, ogni volta che viene eseguita; è una pagina caramellosa e sentimentale, « piena di melodia ».

Nello stesso giorno veniva trasmessa una opera in tre atti di Alessandro Stradella (elaborazione di Alberto Gentili): *La Forza d'amor paterno*. Dirigeva Ettore Gracis. L'accurata didascalia puntualmente comparsa nel *Radiocorriere* ci ha avvertiti come sia assolutamente da escludersi che « il poeta-verseggiatore » (e cioè il librettista) « di questo lavoro sia stato Brignole Sale ».

I programmi della RAI sono sempre di bruciante attualità.

GIO. STE.

LETTERA DALLA SVIZZERA

La prima parte della stagione sulle scene dei teatri d'opera svizzeri ha svolto una particolare attività che include la preparazione dell'Anno mozartiano 1956. Così a Zurigo abbiamo avuto, in allestimenti completamente nuovi, *La Clemenza di Tito*, *Don Giovanni* e *Il Flauto magico* sotto la direzione di Robert F. Denzler; a Basilea *Il Flauto magico* quale rappresentazione d'apertura e presentazione del nuovo direttore Herman Wedekind il quale ne curava anche la regia; a Ginevra *Il Flauto magico*.

Invece tra le novità sono da segnalare: a Zurigo la prima esecuzione svizzera del-

l'opera *Il Violino magico* di Werner Egk, una favola in musica, popolarissima in Germania, che è stata tratta dal Teatro delle marionette del conte Pocci, e che, nonostante una brillante esecuzione diretta dall'autore, non riscosse un particolare successo, causa l'eterogeneità stilistica dovuta alla mescolanza di elementi seriii, burleschi e prettamente popolari. L'opera in un atto *Le Retour* (tratta dalla novella di Maupassant), del compositore Marcel Mihalovici, un musicista rumeno vivente a Parigi, venne rappresentata in una unica esecuzione molto interessante; ad essa seguì nella stessa sera una ripresa dell'opera in un atto *I Piedi nel fuoco*, (già presentata in prima esecuzione assoluta un anno fa) del compositore Armin Schibler, un giovane svizzero di grande talento.

Successo sensazionale a Lucerna e Basilea della Compagnia dell'Opera di Pechino che presentava frammenti del repertorio classico; un successo stupefacente soprattutto dal punto di vista acrobatico e mimico.

Grazie alla ricchezza di idee dell'autore e alla regìa originalissima di Ernst Diez, fece un'eccellente impressione a Lucerna l'opera *Lo Stivale rosso*, favola messa in musica dal compositore svizzero Henrich Sutermeister, che veniva offerta per la prima volta agli spettatori svizzeri.

Gian Carlo Menotti ha ottenuto un vivissimo successo, superiore a quelli che coronarono l'opera a Milano e a Vienna, con la prima rappresentazione svizzera della *Santa di Bleecker Street*, successo in parte dovuto anche all'esecutore eccellente, sotto la guida del direttore Hans Münch e del regista Rolf Lansky.

Pilastro del repertorio melodrammatico, oggi come ieri, è sempre Verdi, presente a Berna e a Zurigo con l'*Aida*, a Basilea con il *Don Carlos*; applauditissime inoltre, le recite di *Traviata* e *Rigoletto* della Stagione d'Opera Italiana sotto la direzione di Max Sauter Falbriard, esecutori Virginia Zeani quale Violetta e Gilda, Carlo Tagliabue quale Rigoletto e Carlo Franzini (il Duca). A chiusa del Festival dell'Opera italiana a Losanna, si ebbe una rappresentazione di *Tosca*: protagonista Gigliola Frazzoni, direttore Franco Capuana.

Interessantissima l'esecuzione in sede di concerto, a Zurigo e Basilea, dell'ultima opera di Claudio Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, esecuzione che il direttore Walter Goehr, un musicista tedesco vivente a Londra, ci ha dato in una sua revisione di efficace forza drammatica ed elaborata con gusto. Fu interpretata da eccellente complesso di elementi svizzeri ed inglesi.

Uno degli avvenimenti più importanti di quest'ultimo tempo è stata la prima esecuzione, diretta dall'eccellente Werner Heim, dell'Oratorio *Wagadu caduta per vanità* di Wladimir Vogel di cui abbiamo riferito in un numero precedente di *Ricordiana*. Il declamato dei solisti, avulso da ogni forma tradizionale; il canto dei cori risolventesi spesso in puro suono; gli originalissimi cori recitanti inseriti come reale supporto dell'azione drammatica; lo strano vibrare dell'orchestra composta da 5 sassofoni, furono continua testimonianza dell'autentica ispirazione che alimenta la volontà formale e la fantasia sonora del compositore al quale il pubblico tributò una entusiastica accoglienza.

Accanto all'attività delle nostre orchestre notevolissimo è l'apporto di complessi stranieri invitati dal Klubhaus di Zurigo. Citiamo in primo luogo l'Orchestra Filarmonica di New York che, sotto la direzione di Dimitri Mitropoulos a Zurigo e di Cantelli a Berna e a Basilea, ottenne uno straordinario successo. Altri interessanti concerti di ospiti stranieri: a Zurigo e a Basilea l'Orchestra sinfonica Rias, direttore Ferenc Fricsay e la Orquesta Nacional de Madrid, direttore Ataulfo Argenta; la Piccola Accademia Musicale di Firenze, direttore Newell Jenkins, a Zurigo.

Delle numerose commemorazioni musicali dedicate alla memoria del grande compositore svizzero Willy Burkhard morto il 18 giugno 1955, noi menzioniamo solamente il concerto del Collegium Musicum di Zurigo, sotto la direzione di Paul Sacher.

Ricordiamo infine, tra i numerosi concerti di solisti, la serata di Lieder a Basilea del tenore inglese Peter Pears con la collaborazione pianistica del compositore Benjamin Britten.

Non possiamo in questa sede entrare in particolari a proposito dei numerosi concerti di complessi corali svizzeri, che sono generalmente di alto livello artistico. Ci soffermiamo soltanto a segnalare il posto importante che essi occupano nella vita musicale svizzera, basata su un'antica tradizione che ancora oggi persegue una amorosa conquista di raffinatezza artistica. Il nostro piccolo Paese infatti ha una vita musicale che difficilmente può venir superata in pienezza ed intensità.

WILLI REICH

LETTERA DA ISRAELE

Terminato il suo giro attraverso l'Europa, l'Orchestra Filarmonica d'Israele ci ha dato per la seconda volta in forma concertistica un'opera lirica completa (la prima era stata, al principio della Stagione, il *Don Giovanni* diretto da Igor Markevitch con cantanti italiani): *L'Elisir d'amore* di Donizetti. Sebbene quest'opera non sia indicata per rappresentazioni all'aperto, il direttore Ettore Gracis con la partecipazione di Alda Noni, Renato Capecchi, Paolo Montarsolo, ha riportato un vivo successo. In conseguenza di tale esito, si è deciso di eseguire nel prossimo anno la *Lucia di Lammermoor*, la direzione della quale è stata affidata a Ferenc Fricsay, purtroppo non con cantanti italiani.

Meno felice dell'*Elisir* è stata una Stagione lirica italiana che ha offerto un cartellone di cinque capolavori: *Rigoletto, Traviata, Barbiere di Siviglia, Carmen* e *Madama Butterfly*. L'esecuzione con cantanti di secondo e terz'ordine ha tutt'altro che entusiasmato il pubblico di Tel Aviv che aveva sperato di soddisfare la sua fame di musica lirica. La fine della stagione è stata assai spiacevole; per poter rimandare in Italia gli sfortunati cantanti è stato necessario l'intervento della Legazione italiana.

La nuova stagione della nostra Filarmonica fu inaugurata da Enrique Jorda che ha diretto le due prime serie di concerti d'abbonamento (ogni serie comporta 10 concerti: 7 a Tel Aviv, 2 a Caifa ed uno a Gerusalemme; inoltre ci sono due serie di concerti speciali a Tel Aviv con differenti programmi). Jorda è l'attuale successore di Pierre Monteux come direttore dell'orchestra di San Francisco.

La musica impressionista (Ravel, de Falla, Rimski-Korsakov, Respighi) ha avuto una interpretazione fervida ed incandescente mentre Haydn e Beethoven apparvero poveri di espressione ed assai freddi. I solisti del primo concerto erano i pianisti Victor Babin e Vitya Vronski, vivamente applauditi per la precisione eccezionale nel *Concerto K. 365* di Mozart.

Una vera rivelazione fu per noi il pianista inglese Solomon, tanto quale interprete dei *Concerti n. 5* di Beethoven e *n. 1* di Brahms quanto nel suo *récital*, il programma del quale era dedicato a musiche classiche e romantiche da Bach a Chopin. Il pubblico di Gerusalemme, Caifa e Tel Aviv ha accolto il Solomon con profonda ammirazione e lo ha acclamato quale successore di Schnabel.

La prossima stagione di concerti presenterà quali direttori d'orchestra Manuel Rosenthal, George Solti, Paul Kletzki e in qualità di solisti Yehudi Menuhin, Nathan Milstein, Geza Anda e un complesso di cantanti della Svizzera.

ALFREDO FRANKESTEIN

BASILEA

L'8 dicembre scorso ebbe luogo nella Martinskirche di Basilea la prima esecuzione mondiale del *Concentus basiliensis* per violino e orchestra da camera di Giorgio Federico Ghedini. La composizione, che è dedicata all'orchestra da camera di Basilea ed al suo direttore Paul Sacher, non comprende nessun Allegro, essendo composta di tre Adagi successivi, in cui lo strumento solista rinuncia ad ogni contrasto e ad ogni intenzione virtuosistica. I numerosi dialoghi di gruppi strumentali non hanno altro scopo che di « suonar bene »; tutto tende ad una melodia aperta e distesa.

All'esecuzione — diretta da Paul Sacher e vivamente apprezzata dal folto pubblico e dalla critica — partecipava in qualità di violino solista Rodolfo Felicìani.

R. D.

NOTE MUSICALI

modulazioni

Ogni critico musicale che abbia la fortuna di svolgere la sua attività presso un quotidiano di qualche rilevanza si giova di un giovanotto che lo sostituisce quando qualche impedimento gli renda impossibile assistere ad un'opera o ad un concerto.

Il giovanotto si reca ad ascoltare e detta quindi un breve articolo che comparirà il giorno seguente senza firma o talora firmato Vice. Di qui l'uso di chiamare in breve vice colui che è di fatto il vice-critico. Molti fra i vice milanesi sono amici nostri; ne conoscemmo uno che si presentava, nei ridotti dei teatri, come Francesco Fasioli, vice di Scaringi. *Ne conoscemmo un altro che la sera stessa della sua nomina (nomina per modo di dire perchè quella del vice è una posizione ufficiosa piuttosto che ufficiale) telefonò ai critici ed agli altri vice, nuovi colleghi, annunciando chiaramente di dover essere giustamente considerato nell'avvenire il vice di Fercolucci. Posizione non facile, quella del vice: perchè non firmando l'articoletto (non certo per uno stupido ritegno, ma perchè così vuole la prassi giornalistica) non può prendere atteggiamenti troppo decisi, tali che si possa dire o pensare: «Il vigliacco si nasconde sotto l'anonimo!».*

Un noto quotidiano milanese del mattino aveva un vice perfetto; il critico titolare si fidava di lui ciecamente, sapendo che non avrebbe mai tentato di andar fuori dal binario. Ma era un vice occasionale: non mirava cioè a divenire critico titolare (come la maggior parte dei vice), ma a divenire direttore d'orchestra; iniziando la carriera direttoriale dovette necessariamente abbandonare il giornale.

Lo sostituì un altro giovanotto altrettanto agile di penna che però, per il naturale e ben comprensibile desiderio di imporre la sua personalità, si lasciò andare a giudizi che se in un primo momento gli diedero fama di "duro" in breve lo rovinarono. E' chiaro che un critico titolare illustre è intoccabile ma è altrettanto chiaro che un giovanotto lo è molto meno. Bene, non si sa come andò, ma il nuovo vice fu esonerato dall'incarico. (Ci sono sei o sette versioni diverse e contrastanti della vicenda, ma appunto per questo nessuna di esse pare particolarmente credibile). Il fatto è che il quotidiano ritenne utile non nominare al giubilato vice un successore. Avrebbe pensato un redattore stabile del giornale a sostituire il critico titolare quando fosse necessario, e con le dovute cautele. Da allora è una festa continua, per i direttori d'orchestra inetti e per i pianisti balordi. Un recente concerto dei Pomeriggi ha avuto la sfortuna di valersi delle prestazioni di due signori del genere; naturalmente ne sono nate esecuzioni prossime all'infamia secondo il concorde giudizio di ascoltatori, strumentisti dell'orchestra, critici, madri di famiglia, avvocati e guardarobiere (noi siamo d'accordo con tutti questi). Ebbene il giorno dopo il nostro quotidiano accennava timidamente alle incisive e lucide qualità direttive *del direttore, meno timidamente ai* mezzi sempre più raffinati e brillanti, *addirittura ad un* vigoroso temperamento interpretativo *del pianista, trovando veramente pregevole anche l'esecuzione di una pagina contemporanea che, per dimenticanza o forse per prudenza era stata all'ultimo momento tolta dal programma.*

Non sarà forse il caso di rivalutare la figura del vice?

■

Commerciante e musicofilo, Michele Puchberg fu probabilmente un uomo di quelli che si vogliono definire comuni. Tuttavia ci sembra giusto ricordarlo in questi giorni mozartiani benchè di lui non sappiamo quasi niente, neppure quale tipo di merce fosse oggetto a Vienna, sul finire del Settecento, della sua attività mercantile.

Lo ricorderemo dunque riportando alcuni periodi di poche lettere, scelte a caso tra le tante che Volfango Amedeo Mozart gli scrisse a partire dal 1788.

Carissimo fratello, La sua vera amicizia ed il suo affetto fraterno mi fanno ardito di pregarla di un grande favore: le sono ancora debitore di 8 ducati; oltre che essere lungi da ogni possibilità di renderglieli ora, la mia fiducia mi spinge ad osare di pregarla di prestarmi per la settimana prossima 100 fiorini... (*Vienna, al principio di giugno 1788*).

... Se lei volesse avere l'affetto e l'amicizia di prestarmi con interessi, per un anno o due, mille o due mila fiorini, aiuterebbe a mettermi su un piede sicuro. Lei stessa troverà come non sia vero che non si può vivere quando si deve attendere il denaro da un guadagno all'altro... (*17 giugno 1788*).

... Oh, Dio! Invece di venire con dei ringraziamenti vengo con delle nuove preghiere! Invece di fare il mio dovere vengo con una nuova domanda... tutto dipende che lei, unico amico, possa o voglia prestarmi ancora 500 fiorini... (*12 luglio 1789*).

... se può e vuole confortarmi completamente io la ringrazierò come mio salvatore anche al di là della tomba... se no in nome di Dio la scongiuro e la prego di un aiuto momentaneo secondo la sua volontà, ma anche di consiglio e di conforto... (*17 luglio 1790*).

... La prego, carissimo amico, mi mandi per un paio di giorni, se può, per una cosa che non si può rimandare... (*20 febbraio 1790*).

Non continuiamo; almeno diciassette lettere di questo tenore furono scritte da Mozart a Michele Puchberg. Alla morte di Mozart il credito di quest'ultimo era notevole. Puchberg, scrive il Paumgartner, ne rimandò generosamente l'esazione a tempi migliori; sempre aveva soccorso il Maestro ed anche in quella penosa circostanza fu di grande aiuto alla moglie di lui: più tardi divenne tutore dei suoi due figli.

Non sembri dunque irragionevole questo ricordo di Michele Puchberg, oscuro mercante ma vero amico di Mozart.

■

Robert Bergmann, a quanto si legge su un quotidiano d'oltralpe, si è particolarmente interessato al problema dell'influenza della musica sulla vita americana ed è giunto alla sottile conclusione che se Giovanni Sebastiano Bach avesse avuto la ventura di vivere ai nostri giorni, avrebbe utilizzato il jazz e la musica popolare moderna. Anni di studio ha dunque richiesto questa affermazione che vuol apparire sconvolgente. Nel suo libro Grandeur et misère de la musique, *che secondo l'affettuoso articolista apparirà prossimamente, Bergmann assicura che «l'on ne trouverait plus, aujourd'hui, sur la* Partita

n. 5: Exercices de piano comprenant des preludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, menuets et autres galanteries composées pour la profonde délectation des amateurs de ces danses; *mais qu'on y pourrait bel et bien lire*: Exercices de piano comprenant des préludes, blues, boogie-woogies, rumbas, sambas, stomps et autres galanteries »... PANFILO

brevi

Nella ricorrenza del primo centenario della nascita di Giuseppe Martucci il Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli, in collaborazione con il Conservatorio G. B. Martini di Bologna, ha organizzato un ciclo di manifestazioni celebrative dell'insigne musicista.

Il programma comprende concerti sinfonici e da camera, conferenze, un concorso nazionale per una sinfonia, l'inaugurazione di una lapide commemorativa, una mostra di cimeli martucciani e altre manifestazioni che si svolgeranno, oltre che a Capua, città natale del musicista, anche nei principali centri musicali della Penisola.

Sono stati pertanto costituiti un Comitato d'onore ed un Comitato promotore che hanno già ottenuto, da parte di numerose personalità della cultura e dell'arte italiana, vivi consensi e significative partecipazioni.

■

Il Maestro Jacopo Napoli, Direttore del Conservatorio di Musica di S. Pietro a Maiella, è stato recentemente eletto accademico effettivo di Santa Cecilia.

Al giovane neo-accademico, le congratulazioni più vive di *Ricordiana*.

■

Per onorare la memoria di Paolo Denza, l'illustre pianista e didatta recentemente scomparso, che tanto illustrò la scuola napoletana, un gruppo di suoi valorosi allievi, sotto l'egida del Conservatorio, ha organizzato un ciclo di tre concerti, testè eseguiti con grande successo.

concorsi

Il Conservatorio di Musica Claudio Monteverdi di Bolzano bandisce un Concorso internazionale per una *Fantasia per pianoforte*, che dovrà essere inedita e mai eseguita.

Saranno ammessi al Concorso compositori d'ambo i sessi senza limite d'età o nazionalità. I concorrenti dovranno far pervenire le composizioni alla Segreteria del Conservatorio Monteverdi di Bolzano entro il 25 aprile 1956, in duplice copia. Ogni composizione dovrà essere contrassegnata da un motto che sarà ripetuto su busta sigillata nella quale il concorrente, insieme alla scheda di iscrizione, dovrà accludere due sue recenti fotografie ed un breve *curriculum vitae*.

Per ogni lavoro inviato il concorrente dovrà versare a fondo perduto la tassa di L. 3.000. La giuria (formata da cinque musicisti di fama internazionale) sarà presieduta da Cesare Nordio. Le composizioni prescelte dalla giuria per l'eventuale premiazione saranno eseguite due volte in un pubblico concerto, nella interpretazione di un illustre pianista.

Il primo premio (« Premio Busoni ») ammonta a L. 300.000 oltre alla pubblicazione della composizione da parte della Casa editrice G. Ricordi & C. Il secondo premio è di L. 100.000.

Un premio straordinario di L. 50.000 sarà inoltre assegnato dal pubblico, che darà il suo voto di preferenza con apposita scheda. Per ulteriori schiarimenti rivolgersi alla Segreteria del Conservatorio Monteverdi di Bolzano.

RECENSIONI:

libri

FERRUCCIO BUSONI. ***Lettere alla moglie*** a cura di Friedrich Schnapp. Traduzione e prefazione di Luigi Dallapiccola. Milano, Ricordi, 1955. In-8°, pag. XVI-313 (Collezione « Le Voci »). L. 2.000.

Uno dei pericoli insiti nella pubblicazione degli epistolari (e —correlativamente — nella bramosia con la quale questi vengono regolarmente ricercati da certo pubblico letteralmente famelico di scoprire la soggezione subcosciente e biografica delle opere d'arte), uno di questi pericoli è proprio costituito da una sorta di agiografismo morboso e pettegolo che si forma, con i contorni mal definiti di un'aureola abusiva o di una muffa ingombrante, attorno alla figura del musicista. E' il tono con cui vengono per lo più presentati quegli innumerevoli epistolari mozartiani nelle prefazioni dei quali l'autore della *Jupiter-Symphonie* è quasi sempre raffigurato come il Fanciullo perenne, il Raffaello della Musica, il Dio della Serenità, e via dicendo, le reliquie epistolari del quale sono offerte all'attenzione, *cum timore et tremore*, del mozartiano devotamente compreso di tanta grazia.

Al contrario, uno dei meriti che vanno senz'altro riconosciuti a questa raccolta di lettere busoniane è proprio il tono estremamente serio: a cominciare dall'attenta e autorevole introduzione di Luigi Dallapiccola (che già altra volta aveva curato, in collaborazione con Guido Maria Gatti, la pubblicazione di alcuni scritti di Busoni) sino alla stessa veste bibliografica opportunamente corredata di un prezioso indice dei nomi: un tono che elude spontaneamente e quasi implicitamente l'assunto un po' vano di « rendere omaggio » al Grande Scomparso, per presentare, semplicemente ma con maggiore consapevolezza, le testimonianze epistolari di un musicista che proprio le esperienze estetiche dell'ultimo ventennio di musica italiana hanno rivelato in tutta la sua importanza.

Il tono delle lettere è coerente. Vi si nota una costante unità stilistica. Descrizioni di città si alternano ad osservazioni musicali; resoconti di concerti a più rari (ma più interessanti) progetti di composizioni. Benchè queste *Lettere* non siano assolutamente state scritte in vista di una pubblicazione (ed è ciò che le rende così attraenti) è impossibile non osservare la dignità letteraria di quella prosa diretta che le caratterizza; una prosa *tutta cose*, senza crepuscolari sfumature psicologiche. Non che il riferimento soggettivo e personale manchi: tutt'altro! soltanto, esso tende a fissarsi obiettivamente in determinati motivi ricorrenti che, in tutto il volume, costituiscono quasi la trama sinfonica di ben definiti *leitmotiven*. Anche la descrizione, così scarna e asciutta, di qualche avvenimento sembra assumere talvolta la impronta di una sviluppata didascalia scenografica. I personaggi in questione tendono così ad un rilievo « operistico » (nel particolare significato « poetico » che questa parola conserva nella prassi estetica busoniana). Si legga per esempio questo passaggio:

« Ieri sera c'era al Ristorante Bonciani un solo cliente. Era un sacerdote, il suo *pince-nez* d'oro e tutto il suo portamento denotavano molta cura, quasi eleganza. Non lontano dalla cinquantina, il viso piuttosto espressivo, calvo al sommo della testa, i capelli che gli restavano ancora dalle parti, raccolti in ciocche fantastiche, leggeva un giornale francese. Mi rivolse la parola in un italiano stentato. Sulla strada suonava un'orchestrina ambulante, e i camerieri si erano affrettati alla porta. « La puntualità del servizio è corrotta dall'entusiasmo per l'arte », disse, rivol-

gendosi a me. Trovai l'inizio abbastanza promettente e, assecondando la sua intenzione, entrai in discorso con lui da un tavolo all'altro. Era già stato in Italia trentadue anni prima e aveva conservato da allora un dolce ricordo, come disse... Indi passò alle lodi del vino e sviluppò una bella eloquenza retorica. « Questo vino — osservò — non vale il *Lacrymae Christi*, non vale il *Falerno*, non vale il vino di San Marino — ma è un vino pregevole ». Pensai all'Abbé Coignard. Infine arrivò alla musica e pretese di essere un compositore anche lui. I fichi erano bell'e mangiati e io mi alzai... ».

Abbiamo citato quasi per intero questo stralcio di lettera (scritta a Firenze, il 7 agosto del 1909). La vecchia città italiana, il ristorante, il prete, con il suo tono tra raffinato e provinciale, l'orchestrina sulla strada, i discorsi sul vino. Si pensa spontaneamente ad una scena di *Arlecchino*, l'opera di Busoni probabilmente più riuscita. La stessa descrizione, intimamente divertita e obiettiva, richiama, di *Arlecchino*, quell'aristocratico non concedersi mai al personaggio, un' impostazione (pur minuziosissima, quasi pignola, nel particolare) tipicamente non verista e non sentimentale.

« Io sento molta maggior serietà nell'umorismo che non nelle sparate tragiche... La mancanza di umorismo è indizio altrettanto grave quanto la prevalenza del patetico, come si trova in V. Hugo... L'umorismo è il fiore dell'albero della serietà », scriveva nel 1908, in una lettera che cominciava: « la tua osservazione che io sono un uomo troppo serio per scrivere un'opera comica, mi ha fatto meditare. Per me suona come un biasimo... ».

E si potrebbe anche pensare ad una specie di oggettivismo o neoclassicismo aventi lettera. Ma, anche a parte l'uso e l'abuso fatto di questa interpretazione, dobbiamo confessare in proposito tutto il nostro dissenso. In quanto nell'umorismo di Busoni (talmente intelligente — si direbbe — da non scartare nemmeno il patente cattivo gusto *floreale-hofmannsthal-dannunziano* di alcuni lavori...) non c'è nulla di quella così sfacciatamente formalistica abdicazione etica della moda neoclassica. Basti pensare come l'unica opera stravinskiana dal Busoni veramente compresa è proprio l'*Histoire du soldat*, la composizione più intensa, su un piano irremediabilmente umano ed esistenziale, di Stravinski. Quell'abisso, che, nelle poetiche formaliste, separa l'arte dalla vita, non trova nessuna traccia in un musicista come Busoni. *Arlecchino* è non meno impegnato di *Doktor Faust*, e certe descrizioni umoristiche di cui l'epistolario abbonda non sono meno serie di altre confessioni di amarezza, così commoventi per un tono quasi infantile, scoperto.

E' in questo senso, e con tutte le precauzioni del caso, che possiamo parlare di un particolare *engagement* di Busoni: poichè di tutti i musicisti della sua generazione (una generazione che è dopo Wagner e prima di Schönberg), Busoni fu probabilmente il solo a sentire in tutta la sua profondità la « crisi » della cultura europea agli inizi del secolo. Donde quel suo così interessante ripudio dell'eredità wagneriana (e specialmente il giudizio fortemente negativo sulla *Walchiria*), così distante d'altronde dalla parigina *clarté* di un Satie, ma al contrario così intimamente, e controvoglia, permeato a sua volta di una specie di « wagnerismo a rovescio ». Un Wagner che, malgrado tutto, fa sempre capolino: nella stessa polemica antiromantica, nell'avversione per Brahms, nel gusto favoloso per un'opera « che assommi in sè lo spettacolo, la musica, la danza e la magia » (10 febbraio 1902) (non molto dissimile, in fondo dalla *Gesamtkunstwerke*), nello stesso costante richiamo a Schopenhauer (ed è da addebitarsi all'estrema aristocrazia del gusto di Busoni, se in tutto l'epistolario il nome di Nietzsche non ricorre mai: evidentemente la moda un po' troppo provinciale e *facile* del « nietzschiano » non era fatta per lui!).

« Gli artisti esistono in definitiva solo per gli artisti » (lettera del 6 marzo 1904): una frase che naturalmente non condividiamo, ma che non è per questo meno significativa.

E il 3 marzo 1910: « Venite, seguitemi nel Regno della musica. Qui sta il cancello che divide quanto è terreno da quanto è eterno ». Parole che richiamano evidentemente, anche all'orecchio meno ambientato, la tromba d'oro delle enunciazioni estetiche wagneriane. Ma poi prosegue, con tono più puntiglioso e matematico: « Ora venite... Ancora non udite nulla, perchè *tutto risuona*. Ora cominciate già a distinguere. Ascoltate, ogni stella ha il suo ritmo e ogni mondo la sua pulsazione... E tutti i battiti si accordano e sono un Unico e un Tutto... Ora capite che pianeti e cuori sono un tutto unico e che in nessun luogo ci può essere una fine, in nessun luogo un ostacolo; che l'infinito vive intero e indiviso nello spirito degli esseri; che ogni cosa è infinitamente grande e infinitamente piccola allo stesso tempo; che quanto v'è di più esteso equivale a un punto; e che luce, suono, moto, forza sono identici e ognuno per sè, e tutti insieme sono la vita ».

Questa specie di *summa* teologico-estetica, inclusa in un curioso scritto intitolato *Il Regno della musica*, ha un significato sottilmente metaforico: una specie di pitagorismo metafisico, tra il *Flauto magico* (l'opera mozartiana logicamente prediletta dal Busoni) e *Doktor Faust*.

Altrove troviamo l'osservazione: « L'arte è come un gioco di scacchi, le stesse mosse con gli stessi pezzi e il campo dato della scacchiera, eppure non c'è una partita uguale all'altra » (lettera dell'8 aprile 1910). In quest'osservazione c'è Busoni al cento per cento. E' un'estrema lucidità che lo porta a sdegnare il wagnerismo un po' troppo facile di Strauss. « Ieri sera ho sfogliato di nuovo la partitura di Strauss (si trattava della *Sinfonia domestica*): non guadagna a una conoscenza approfondita. La sua orchestra — nonostante il non comune virtuosismo — non « suona » perchè il suo modo di comporre è in contrasto con la sua orchestrazione. E' troppo ramificato... In Strauss c'è, a guardar bene, un miscuglio di dodici idee secondarie; l'idea principale sta piuttosto nel carattere generale che in un motivo singolo, ma si perde spesso nella sovrabbondanza degli elementi » (lettera del 2 aprile 1904).

Si era parlato di un particolare *engagement*. Nel senso, per lo meno, che l'estremo (a volte esasperato) idealismo della *Weltanschauung* busoniana non è mai tarato dalla semplicistica distinzione di una sfera del bello separata da una sfera della morale. Se mai permane idealisticamente la distinzione tra morale e realtà. Ed è sotto questo aspetto indicativo il disinteresse di Busoni per un dramma di Wedekind (ben altrimenti *engagé* nella realtà!) che altri gli aveva proposto di musicare. E le parole di rifiuto (« si potrebbe credere, erroneamente, che io appartenga al giro Wedekind ») conservano ancora qualcosa di intimamente turbato, quasi un voler allontanare ogni elemento che potesse in qualche modo turbare il livello assolutamente ideale del suo pur nuvoloso « cielo » artistico ed etico.

Chiuderemo questa breve analisi ricordando un brano della lettera del 10 novembre 1919: « Ho fatto la conoscenza di un piccolo *Concerto* (in fa maggiore) di Mozart che comincia come un gioco e si fa via via più complicato; ma sempre grazioso e vivace ». Giustamente osserva Dallapiccola come questa comunicazione denoti « la gioia di un bambino di fronte a un balocco nuovo ».

Forse è questa gioia il tratto più vitale di queste interessantissime lettere. Cé dentro, in questa gioia, il fervore di un interesse sempre aperto. Nessun accademismo. Soltanto l'attenzione amorosa di un musicista assolutamente innamorato del proprio mestiere.

NICOLÒ CASTIGLIONI

RECENSIONI:

dischi

ANTONIO VIVALDI. ***Le Stagioni Concerti a 4 e a 5*** (La Primavera. L'Estate. L'Autunno. L'Inverno).
I Virtuosi di Roma (Collegium Musicum Italicum) diretti da Renato Fasano. Violino principale: L. Ferro (nella *Primavera* e nell'*Autunno*); G. Mozzato (nell'*Estate* e nell'*Inverno*).
La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10032

Il culto contemporaneo di Vivaldi, iniziato or è un ventennio nei saloni dell'Accademia Chigiana di Siena e dilagato dall'Italia al mondo musicale, rimane uno dei fenomeni più importanti e caratteristici della musicalità contemporanea. Entro le pieghe dei larghi vivaldiani, nella vivace freschezza di fantasia che dà vita e brio ai suoi Allegri un acuto indagatore delle ispirazioni sonore contemporanee troverebbe la spiegazione alle domande che giornalmente ci rivolgiamo sui moti e sui destini della nostra civiltà musicale. Così, più di un secolo fa, il « ritorno a Bach » aveva aiutato ad individuare l'essenza del Romanticismo.
Questo culto, alimentato dalla scoperta del fondo Giordani Foà di Torino, ha negli ultimi anni arricchito di copiosi documenti il suo amore, oggettivato in esecuzioni, in monografie, in edizioni, in dischi. Anche a capolavori quali i *Concerti delle Stagioni* (il cui reingresso nelle sale da concerto va arretrato di diversi decenni), i recenti costume ed amore vivaldiani hanno imposto un taglio col passato, decidendoli ad abbandonare quelle revisioni che, influenzate da un'opulenza di suono *fine-secolo*, appesantivano le esecuzioni con un numero eccessivo di archi, una anacronistica realizzazione del basso continuo, una minuzia puntigliosa nel ricorso ai segni espressivi.
Non saremo certamente noi a lamentare la odierna castità che ha influenzato revisori ed esecutori; anzi. Un giusto scrupolo vorrebbe però che si facesse più spesso ricorso, nella realizzazione del continuo, all'organo, che oggi i direttori con unica, anche se discutibile concordia, hanno abbandonato per il clavicembalo, nuovo sovrano della musica antica.
La esecuzione del complesso di Fasano, quella stessa che negli ultimi anni i pubblici d'Europa e d'America hanno così spesso e così vivamente apprezzato, si distingue dalle altre edizioni fonografiche in commercio (alcune delle quali parimenti pregevoli) per una immediata felicità lirica, per spontanea vivacità, per sereno e naturale ossequio stilistico: certamente è questa una delle migliori esecuzioni del celebre complesso.
I meriti del disco sono accresciuti dalla registrazione, ricca e fedele.

RI. AL.

GESUALDO DA VENOSA. ***Madrigali.*** **P. HINDEMTH.** ***Canzoni.***
Coro da Camera di Vienna diretto da Reinhold Schmid.
Philips, 1 disco LP da 25 cm., N 00682 R.

La preminenza e maggior fama che riscuote nella produzione di Hindemith la musica strumentale ha lasciato un poco in ombra e quasi sacrificato, agli occhi del pubblico, le sue composizioni corali. Gli appassionati ed i cultori della musica contemporanea apprezzeranno in giusta misura l'intento della Philips che ha voluto contribuire alla più vasta conoscenza del maestro di Hanau incaricando il Coro da camera di Vienna di inciderne alcune delle più vivaci ed espressive composizioni per coro a cappella, ed ha voluto dar loro un audace (forse polemico) risalto accoppiandole ad alcuni madrigali di Gesualdo da Venosa.
Le composizioni prescelte sono le *Six chansons* su poemetti francesi di Rainer M. Rilke, e tre dei *Fünf Lieder* su antichi testi germanici.
Stilisticamente esse rientrano in quella fase della musica tra le due guerre in cui i compositori tedeschi « progressisti » tentavano di ristabilire i contatti con le consuetudini e le possibilità di esecuzione degli esecutori medi. Si sa quanto siano tenaci e ramificanti le consuetudini corali in Germania: Hindemith ha voluto avvicinarle con animo sgombro, potremmo dire, da ogni polemica, lasciando cantare i poeti con serenità ed abbandono.
L'esecuzione del complesso viennese, ora mossa ora rattenuta ora abbandonata, secondo l'animo delle musiche hindemithiane, rivela alcune insufficienze nella esecuzione dei Madrigali venosiani: anche a causa delle relative uniformità delle composizioni scelte, peraltro di altissimo livello estetico.
Qui non ci ha convinto, soprattutto, la eccessiva pienezza nei « forte » e nei « fortissimo », che appesantiscono la sonorità e che si sarebbe potuto evitare, sol pensando alla originaria destinazione a cantori solisti.
Una inesattezza: l'ordine tenuto dal coro nell'eseguire i cinque Madrigali è diverso da quello annunciato nell'etichetta e stampato sulla custodia: esso va corretto nel modo seguente: *Moro, moro; O sempre crudo amore; Ecco, morirò dunque; Or ch'in gioia; Sparge la morte.*

RI. AL.

VIVALDI. ***Il Riposo***; **CORELLI.** ***La Follia***; **GALUPPI.** ***Concerto a 4 in re maggiore***; **BONPORTI.** ***Concerto in re maggiore op. 11, n. 8.***
Società Corelli.
R.C.A. Italiana, 1 disco LP da 30 cm., A 12 R-01460.

VIVALDI. ***Sonata in sol minore n. 6***; **LOCATELLI.** ***Sonata in fa maggiore***; **VALENTINO.** ***Sonata in la minore n. 9***; **VERACINI.** ***Sonata in sol maggiore n. 2***; **PLATTI.** ***Sonata in mi minore n. 1***; **MARCELLO.** ***Sonata in fa maggiore n. 1.***
Severino Gazzelloni, flautista; Reinhard Raffalt, clavicembalista.
R.C.A. Italiana, 1 disco LP da 30 cm., A 12 R-0027.

Oggi sono di moda i dischi antologici che prediligono la prospettiva panoramica di un'epoca, di un particolare genere, di un determinato autore. Purtroppo la scelta nell'immenso materiale, non è sempre felice, gli accostamenti spesso antitetici e curiosa la cronologia usata. L'intendimento culturale che vorrebbe essere alla base di tali edizioni e che dovrebbe, a nostro parere, costituire l'indice, il suggerimento alla conoscenza, all'approfondimento, alla riscoperta dei valori dell'arte musicale, si risolve spesso nella presentazione di esempi sfocati, dove il significato della documentazione storica è incomprensibile al discofilo, lo disorienta e spesso indirizza le sue considerazioni estetiche su tutt'altra strada!
Non si raccomanderanno mai abbastanza la prudenza e l'oculatezza ai produttori di un tal genere, ad evitare che i dischi a carattere antologico divengano tanti mantelli d'Arlecchino dove ognuno si regola per proprio conto, ma siano piuttosto occasione per una messa a fuoco di problemi maggiori e studi più importanti.
Siamo grati perciò alla R.C.A. Italiana per i due dischi che oggi presenta, che costituiscono un modello di avvedutezza nella scelta degli autori e delle musiche e per l'accurata incisione.
Anche se l'ordine cronologico degli autori

non è stato osservato, si può tuttavia concordare la successione adottata, allo scopo di lumeggiare e mettere maggiormente in evidenza la figura di Vivaldi, che della musica barocca italiana è stato lo spirito vivificatore ed il maestro. L'esecuzione delle opere strumentali a cura del complesso d'archi della Società Corelli, una delle più quotate formazioni che attualmente contribuiscono alla rinascita della musica italiana del '700 è ottima, e impareggiabile quella del flautista Severino Gazzelloni accompagnato dal clavicembalista Reinhard Raffalt.

La fedeltà di riproduzione contestuale, la ricerca di un modo d'esecuzione che maggiormente si avvicini all'originale, la dosatura della sonorità, l'equilibrio strumentale danno a queste esecuzioni un'impronta stilistica notevole.

Una efficace prestazione in copertina completa l'edizione: ottimo orientamento al discofilo, al quale segnaliamo queste incisioni.

F. Q.

LETTERE AL DIRETTORE

Busoniana

Firenze, 6 gennaio 1956

Egregio Direttore,

leggo sull'ultimo numero di Ricordiana, *nelle* Lettere di Busoni alla moglie, *che certi signori della Società di Concerti di Verona nel* 1895 *mal tolleravano trascrizioni pianistiche come quelle delle* Ouvertures *wagneriane o delle grandi opere organistiche di Bach. Busoni sembra essersi meravigliato di ciò, descrivendo quei signori in maniera un po' ironica. Non Le sembra che quei vecchi signori del buon tempo antico veronese non fossero poi tanto grulli? Non Le sembra anche che il Busoni critico, compositore e trascrittore (escludo l'interprete) quantunque tenuto disperatamente in alto da paladini non del tutto disinteressati, specialmente da quei compositori che credono che l'intelligenza possa sostituire ciò che manca, si sgretoli con il tempo paurosamente? Non Le si accappona la pelle all'idea di voler dare agli italiani « un'opera nazionale » dimenticando semplicemente che era esistito il Signor Giuseppe Verdi?*

Alberto Salimbeni

Che quei signori del buon tempo antico veronese non fossero grulli, lo penso anch'io. E lo penseranno anche i busoniani essendo per lo più contrari alle trascrizioni. Non Le nascondo però che ancor oggi, a sessant'anni dalle proteste di quei cavalieri del buon tempo antiquo, non rinuncerei ad ascoltare Busoni nelle sue trascrizioni dall'organo, trascrizioni che mi sembrano capolavori del genere.

Sulla trascrizione ci sarebbe da mettere insieme un libro interessante e divertente. C'è chi se la prende con Busoni perchè ha trascritto la celebre *Ciaccona* « snaturandone la originale indole prettamente violinistica ». E un bel giorno si apprende che quella *Ciaccona* Bach l'aveva originariamente scritta per liuto. Fu in un secondo tempo che a trascrisse per violino, snaturandone, a sua volta, l'originaria indole liutistica. E' certo che perlomeno l'attacco della *Ciaccona* è più propriamente liutistico che violinistico.

E che pensare delle trascrizioni, diciamo, nascoste? Da Frescobaldi a Stravinski, ma anche prima del ferrarese e dopo il celebre Igor, ce ne sono sempre state, e sempre ce ne saranno.

Ma il dilettante, pur di atteggiarsi a esigentone, è sempre pronto a scagliarsi contro le trascrizioni ignorando che certa letteratura pianistica ottocentesca è quasi una nascosta trascrizione dall'orchestra; che il primo clavicembalismo è un travasamento dall'organo, con quelle musiche « buone da cantar et sonar sopra qualsivoglia stromento »; che fra l'impressionismo pianistico e quello sinfonico c'è un istmo ben sottile; che fra il pianismo, la coralità, il sinfonismo dei russi c'è talvolta persino identità di scrittura; che la letteratura pianistica ultimo grido è quasi tutta di pertinenza jazzistica, e che infine moltissime pagine pacificamente ritenute, anche in sede d'esami, originali per clavicembalo (specie gli *Adagio*) provengono da complessi d'arco, da introduzioni,

intermezzi etc. di opere Sei-Settecentesche. Senonchè l'aborrita parola *trascrizione* non vi figura, « il trucco c'è ma non si vede » e questo per gli esigentoni è un gran sollievo.

Quanto allo « sgretolamento » del Busoni critico compositore e trascrittore è pur da dirsi che « l'edace dente del tempo » non risparmia nulla. Il tempo ha certe mascelle, lo sa bene anche Lei, che sgretolano le montagne, i templi pagani, le mastodontiche costruzioni romane; e poi le religioni, le filosofie, « le assolute certitudini scientifiche ». Si figuri un po' la proteica personalità di un grande artista, sì, ma non sommo creatore. Lei esclude dallo sgretolamento busoniano l'interprete. E perchè? Probabilmente nella corrente cerebrale del nostro pianismo obiettivo, *détaché*, Busoni oggi piacerebbe meno di allora, con quel pianismo tutto fuoco tempesta ardore, quale piaceva ancora trenta quarant'anni fa. Oggi, a rigore di critica, non dovrebbe piacere neanche Beethoven interprete di se stesso. E nemmeno Bach nelle sue fughe più complesse, con quel prediletto clavicordo che lasciando liberamente vibrare le corde « metteva il pedale dappertutto », l'aborrito pedale in Bach!

Busoni voleva dare all'Italia « un'opera nazionale ». Che cosa avrà mai inteso dire? Non era già eretto quel monumento italianissimo che è il melodramma? Un sogno? E chi ci dice che nella sua rapinosa mente non sognasse l'interpretazione lirica di un'Italia dalle radici profonde, addentrate nelle zolle italiche quali sono in Lucrezio e in Virgilio, piuttosto che l'interpretazione lirica di un'Italia in superficie, con piccoli artisti in soffitta, e fioraie deboli di petto, o con gente che tracannati troppi bicchieri, va fuori all'aperto a farsi accoltellare?

Comunque, che a Busoni non piacesse Verdi, non risulta. Ricordo anzi di averlo sentito decantare il IV atto del *Trovatore*, anteponendolo, questo sì, a tutto quanto l'*Otello*. « *L'Otello* di Verdi è un'oleografia. Di Shakespeare, Verdi ha fatto un'oleografia. L'*Otello* di Verdi è proprio quello delle due oleografie che si trovano nelle osterie di campagna e dal barbiere del paese: la scena del fazzoletto e la morte del Moro, steso sui gradini del talamo dove giace Desdemona ». Questo (quasi testualmente) ricordo di aver sentito dalla viva voce di Busoni la sera (ahimè quanto già lontana) del 14 gennaio 1922, quando ero ospite suo a Berlino.

C'erano tanti artisti, quella sera in casa Busoni; c'era anche, ricordo, Egon Petri. Per ben intendere quegli umori busoniani su musica e musicisti italiani, bisogna tener presente che in quel periodo Busoni era conturbatissimo nel vedersi per nulla considerato presso i nostri grandi teatri d'opera. Una stranezza, certo, perchè si trovava pure il modo di rappresentare opere d'autori di tanto mai inferiori a lui, autori cui, davvero, si è fatto sera innanzi tempo, anzi si era già fatta ancor prima dell'alba.

Gli uomini dell'altezza e della sensibilità di Busoni comunque vanno saputi ascoltare; senza meravigliarsi se talvolta risulti vero che « l'incroerenza è sorella dell'intelligenza ».

Come vede, Salimbeni, la Sua lettera, nonchè non passare inosservata, si è portata via l'intera rubrica delle *Lettere*.

Resp. Guido Valcarenghi

Arti Grafiche G. Mongussi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1955 - gennaio 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	EDITORE
ARRIEU	*Cadet Roussel*	Op. com.	5	Marseille	Tuck	Sté An. des Ed. Ricordi
AURIC	*La Chambre* (1ª esec. mondiale)	Balletto		Paris	Bazire	Sté An. des Ed. Ricordi
BANFIELD (de)	*Una lettera d'amore di Lord Byron*	Op.	1	Trieste	Curiel	Ricordi
CATTOZZO	*I Misteri gaudiosi*			Lissone	Castagnino	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di cappella*	Op. com.	1	Stuttgart SDR	Bodart	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di cappella*	Op. com.	1	Saarbrücker	Ristenpart	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di cappella*	Op. com.	1	Frankfutr TV	Schröder	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di cappella*	Op. com.	1	Duisburg	Zilcher	Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto		Paris	Bazire	Sté An. des Ed. Ricordi
LUALDI	*La Grançeola*	Op.	1	Bari	Argento	Ricordi
LUALDI	*La Grançeola*	Op.	1	Roma	Lualdi	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella* (orch. trascritta per 2 pianoforti)	Op. com.	1	Valdagno	Massaron. Casagrande	Ricordi & Co. N. Y.
MENOTTI	*La Medium*	Op.	1	Modena	Narducci	Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono* (orch. trascritta per 2 pianoforti)	Op. com.	1	Valdagno	Massaron. Casagrande	Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono*	Op. com.	1	Bari	Argento	Schirmer
PIZZETTI	*La Figlia di Iorio*	Op.	3	Parma	La Rosa Parodi	Ricordi
REFICE	*Cecilia*	Op.	3	Malta	Cantoni	Ricordi
RESPIGHI	*La Fiamma*	Op.	3	Catania	Molinari-Pradelli	Ricordi
RESPIGHI	*Maria Egiziaca*	Op.	3	Venezia	Gracis	Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del Golfo di Napoli*	Balletto		Trieste	Toffolo	Ricordi
ROTA	*Il Cappello di paglia di Firenze*	Op. com.	4	Palermo	Perlea	Ricordi
ROTA	*Il Cappello di paglia di Firenze*	Op. com.	4	Venezia	La Rosa Parodi	Ricordi
SALINES	*La Paganetta*	Op.	3	La Spezia	Salines	Ricordi
SALINES	*La Paganetta*	Op.	3	La Spezia	Mucci	Ricordi
VERETTI	*Burlesca*	Op. com.	3	Firenze	La Rosa Parodi	Ricordi
VIOZZI	*Allamistakeo* (in rappresentanza)	Op. com.	3	Trieste	Curiel	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1955 - gennaio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BACH-RESPIGHI	*Preludio e fuga in re*	Orch.	Düsseldorf	Meissner		15	Ricordi
BARBER	*Adagio*		Napoli	Celibidache			Schirmer
BASSANI-MALIPIERO	*Canzoni amorose*	Archi	München BR	Kloss		6	Ricordi
BETTINELLI	*Concerto per pf. e orch.*	Orch. cam.	Firenze	Klecki	Pulitì-Santoliquido		Ricordi
BETTINELLI	*Sinfonia breve*, per orch.	Orch.	Roma	Klecki			Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1955 - gennaio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BOIELDIEU-STUEBER	*Concerto per arpa e picc. orch.*	Orch.	Baden-Baden SWF	Reichert	Stein	21	Ricordi
BOIELDIEU-STUEBER	*Concerto per arpa e picc. orch.*	Orch.	Frankfurt HR	Rudolf	Stein	21	Ricordi
CECE	3° *Concerto*, per orch. da cam.	Orch. cam.	Roma RAI	Caracciolo		20	Ricordi
CECE	3° *Concerto*, per orch. da cam.	Orch. cam.	Napoli	Klecki		20	Ricordi
CIMAROSA-RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*. Ouverture	Orch.	Baden. Baden SWF	Smola		4,50	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di cappella*. Ouverture	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart		4	Ricordi
CORELLI-TONI	*Concerto grosso n. 1*	Archi	Buenos Aires	Zeyen		12	Ricordi
FIUME	*Concerto per orchestra*		Firenze	Weissman		26	Ricordi
FRESCOBALDI GHEDINI	*Quattro pezzi*	Gr. orch.	Baden-Baden SWF	Rossi		22	Ricordi
FRESCOBALDI-MALIPIERO	*Toccate*	Archi	Baden. Baden SWF	Laaf		9	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	*Aria della battaglia*	Orch.	Torino RAI	Cillario		9	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	*Aria della battaglia*	Orch.	Baden-Baden SWF	Rosbaud		9	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	*Canzone n. 1* dalle *Sacrae symphoniae*	Orch.	Baden-Baden SWF	Münchinger		8	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	*Canzoni* dalle *Sacrae symphoniae*	Orch.	Baden-Baden SWF	Felgner		18	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	*Canzoni* dalle *Sacrae symphoniae*	Orch.	Radio Austriaca	Cambissa		18	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	2°*Sonata per pf. a 8 mani* (1ª es. in Inghilterra)		Bournemouth	Groves			Ricordi
GHEDINI	*Architetture*	Orch.	Freiburg	Dresel		16	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Orch.	Venezia	Maazel		17	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Orch.	Baden-Baden SWF	Maazel		17	Ricordi
GHEDINI	*Musica da concerto* per viola e orch. d'archi	Archi	Firenze	Giulini	Giuranna	22	Ricordi
GHEDINI	*Pezzo concertante* per 2 *v.ni, v.la e orchestra*	Orch.	Palermo	Cantelli	Minetti-Gorrieri-Valdinoci	13	Ricordi
GILARDI	*El gaucho con botas nuevas*	Orch.	Bremen RB	Thierfelder		9	Ricordi
LABROCA	*Sonata per orchestra con pf. concertante*	Orch.	Palermo	Argento	Kempff	8	Ricordi
LAPARRA	*Suite italienne*. Per piccola orch.	Orch.	Köln NWDR	Marszalek		9	Ricordi
LOCATELLI-TONI	*Concerto op. 1 n. 12*, per 4 v.ni, archi e organo	Archi	Bremen RB	Thierfelder		16	Ricordi
LOCATELLI-TONI	*Concerto op. 1 n. 12*, per 4 v.ni, archi e organo	Archi	Hanover	Thierfelder		16	Ricordi
MALIPIERO	*Concerto per pf. e orch.*	Orch.	Milano	Gelbrun	Dell'Agnola	18	Ricordi
MALIPIERO	*Concerto per pf. e orch.*	Orch.	Bremen RB			18	Ricordi
MALIPIERO	4ª *Sinfonia* (in memoriam)	Orch.	Baden. Baden SWF	Bour		25	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	London BBC	Goldschmidt		14	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Baden. Baden SWF	Bour		14	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Venezia	Pedrotti		14	Ricordi
MARGOLA	*Kinderkonzert*. Per pf. e orch.	Orch.	Napoli	Caracciolo	Benedetti. Michelangeli	12	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1955 - gennaio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MARGOLA	*Kinderkonzert*. Per pf. e orch.	Orch.	Palermo	Caracciolo	Benedetti. Michelangeli	12	Ricordi
MARGOLA	*Kinderkonzert*. Per pf. e orch.	Orch.	Milano	Gracis	Benedetti. Michelangeli	12	Ricordi
MARGOLA	*Kinderkonzert*. Per pf. e orch.	Orch.	Brescia	Gracis	Benedetti. Michelangeli	12	Ricordi
MARTUCCI	*Colore orientale*	Orch.	Hambur NWDR	Martin		7	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Frankfurt HR	Vogt		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	München BR	Petralia		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Hamburg NWDR	Martin		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Napoli	Rieger		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Frankfurt HR	Vogt		5	Ricordi
MARTUCCI	*Tarantella*	Orch.	Napoli	Rieger		9	Ricordi
MIGNONE	1ª *Fantasia brasileira per pf. e orch.*	Orch.	Berlin RIAS	Walter	Schröder	15	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pf. e archi*	Archi	Baden-Baden SWF	Smola	Weinert	12	Ricordi
PAISIELLO-BRUGNOLI	*Concerto per pf. e orch.*	Orch.	Palermo	Sebastian	Cartaino-Silvestri	21	Ricordi
PARODI	*Concerto per flauto e orch. da cam.*	Orch.	Napoli	Moralt	Urciuolo		Ricordi
PARODI	*Concerto per flauto e orch. da cam.*	Orch.	Roma RAI	Caracciolo	Gazelloni		Ricordi
PETRASSI	*Partita*	Gr. orch.	Hamburg NWDR	Schmidt-Isserstedt		17	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pf. e orch.	Orch.	Berlin RIAS	Walter	Priegnitz	12	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pf. e orch.	Orch.	Frankfurt HR	Matzerath	Priegnitz	12	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi, per pf. e archi*	Archi	Hamburg NWDR	Martin	Weinert	15	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto in do, per vc. e orch.*	Orch.	Frankfurt HR	Matzerath	Baldovino	39	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto dell'estate*	Orch.	Hamburg NWDR	Previtali		25	Ricordi
PIZZETTI	*Messa da Requiem*	Coro	London	Foster		23	Ricordi
RESPIGHI	*Adagio con variazioni per vc. e orch.*	Orch.	Frankfurt HR			12	Ricordi
RESPIGHI	*Adagio con variazioni per vc. e orch.*	Orch.	München	Rieger	Navarra	12	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (2ª suite)	Orch.	Glasgow			20	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Baden-Baden SWF	Kloiber		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Saarbrücken-Sender			16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Bremen RB			16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Berlin RIAS			16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Lindau	Seidel		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Ludenscheid	Hennung		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Catania	Celibidàche		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Bromley			16	Ricordi
RESPIGHI	*Concerto a cinque*	Orch.	Frankfurt HR	Dammer		18	Ricordi
RESPIGHI	*Concerto a cinque*	Orch.	Milano	Janes	Kalza	18	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*	Gr. orch.	Hamburg NWDR	Schüchter		20	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Catania	Martinon		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Baden-Baden SWF	Vogt		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Tours	Lindenberg		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Oldenburg	Charlier		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Toulon	Doubrères		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt HR	Schröder		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Düsseldorf	Szenkar		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Firenze	Galliera		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1955 - gennaio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Köln NWDR	Marszalek			
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Montreal. CBC-TV	Scherman		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Saarbrüken-Sender	Michel		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Palermo	Maazel		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Bologna	Cillario		18	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pf. e orch.*	Orch.	Milano	Gelbrun	Dall'Agnola	18	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pf. e orch.*	Orch.	Frankfurt RH	Schröder	Soll	18	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pf. e orch.*	Orch.	Milano	Janes		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	Hamburg NWDR	Schüchter	Kalza	16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	Napoli	Caracciolo		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	London BBC	Miles		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli uccelli*	Orch. cam.	Roma RAI	Rossi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli uccelli*	Orch. cam.	Nice RTF	Mirouze		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli uccelli*	Orch. cam.	London BBC	Goldschmidt		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli uccelli*	Orch. cam.	Göttingen	Weissenborn		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli uccelli*	Orch. cam.	Helsingborg	Lessing		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli uccelli*	Orch. cam.	Baden-Baden SWF	Caracciolo		12	Ricordi
TESTI	*Crocifissione*, per coro d'uomini e orch.	Orch.	Frankfurt HR	Schröder		15	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Orch.	Roma RAI	Steinberg		17	Ricordi
VIOZZI	*Ditirambo*	Orch.	Napoli	Lauricella		14	Ricordi
VIVALDI-AZPIAZU	*Concerto in re*, per chitarra e orch. d'archi	Archi	Firenze	Galliera		13	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per coro a 4 voci e orch.	Coro e orch.	Berlin RIAS	Hannuschke	Behrend	11	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per coro a 4 voci e orch.	Coro e orch.	Hamm	Schrader		31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in do*, F. XII n. 1	Orch.	Québec CBC	Lacharité		31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in fa*, F. VII n. 2	Orch.	Nice RTF	Mirouze		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Montreal. CBC.TV	Brott		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Paris	Dourian		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Barcelona	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Madrid	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Salamanca	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Jaen	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Cordoba	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Tetuan	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Tangeri	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Granada	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	El Ferrol	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Lugo	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Oporto	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in do* "Per la solennità di S. Lorenzo" F. XII n. 14	Orch.	Freiburg	Dresel		14	Ricordi
VIVALDI-FANNA	*Sinfonia in si min.* "Al Santo Sepolcro" F. XII n. 7	Orch.	Paris	Dourian		6	Ricordi
VIVALDI-FANNA	*Sinfonia in do min.*	Archi	Baden-Baden SWF	Sacher		6	Ricordi
VIVALDI-MADERNA	*Beatus vir*. Oratorio per soli, doppio coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Frankfurt HR	Maderna		45	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re*, per fl. archi e cemb.	Orch.	Ludwigshafen	Rucht	Jähne	12	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re*, per fl. archi e cemb.	Orch.	Lindau	Rucht	Jähne	12	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1955 - gennaio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re*, per fl. archi e cemb.	Orch.	Bergzabern	Rucht	Jähne	12	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re*, per fl. archi e cemb.	Orch.	Grünstadt	Rucht	Jähne	12	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do*, F. VI n. 4	Orch.	Strasbourg	Adam		11	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Hanover	Radelov		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Valladolid	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Salamanca	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Madrid	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Barcelona	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Jaen	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Cordoba	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Malaga	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Tetuan	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Tangeri	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Granada	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	El Ferrol	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Lugo	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Oporto	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni* Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Rouen	Abbado		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*L'Inverno* dalle *Quattro stagioni*	Archi	Liverpool			10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*L'Inverno* dalle *Quattro stagioni*	Archi	Safrom Walden			10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Concerti in la min.* dall'*Estro armonico*	Archi	Pithiviers	Wahl		14	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Concerti in la min.* dall'*Estro armonico*	Archi	Versailles	Wahl		14	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Le Quattro stagioni*, Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Hamburg NWDR	Münchinger		40	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Le Quattro stagioni*, Op. VIII n. 1, 2, 3, 4 per violino, archi e organo	Orch.	Baden-Baden SWF	Münchinger		40	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*La Primavera* dalle "*Quattro Stagioni*"	Orch.	Buenos Aires	Perceval		10	Ricordi
VIVALDI-TAMBURINI	*Concerto in si min.* per pf. e archi	Archi	Firenze	Horestein	Rigacci	18	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Il Campiello*. Intermezzo	Orch.	Berlin RIAS	Walter		3	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Il Campiello*. Intermezzo	Orch.	Hamburg NWDR	Schüchter		12	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Il Campiello*. Ritornello	Orch. cam.	London BBC	Cantell		2½	Ricordi
WOLF-FERRARI	*La Dama boba*. Ouverture	Orch.	Berlin RIAS	Walter		8	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-Concertino*, in la	Archi	Köln NWDR	Marszalek	Faber	20	Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Orch.	Hamburg NWDR	Martin		8	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del torchio e cavalcata* da "*Giulietta e Romeo*"	Orch.	Hamburg NWDR	Schüchter		14	Ricordi

G. RICORDI & C.

EDITORI / MILANO

LE PARTITURINE

RICORDI

raccolgono alcune centinaia
di composizioni
appartenenti a tutti i generi
della letteratura musicale
classica e moderna

L'elegante veste grafica
la nitidezza litografica,
la sicurezza revisionale unita
a esemplare fedeltà agli originali
fanno di questa collezione
uno strumento indispensabile
per lo studioso e per l'amatore
e una guida utilissima
per l'ascolto della musica incisa.

I prezzi di queste partiture in 16°
sono economici.

Catatogo completo a richiesta.

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Gennaio 1956

			Lire
2 PIANOFORTI			
* 129137	VIOZZI	*Trenodia*	400
CORO			
	FERRARI-TRECATE	*Missa « Sancta Trinitas » per coro a 2 voci miste con organo ad armonio.*	
		Parti staccate:	
* 129020	—	Contralti	80
* 129021	—	Tenori	80
* 129022	—	Bassi	80
VIOLINO E PIANOFORTE			
124328	BIANCHI	*Concerto, per violino e orchestra.* Riduzione	1000
FISARMONICA			
* 129142	POZZOLI	*Canti popolari d'altri tempi.* Fantasia folcloristica	500
PARTITURE D'ORCHESTRA (in 16°)			
* P.R. 739	DESDERI	*Antigone.* 3 Intermezzi	1200
* P.R. 627	MOZART	*Sinfonie in re* K.45	400
* P.R. 742	—	» *in re* K.48	350
* P.R. 783	—	» *in do* K.73	400
* P.R. 784	—	» *in sol* K.74	400
* P.R. 804	—	» *in fa* K.75	400
* P.R. 805	—	» *in fa* K.76	400
* P.R. 806	—	» *in re* K.81	350
* P.R. 628	—	» *in re* K.84	450
* P.R. 807	—	» *in re* K.95	350
* P.R. 808	—	» *in do* K.96	350
* P.R. 785	—	» *in sol* K.110	450
* P.R. 786	—	» *in fa* K.112	400
* P.R. 629	—	» *in la* K.114	400
* P.R. 787	—	» *in do* K.128	400
* P.R. 630	—	» *in sol* K.129	400
* P.R. 788	—	» *in fa* K.130	500
* P.R. 790	—	» *in re* K.133	500
* P.R. 791	—	» *in do* K.162	400
* P.R. 792	—	» *in si bem.* K.182	400
* P.R. 793	—	» *in sol min.* K.183	500
* P.R. 794	—	» *in mi bem.* K.184	500
* P.R. 795	—	» *in sol* K.199	450
* P.R. 796	—	» *in re* K.202	450
P.R. 801	PIZZETTI	*Canti della stagione alta.* Concerto per pf. ed orch.	1300
P.R. 803	WOLF-FERRARI	*Idillio - concertino in la*, op. 15, per oboe solo, orch. e 2 corni	500
SPARTITI CANTO E PIANOFORTE			
*	DONIZETTI	*Il Campanello* (rilegato in tela)	5000
LIBRETTI			
*	DE BANFIELD	*Una lettera d'amore di Lord Byron*	200

Le novità sono contrassegnate da un *

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600
Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz.: Milano - Via Passarella 10 - Tel. 709. 388

dischi

Columbia



MOZART-GIESEKING

Una splendida registrazione dell'opera omnia per pianoforte di Mozart interpretata da uno dei più grandi pianisti della nostra epoca: ecco il superbo contributo della COLUMBIA alle manifestazioni che, nel 1956, commemoreranno il IIº centenario della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume Iº - 33 QCX 10121
Volume IIº - 33 QCX 10125
Volume IIIº - 33 QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.

Westminster
LONG PLAYING RECORDS

musica sinfonica, operistica
e da camera
Longplaying a 33 giri 1/3

Direttore d'Orchestra:

Hermann Scherchen
Milan Horvath
Sir Adrian Boult
Dean Dixon
Artur Rodzinski

Quartetti:

Barylli Quartet
Vienna Konzerthaus Quartet

Esecutori:

Badura-Skoda	pianoforte
Edith Farnadi	»
Joerg Demus	»
Clara Haskil	»
Antonio Janigro	violoncello
Jean Fournier	violino
Walter Barylli	»
Fernando Valenti	harpsichord

editore soc. gurtler e c. - via ariosto, 28
milano

rappr. gen.: g. ricordi e c.
milano - genova - roma - napoli - palermo

ARCHIV
PRODUKTION

DISCHI DI MUSICA CLASSICA E SACRA ANTICA

Alto Rinascimento (XVI secolo)
Serie A: Olandesi del tempo di Josquin e successori Anonimi:

9 Chansons aus den Notenbüchern der Margarete von Österreich (1517)

Serie G: Musica da ballo
Tielmann Susato (1500-1564)

16 Dans ery caus "Het derde musyck boexken" (1551)

Pro Musica Antiqua, Brüssel
Dir. Safford Cape — APM 14032

Serie D:

Arte collettiva italiana
Giovanni Gastoldi (1556-1622?)

12 Balletti per cantare, sonare e ballare (1539)

Serie I: La canzone francese
Clément Jannequin (1485-1560)

7 Canzoni

Pro Musica Antiqua, Brüssel
Dir. Safford Cape — APM 14042

Serie I:

Musica da camera

Partita per violino solo n. 2 in re min. BWV 1004

Wolfgang Schneiderhan, Violino — AP 13029

SIEMENS
SOCIETA PER AZIONI
MILANO

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

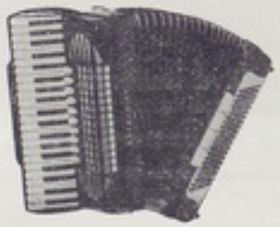
Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: (microsolco, normali) LA DISCOTECA PIÙ FORNITA D'ITALIA

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica
degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

pianoforti



delle più grandi marche internazionali - gran code da concerto - mezze code - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 83
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via Battisti, 120

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

Il cambiadischi funziona con dischi diversi, anche se mescolati.

giradischi L. 22.000 (con supporto di metallo L. 24.000) - cambiadischi L. 42.000
PREZZI AL PUBBLICO

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. R. L.
Milano, Via Berchet, 2.



Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana* *S. p. A.*

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048

Pianos



Grotrian-Steinweg

Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO II N. 3 / MARZO 1956

Sommario:

129 *Cultura e disoccupazione musicale*
(Piero Santi)

134 *La Musica a Ferrara all'epoca del Tasso*
(G. F. Malipiero)

139 *Le Sorprese del Novecento*
(Giorgio Vigolo)

141 *Teatri e concerti*

163 *Note musicali (Modulazioni, Brevi, Concorsi)*

Recensioni

167 Musica

172 Dischi

175 *Lettere al Direttore*

Ricordiana

G. RICORDI & C. MILANO
Via Berchet, 2

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 88
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ITALIA Milano. Radio Record Ricordi: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Fama: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi: Via Cesare Battisti, 120

RAPPRESENTANZE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darrer's Ltd. 123, Adderley St.
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. Nicholson's Ltd.: 416, George St.
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 35
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barao de Limeira, 351
CANADA' Toronto. G. Ricordi & Co.: 335, Victoria St.
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mosarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1237
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Caballido: Aguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: 32 Soliman Pascià
EQUATORE Guayaquil. J. D. Ferand Guzman: Apartado 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jundrustigen, 9 A
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: 3, rue Roquépine
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag: Herrenstrasse, 49
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. N. 510 - 1-1 Yurakucho, Chiyoda-Ku
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co.: 271, Regent Street
GRECIA Atene. S.O.P.E. 3 Rue Polytechniou
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Cuapultepec
OLANDA Dean Haag. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAY Asunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputacibn, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 1270 Avenue of the Americas
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A. G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest VII. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAY Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAY Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista.

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 3 Marzo 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C.|C. postale 3|2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale «Abbonamento Ricordiana». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano - Via Berchet, 2 tel. 893.405

PIERO SANTI

Cultura e disoccupazione musicale

Il modo in cui sono stati affrontati i problemi della vita musicale italiana, nel primo Congresso Nazionale del Sindacato Musicisti Italiani svoltosi recentemente a Roma, denota, mi pare, il maturarsi di una coscienza culturale nei musicisti nostri che finora non s'era rivelata con tanta chiarezza o, per lo meno, non si era data a fondamento di un'azione collettiva da svolgere. Lo prova la ponderatezza con cui si sono poste le giuste rivendicazioni professionali, intese non tanto a strappare allo Stato provvidenze a favore dei musicisti, quanto ad invocare una riforma e una moralizzazione della vita musicale nazionale, col suggerire concrete proposte, affinchè i benefici della categoria risultino organicamente connessi a un'effettiva funzione culturale della musica, e tornino a vantaggio di tutta la comunità. Questo può spiegare, del resto, perchè al Sindacato Musicisti Italiani aderiscano musicisti e critici che per la loro ormai solida posizione o per la loro peculiare attività, che li pongono al di sopra di ogni categoria professionale, non aspirano, evidentemente, ad alcun immediato vantaggio personale. Solo la coscienza della necessità di far fronte unico e compatto per un'azione collettiva volta al rinnovamento della vita musicale italiana, può aver indotto personalità di primo piano del nostro mondo musicale ad appoggiare con l'autorità del

loro nome il programma del Sindacato Musicisti Italiani. Pare si sia compreso che soltanto superando ogni interesse contingente e particolare e cercando di armonizzare le richieste di migliori condizioni per la nostra musica entro una più vasta azione di politica culturale, potranno realizzarsi, allora davvero per tutti, grandi e minori, benefici materiali e morali non effimeri e permanenti.

Attualmente, fra tutte le condizioni di lavoro dei nostri intellettuali, quelle del musicista sono forse le più singolari. Esse vengono determinate da una vita musicale che si sostiene artificiosamente in virtù di sovvenzioni statali, la quale, indipendentemente dal modo come queste vengono distribuite — che è sballato —, non fa che sanzionare e perpetuare una penosa situazione di inferiorità della musica in seno alla cultura nazionale. La musica si riduce ad un'attività il cui costo di mantenimento è assolutamente sproporzionato alle richieste e alle possibilità del pubblico consumo.

Non basta pretendere che, proprio per tali ragioni, la vita musicale vada sovvenzionata, perchè assolva funzione educativa e culturale e perchè si abbia modo di offrire agli artisti che vi si dedicano una qualche speranza di sopravvivere. Tutto ciò rimane un pio proposito, contraddetto dalla realtà della vita musicale italiana, la quale è caratterizzata da un regime economico di libera concorrenza nazionale ed internazionale praticato a suon di milioni e unicamente riservato, grazie alle sovvenzioni statali, ai grossi organismi lirici e concertistici, cui fa contrasto lo stato di desolazione e di arretratezza in cui il governo abbandona, nel nostro paese, la cultura musicale. La conseguenza, infatti, è che il pubblico, la critica e lo stesso musicista italiano continuano a conservarsi in uno stato di permanente incultura musicale, da cui traggono incoraggiamento soltanto gli esibizionismi, i dilettantismi, i favoritismi, a svantaggio degli artisti minori e dei giovani, perpetuamente angosciati dalla disoccupazione, e ad esclusivo vantaggio di pochi artisti privilegiati i cui guadagni, talora ingenti, lungi dal costituire una parte dei profitti procurato dalle loro prestazioni, vengono attinti proprio alle sovvenzioni statali.

Tale situazione si verifica essenzialmente nel campo degli esecutori. Ma se guardiamo al compositore la sua posizione al riguardo ci apparirà addirittura drammatica. Guai a lui se non ci fossero le sovvenzioni. Chi più oserebbe eseguirlo, sfidando il disinteresse quando non l'ostilità quasi generale del pubblico? Codesto atteggiamento indiscriminato di sfiducia del pubblico occidentale (tranne forse il tedesco) verso tutta la musica contemporanea presa in blocco è innegabile, comunque lo si voglia interpretare. Si sarebbe tentati di riporre nella proprietà di suscitare codesta tipica reazione del pubblico il tratto più caratteristico per definire la nozione di « musica contemporanea ». Per me non dipende solamente dal fatto che l'opera contemporanea, venendo a disporsi sul mercato artistico accanto alle grandi opere del passato che il tempo ha ormai selezionato, finisce immancabilmente, in novantanove casi su cento, per rimanerne offuscata, ma anche, soprattutto, che l'arte della odierna civiltà, per un processo irresistibile già altre volte descritto, ha teso sempre più verso esperienze di forma e di linguaggio lontane dalle esperienze materiali degli uomini, cioè dai loro interessi reali, ritraendosi in espressioni sempre più riservate, di difficile comunicativa. Così anche la musica contemporanea è parsa ricercare sempre più volentieri il favore degli intenditori, dei tecnici, che non del pubblico, al quale, ciò malgrado, continuava a darsi in pasto; e non è detto che sotto questo aspetto non si traducessero i tratti sinceri di un travaglio umano, d'una crisi ideale che si consumava. Praticamente oggi come oggi, così stando le cose da noi, le clientele dei compositori non sono già rappresentate dai pubblici, ma da quell'oligarchia di organizzatori che governano i teatri, le istituzioni di concerti, la radio, e che, anche poco intendendosi di musica, possono benissimo infischiarsi dei giudizi del pubblico, paghi di conquistarsi, mediante qualche opportuna esecuzione contemporanea, benefici e benemerenze nel campo della cultura ufficiale. Possiamo ben dire che oggi, in Italia, l'ultimo pensiero del compositore, generalmente è rivolto al pubblico. Contano i sovrintendenti, i ministeriali, gli introdotti, i critici dei grossi giornali quotidiani e a rotocalco, può tornar utile persino, perchè no, quel segreto prestigio derivato dalla stima di una stretta cerchia di competenti. Ultimo il pubblico. Il suo consenso si arriva perfino a sfuggirlo. Quello che dovrebbe essere il premio più ambito della fatica del compositore, la sua inequivocabile sanzione e il principio della sua fortuna, rischia addirittura di venir temuto come un decreto di infamia. Si dà oggi il caso paradossale che un fiasco costituisca il miglior successo desiderabile.

Ecco allora il compositore impegnato a cattivarsi faticosamente questa malsicura e ristretta clientela, impiegando tutta l'abilità diplomatica di cui sa disporre e che nulla ha che spartire con le sue capacità musicali. Eseguito, non sempre per i suoi meriti musicali che, esistenti o meno, il pubblico non gli chiede di esibire ma di tenere per sè, la sua fama, piccola o un po' più grande che sia, è precaria, il valore del suo lavoro, economicamente parlando, fittizio. Benchè io ritenga che a lungo andare il compositore di un certo talento finisca in qualche modo per affermarsi — ma non tutti coloro che si affermano sono sempre compositori di talento —, è pacifico che da noi il comporre musica non debba considerarsi per sè stesso una professione, qualora si escludano qualche rarissimo caso di maestro consacrato in campo internazionale e, s'intende, gli autori di canzoni e di musiche per film. Nessun autore di musica cosiddetta « seria », tranne quei due o tre cui ho accennato, vive di diritti d'autore; già è buona ventura per lui se ogni tanto qualcuno si degna di eseguirlo. Nelle condizioni attuali il pubblico medio accoglie, in generale, la novità contemporanea, che si insinua nei programmi a fianco dei classici, con un senso di fastidio, come si trattasse di un'intrusione non richiesta. Il compositore può considerarsi poco meno che un martire — quando non sia semplicemente un presuntuoso — ostinandosi a comporre nelle ore libere dalle occupazioni eterogenee che gli dànno di che vivere.

Invocando provvedimenti in favore della musica nazionale, come si è fatto nel Congresso del Sindacato Musicisti da cui il mio articolo ha preso spunto, si mette il dito sulla piaga di una situazione la cui causa non risiede soltanto nelle strutture e nei modi di organizzazione della vita musicale, ma, prima di tutto, nella mancanza di un'esatta visione culturale nei confronti della musica contemporanea in chi si elegge a somministrarla. La disposizione al piacere per la musica contemporanea, infatti, non è mera questione di abitudine, essa non può disgiungersi da un interesse consapevole di ordine culturale. Non vedo perchè debba ripugnare, come sembra a taluni, l'idea che

al concerto o all'opera si possa andare come si va a scuola, cioè per apprendere, studiare, farsi una cultura, anzichè per commuoversi o divertirsi... L'uno e l'altro possibilmente! E non questo senza quello, specialmente trattandosi di produzione contemporanea, i cui valori assoluti, quando esistano, sono meno immediatamente percepibili di quelli delle opere del passato ormai assimilate da tutti.

Ciò che subito si può percepire di un'opera contemporanea è la sua validità attuale, entro il fervore di una problematica culturale viva, sono le soluzioni parziali di tecnica e di linguaggio ch'essa propone, le questioni estetiche e morali ch'essa coinvolge. In altre parole, è il suo interesse critico che si deve fare prima di ogni altro. Solo così l'opera nuova potrà venire accettata dal pubblico. Ma da un pubblico culturalmente disposto a riceverla, cioè educato a frequentare la musica non esclusivamente come un passatempo, ma come un'attività di cultura in connessione con la realtà e la storia che esso medesimo vive. Un pubblico messo in grado di orientarsi, sia pure approssimativamente, fra le tendenze, le forme e le personalità della storia musicale contemporanea, capace di attribuir loro un significato vitale ed attuale.

Ecco allargarsi allora il nostro problema e riportarsi più addietro. La questione della educazione musicale italiana non si risolve intervenendo ai vertici delle istituzioni liriche e concertistiche e mediante l'imposizione di programmi colti e intelligenti. Essa va affrontata con criteri moderni fin da principio nella scuola e nelle scuole di musica. Occorre ribadire nel senso comune il concetto che la musica è uno degli aspetti essenziali della cultura, allo stesso titolo delle arti figurative e della letteratura, e invogliare a praticarla con spirito critico.

In secondo luogo bisogna promuovere la diffusione della vita e della cultura musicali in provincia e in seno alle classi popolari, incoraggiarne le autonome iniziative e organizzarne di nuove. Si costaterà ancora una volta come il problema del lavoro si identifichi col problema della cultura. Lo stato cronico di disoccupazione che affligge, nella quasi totalità, la folta schiera dei nostri concertisti e di molti artisti lirici può risolversi soltanto in tal senso. Troppo pochi sanno di quali riserve di energie, di intelligenza, e di slancio ancora disponga, nonostante tutto, il nostro concertismo minore, umiliato a mendicare o a carpire il lavoro, quasi accompagnato da un segreto complesso di colpa, presso la radio e le società più povere e provvisorie. Nell'attuale costume manca al concertista minore e al giovane non soltanto il lavoro, ma il comune riconoscimento della dignità della sua professione, chiamata ad assolvere, invece che una funzione culturale, come dovrebbe, compiti oziosi di riempitivo, di rilassato edonismo.

Con queste belle prospettive, logicamente, le aule dei Conservatori si vanno svuotando. Tutt'al più solo lo studio del pianoforte, il quale può procacciare un titolo di educazione abbastanza decorativo senza implicare necessariamente la scelta di una carriera artistica, può ancora contare su una discreta affluenza di cultrici, ragazze di buona famiglia in attesa di prender marito. Ma se si guarda alle scuole degli altri strumenti si vedrà come, di anno in anno, sempre meno si destinino dei giovani alla professione dell'esecutore, con la minaccia di rimanere a spasso e con un titolo fra le mani considerato nullo dal punto di vista culturale. Sicchè non solo l'anemia della vita musicale italiana è causa della disoccupazione degli artisti, ma si prospetta, in un caso, la situazione opposta: che la penuria di alcuni strumentisti essenziali, soprattutto di strumenti a fiato, che per il passato provenivano appunto dalle nostre province ricche di tradizioni bandistiche, renderà sempre più difficile il mantenimento delle poche orchestre stabili italiane, le quali si vedranno costrette a ricorrere ad elementi stranieri.

Così il mercato lirico italiano, che selezionava un tempo le sue voci nei molti e bellissimi teatri d'opera delle nostre province, e poi ne esportava il meglio su tutti i mercati artistici del mondo, va perdendo gradatamente il suo primato. Il che, si badi, non tanto vuol dire che sia in gioco la gloria nazionale, quanto che il paese va rinunciando ad una operazione economica assai redditizia, costituita dalle rimesse dei guadagni dei nostri artisti all'estero. E che cosa tuttora significhi per gli stranieri il nostro canto lirico lo si vede dall'affluire in Italia, d'ogni parte del mondo, degli studenti di canto, e dai profitti che le agenzie liriche realizzano sui compensi corrisposti agli artisti italiani.

Non sono le mie considerazioni nuove. Ciò che importa stabilire chiaramente, in ogni modo, è che le riforme di struttura per avviare una migliore e più ampia organizzazione della vita musicale nazionale e per ovviare alla disoccupazione dei nostri intellettuali della musica debbono accompagnarsi a una sana politica culturale che assegni alla musica il suo posto e la sua funzione nella cultura e nell'educazione popolare. È necessario, come diceva uno schema di progetto presentato al Congresso del Sindacato Musicisti Italiani, « che la musica venga considerata quale servizio di pubblica utilità, come attualmente avviene per le Scuole, i Musei, ecc. ... Condizione necessaria al buon funzionamento e allo sviluppo dell'invocato rinnovamento della vita musicale italiana, sia nel suo aspetto artistico sia nel suo aspetto sociale, è che la elargizione dei fondi venga determinata col criterio della più vasta, proporzionata ed utile distribuzione... Si avrà così una base per poter dare anche ai giovani che risiedono nei minori e nei piccoli centri quella pratica educazione alla musica e al teatro, che l'attuale ordinamento non consente; finalità questa che ci sembra urgente e doverosa, in quanto la vita artistica della nazione non può essere concentrata solo in talune grandi città, ma deve esplicarsi adeguatamente anche in provincia ».

E qui si ritorna anche all'esigenza dell'istruzione musicale, della riforma dei programmi di Conservatorio, dell'introduzione della storia della musica nei Licei e nelle Università. Direi che il problema scolastico della musica è forse il più importante perchè la sua soluzione può fornire le basi per la giusta valorizzazione dell'attività musicale.

E può trarvi alimento una critica musicale veramente scientifica. Cioè legittimarsi quel lavorio critico che, come di ogni arte, deve accompagnare anche la creazione musicale. Una critica non più esclusivamente affidata ai troppi orecchianti che scrivono sulle colonne dei giornali, o consumata all'ombra di misteriose riviste specializzate che nessuno legge. Liberata dallo stato di gratuità e di semiclandestinità in cui attualmente si esplica, riscattata dal malcelato disprezzo cui la fanno oggetto i musicisti e dal disinteresse degli uomini di cultura, anche la critica musicale, una vera critica storica della musica, potrà trovare, nei canali della scuola la propria operosa funzione.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

La musica a Ferrara all'epoca del Tasso

Per dire della musica all'epoca del Tasso si dovrebbe anzitutto immaginare la vita ferrarese di quel tempo e di riflesso parlare delle condizioni musicali durante il ducato di Alfonso II d'Este.

Il Tasso giunse a Ferrara all'età di 21 anni e la lasciò per sempre a 41; viene di conseguenza che il periodo da esaminare dovrebbe limitarsi fra il 1565 e il 1586. Inoltre la sua presenza come uomo libero alla corte di Ferrara non è durata che 12 anni. Fra i 35 e i 41 anni il Tasso, se non in prigione, ha vissuto sotto la sorveglianza di strani infermieri, di quegli infermieri che fanno impazzire i savi. Dove trovare i suoi contatti con la musica?

Tutte le corti italiane coltivavano le arti e la musica. Questa però doveva sempre sacrificarsi nelle feste, per riempire i vuoti che il divertimento lascia se l'occhio si stanca per il fasto e la grandiosità dello spettacolo che lo abbaglia, sia pure alla luce delle candele e delle torcie, come allora era costume.

Alla corte di Ferrara la vita era scapigliata e la musica ne faceva le spese, e quasi quasi, salvo nel gusto, fa un po' pensare a certe strane mescolanze che abbassano il livello della musica d'oggi.

Per esempio il 15 novembre 1579 dopo un sontuoso banchetto si recitò l'*Aminta* del Tasso e « si ballò e cantò sino a mattina » mentre in occasione di un altro banchetto « certi saltatori fecero bellissimi salti mortali e si saltò il cavallo ».

Un Cardinale disse un giorno al Duca di avere presso di sè un lottatore spagnolo il quale si vantava di gagliardia e di « musica ». Il Duca rispose che il suo lottatore gli cedeva per la musica, ma non per la lotta.

Non è facile trovare cronache nelle quali si accenni alle opere dei compositori residenti a Ferrara.

C'è qualche notizia che informa sulla collaborazione dei poeti Pigna, Guarini, Tasso coi compositori Fiorini, Luzzaschi e Agostini, i quali musicarono persino frammenti del *Furioso* e della *Gerusalemme*, ma per esempio a Luzzasco Luzzaschi (che fu al servizio degli Estensi fra il 1561 e il 1592) si accenna solo perchè dirigeva il famoso Concerto delle dame:

Celesti dee, ninfe leggiadre e belle.

Così le cantava il Tasso al suo arrivo a Ferrara e sempre le lodò in prosa e rime. Anzi il primo libro di rime è dedicato a Lucrezia Bendidio e il secondo a Laura Peperara.

Parecchie di queste rime vennero « poste in musica » e alcune da illustri compositori come Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi, Ingegneri e Monteverdi.

Quando a Leonora venne proibito dai medici il canto, il Tasso compose il sonetto:

Ahi ben è reo destin ch'invidia e toglie.

Come dice nel discorso sopra la musica Vincenzo Giustiniani, il Concerto delle dame di Ferrara era famoso nel « moderare e crescere la voce forte o piano, assottigliandola o ingrossandola, secondo che veniva a taglio, ora con brevi ed or con passaggi soavi e cantati piano, delli quali talvolta all'improvviso si sentiva echi rispondere e principalmente con azione del viso e de' sguardi e de' gesti che accompagnavano appropriatamente la musica ».

A che musica allude il Tasso quando nel dialogo *La Cavaletta* scrive: « Dunque lascerem da parte tutta quella musica la qual degenerando è divenuta molle ed "effeminata" e pregheremo lo Striggio, e Jaches, e'l Luzzasco e alcun altro eccellente maestro di musica eccellente, che voglia richiamarla a quella gravità da la quale traviando è spesso traboccata »? A quale « gravità » voleva richiamarla? Era forse in contraddizione con le sue poetiche esaltazioni del Concerto delle dame? Oppure già allora la musica si divideva in due categorie fra di loro molto contrastanti?

Si distinsero in modo speciale tre delle dame: Lucrezia Bendidio « dotta nella filosofia, della poesia assai intendente, espertissima nelle arti femminili e massima nel ricamo, e quando apriva le labbra al canto era una sirena che ammaliava tutti i cuori ».

Tarquinia, se rimiro
I bei celesti giri,
Il cielo esser vorrei
Perchè ne gli occhi miei
Fisso tu rivolgessi
Le tue dolci faville:
Io vagheggiar potessi
Mille bellezze tue con luci mille.

E il Duca combattè un torneo in suo onore.

Pare che il Tasso l'abbia amata, certo è che essa amò Jacques de Wert.

Di Laura Peperara si sa soprattutto della sua bellezza.

Il Duca voleva che tutte contraessero nobili matrimoni, forse per impedire che si allontanassero dalla sua corte, anzi pare che questo fosse il premio per i loro servigi.

Nel palazzo ducale due stanze erano chiamate le camere dei Musici i quali « cantavano egregiamente e suonavano ». Infatti il Canigliani scriveva il 14 agosto 1571: « Da vespro a sera si festeggiò in corte assai retiratamente, dove ballarono i principi alla tedesca e all'italiana, e si fecero uno di quei concertoni di Musica di circa sessanta fra voci e istrumenti, e dietro un gravicembalo tocco dal Luzzasco, cantorno la signora Lucrezia e la signora Isabella Bendidio a solo a solo, e tutt'e due si bene e così gentilmente che io non credo si possa sentir meglio ».

Che cosa cantarono? Musiche del Luzzasco?

La fama del Concerto delle dame passò le frontiere tanto che a Vienna Sua Maestà Cesarea ne parlò con l'ambasciatore estense che ne decantava la virtù e la bellezza. Sua Maestà concluse che « la musica delle donne non belle non valeva nulla ».

Il Duca voleva che le dame si esercitassero ogni giorno cantando, col Fiorino e il Luzzasco: « In tempo d'estate il dopo desinare cominciano a cantare alle dicianove ore e seguitano sino alle ventuna. Nella invernata cominciano a un'ora di notte e seguitano passate le tre ore ».

Grazie a queste assidue esercitazioni le dame cantavano per tutti i personaggi che si fermavano a Ferrara che « le lodavano e ammiravano per i passaggi, le cadenze e le tirate ».

Le cronache ferraresi del XVI secolo possono quasi indurre a credere che la Corte estense sia stata la culla del bel canto. Per esempio ecco come un incaricato del Duca scriveva a Roma per accaparrarsi un cantante: « Quanto al basso di San Luigi di Roma, veggia d'informarsi se ha buona voce, se le sue voci sono dolci, se canta con discrezione, se ha disposizione, come porta le voci alte, e sino a che termine egli profonda la voce. E quando si trovino le informazioni esser conformi a queste qualità, Sua Altezza (Alfonso II) avrà caro che si tenga pratica seco per farlo venire a Ferrara, a dar saggio di sè ». I cantanti erano indubbiamente il centro della vita musicale ferrarese. Il Cardinale Ippolito ne stipendiava dieci tra francesi, italiani e un inglese, e sei o sette suonatori. Persino Benvenuto Cellini lodò « qualcuno di quelli musici » e nel 1558 Cipriano de Rore era allo stipendio del Duca. Anche Josquin Després e Adriano Willaert hanno avuto contatti con la città estense.

Esisteva una accademia la quale nello statuto stabiliva che il « Concerto grande di musica » dovesse eseguirsi ogni tre mesi con norme determinate e fra le cariche vi era anche un ufficio di censori della musica.

Buona musica facevano le monache Agostiniane di San Vito, tanto da far piangere, durante una visita, Papa Clemente VIII con le loro « Soavissime voci ». Inoltre componevano (che cosa?) ed erano « rare sonatrici d'ogni sorta d'istrumenti ».

Si ha notizia che oltre Antonio del Cornetto (per la famosa *Egle* di Giraldi Cinzio, 1545), Alfonso della Viola scrisse la musica per la favola pastorale di Agostino Beccari, *Il Sacrificio*, per *L'Aretusa* di Alberto Lollio e per *Lo Sfortunato* di Agostino Argenti, fra il 1554 e il 1567, ma che musica fosse e come si eseguisse non si sa.

Di Francesco della Viola, direttore della Cappella della Cattedrale ferrarese, racconta lo Zarlino, nelle *Dimostrazioni armoniche*: « Gli anni di nostra salute erano pervenuti al numero MDLXII et era il mese di aprile quando l'illustrissimo Signor Donno Alfonso d'Este Duca di Ferrara, per cagione di vedere una bella, nobile et ricca città venne a Vinegia. Havea quello signore seco menato i migliori musici ch'appresso di lui si ritrovavano, tra i quali era Francesco Viola suo Maestro di Cappella et mio singolare amico. Hora mentre che con sommo piacere et nostro gran gusto un giorno andavamo discorrendo

molte cose, eccoti comparire il gentilissimo Messer M. Claudio Merulo da Correggio, soavissimo organista, il quale vedutoci, s'accostò a noi et conosciuto il Viola, dopo gli abbracciamenti fattisi l'un con l'altro ci ponemmo a sedere. Il perchè essendosi tra noi da molte cose degne et honorate come'l luogo richiedeva, per un buon pezzo ragionato, fatto dissegno di partiture, prendemmo tutti d'accordo il camino verso la stanza di Messer M. Adriano Willaert, allora maestro di Cappella di questa Serenissima Signoria, il quale poco lontano dimorava, per conto di visitarlo, et essendo molestato dalle podagre non si partiva di casa, a fine che la presenza de i suoi amici amorevoli e carissimi, gli apportasse qualche allevamento ».

Le righe che lo Zarlino dedica a Francesco della Viola sono il più importante documento sull'attività di un musicista di cui si sa soltanto che fu editore della *Musica nova* di Adriano Willaert e che nel 1550 pubblicò a Venezia presso il Gardano un libro di *Madrigali a quattro voci.*

Mentre, (come dice il Tasso) *ne' cari balli in loco adorno*
si traean le notturne e placide ore

per la visita del Cardinale Farnese, e del Principe di Mantova, il Duca di Ferrara volle che la sera « si vedesse un ballo "molto artificioso", che fa la signora Duchessa con la signora Donna Marfisa ed altre dame fino al numero di dieci o dodici, mentre nel medesimo tempo cantano musica alcuni madrigali che fanno concerto col ballo. »

Il 22 gennaio 1582 fu fatto un ballo « con maschere e senza, al concerto d'una gran musica di strumenti e voci ». La novità dei balli consisteva quasi sempre nel mutare d'abiti or « con svolazzi, taffetà » or « con veli dipinti ed ornati a fogliami » e mettevan « molto studio nelle acconciature di testa ».

Per la visita di Monsignore il Duca di Joyeuse, seguirono i balletti della signora Duchessa Serenissima, la sera dopo cena il concerto grande.

Nei vari documenti mai si accenna al compositore nè si fa il suo nome. Pure in questo c'è una certa analogia col vizio dei nostri tempi di andare a sentire un virtuoso, o un direttore d'orchestra, senza preoccuparsi del programma. Allora non si evitava la musica contemporanea, ma nelle cronache ove si parla di musica, non si citano i nomi dei compositori. Eppure in una dedica al Duca di Ferrara, nel primo libro dei *Madrigali a cinque voci* Paolo Virchi accenna alle « soavità di quelle illustri signore che le cantarono », vuol dunque dire che esse eseguivano musica del Virchi, e indubbiamente di altri compositori. Un solo punto non è chiaro: nel Concerto delle dame ci dovevano essere pure i cavalieri, cioè bassi e tenori, per cantare a cinque voci, a meno che le due parti più gravi non si affidassero (per favorire le dame) agli istrumenti.

Una raccolta di madrigali a cinque voci edita a Venezia nel 1591 (da Giacomo Vincenti) e intitolata *Giardino di musici ferraresi* ci rivela il nome di venti compositori fra i quali quattro o cinque sono noti e solo Luzzasco Luzzaschi si può dire celebre.

Quando s'incontrano compositori italiani della seconda metà del XVI secolo è difficile scoprire le loro singole personalità. È forse possibile con un'analisi

paziente e trasformandola in statistica che raccolga le predilezioni di ciascuno di essi, è forse possibile a freddo, "ma non in ascolto" distinguerli l'uno dall'altro (come riconoscere lo stesso Palestrina in un'opera non nota?) e solo cronologicamente si possono accordare i diritti di precedenza. Indubbiamente è a Luzzasco Luzzaschi che spetta il posto d'onore fra i musicisti ferraresi che musicarono rime di Torquato Tasso, però pure a Lodovico Agostini, Paolo Virchi e Filippo Nicoletti si deve riconoscere quella elevatezza di stile che caratterizza la polifonia vocale del tempo.

Se si potessero seguire i viaggi dello spirito come quelli del corpo umano, credo che il titolo di Maestro fra i maestri, di capo di tutta la scuola italiana dei madrigalisti, si dovrebbe accordare al fiammingo Adriano Willaert. Persino Marco Antonio Ingegneri, attraverso il suo maestro, il veronese Vincenzo Ruffo, discende dal Willaert, perciò pure Claudio Monteverdi discepolo dell'Ingegneri, discende dal medesimo capo.

I musicisti ferraresi, musicando le rime del Tasso non hanno dimostrato una grande preferenza per l'autore della *Gerusalemme* se consideriamo l'enorme quantità di madrigali da essi composti, però quelli del Luzzasco, dell'Agostini, del Nicoletti e di Paolo Virchi sono tutti autentici capolavori: arditi nello snodarsi delle parti e nell'armonia, sempre aderenti al testo. Difficile sarebbe pronunziarsi sulle predilezioni. Il quasi ignoto Virchi stupisce quanto il Luzzaschi, il Nicoletti più dell'Agostini, ma pur non volendo riconoscere un solo caposcuola, il Willaert, i componenti dell'eroica schiera, così la chiama il Monteverdi, indossano tutti una ricca uniforme nella quale è difficile scoprire i gradi, vanno tutti dal più alto in su.

Nelle lettere e nelle prose del Tasso non ci sono quasi mai accenni alla musica nè a sue collaborazioni con musicisti. Claudio Monteverdi, fra il 1587 e il 1590, ha musicato circa una dozzina di madrigali del Tasso, e *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* lo trasse dalla *Gerusalemme* nel 1626, cioè 31 anni dopo la morte del poeta.

Disse Monsignor Fabbroni nell'elogio che scrisse del Tasso: « Non potè negare a Don Gesualdo Principe di Venosa alcuni madrigali per musica; e l'applauso a questi fatti lo invitò a comporne altri ». È strano che fra le rime composte dal Tasso « ad istanza » di Don Carlo Gesualdo, principe di Venosa, solo *Se così dolce è'l duolo* si trovi fra i madrigali pubblicati, e precisamente nel Primo libro che è del 1599.

Centodiciassette compositori musicarono e pubblicarono fra il 1572 e il 1620, in 185 raccolte di Madrigali, rime del Tasso.

Venti fra questi musicisti hanno scelto il madrigale: *Ardo si, ma non t'amo* forse perchè i compositori ardono si, ma non amano.

Esiste dunque una scuola ferrarese, scuola che per il valore e la bellezza delle composizioni merita un più approfondito studio, che la ponga nella sua giusta luce nel quadro della musica italiana del Cinquecento, e per l'importanza che ha avuto l'equivalente traduzione strumentale di Girolamo Frescobaldi.

Quante « scuole » ci sarebbero da scoprire in Italia e quanti rispettivi « giardini di musici »?

GIORGIO VIGOLO

Le Sorprese del Novecento

La seconda metà del Novecento ci sta facendo delle sorprese nel campo del teatro musicale. Per lo meno, vi avvengono dei fatti completamente diversi dai pronostici che avrebbe potuto fare la critica di trent'anni fa. Allora si credeva finito per sempre il gusto italiano e la musica dell'avvenire schiudeva orizzonti iperborei, con tempestosi presagi per l'orecchio; allora si poteva prevedere tutto, il diluvio universale o l'anno zero della musica. E invece nell'aprile del 1955, il sole si è levato una mattina a Palermo, nel modo più sereno, sul successo riportato la sera prima dal *Cappello di paglia di Firenze*, farsa musicale in 4 atti di Nino Rota, mentre la gente, per le vie della Libertà o dei Quattro Canti, ne andava ricantando i motivi. Ecco un fatto che credo senza precedenti negli annali della musica contemporanea; ecco le sorprese e il vero imprevedibile della seconda metà del Novecento. Suppongo che tutti ricordino la vecchia commedia di Marc Michel e Eugène Labiche da cui Nino Rota ha tratto il suo libretto. Si può dire però che fra la commedia di ieri e la musica di oggi, c'è stato come intermediario il celebre film di René Clair del 1927. Esso ha permesso di montare a giorno la vecchia stampa ottocentesca, contentando così in pari tempo il gusto delle nonne e quello dei loro nipoti.

Tanto per dare uno spunto di orientamento e di confronto con il teatro musicale di un altro giovane musicista, diremo che, se quella di Vieri Tosatti era una *Partita a pugni* con parecchi colpi proibiti, questa di Nino Rota è una candidissima « Partita a dama », giuocata con tutte le regole e il galateo della musica bene educata. Nino Rota lascia liberamente circolare nel suo spartito motivi rotondi e simmetrici come l'O di Giotto della musica; li scrive apposta così strofici, così ingenui fino a dare ad essi perfino un certo *air bête*, proprio come alcuni personaggi della farsa richiedono. E la sua maggiore bravura sta nel rasentare con eleganza l'operetta, senza mai cadervi dentro, ma quasi per un omaggio spregiudicato al gusto della musica leggera.

Si avverte, infatti, in ogni pagina, la mano scaltrissima e, diremmo anzi la sapienza compositiva di uno che la sa assai lunga, se delle volte può permettersi perfino di rifare il verso a Rossini in una sorte di *trompe-l'oeil* musicale, e di scrivere romanze, duetti, concertati, con quel tanto di vena, di idee, di ispirazione, per modesta che sia, senza la quale però non si va avanti, quando si accetta il giuoco sopra un piano così scoperto, in cui si tornano a vedere le note giuste e le note false. Sembrerà a qualcuno un poco scandalistico quello che stiamo per dire; ma, nel giuoco di rifare l'opera a forme chiuse, qui ci sono delle pagine che avrebbero potuto servire anche nel *Rake's Progress* di Stravinski, il quale per altro vi avrebbe aggiunto di suo molte note false, « sporcando » le armonie secondo il noto sistema di dipingere un paio di

---

Dal programma edito a cura del Teatro La Fenice di Venezia per la rappresentazione del Cappello di paglia di Firenze, *farsa musicale in quattro atti di Nino Rota.*

baffi sul viso della Gioconda. Qui invece Rota non trucca nulla, non mette note false: semmai lavora con un ferro da ricci sulla barba del Mosè. Egli è perfettamente rassegnato e felice nel suo destino di scrivere musica orecchiabile e tonalissima. Nello spartito — incredibile a dirsi — ci sono di nuovo i diesis e i bemolli in chiave. La tonalità è rimessa sugli altari con molti mazzi di gigli della prima Comunione, e di rose, per farle onore. Sono fiori veri o di carta? chiederà il più maligno. Ebbene: perchè escludere che ce ne siano anche di veri e con profumo delicato? Naturalmente, manca ancora la lampada in cui bruci davvero una fiammellina sacra al buon Dio della musica; e cioè quel calore interno che riesca a sostenere, come tono di anima e di sentimento, ciò che avviene così abilmente sulla carta da musica. Sembra insomma che Nino Rota abbia paura di prendersi sul serio e quasi chieda scusa della sua consonanza, restando volutamente nei limiti dell'artigianato per timore dell'arte. Egli probabilmente è un timido che per cantare le belle melodie e canzoni di cui ha il dono invidiabile, ma oggi proibito, deve ancora nascondere i suoi rossori dietro il riparo della buffoneria e avere sempre pronto l'alibi estetico per dire: la mia era una farsa. Questa posizione fa di lui una specie di contrabbandiere del suo stesso dono musicale, che, sulla frontiera continuamente sorvegliata di un gusto esigente, cerca di far passare di contrabbando quanto più gli è possibile della sua natura sentimentale e melodica in travestimenti farseschi. Ma anche quando il doganiere chiude un occhio, noi avvertiamo che non si tratta mai di merce dozzinale. Non solo in questo *Cappello di paglia* c'è la mano di uno dei nostri musicisti con le carte più in regola, ma c'è il teatro d'opera all'italiana, il taglio felice delle scene, la variata rapidità delle situazioni, il sapere scrivere per le voci, mettendo le note bene a posto nelle ugole; c'è la caratterizzazione tematica dei personaggi, un ottimo strumentale, la tornitura e la grazia dei particolari, una fantasia teatrale sempre imbroccata. Ma, quel che più conta, è il gusto del pezzo, per cui tutto si svolge per « pezzi di musica » ben delineati e proporzionati. Ricordiamo così il primo « racconto » del tenore Fadinardo, il bel duetto con la sposa, con i suoi vocalizzi, il vivacissimo ricevimento nel salotto della baronessa, notevole per il movimento delle masse sulla scena e il groviglio dei fatti, tutt'altro che facile a rappresentare; e poi ancora il comico-funebre lamento del marito nel pediluvio con quel patetico valzer triste, discendente con singhiozzi cromatici fino alle note bassissime, bofonchiate dal basso-tuba: e infine nel gusto più tipico di un *revival rossiniano,* la marcia dei militari nell'ultimo atto, il temporaletto, il crescendo « Io casco dalle nuvole... » che arieggia alla *Italiana in Algeri* e tante altre cose spiritose e amabili.

teatri e concerti

LA NUOVA OPERA DI ROSSELLINI AL SAN CARLO DI NAPOLI

In questo febbrile ritorno dei musicisti moderni ad una forma che sembrava ormai scontata e cioè al melodramma o se meglio si vuole al teatro in musica, un'opera nella sua brevità e nella sua essenzialità si inserisce con valori che superano l'interesse, sia pure vivo, di una semplice indicazione. C'è in questa opera una meta raggiunta ed i valori di una vitalità che non si affida soltanto al momento in cui è stata ideata realizzata e presentata. E costituisce un documento di valore umano oltrechè artistico.

Storia di ieri, o meglio cronaca di ieri, in questo atto unico sono concentrati tutti gli orrori della guerra: non già le stragi le distruzioni le morti; ma le torture che ne derivano per questa povera umanità. Renzo Rossellini ha fatto con questo suo soggetto uno spietato processo alla guerra.

Una madre paralitica, una figlia amante di un ufficiale tedesco da cui aspetta un bambino e con cui fuggirà al giungere degli alleati, un figlio tagliato fuori a quindici anni e che tornerà a diciotto, al seguito delle truppe con cui ha combattuto, cieco. Il conflitto tra madre e figlia è angoscioso: pure la madre, che tutto ha saputo assistendo non vista al colloquio tra la figlia e l'amante, spera che essa non parta, l'attende, crede che sia ritornata, le parla del bambino che terranno con loro e ameranno teneramente: ed invece è tornato il figlio, parla al figlio senza saperlo e quando lo vedrà alfine, cieco e barcollante, con uno sforzo supremo si leverà dalla sua carrozzina di paralitica per andare a morire ai suoi piedi.

In questa squallida casa seminterrata che è anche ricovero, una folla impaurita e sospinta dall'allarme, fa da coro ad una tragedia di cui gli aspetti esteriori non sono che un pallido riflesso.

Con un tal soggetto, articolato con una evidenza tanto scoperta, il pericolo di un verismo brutale è sospeso nell'aria. Rossellini librettista ha disegnato crudamente i personaggi e l'ambiente, ha articolato parole e momenti scenici crudeli, ha dato voce alla radio clandestina e alla sirena d'allarme: come librettista non ha evitato e non ha voluto evitare quel pericolo. In un certo senso lo ha cercato proprio per partire da premesse spietate. Ma Rossellini musicista ha proiettato le conseguenze di quelle premesse su un altro piano, riscattandole dal loro significato di cronaca per trasfigurarle in un clima spirituale e poetico.

C'è proprio tra libretto e musica la distanza che c'è tra materia e spirito. Da quella distanza lo spirito guarda come distaccato quella materia di cui

pure è il riflesso. Ma non c'è frattura, nonchè contrasto, nonchè antitesi. La musica annulla quasi i contorni fisici di quella azione, ma la proietta su uno schermo in cui la fantasia sostituisce la realtà, senza disperderne la verità. Ciò è stato possibile perchè il musicista, pur interpretando quell'azione quei momenti quei contrasti, non li « fotografa » ma li traduce in atmosfere: senti e non senti la sirena d'allarme, i motori e le bombe, ma intendi il terrore di quella umanità, i gridi di angoscia di quelle anime. Nella tragedia che vive di orrore e di fragore, la musica non alza quasi mai la voce: è come lontana, cullante, di una dolente dolcezza, pudica nella lievità delle sue movenze, intrepida nella semplicità di un lirismo che si riallaccia e rivive nel segno del linguaggio melodico aperto a tutte le suggestioni, di un sentire tra romantico ed impressionistico. Ma è un linguaggio in cui la distinzione dello stile è data dalla raffinata eleganza dei timbri strumentali, da quelle trepide voci che sono come la immagine spirituale e come la fata morgana di una vicenda così violenta e crudele. La partitura più ancora di quelle movenze melodiche (una partitura scritta con gusto pari alla essenzialità scarnita dall'impiego degli strumenti che da pochi segni traggono compiutezza di suono e di impasti) attua questo delicato e poetico sdoppiamento di piani nel quale ci sembra stia il segreto della efficacia anche teatrale di questo atto unico.

Basti vedere come l'orchestra risolve, non imitandolo ma facendolo immaginare, il suono della sirena d'allarme: che pure c'è, riprodotto, ma che è come assorbito ed al tempo stesso potenziato dall'impasto strumentale, da quella frizione di disegni e di timbri che ad ogni istante pauroso ricrea l'atmosfera di angoscia. E basta vedere come da una preghiera che poteva decadere nel gioco ovvio di un effetto retorico, nasca invece una specie di confessione e di implorazione fatta a fior di labbra. Il terrore, insomma, che poteva esplodere in truculente sonorità veristiche, parla sottovoce. Appena due scoppi orchestrali all'inizio e alla fine dell'opera segnano i limiti chiusi entro cui si compie la tragedia.

C'è sì al duetto dei due amanti un fervore lirico che accende le sonorità vocali e strumentali (bella, per due volte, l'uscita di quel corno di un appassionato sapore straussiano) e che sembra riportarci agli accenti del nostro verismo musicale; ma è un momento: è il momento dell'amore, sia pure angosciato da un oscuro avvenire, per sua natura acceso ed irrefrenabile. E del resto è come il motivo di contrasto che rende ancor più evidente la soluzione poetica degli altri non meno palpitanti e dolorosi aspetti del dramma.

Soluzione in cui risiede l'interesse, il valore, il significato aperto e schietto di questo lavoro nel quale Renzo Rossellini traduce per segni evidenti la sua sensibilità confortata da una cultura da una raffinatezza di mezzi espressivi e di sentire, da una solidarietà per l'umano dolore, quali sono nella sua natura aperta a tutte le esperienze umane ed artistiche ed avida di assimilarle di viverle di riproporle alla sensibilità dell'ascoltatore, che alla fine le accoglie come un motivo di commozione troppo spesso deluso. Un motivo che riprende un discorso interrotto dall'arida angoscia della ricerca del nuovo a tutti i costi e che trova subito le vie del cuore. Giunge cioè a quell'ultimo risultato cui deve tendere un'opera d'arte.

Proprio per codesti suoi caratteri di sdoppiamento tra soggetto e musica e per la raffinatezza dello strumentale questa ora di musica, pur nella sua limitata durata, pone complessi e numerosi problemi di interpretazione. Il primo è quello di legare il palcoscenico all'orchestra; il secondo quello di conservare alla partitura quel carattere di proiezione spirituale. L'uno e l'altro risolti dal maestro Oliviero De Fabritiis, che ha concertato con fervido amore ed acuta sensibilità l'opera, con la sicurezza del direttore di classe, con il gusto del musicista di istinto e di formazione, con la fedeltà di un interprete che sa penetrare nello spirito dell'opera a lui affidata. A lui si deve un'esecuzione in cui la chiarezza è pari alla raffinatezza e l'equilibrio dell'insieme al fervore dell'espressione. Interpreti: Madga Olivero (La Madre), magnifica artista sia per la sua scena di un'evidenza angosciosa che per l'impeto dei suoi accenti vocali; Marcella Pobbe, delicata e dolente nel suo canto espresso da una voce di bel timbro e calore; Piero De Palma (Erik), cantante di pronta efficacia; e gli ottimi Saturno Meletti (Il Postino) e Plinio Clabassi (Il Prete); ed infine Maurizio Gueli (recitante) nella parte di Marco. Molto bravi i cori diretti dal maestro Michele Lauro e misurata, logica ed umana la regia di Enrico Frigerio.

La novità, che è stata allestita dal Teatro San Carlo con quell'amore e quell'impegno che è come un suo segno di distinzione, ha avuto un pieno vibrante successo scaturito dalla attenta e commossa partecipazione del pubblico che alla fine dell'atto ha chiamato, fra altissimi applausi undici volte il direttore De Fabritiis, gli interpreti tutti, ed il maestro Rossellini a lungo applaudito.

FERNANDO L. LUNGHI

NAPOLI - TEATRO SAN CARLO

25 febbraio 1956

LA GUERRA

Dramma in un atto. Parole e musica di ***Renzo Rossellini*** - Edizione Ricordi

Personaggi e interpreti

La Madre	*Magda Olivero*
Maria	*Marcella Pobbe*
Erik	*Piero De Palma*
Il Postino	*Saturno Meletti*
Il Prete	*Plinio Clabassi*

Maestro concertatore e direttore

Oliviero de Fabritiis

Regia di Enrico Frigerio

Maestro del coro Michele Lauro - Scene e costumi di C. M. Cristini

Prima rappresentazione assoluta

MILANO

Per il 27 gennaio, giorno in cui cadeva l'anniversario della nascita di Volfango Amedeo Mozart, la Sovrintendenza della Scala dispose una accurata edizione di *Così fan tutte*, allestita nella piccola sala di via Filodrammatici. Motivo di richiamo era il *cast*, ricco di interpreti pregevoli per diverse ragioni: le cantanti Schwarzkopf e Narriman, esperte conoscitrici dello stile mozartiano; il tenore Luigi Alva, dal quale si aspettava la riconferma (che non mancò) delle qualità sfoggiate nel precedente *Matrimonio segreto*. La Sciutti, il Panerai e il Calabrese armonizzarono con loro, fondendo una compagnia di canto di alto livello. Molto atteso il quasi-debutto, in sede operistica, di Guido Cantelli, il quale superò più che brillantemente la prova con una interpretazione colorito e graduata nei contrasti, mossa anche nel disegno strumentale. Le scene del pittore americano Eugene Berman non spiccavano per appropriatezza e corenza stilistiche.

Terzo spettacolo mozartiano della Stagione, il capolavoro assoluto: *Don Giovanni*, inscenato l'8 febbraio con la concertazione e la regìa di Otto Ackermann. A sua disposizione erano stati messi cantanti di fama e di sperimentate risorse vocali e sceniche, da Cesare Siepi ad Elisabeth Schwarzkopf, da Italo Tajo a Rosanna Carteri, da Nicola Monti (che sostituiva l'indisposto Tagliavini) ad Antonietta Stella, a Panerai, a Stefanoni.

Le enormi difficoltà che si impongono a chi affronta quest'opera (individuazione espressiva dei singoli personaggi, graduazione degli effetti mutanti dal comico al tragico per varie sfumature, visione prospettica della vicenda da non obliare attraverso gli alterni episodi) hanno fatto sentire il loro peso. Alcuni squilibri si sono così determinati in palcoscenico, ove la fusione non è sempre avvenuta e dove l'interpretazione di Ackermann ha un poco appesantito, con i tempi, la vicenda del dissoluto troppo tardi pentito.

Tra l'una e l'altra opera mozartiana è stato inscenato il *Boris Godunov*, giunto a Milano per la prima volta nella versione originale di Mussorgski, mentre l'opera originale è già da tempo conosciuta all'estero. Come è risaputo, le differenze fra la veste originale e quella modificata da Rimski Korsakov, sono nel taglio e disposizione di alcune scene, ma soprattutto nella veste armonica ed orchestrale. Non v'è tuttavia da dar la croce addosso a Rimski Korsakov che fece, attesa la mentalità e il gusto dei suoi tempi, opera meritoria ed utile, nel ricreare proporzioni ed economia più melodrammatiche, nel cospargere di colori più brillanti e seducenti le cupezze rudi della scrittura mussorgskiana.

Rivestito degli abiti con cui era nato, questo *Boris* appalesa, con le virtù native, un tono che interiorizza la tragedia dello Zar, smorza ogni enfasi e rafforza lo spicco del protagonista.

Questo carattere ben comprese il basso Rossi Lemeni, che ha fatto ricorso ad una vocalità sommessa, interiore, lontano dai grandi scoppi e dal tonante spiegamento di suoni per cui andarono celebri alcuni interpreti del passato. Il suo Boris, che punta sull'angoscia, che sempre ha presente l'allucinazione, è un personaggio non meno credibile di altri che esteriorizzano ogni atteggiamento. (Direttore Antonino Votto, regista Tatiana Pavlova, scene e costumi di Nicola Benois. Altri interpreti: Zampieri, Modesti, Penno, Stefanoni, Carturan, Palombini, Bertocci, Maionica, Dominguez, Spina).

■

Il Barbiere di Siviglia, che è andato in scena la sera del 16 febbraio, ha offerto l'occasione a Maria Meneghini Callas per ribadire la sua uggia per le interpretazioni che si sogliono designare convenzionali e la volontà di animare il suo personaggio con una recitazione più colorità e moderna. Era fatale che, ancora una volta, il pubblico e la critica si dividessero, parteggiando pro o contro una Rosina, spigliata e disinvolta quanto i palcoscenici di teatri lirici abbiano mai veduto. Non si può nascondere tuttavia che il tono generale dello spettacolo risentì dal fatto che la signora Callas fosse l'unica a combattere la sua battaglia, mentre gli altri protagonisti (Luigi Alva, Melchiorre Luise, Tito Gobbi, Nicola Rossi Lemeni) si attennero per lo più alla recitazione tradizionale.

La concertazione e direzione erano di C. Maria Giulini, la regia di Carlo Piccinato i bozzetti per le scene e i costumi di Mario Vellani Marchi. BI. AL.

■

A distanza di un anno il giovane direttore milanese Emilio Suvini è ritornato ai Pomeriggi musicali dimostrando di avere notevolmente affinato le sue qualità direttoriali; Suvini ha avuto la fortuna di poter salire giovanissimo quei podii che altri raggiungono, se pure li raggiungono, ad età più avanzata ed è quindi giusto che cerchi di sfruttare utilmente le possibilità che gli sono offerte. Certo egli non ha ancora conseguito una piena, limpida, scorrevole padronanza della tecnica direttoriale, ma bisogna pur dire che, in parte per merito suo e in parte per il sensibile demerito di alcuni dei direttori che lo hanno preceduto quest'anno al Nuovo, ha fatto una buona figura. Un'*Ouverture* di Rossini e la *Seconda sinfonia* di Beethoven sono state condotte agilmente dal giovane direttore; il milhaudiano *Boeuf sur le toit* è risultato assai corretto: certamente troppo per una pagina come quella, intenzionalmente e di fatto piacevolmente scorretta. Nell'esecuzione del *Concerto* per pianoforte e orchestra di Grieg è intervenuto in qualità di solista Alberto Mozzati che ne ha fatto splendidamente risaltare i famosi valori poetici.

Victor Desarzens, direttore svizzero da molti anni noto a Milano, ha invece diretto la *Quarta sinfonia* di Honegger, oltre alla *Serenata italiana* di Wolf e ad una *Sinfonia* di Haydn. Il concerto, condotto con giusto equilibrio, ha poi dato modo di riascoltare il *Concerto op. 25* per pianoforte e orchestra di Mendelssohn nella valida interpretazione della pianista Lia de Barberis.

Luigi Toffolo, noto direttore dell'orchestra sinfonica di Trieste, ha diretto il concerto seguente che comprendeva un'*Ouverture* di Mendelssohn, la *Quarta sinfonia* di Schubert ed il *Concerto in la minore* di Viotti, ottimamente eseguito nella parte solistica da Riccardo Brengola. In prima esecuzione assoluta è stata poi eseguita una *Leggenda* di Giulio Viozzi, pagina per vari aspetti interessante e comunque atta ad illuminare ancora una volta le qualità del giovane musicista triestino.

Una settimana dopo il direttore brasiliano Eleazar de Carvalho ha presentato un programma ricco di pagine contemporanee: la *Sinfonia per archi* di William Schumann, la *Sinfonia da camera per quindici strumenti* di Schönberg e la più cordiale *Suite* dell'*Amore stregone* di Falla. Ma quello che più conta, nell'esecuzione di tali musiche De Carvalho ha dimostrato di essere un direttore di primissimo piano, degno della più alta considerazione. Il giovane pianista Claudio Abbado ha per parte sua offerto una lucidissima esecuzione del *Concerto in sol maggiore* di Beethoven, che gli ha procurato calorosissimi applausi da parte del pubblico e consensi eccezionalmente lusinghieri da parte della critica.

Dopo aver portato in altre città il suo *Requiem* mozartiano, l'Angelicum ha ripreso la serie delle manifestazioni mozartiane con un concerto piacevolmente movimentato dall'intervento di vari solisti: l'arpista Beatrice Bertola Mosca, il flautista Gastone Tassinari, il cornista Domenico Ceccarossi ed il giovane pianista Emilio Riboli. Tutti hanno contribuito al successo della serata le cui sorti erano guidate dal direttore Aladar Janes.

Terzo concerto mozartiano diretto da Carlo Felice Cillario. Due sinfonie, danze tedesche, un concerto per violino: eseguito quest'ultimo, nella parte solistica, dallo stesso Cillario che evidentemente non dimentica di essere stato in passato ottimo violinista. Conviene notare peraltro che lo è ancor oggi, anche se la felice attività direttoriale assorbe la maggior parte delle sue giovanili energie.

Gli è seguito sul podio il giovane Emilio Suvini di cui s'è detto sopra; concerto soltanto parzialmente mozartiano, dato che la seconda parte era riservata al salmo *Beatus vir* di Vivaldi, eseguito con la collaborazione del coro diretto da Ruggero Maghini e di una valida schiera di solisti.

E passiamo alla musica da camera. Imre Hajmassy si è presentato all'ARC sostenuto da una solida referenza: è allievo di Gieseking e ne è divenuto il genero. La sposa però non gli ha portato in dote

neanche una piccola parte di quelle singolari qualità che caratterizzano Walter Gieseking.

La cantante Aida Hovnanian, che con la preziosa collaborazione di Giorgio Favaretto ha sostenuto il concerto successivo, si è cimentata in un programma di musica da camera, spaziante da Scarlatti a Racmaninov ed al conterraneo Sarxian, che le ha offerto la possibilità di mettere in luce le ottime qualità della sua voce e della sua sensibilità.

Era la volta di Emma Contestabile che ha interpretato autorevolmente alcune *Sonate* di Scarlatti, una *Sonata* di Mozart, varie pagine chopiniane ed altre di Ravel. La pianista, peraltro già favorevolmente nota a Milano, ha riproposto i motivi di una personalità accesa e sottilmente coltivata offrendo una serie di esecuzioni di notevole livello; i deliziosi *Pezzi infantili* di Casella, compresi anch'essi nel programma, sono stati assai apprezzati, anche per l'esecuzione giustamente misurata, da un pubblico non certo dei più progressivi.

Alla Società del Quartetto il famoso Firkusni ha dimostrato ancora una volta di essere degno della sua fama, in un concerto che presentava musiche di Bach, Beethoven, Chopin, Smetana, oltre alla *Sonata 1926* di Bartok.

Una nuova attività concertistica si va sviluppando alla Piccola Scala. L'ha aperta ottimamente un *récital* di Cesare Siepi, l'ha continuata magnificamente un altro *récital* di Irmgaard Seefried; l'ha potenziata un terzo *récital* della splendente Gloria Davy; ma non saranno soltanto i cantanti ad alimentarla: è prevista la partecipazione di strumentisti, di complessi da camera, di piccole orchestre.

Questa l'intensa stagione milanese. Con in più un concerto dedicato da Don Biella ai musicisti dell'antica Firenze, una serie completa dei Quartetti di Beethoven apparecchiata dal Circolo culturale Pirelli, presentata da Riccardo Allorto ed ottimamente sostenuta dal Quartetto di Torino della Radio Italiana, una piacevole calata del famoso duo Amphiteatroff-Santoliquido al Politecnico ed altri concerti d'ogni tipo e d'ogni valore.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Nelle prime sei settimane del 1956, l'attività del Teatro dell'Opera, iniziata nel dicembre scorso con il *Giulio Cesare* di Händel e il *Barbiere di Siviglia* di Rossini, si è andata sviluppando secondo l'egregio programma elaborato quest'anno, all'insegna cioè del «poco ma interessante». Anche nel caso degli spettacoli meno riusciti, infatti, resta al Teatro lirico romano il merito di aver cercato di presentare al suo pubblico opere o di rara esecuzione o in nuova veste scenica. E dal *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns a *La Fiamma* di Respighi, dal *Macbeth* di Verdi al *Flauto magico* di Mozart, le varie serate di gala hanno monopolizzato l'interesse degli ambienti culturali cittadini.

L'11 gennaio, con un ritardo di alcuni giorni dovuto a un'improvvisa indisposizione della protagonista, è andato in scena il *Sansone e Dalila*: melodramma che va di anno in anno riscattandosi dalla facile accusa di wagnerismo farraginoso per farsi sempre meglio apprezzare nel suo sapiente sinfonismo, nella sua vivacità melodica, nel suo genuino impianto drammatico. Gianandrea Gavazzeni lo ha audacemente diretto in modo spesso lontano dalla tradizione, concedendosi licenze a volte disorientanti ma in definitiva capaci nel loro insieme di mostrarci la densa partitura sotto una nuova, vivida luce. Fedora Barbieri, che era Dalila, è stata stupendamente incisiva, controllata, varia d'accenti e di espressioni, sommergendo Renato Gavarini alle prese con un personaggio ostico e arduo quale è il Sansone saintsaeniano. Ottimi Giangiacomo Guelfi e Plinio Clabassi. Ben preparato il coro di Giuseppe Conca, interessanti le coreografie di Milloss, tradizionale la regia di Riccardo Moresco, stantie e ingombranti le scene.

Il 19 gennaio è stata la volta della *Fiamma*. Sono bastati venti anni — chè tanti ne corrono dalla morte di Ottorino Respighi — perchè l'opera di questo geniale musicista s'imponesse con sicurezza ai pubblici di tutto il mondo. Le sue composizioni migliori sono ormai celebri ovunque; e non soltanto il pubblico particolare dei musicologi ma anche le classi meno musicalmente colte danno sempre più larga prova di apprezzare la musa respighiana, offrendone così la massima testimonianza di vigore e di vitalità. Ciò spiega anche l'affollamento del Teatro dell'Opera, in occasione della ripresa di questo dramma musicale da tempo non più ascoltato. Coloro che, con spirito di affettuosa commemorazione, si sono recati all'importante serata di gala si sono trovati di fronte a un'esecuzione modulata da Gavazzeni con straordinario gusto e lucida sensibilità, dalla quale è fiorita una ineffabile e coloratissima poesia del suono. Degli interpreti vocali, efficace e intensa Inge Borkh, elegante e comunicativo Giacinto Prandelli, dignitosi e corretti il Silveri e la Nicolai. La regia di Margherita Wallmann si è svolta fantasiosa e armonica in una felice cornice scenica concepita con interessante modernità di intenti.

Giornata grigia, invece, quella del 28 gennaio, dedicata al *Macbeth*. Regia e interpretazione sembravano fatte apposta per mettere spietatamente in rilievo quanto di più caduco e incerto si cela tra le righe di questa che è tra le meno perfette creature verdiane. Unici pregi dello spettacolo sono stati la concertazione equilibrata e maturata di Franco Capuana, e almeno la sera della «prima», la prestazione vocale e scenica di Tito Gobbi. Ma anche questi, nel corso delle repliche, si è lasciato andare al livello della sua *partner*, Margarita Kenney, cantante sostenuta da precedenti ricchi di soddisfazioni artistiche ma completamente inadatta al ruolo della sinistra *lady*. La triplice fatica di regista, coreografo e scenografo assuntasi da Aurelio Milloss ha dato risultati molto incerti e disuguali, oscillanti tra estetismi azzardatamente stilizzati e improvvisi pentimenti in chiave realistica. Non è mancato, in specie a scena aperta, qualche contrasto.

Dopo aver accennato brevemente a uno spettacolo di balletti a cura dello stesso Milloss, comprendente la *Ciaccona* di Bach, la *Création du monde* di Milhaud, le *Indiscretions* di Ibert e la *Hungarica* di Bartòk, ci è grato arrivare alla sera dell'8 febbraio, in cui al pubblico romano è stato dato ascoltare un'esecuzione del *Flauto magico* veramente ammirevole e aristocratica. Se è vero che il Teatro dell'Opera ha fatto poco per le celebrazioni del bicentenario mozartiano, bisogna anche dire che quel poco che ha fatto lo ha fatto in maniera egregia, chiamando ad agire sul suo palcoscenico una schiera di cantanti germanici con le carte davvero in regola. Vittorio Gui, nobilmente eretto sul podio, ha avuto a sua disposizione gli scintillanti sopracuti di Rita Streich, la dolcezza umanissima di Sena Jurinac, la composta cantabilità di Anton Dermota, la naturalezza comica di Erich Kunz, la profonda duttilità di Gottlieb Frick, il malizioso brio di Hanny Steffek, la fusissima musicalità di un terzetto come quello composto dalla Scheyrer, dalla Ronson e dalla Roessl-Majdan. Questi elementi egli ha saputo inquadrare, coadiuvato dall'orchestra e dal coro del teatro, entrambi in gran forma, in una leggiadrissima architettura sonora che ha trovato perfetta corrispondenza nella parte visiva dello spettacolo grazie alla sciolta regia di Rudolf Hartmann, alle raffinate scene di Max Bignes e Camillo Parravicini, al puntualissimo allestimento di Giovanni Cruciani. Alla rappresentazione hanno assistito il Presidente della Repubblica e la sua Consorte.

■

Il primo concerto sinfonico di notevole importanza tenutosi quest'anno al Teatro Argentina a cura dell'Accademia di Santa Cecilia è stato quello dell'8 gennaio, nel corso del quale Franco Caracciolo ha fatto ascoltare, oltre a musiche di Gluck e Schubert, alcune pagine di un espressivo e coraggioso compositore di cui si celebra quest'anno il centenario della nascita: Giuseppe Martucci. Dall'estatica contemplazione del *Notturno* e dal prezioso gioco dialettico della *Giga*, il chiarissimo direttore napoletano è passato a quell'impegnativo *Concerto op. 66 per pianoforte e orchestra* che rappresenta uno dei più suggestivi capolavori dell'unico vero sinfonista romantico italiano; e Tito Aprea, con lucida sensibilità, ne ha interpretato la parte solistica ottenendo un vivo successo personale.

L'ospite successivo dell'Argentina è stato il maestro Paul Klecki, il quale, presentatosi sul podio due volte, l'11 e il 15 gen-

naio, ha eseguito con energia e calore un programma in cui classico e moderno si davano equilibratamente la mano. A tre celebri sinfonie, infatti, la *K. 543 in mi bemolle maggiore* di Mozart, la *Settima* di Beethoven e la *Terza* di Brahms, il direttore ha accostato tre novità contemporanee: un'accorta e ben strumentata *Sinfonia breve* di Bruno Bettinelli, un'amara e sapiente *Musica per orchestra* di Gottfried von Einem, e lo smagliante e personalissimo *Concerto per violino e orchestra* di Aram Kacciaturian, in cui ha incisivamente agito da protagonista l'impeccabile Carlo van Neste.

Altra quasi-novità proveniente d'oltrecortina è stata presentata il 18 gennaio da William Steinberg, assieme all'*Ottava* di Beethoven e alla ouverture *Alì Babà* di Cherubini. Si trattava della *Decima sinfonia* di Sciostakovic, che giungeva così al pubblico dell'Argentina dopo la prima esecuzione curata qui a Roma, negli studi della RAI, da Arthur Rodzinski. Opera diseguale, che accosta a pagine di grande nobiltà espressiva altre di assai minore interesse, questa sinfonia è stata comunque resa dallo Steinberg con la consueta lucida concertazione. Nè sono mancati applausi al secondo concerto dello stesso direttore, nel corso del quale, il 22 successivo, sono stati ascoltati il *Concerto n. 5* di Beethoven (brillante solista Ornella Puliti Santoliquido), la *Sinfonia in re K. 385* di Mozart, il *Till Eulenspiegel* di Strauss, nonchè il *Coro dei morti* di Petrassi, partitura, questa, cui un intimo lirismo ora drammatico ora elegiaco ma sempre ricco di impressionante potere evocativo ha conquistato ormai un posto di grande rilievo nel repertorio sinfonico-corale contemporaneo.

Programma dedicato a Brahms il 29 gennaio, giorno in cui il direttore stabile dell'Orchestra di Santa Cecilia, Fernando Previtali, ha ripreso possesso del suo podio per darci una vibrante esecuzione della *Prima sinfonia* e per dimostrarci ancora una volta le sue eccellenti doti di accompagnatore nel concertare il ricco substrato sinfonico di un'edizione del *Doppio concerto* fregiantesi nelle parti solistiche dell'arte matura e conclusiva della violinista Gioconda De Vito e del violoncellista Amedeo Baldovino. Successo, naturalmente, pieno, vibrante, eccezionale, festosissimo.

Ed eccoci, il 5 febbraio, alla più attesa delle manifestazioni indette da Santa Cecilia per celebrare il bicentenario della nascita di Mozart: l'esecuzione in sede di concerto dell'opera *La Clemenza di Tito*, scritta in quattro settimane, nell'autunno dell'ultimo anno di vita del compositore, per l'incoronazione di Leopoldo II re di Boemia. A curarne l'esecuzione era stato designato dall'Accademia il maestro Erich Kleiber; la recente scomparsa di questo grande e onorato musicista ha dato perciò al concerto un carattere doppiamente commemorativo. La bacchetta lasciata da Lui sul podio è stata raccolta da Fernando Previtali, il quale si è accinto con cura affettuosa all'impegnativa bisogna, dandoci di questa composizione mozartiana, così strana nei suoi contrasti tra pagine ispirate e pagine di maniera, una fervida realizzazione cui han preso parte come solisti i soprani Udovivj, Orele e Gasperoni, il mezzo-soprano Rota, il tenore Handt e il baritono Mineo.

Ancora Previtali nel concerto del 12 febbraio, comprendente, oltre a pagine di Beethoven, Debussy e Wagner, due interessanti novità: la *Kammermusik n. 4 op. 36* di Paul Hindemith, ardita e originale partitura che, sebbene datante dal 1925, non era mai stata eseguita per il pubblico romano e lo ha visibilmente disorientato; e i *Tre pezzi concertanti per archi, due pianoforti e ottoni*, lavoro in prima esecuzione assoluta di un ventinovenne ma già espertissimo allievo di Goffredo Petrassi, il romano Boris Porena. La critica ha messo in rilievo l'affinità spirituale delle due partiture, e ha esortato compatta il giovane e promettente compositore ad approfondire in nuove opere, ora che ha dato la misura delle sue raffinate capacità tecniche, l'espressiva modernità di cui, anche in questi *Tre pezzi*, s'intravvede tra le righe la notevole ricchezza. Molti applausi al direttore e al Porena, presente.

L'ultimo concerto della prima quindicina di febbraio è stato affidato ad Antonio Pedrotti, il quale, dopo aver interpretato pagine di Ravel e di Haydn, ha avuto il

merito di ripresentare, con la collaborazione del solista André Gertler, quel *Concerto per violino e orchestra* di Mario Peragallo che, come si ricorderà, risultò vincitore di uno dei premi «dell'opera del XX secolo» messi in palio dal Convegno di musica contemporanea tenutosi a Roma nel 1954. Si tratta di un'ampia partitura in tre tempi che mette a dura prova, e non soltanto nella cadenza, le possibilità del solista, nonchè le capacità del concertatore. Il discorso è chiaro, estremamente moderno ma spesso lirico e sempre scorrevole. E considerando anche l'intelligenza dell'architettura e l'equilibrio della forma, ci sembra che il premio ricevuto da questa composizione sia da considerarsi ben meritato.

GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

Quattro sono state le «prime» sancarliane allestite nel periodo di cui oggi ci occupiamo: *Rigoletto, Flauto magico, Fedora* e *Principe Igor*. La popolare opera di Verdi fu diretta da Ugo Rapalo ed ebbe a protagonista Carlo Tagliabue; Gilda fu Antonietta Pastori, e il Duca di Mantova Isidoro Antonioli. Regista: Luigi Luzzatto. Dopo alcuni anni fu ripresa anche la giordaniana *Fedora*, diretta da Questa, e cantata dalla Caniglia, dalla Rovero, dal Filacuridi e dal Borriello. La regìa, ancora questa volta, affidata al Luzzatto.

L'anno mozartiano, di fatto già in corso prima di quella data, fu aperto solennemente il 27 gennaio, non soltanto in sede teatrale. Bisogna peraltro avvertire che, indipendentemente dalle occasioni più o meno celebrative, l'opera del Salisburghese è ormai familiare, in buona parte della sua immensa mole, agli ascoltatori napoletani. Il solo S. Carlo ha allestito, nello spazio di dieci anni, buone od ottime esecuzioni di *Don Giovanni*, delle *Nozze di Figaro*, del *Ratto dal serraglio*, di *Così fan tutte* e del *Flauto magico*, felicemente approdato a queste rive non più di tre anni or sono. Per la data centenaria si è scelta appunto quest'ultima opera, in una edizione parzialmente rinnovata. Diretta con sorvegliatissimo gusto, e insieme con congeniale felicità (nonostante qualche sensibile indugio nei tempi), da Vittorio Gui, la singolare opera tedesca di Mozart fu opportunamente (specie per la comprensione del parlato) cantata in italiano, e si giovò dell'efficientissimo apporto di una compagnia vocale della quale facevano parte la Jurinac, la Coertse e la Noni fra le donne, l'Oncina, il Taddei, il Christoff, il De Palma e il Clabassi fra gli uomini. Le bellissime scene, succedentisi rapidamente col sistema delle proiezioni (davvero risolutivo in opere articolate in un gran numero di quadri), erano di C. M. Cristini; la regìa di Alessandro.

Il Principe Igor è tornato sulle scene del S. Carlo dopo più di vent'anni dalla sua prima rappresentazione napoletana. Se quella esecuzione rimase memorabile per la campeggiante presenza di uno Scialiapin, la odierna si raccomanda per l'altissima media attuata da tutti i fattori dello spettacolo (tra parentesi: sia il *Flauto magico* che il *Principe Igor* hanno avuto un concorso eccezionale di pubblico, anche a dispetto della temperatura polare: ciò nonostante, ci si è fermati avaramente alle solite tre repliche). Scene, costumi, danze, regìa: tutti gli elementi visivi sono stati ideati in strettissima interdipendenza, e felicemente riferiti al clima epicamente leggendario, e in parte decorativo, della partitura. La quale — come entità musicale vera e propria — è stata fatta rivivere da una schiera di ottimi o eccellenti cantanti (il Christoff, il Taddei, il De Taranto, l'Ercolani, il Galiè fra gli uomini; la Pobbe e la Pirazzini fra le donne), da un coro in buonissima serata, e da un'orchestra sensibile e morbida, specie nel settore dei legni. Direttore stilisticamente irreprensibile, oltre che concertatore esigente, Mario Rossi, che nelle famose danze ci è apparso eccessivamente riservato. Degne del clima epico della partitura, le scene di Cristini: bene ideata e meglio attuata (come di rado avviene) la regìa della Pavlova, che ha composto quadri di plastica e intensamente significante bellezza, avendo avuto la fantasiosa collaborazione, per la parte coreografica, della Gallizia.

L'avvenimento sinfonico di gran lunga

più importante dell'ultimo periodo è stato l'esecuzione della *Missa brevis in do magg. K. 220*, detta «dei passeri», di W. A. Mozart. Si tratta di una Messa composta su commissione del tristamente famoso Arcivescovo di Salisburgo, Gerolamo Colloredo, che voleva qualche cosa di molto sbrigativo. Facendo di necessità virtù, l'ancor giovanissimo musicista era riuscito da par suo, forse ingoiando veleno, a soddisfare le assurde esigenze del dispotico padrone: l'imposta brevità, al filtro della geniale fantasia, si era trasformata in elemento costitutivo — felicemente costitutivo — della composizione: l'antipatico dato esterno si era interiorizzato, conferendo a questa una fisionomia singolare, come di un geniale sunto. Non si tratta certo di una delle opere maggiori del suo Autore: e tuttavia, una volta dentro il suo cerchio suggestivo, si è presi irresistibilmente dal suo fascino. La *Messa*, eseguita in pompa magna e con l'intervento delle autorità, si giovò dei collaudatissimi organismi della Scarlatti (orchestra e coro, quest'ultimo istruito da E. Gubitosi), diretti da Caracciolo. Nel pomeriggio dello stesso 27 gennaio, il Conservatorio di S. Pietro a Maiella, fornendo un'ennesima prova della sua singolare efficienza, allestì la sua brava, e davvero commovente, celebrazione mozartiana, con ottime esecuzioni di *Concerti* per pianoforte (o per violino) e orchestra, integralmente affidate ad allievi. Questo concerto faceva parte di un ciclo che includerà, tra l'altro, l'esecuzione di tutte le *Sonate* per pianoforte e quella del *Concerto in mi bemolle* per due pianoforti e orchestra.

Attraverso la sensibilissima interpretazione di Luigi Tòffolo, l'orchestra Scarlatti ci fece conoscere una *Ouverture* in do min. di Haydn nuova per Napoli, evocante un paesaggio spirituale fosco e livido, non certo frequente nell'opera dell'Austriaco. Anche le *Canzoni amorose* di G. B. Bassani (rev. Malipiero) erano nuove per Napoli. Piacquero per la loro aperta e affettuosa cantabilità, arieggiante, nel Presto-finale, al Cucù di pasquiniana memoria. Il concerto, cui partecipava l'eccellente pianista Nikita Magalov, si chiuse con una serrata e vibrante esecuzione dell'*Italiana* di Mendelssohn. Una bellissima affermazione ha ottenuto, nel concerto diretto da Otmar Nussio, il pianista italo-egiziano Mario Feninger, provveduto di mezzi strettamente strumentali e sensibilissimo anche ai valori extrapianistici dei pezzi (il vacuo *Concertstük* di Busoni e la simpatica, ma in fondo poco consistente *Africa* di Saint-Saëns). Il direttore Nussio ci fece ascoltare le sue *Danze di Cattaro*, non prive di una facile virtuosità strumentale e di trovate ritmiche di una certa efficacia. Ma si sente, in questa pagina, la presenza dell'interprete per le cui mani sono passate le similari partiture di Bartók e di Kodály. Lo stesso Nussio eseguì una *Suite* estratta dall'opera *Intermezzo* di Strauss: la piacevole e magistrale partitura non ci disse nulla che non sapessimo sull'arte del musicista bavarese.

Sempre intensa l'attività dell'Accademia napoletana, che è stata degnamente presente alle celebrazioni mozartiane con un concerto del suo Gruppo strumentale. Questo ha potuto mettere insieme un programma cameristico di pagine mozartiane, presumibilmente mai eseguite nella nostra città (con che sembra di toccare il cielo con un dito). In effetti, il programma risultò interessante: almeno due delle quattro composizioni eseguite, il *Trio in mi bemolle K. 498* per pianoforte, clarinetto e viola e il *Quintetto in re maggiore K. 593* per 2 violini, 2 viole e cello ci comunicarono impressioni di particolare vigore, ma anche le altre (*Quartetto in mi bemolle maggiore K. 493* con pianoforte, e *Duetto in sol maggiore K. 423*, per violino e viola) ci interessarono costantemente. I componenti il Gruppo e gli aggregati (il violinista Marengo e l'eccellente clarinettista Paone) riscossero un vivo successo.

Degni ancora di menzione, nell'attività dell'Accademia di quest'ultimo periodo, sono alcuni concerti, come quello della cantatrice negra Gloria Davy, del Collegium Musicum Helveticum (un complesso efficientissimo diretto dal maestro Richard Schumacher); della promettentissima pianista diciassettenne Lucia Negro, allieva di Vincenzo Vitale; del pianista ginevrino André Perret, laureato al

Concorso internazionale di Ginevra del '41; e infine del Duo Dallapiccola-Materassi, che per la prima volta si esibiva a Napoli. I due illustri esecutori, ancorchè non abbiano (com'era nelle speranze) incluso in programma pagine di Dallapiccola, hanno interessato vivissimamente l'uditorio per l'accento inconfondibile impresso a tutte e a ciascuna delle pagine interpretate: tutte e ciascuna servite con esemplare umiltà e fedeltà, oltre che con mezzi adeguati e perfettamente adoperati in vista dei risultati da raggiungere.

GIACOMO SAPONARO

BRESCIA

Il nome di Luigi Manenti non è nuovo alle cronache musicali; ripetutamente infatti egli ha ottenuto premi o segnalazioni nei non frequenti concorsi nazionali banditi tra compositori.

Neanche in teatro è un novellino: nel 1942 aveva fatto rappresentare una breve opera il cui libretto gli era stato affidato da Giuseppe Adami. Il successo di *Stellina e l'orso* lo invogliò ad un'opera più ampia: dalla *Salambò* di Flaubert trasse perciò il soggetto per il *Velo di Tanite*, in 4 atti e 6 quadri.

Sappiamo tutti quali tempi corrano per le opere grandiose e di laboriosa realizzazione. Così Manenti — in attesa di quella buona stella che, nei panni di un provvido impresario, decida di chiamare il *Velo di Tanite* alla vita scenica — è tornato all'opera in un atto. E, avvinto da un'idea di viva drammaticità che il poeta Nino Pivetta gli veniva disegnando, se ne fece stendere un libretto. In verità più che di un libretto si tratta di una situazione fissata in un nucleo di rapida maturazione; un ambiente contemporaneo, uno sfondo sociale: il dramma di una famiglia di contadini, che il rapido espandersi di una città ha privato dei campi su cui da generazioni viveva, e che non riesce ad affezionarsi alla nuova terra da dissodare, perchè su essa non alita lo spirito dei padri nè una eredità di ricordi. Solo la morte del padre, schiantato dal dolore, consacrerà i campi non arati e stabilità il vincolo di affetti duraturi che legano la famiglia alla terra.

Il tema, di insolito fascino, non è svolto

BRESCIA - TEATRO GRANDE

28 gennaio 1956

TERRA SENZA PASSATO

Racconto drammatico in 1 atto di Nino Pivetta
Musica di ***Luigi Manenti***

Personaggi e interpreti

Il Vecchio Pietro	*Ivan Sardi*
Gaspare	*Silvano Verlinghieri*
Ubaldo	*Gino Calò*
Antonio	*Armando Faccioli*
Giacomo	*Bruno Bruni*
Enrico	*Gabriele De Julis*
Lucia	*Anna Nicolini*
Elisa	*Maria Huder*
Genoveffa	*Vera Presti*
Anna	*Maria Boj*

Maestro concertatore e direttore
Argeo Quadri

Regia di Augusto Cardi - Maestro del Coro Lido Nistri

Prima rappresentazione assoluta

attraverso gli urti o nei conflitti di personaggi: piuttosto è distribuito fra essi con uniforme peso se pur con dissimile evidenza scenica, e riespresso in una tensione corale.
Solo la tristezza del padre, su cui incombe il presagio della morte imminente, spicca sul desolato sconforto dei figli, dei nipoti, delle nuore.
La musica che sostanzia la vicenda dimostra il non comune mestiere di Manenti e la sua singolare indipendenza da ogni equivoco epigonismo.
Egli non porta vasi alla Samo delle velleità belcantistiche, ma neppure nottole all'Atene dell'atonalità *à la page*.
In *Terra senza passato* il linguaggio vocale mostra la preferenza per un arioso ricco di slanci e vario nelle configurazioni; lo sostiene un armonizzare corposo e mai denso, disciolto nella linfa di una polivocità orchestrale che contende al palcoscenico, in una tavolozza dai vari colori, i meriti dell'efficace discorso.
La prima esecuzione, avvenuta al Teatro Grande di Brescia durante la Stagione ufficiale di Carnevale, fu concertata con cura e diretta con impegno da Argeo Quadri, affiancato da Augusto Cardi regista e da Lido Nistri maestro del coro. Tra gli interpreti primeggiarono Ivan Sardi, Silvano Verlinghieri, Gino Calò, Vera Presti, Maria Boj. Successo caldo a teatro esaurito e molte chiamate all'autore.
Nella stessa serata furono anche eseguiti il balletto *Pierino e il lupo* di Prokofiev e *Cavalleria rusticana*.
Altre opere della Stagione: *Adriana Lecouvreur, Traviata, Lucia di Lammermoor, Werther, Italiana in Algeri*.

BI. AL.

PARMA

Dopo le manifestazioni in occasione del cinquantenario verdiano del 1951, la vita del Teatro lirico a Parma attraversa annualmente un attimo di incertezza, nell'ansia di una rinascita sospirata e quasi impossibile, che si accompagna inevitabilmente al ricordo di quelle solenni celebrazioni. Allora, uscendo per un attimo dalla *routine* della vita provinciale, sembrò che un sensazionale risveglio delle forme e degli spiriti del melodramma classico ne consacrasse la perenne vitalità. Ma poi, fatalmente, la vita del nostro palcoscenico rientrò nei limiti della normale amministrazione, ad onta degli sforzi concordi della Amministrazione comunale di Parma, dei circoli culturali e politici, del pubblico, della stampa, tutti sotto la spinta di una stessa sincera passione. Si dovette ricorrere — *extrema ratio* — alla gestione diretta del Teatro da parte del Comune: risultati immediati e buoni, anzi ottimi, a giudicare dalle due ultime stagioni, ma specialmente dall'ultima che si è svolta in dicembre e per tutto il gennaio dell'anno in corso. E così la nuovissima edizione dello spettacolo lirico a Parma si raccomanda per la accurata e razionale scelta di mezzi, risultato di una organizzazione vigile ed intensa con efficace impronta di dignità e di decoro. La partecipazione del pubblico è stata adeguata, e sotto tanti aspetti nuova, anche se per ataviche ragioni improntata alla vaga, indistinta ma vivacissima intransigenza che è proverbiale caratteristica del nostro pubblico e che ancora lo fa temuto, specialmente dai cantanti. Le giovani generazioni giudicano però da un angolo visuale già diverso: cercano lo spettacolo ben costruito, centrato nello spirito dell'opera, solido ed efficiente per il concorso di tutti gli elementi. Il nuovo pubblico è, dopotutto, cavalleresco e cordiale, comprensivo e generoso, come nel carattere individualista e loquace della gente emiliana.

In questa rinnovata ambientazione di fatti e di idee accompagnata da una solerte opera di restauro del nostro illustre Teatro saggiamente rinnovato nelle attrezzature e negli impianti tecnici, si è svolto tutto il programma del cartellone, che comprendeva il *Boris*, il *Werther*, l'*Otello*, *Tosca* e *La Forza del destino*. Nel centro è stata collocata *La Figlia di Iorio*, la più recente opera del concittadino M° Ildebrando Pizzetti, felicemente portata in scena a Parma dopo le rappresentazioni di Napoli, di Trieste, di Venezia, di Torino e di Buenos Aires. Per l'occasione il Maestro ha voluto essere a Parma fra i suoi. Ha tenuto una conversazione alla sala del Ridotto del Teatro sui precedenti ideali e storici di questa sua opera. Ha ricordato soprattutto un lontano incontro con Gabriele d'Annunzio, l'abbraccio fraterno, che doveva essere l'ultimo, l'annunzio del dramma pastorale nella versione in musica, auspicata dal Poeta. Infine, si è rimesso al giudizio del pubblico. E la sera dopo, esaurita una breve cerimonia con consegna di una medaglia d'oro al Maestro Pizzetti, si è alzato il sipario davanti ad un pubblico sceltissimo e folto.
Il giudizio è stato nettamente cordiale e sinceramente favorevole. Ottimo l'allestimento, splendente la interpretazione, a posto la parte orchestrale e corale. Si sono distinti nei ruoli principali: Maria Luisa Malagrida nelle vesti di Mila di Codra, Franca Sacchi in quelle di Candia della Leonessa; Miriam Funari in quelle di Ornella; Antonio Annaloro, Aligi; Piero Guelfi, Lazzaro di Rojo. Cori diretti da Bruno Pizzi, regìa di Enrico Frigerio. Direttore: Armando La Rosa Parodi.

GIUSEPPE MASSERA

GENOVA

Il primo ciclo di concerti si è concluso con una commemorazione di Arthur Honegger. Il programma, diretto da Hermann Scherchen, comprendeva l'oratorio *Giuditta*, il *Pacific 231*, la *Pastorale d'été*, il *Mouvement symphonique* ed il *Concertino per pianoforte ed orchestra* (solista Gino Gorini).
Anche il secondo ciclo — inaugurato a gennaio da Samuel Baud-Bavy, con la partecipazione di Benedetti Michelangeli — non ha presentato nei cinque concerti (due dei quali diretti dal giovane Carlo Franci) alcunchè di nuovo e di interessante. Ancora una notevole preponderanza solistica ha caratterizzato i programmi (ammiratissimo il violista Bruno Giuranna); ancora una sfilata compatta di musiche arcinote, con a capo l'alfiere Mozart, ha reso il compito dei direttori quanto mai agevole e poco impegnativo. Non ci resta dunque che sperare in meglio nella ripresa dell'attività sinfonica, dopo la stagione lirica di primavera.

S. P.

UDINE

Durante la cerimonia svoltasi recentemente al Liceo musicale pareggiato J. Tomadini di Udine per la consegna dei diplomi ai giovani che li hanno conseguiti nell'anno scolastico 1954-55, è stata pure consegnata la medaglia d'oro al violinista Bruno Salvi (della classe Facl) primo classificato al Concorso Nazionale di Milano indetto dal Sindacato Nazionale della Scuola Musicale.
Nella Sala dell'Ajace del Palazzo Comunale si è tenuta recentemente una singolare manifestazione sul teatro americano organizzata dal Circolo Musicale G. Verdi Dopo una serie di *Spirituals* e di alcuni brani dall'opera *Porgy and Bess* di Gershwin, cantate da William Bodkin, il pianista Efrem Casagrande ha presentato ed illustrato il teatro di Gian Carlo Menotti con brani tolti dal *Console*, *La Medium*, *Il Ladro e la zitella* e con l'integrale esecuzione del *Telefono*. Erano sulla pedana Augusta Oltrabella, Tatiana Menotti, Giuseppe Zecchillo. Per quest'ultima operina è stato realizzato un bozzetto scenico di T. A. Cautero.

V. F.

COMO

Ancorchè lontano nel tempo (l'odierno dinamismo fa sembrare remoto l'avvenimento di alcuni mesi addietro) crediamo opportuno iniziare le nostre relazioni sull'attività musicale comasca con brevi cenni sull'inaugurazione del Teatrino di Villa Olmo avvenuta nel maggio del 1955 e sugli scopi del ripristino.
Perchè il Teatrino è vecchio di oltre due secoli e fa parte della magnifica Villa dell'Olmo che tutti conoscono, almeno per sentito dire. L'idea di ripristinare questo teatro in miniatura, che da troppi decenni restava negletto, venne a un gruppo di comaschi che seppero vedere nella sua vita una nuova vita della Villa stessa: ora destinata a diventare centro di richiamo artistico e mondano di primo piano. Il sindaco di Como, comm. Paolo Piadeni, concesse immediatamente il suo patrocinio e il settecentesco teatrino è rinato.
E' il più piccolo teatro d'Europa e, forse, del mondo: ha un minuscolo palcoscenico in cui sei persone sembrano un esercito e la capienza di spettatori, fatto un poco

di spazio per una orchestra di otto, dieci elementi, è di un centinaio, compresi quelli della... tascabile balconata. Costituita una apposita compagnia detta I Commedianti in Musica e diretta da Giulio Paternieri, con lo scopo di rappresentare opere da camera classiche e contemporanee, nel maggio scorso, come s'è detto, avvenne l'inaugurazione.

Furono rappresentati: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* del Monteverdi, *La Serva padrona* di Pergolesi e una *Arlecchinata* per la musica di Salieri. I tre lavori (egregiamente interpretati da Giuseppe Bertinazzo, Floriana Cavalli e Giuseppe Zecchillo il primo, Elda Ribetti e Melchiorre Luise il secondo, Lorenza Mitra, Guerrino Gatti e Adriano Pelso l'ultimo) hanno avuto pieno successo, grazie alla precisa direzione di Sergio Massaron che sedeva al clavicembalo. Violino di spalla d'eccezione Franco Gulli. Prima dell'inizio dello spettacolo, l'avv. Angelo Luzzani tenne agli invitati (erano presenti con le autorità i più bei nomi della critica musicale e del teatro lirico) un interessantissimo e brillante discorso sul tema *Riaprendosi un piccolo teatro nel 1955*.

Dopo alcune felici repliche, i Commedianti in Musica hanno ripreso le rappresentazioni in settembre, per il Primo festival del Teatrino di Villa Olmo.

Furono dati, tutti con esito brillante e con grande interesse del pubblico, il *Don Chisciotte* di G. B. Martini (gradita sorpresa questa del Martini operista, grazie all'acume del Desderi) col *Geloso schernito* di Pergolesi, interpretati nel modo più conveniente da Elda Ribetti, Amilcare Blaffard e Dino Mantovani; poi la *Serenata a tre*, detta *La Ninfa e il pastore* di Vivaldi, con *Bastiano e Bastiana* di Mozart, dove si sono distinti Dora Gatta, Floriana Cavalli e Franco Geminiani. Ha concertato e diretto con stile e garbo Ennio Gerelli. Il Teatrino, destinato a imporsi come centro delle manifestazioni artistiche che verranno indette a Villa Olmo dalla primavera all'autunno, riaprirà i battenti nel prossimo maggio, naturalmente con la sua compagnia del teatro musicale da camera.

Dallo scorso novembre le due società di concerti comasche (l'Ente concerti M. E. Bossi e l'Associazione G. Carducci) hanno iniziato la loro attività per la stagione 1955-56. Per il primo, nella sala Bianca del Casino sociale, si sono susseguiti concerti dell'eccellente chitarrista Segovia, di Franco Gulli e della pianista brasiliana Lais de Souza Brasil, assai modesta esecutrice; a Palazzo Carducci, dopo un concerto della Orchestra d'archi del Gruppo musicale Città di Como con la partecipazione della violinista Elena Turri e sotto la direzione di Renzo Bossi, si è fatta apprezzare l'Orchestra da Camera di Firenze diretta da Piero Adorno (notevole una squisita esecuzione delle *Stagioni* vivaldiane), eseguita dal pianista Claudio Abbado e dal Quartetto Carmirelli: complesso, se non erriamo, di recente formazione ma di grande valore (eccellenti interpretazioni di Boccherini, Haydn e Ravel).

Intanto al Teatro Sociale si è svolta la Stagione lirica di Carnevale che si è inaugurata con *Guglielmo Tell*. Seguirono *Macbeth*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana*, *Zanetto* e *Rita* di Donizetti.

UGO BARBAGLIA

TREVISO

La Società Amici della Musica ha ospitato un *récital* del grande chitarrista Andrés Segovia. Il pubblico ha affollato il nostro Comunale e la musica che sgorgava dallo strumento prestigioso di Segovia ha portato gli ascoltatori ad un entusiasmo di altissimo livello. L'eletto artista ha presentato musiche di Galilei, Scarlatti, Bach, Castelnuovo Tedesco, Rodrigo, Torroba e Ponce.

Altra manifestazione di notevole interesse è stata quella offertaci dall'Ottetto di Vienna con musiche di Beethoven e Schubert: purtroppo non è stata una serata delle più felici di questo complesso.

Vogliamo far notare l'assoluta mancanza della produzione contemporanea dai programmi che i complessi stranieri presentano, in special modo, nei piccoli centri: sarebbe bene che essi tenessero presente che anche una buona percentuale del nostro pubblico desidera conoscere del nuovo. «Musica in lutto» possiamo definire il concerto dell'Orchestra di Hannover diretta da Helmut Thierfelder: una *Quinta* beethoveniana in cui la ritmica e la sonorità imprecise hanno alterato l'essenza dell'opera, un *Don Giovanni* in cui brillava l'assenza più completa dello spirito straussiano: discreta invece l'esecuzione della rossiniana *Scala di seta* e ottima la conclusione con la *Sinfonia* dalla *Forza del destino*.

Ci permettiamo chiedere a chi di dovere se vale proprio la pena di rivolgersi ancora ad artisti stranieri per poi ottenere esecuzioni così scadenti come quelle propinateci, nel concerto inaugurale dedicato a Mozart, dal complesso del Duomo di Salisburgo, e dalla Orchestra di Hannover. Ci rifiutiamo di pensare che il pubblico italiano sia convinto ancora di sentire della musica solo da interpreti d'Oltralpe; vogliamo poi rammentare che sarebbe desiderabile che le pur modeste sovvenzioni concesse venissero impiegate per offrire agli appassionati delle manifestazioni di elevato grado artistico al fine di raffinare veramente l'educazione musicale.

L'organo, strumento ingiustamente negletto e che anche da noi non occupa il posto che gli competerebbe, ha trovato recentemente nella nostra città un buon vessillifero: Ireneo Fuser. Nell'Arcipretale di Carbonera e nell'antica basilica di Santa Maria Maggiore musiche di Frescobaldi, Martini, Marcello, Franck, Couperin, Bach e Bossi sono riecheggiate fra le maestose volte. L'insigne interprete si è fatto apprezzare pure come compositore in una graziosa *Musetta*.

Il Liceo musicale F. Manzato, continuando una sua nobile iniziativa sorta nello scorso anno, presenterà una nuova serie di Lezioni-concerto dedicate alla Sonata e ad altre forme musicali. Le esecuzioni, che saranno affidate a docenti ed allievi, verranno illustrate dal direttore M° Giuseppe Mariutto. Come di consueto, il pubblico sarà ammesso gratuitamente; le lezioni sono iniziate nella prima quindicina di febbraio.

ALDO VOLTOLIN

LIVORNO

Livorno, con l'organizzazione della locale ARC (Associazioni Riunite Concerti), ha commemorato il bicentenario della nascita di Volfango Amedeo Mozart con una rappresentazione dell'opera in 2 atti *Così fan tutte* che Mozart compose negli ultimi anni della sua breve vita, su libretto scritto in italiano dal veneto Lorenzo Da Ponte. La rappresentazione ha avuto luogo la sera del 13 gennaio al teatro La Gran Guardia. L'opera, che non era mai stata messa in scena nella nostra città, racchiude, in una tessitura purissima, l'aristocratica comicità e la maliosa vena lirica del genio di Salisburgo. Essa ha riscosso un cordiale successo da parte di un folto pubblico per merito anche dell'esecuzione coscienziosa e volonterosa di una compagnia appositamente formata per una *tournée* mozartiana in Italia ed all'estero. I bravi artisti di canto sono stati Licia Rossini Corsi, Maria Minetto, Marisa Morel che è stata apprezzata anche come abile regista, Luigi De Stefanis, Marcello Cortis, Teodoro Rovetta. Concertatrice e direttrice la signora Carmen Campori dalla chiara e sicura bacchetta. Orchestra stabile di Arezzo. Coro dell'Ars et Labor di Siena.

RODOLFO DEL CORONA

TERAMO

Il Liceo Musicale Gaetano Braga vive da qualche tempo in nuovo clima che ha impresso un ritmo accelerato a tutta l'attività scolastica ed artistica. Il merito di ciò è indubbiamente da ascriversi sia al nuovo Consiglio di Amministrazione — presieduto dall'avv. Ugo Giammiro — sia al Direttore M.° Cristiano Rosati.

Così nel breve giro di circa due anni si sono svolti dei concorsi a cattedre, di cui risultarono vincitori la professoressa Livia Variale Longo per il violino e il professor Costantino D'Attanasio per il clarinetto. E' in corso di svolgimento il Concorso per il titolare di canto.

Inoltre quest'anno si sono avute manifestazioni artistico-culturali con la partecipazione diretta degli insegnanti e degli allievi. Nella ricorrenza di Santa Cecilia, ebbe luogo un concerto che ottenne un vivo consenso di pubblico. Il giorno 4 febbraio si è poi svolta una commemorazione mozartiana con l'esecuzione del *Trio per clarinetto, pianoforte e viola* (esecutori Costantino D'Attanasio, Cristiano Rosati

e Dante Apruzzese); della *Sonata per violino e pianoforte in mi minore K. 304* (esecutori Livia Varriale e Alberto Collavoli) e del poco noto *Quartetto in la maggiore per flauto e archi* (esecutori: Dante Valentini, Livia Varriale e alunni) e delle *Danze campestri per 2 violini e cello*. Il pubblico ha seguito con il più vivo interesse.

A. C.

REGGIO EMILIA

Al Teatro Municipale di Reggio Emilia nel corso della Stagione lirica ufficiale è stata rappresentata l'opera — nuova per quelle scene — *La Caverna di Salamanca* del Maestro Felice Lattuada, già data al Teatro Carlo Felice di Genova ed eseguita ai microfoni della RAI. L'interpretazione è stata ragguardevole ed il successo ha arriso all'esecuzione curata dal Maestro Edoardo Pedrazzoli che è stato chiamato ripetutamente alla ribalta unitamente all'autore ed agli interpreti tutti (Carlo Franzini, Elsa Camellini, Lola Pedretti, Armando Manelli, Angelo Mondin). L'Opera figurava al cartellone unitamente ad una pregevole edizione dei *Pagliacci* di Leoncavallo.

RADIO

Un'opera, si dice, bisogna sentirla a teatro. È allora soltanto che si può dare un giudizio critico con piena cognizione di causa; è allora che la prova del fuoco della teatralità può riuscire o fallire; è allora che si può arrivare a comprendere il melodramma nella sua formidabile importanza, non soltanto culturale o estetica, ma anche sociale e di costume. E pensiamo anche che il palcoscenico del melodramma sia utile pure in un altro senso: quello di dimostrare l'effettiva impossibilità di comunicazione attuale di lavori, quali appunto le opere serie del Sei e Settecento, che se da un lato possono fare la passione dei musicologi, dall'altro non riescono a stabilire il minimo contatto diretto con il pubblico attuale, per il quale esse rimangono tutt'al più oggetti da museo o da collezione antiquaria, ma non forza attiva ed operante nel mondo contemporaneo (e mi si permetta pure di osservare come quelle opere che ancora riescono ad attrarre l'attenzione del pubblico più passivo, debbano la loro fortuna a quegli stessi equivoci sentimentali e ideologici che favoriscono la diffusione dei settimanali a rotocalco più anticulturali e piccoloborghesi). Fatta questa premessa, dobbiamo osservare come la RAI, offrendo un'esecuzione solamente auditiva, può permettersi il lusso di trasmettere una folta schiera di lavori melodrammatici che, pur spenti nella propria diretta efficienza melodrammatica, conservano tuttora un notevole interesse storico o musicologico: ed è un esempio tipico quello del *Mercato di Malmantile* di Domenico Cimarosa, che, pur non rivelando nulla di nuovo sul conto dell'autore del *Matrimonio segreto*, può servire come brillante esemplificazione dell'opera buffa italiana del Settecento. Analogo era il caso di *Mitridate re del Ponto*, una giovanile opera di Mozart, che s'inquadra nel giro dei clamorosi festeggiamenti mozartiani dell'annata. (A questo proposito la Radiotelevisione italiana ha pubblicato un elegantissimo fascicoletto, ricco di illustrazioni e di riproduzioni in fac-simile di antiche copertine ed iscrizioni, comprendente il calendario di tutte le manifestazioni mozartiane della RAI. Figurano, naturalmente, anche le esecuzioni di composizioni da tempo dimenticate, quali il *Geistliches Singspiel* in tre parti, *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, trasmesse unitamente all'*Apollo et Hyacinthus* il 24 gennaio: e c'è da chiedersi se la figura di Mozart rimanga effettivamente lumeggiata dalla riesumazione di composizioni che, per la condotta di un linguaggio musicale assolutamente convenzionale, anzi ovvio, potrebbero, all'incirca, essere state composte da qualsiasi altro musicista austriaco del secondo Settecento).

Nel campo dell'operismo contemporaneo, *Le Baccanti* di Ghedini, già rappresentate alla Scala nel 1948, hanno occupato il posto d'onore. Questo spartito, trasmesso l'8 febbraio, appartiene al periodo più denso dell'attività creatrice del noto musicista piemontese. Di genere completamente diverso (anche se ispirata ad un'analoga situazione mitologica), la *Daf*ne di Richard Strauss, trasmessa il 15 febbraio, ci ha rivelato, accanto alle contorsioni sensuali-nerborute del discorso straussiano (ove il suono, sempre riscaldato ad una temperatura orgiastica, serve a far ribollire il formidabile guazzabuglio nietzschiano-decadente delle più impensate suggestioni culturali), una ricerca di semplicità apollinea che costituisce, in effetti, un impoverimento più che una reale purificazione dell'irresistibile impulso sinfonico della *Salomé* o del *Don Giovanni*.

Pure al settore dell'operismo moderno apparteneva *La Notte veneziana* di Luigi Cortese, mentre il campo dell'oratorio classico veniva magnificamente rappresentato dal *Saul* di Händel, diretto da William Steinberg e trasmesso nella registrazione effettuata il 25 settembre 1955 a Perugia in occasione della Sagra Musicale Umbra.

Tra i concerti sinfonici dedicati alla musica contemporanea, quello diretto da Sergiu Celibidache (trasmesso il 10 febbraio) è stato il più vario quanto a programmazione: comprendeva, oltre l'ouverture *Donna Diana* di Reznicek, la *Quarta sinfonia* (*in memoriam*) di Gian Francesco Malipiero e l'ampio *Concerto per orchestra* di Béla Bartók. Interamente dedicato a compositori italiani era il concerto sostenuto da Ferruccio Scaglia (trasmesso l'11 febbraio): accanto alla notissima *Suite* sinfonica dalla *Giara* di Alfredo Casella e al *Concerto* per quartetto d'archi solista e orchestra di Tommasini (che s'inquadra comunque in una caselliana ricerca di stabilità formale e architettonica) figurava il *Terzo concerto* per orchestra del giovane Carlo Franci, ove la ricerca timbrica si sofferma un po' troppo ingenuamente in facili delibazioni coloristiche, come quella offerta dal «magico» rintocco di un vibrafono; migliori le zone drammatiche, animate da un innegabile slancio, ma sempre un poco enfatizzate. Questo *Concerto*, in prima esecuzione, era affiancato da un'altra «prima» assoluta: quella del *Secondo concerto* di Gino Marinuzzi Jr., suddiviso classicamente nei tre tempi tradizionali: *Allegro vivo - Andantino* (con funzione di Intermezzo) - *Presto*.

Interamente dedicato a musiche edite da Casa Ricordi, il concerto diretto da Umberto Cattini (trasmesso domenica 19 febbraio) comprendeva, accanto al Porrino del *Tartarin de Tarascon*, al Rossellini della *Canzone del ritorno*, al Veretti neoclassicheggiante della *Sinfonia* della *Burlesca* ed al Cece del *Secondo concerto* per orchestra, la *Passacaglia* di Wladimir Vogel.

Il 12 febbraio Franco Caracciolo ci ha fatto ascoltare un concerto interamente dedicato a musiche beethoveniane: le *Ouvertures* del *Prometeo* e dell'*Egmont* precedevano il *Terzo* e il *Quarto concerto* per pianoforte e orchestra. Al pianoforte sedeva Wilhelm Backhaus, detentore ufficiale dei segreti interpretativi beethoveniani.

CIO. STE.

LETTERA DALLA GERMANIA

Il culto per la musica nuova in Germania cresce e si espande basandosi su di una larga cerchia di Festivals ed organizzazioni musicali nelle singole città. In testa a tutti figurano, dal 1950, i Corsi estivi di Darmstadt. Quest'anno abbiamo udito innanzitutto musica da camera di compositori invitati da un'organizzazione cittadina. La problematica *Ballata atlantica* di Ulrich Engelmanns, per soprano, baritono, archi e strumenti a percussione e i Lieder *Helian* di Camillo Togni, su testo poetico di Trakl, non molto cantabili e composti secondo il principio seriale, non furono resi con sufficiente ed accurata preparazione (L. Stix e H. Rehfuss). Ottimi il *Quartetto per archi* di Bruno Maderna, opera vitale e controllata, eseguita con cura dal Drolc-Quartett di Berlino, e il *Balletto immaginario* di Alois Zimmermann, dagli affascinanti colori, eseguito brillantemente da Adolf e Aloys Kontarsky. I compositori svizzeri Frank Martin e Willy Burkhard presentarono: il primo la *Ballata per violoncello e pianoforte*, opera di avvincente forza espressiva che H. Auer e S. Burkhard ci fecero ascoltare in una esecuzione un

poco forzata; il secondo la *Sonata per pianoforte*, lineare ed elaborata in stile fugato. Ancora H. Auer interpretava la *Sonata per violoncello solo* di H. Heiss, assai espressiva. Dello stesso Heiss piacque la prima esecuzione assoluta della *Sinfonia giocosa* la cui ricchezza timbrica è al servizio di un carattere petulante e scanzonato. Nel *Concerto per viola* di René Leibowitz si manifesa qualcosa della continuità e del lucido pensiero di Schönberg, mentre l'oratorio epico *Thyl Claes* di Wladimir Vogel, dalle vivide immagini ed armonie imitative, risultò ottimamente sotto la direzione di Sanzogno. Non senza contrasti, seppure ricchi di chiarificazioni, Herbert Eimer presentava musica elettronica, coadiuvato dal suo aiutante e dotato compositore Karlheinz Stockhausen. A conclusione Paul Sacher dirigeva il *Concerto per orchestra* di Goffredo Petrassi, buona composizione ma di breve respiro tematico, e il *Concerto* di Paul Hindemith, brillante nello sviluppo polifonico. Tra le altre esecuzioni sono da ricordare la *Sonata per 2 pianoforti* di Bartok e l'*Ode a Napoleone* di Schönberg. Come ogni anno conferenze e lezioni completavano i corsi.

A Stoccarda la Settimana della Musica si svolgeva ad un livello assai diverso. 23 radio europee e 8 americane ricevevano questi sette concerti: La *Serenata per orchestra d'archi* composta con abilità e garbo incantevole dalla svedese Dag Wiren, ebbe il maggiore successo; seguono un ingegnoso e scintillante *Miniatrio* per violino, viola e cello di Gerhard Maasz, la *Piccola suite per 3 strumenti a fiato* di Wolfgang Rudolf, l'umoristica parodia *Escursione nel passato* di Hans Carste, e infine *Preludio e fuga per orchestra jazz*, opera pregevole di Roland Kovacs. Impossibile menzionare tutte le radio orchestre, i numerosi complessi e gli artisti singoli. È importante il lavoro, quasi da pionieri, svolto dalle istituzioni concertistiche delle diverse città per la diffusione delle opere contemporanee. L'Opera di Berlino e l'Opera di Stato di Wiesbaden hanno allestito *La Santa di Bleeker Street* di Menotti, opera complessa dove chiesa e bettola, prostitute e santi, miscredenti e fedeli vengono posti uno accanto all'altro. Questa musica impetuosa che cerca l'effetto, evocante ricordi pucciniani, e che sceglie a luogo d'azione del suo neo-verismo il quartiere italiano di Manhattan a New York, procurò all'autore un buon successo. Braunschweig sembra aver trovato una direttiva sicura con il suo Festival di Musiche Nuove, nel quale ascoltammo composizioni da camera di Conrad Beck, S. Borris, J. N. David, M. Mihalovici e Michael Tippet.

Il Teatro di Stato di Monaco si riprometteva molto dalla serata dedicata ad Orff che, sotto la precisissima direzione di Wolfgang Sawallich, comprendeva *Carmina Burana* e *Die Klugen*, ma l'allestimento del balletto non ci parve convincente, così come non ci parve centrata un'ironia che riteniamo più profonda.

Un livello molto variabile ci offrirono le musiche eseguite dalla Radiorchestra diretta da Eugen Jochum, Jean Koetsier e Fr. Rieger: la fredda e meccanica *Musica concertante* di Blacher, la *Cronaca sinfonica*, ostinata e stancante di Th. Berger, il *Concerto per orchestra d'archi* opera disuguale del dotato organista H. M. Schneider. Fritz Büchtger prosegue, fra l'altro i suoi concerti per auditorium per la Neue Musik. Un grande successo ottenne a Kassel Siegfried Borris col suo balletto *L'Ultima partita*, composizione dai forti accenti musicali, moderatamente moderna (regìa di Alice Zickler) che creava scene turbolente attorno a una *roulette*. Orchestra e corpo di ballo del Teatro.

C. SCHWEIZER

LETTERA DALL'INGHILTERRA

Il 1 febbraio la BBC presentò *Mañana* di Arthur Benjamin, prima opera appositamente scritta per Televisione, su libretto di Caryl Brahms. Essa è ambientata in un villaggio spagnolo dove un frate costernato annuncia che il mondo sta per finire.

Benjamin, che è nato in Australia, è noto fra i compositori inglesi sia per la sua seria preparazione che per la sua vena francamente popolaresca. Si dice che la sua eccellente opera comica in un atto, *La Prima donna*, verrà compresa nel prossimo cartellone della Piccola Scala di Milano.

Mañana sfortunatamente ha registrato un completo insuccesso perchè la musica sembra fosse composta quasi esclusivamente da imitazioni spagnole-menottiane-hollywodiane.

Il riferimento a Menotti appare evidentissimo nel libretto che dà spicco ad un giovane emotivo ed ai suoi appelli ad una religiosità sentimentale. Neppure la buona interpretazione vocale di Frederick Sharp (nella parte del frate), di Heather Harper e di Edith Coates hanno potuto alleviarne la monotonia.

Il pericolo maggiore è che la BBC si scoraggi e non tenti ulteriori esperimenti di questo genere alla Televisione, mentre essi sono invece assai necessari.

Certamente nulla di tutto questo succederebbe alla rivale della BBC, la cosiddetta Indipendent Television che è finanziata dagli inserzionisti. Significativo è il fatto che la Hallé Orchestra di Manchester, diretta da Sir John Barbirolli, che aveva un contratto con la Indipendent Television l'anno scorso, si vide costretta, per le pressioni degli inserzionisti, a ridurre da un'ora a mezz'ora il suo programma che fu addirittura spostato in un momento della sera quando ben poca gente guarda la televisione; la musica poi è stata costretta a scendere al livello di Léhar e di Waldteufel!

Il più piccolo dei due Teatri d'opera di Londra, il Sadler's Wells, ha recentemente festeggiato il suo venticinquesimo anniversario. Presentando tutte le opere in inglese e senza scritturare artisti stranieri, esso ha messo insieme ottimi complessi ed allestito edizioni accurate che hanno spesso compensato una certa deficienza di voci di primordine: la manchevolezza maggiore è tuttavia quella di un esperto direttore d'orchestra; tutt'e due gli attuali direttori, Leo Quayle e Alexander Gibson, non hanno ancora quarant'anni e ignorano ancora molte sfumature del mestiere.

Veramente notevoli in questa stagione del Sadler's Wells sono state le esecuzioni del *Simon Boccanegra* di Verdi, dei *Quattro Rusteghi* di Wolf Ferrari, di *Eugenio Onieghin* di Ciaikovski e delle due prime opere di Waugham Williams che sono state date nella stessa sera: *Riders to the Sea* e *Hugh the Drover*.

Sempre popolari al Sadler's Wells sono le opere di repertorio di Verdi e Puccini. Tra le opere di Mozart è stato dato grande rilievo al *Don Giovanni* con una messa in scena di grande effetto disegnata da Tania Moiseivic, figlia del pianista Benno Moiseivic. In particolare la statua del Commendatore sulla tomba, è rappresentata dallo stesso cantante, fortunatamente molto alto, che sostiene anche la parte del Commendatore.

La City of Birmingham Symphony Orchestra, diretta da Rudolf Schwarz, ha eseguito per la prima volta un nuovo lavoro di Sir Arthur Bliss, intitolato *Meditazioni su un tema di John Blow* (un compositore inglese del XVII secolo) consistente in una serie di variazioni che offrono eccellenti contrasti, vivezza di sentimenti e padronanza della tecnica orchestrale. Dopo la delusione causata dalle composizioni di Bliss degli ultimi anni — il suo contorto *Concerto per violino* e il fiasco della sua opera lirica *The Olympians* — queste *Meditazioni* valgono a ricollocarlo al posto che gli compete tra i principali compositori inglesi.

Una recente esecuzione della *Sinfonia in do maggiore* di Alan Bush, trasmessa dalla BBC e diretta da Sir Eugène Goossens, ci costringe a riprendere in esame il caso singolare di questo compositore.

Bush condisce di comunismo molta della sua musica, per esempio il suo *String Quartet* (un lavoro di grande forza intellettuale) che è denominato *Dialettica*. La sua opera *Wat Tyler* (che ha per sfondo la Rivoluzione inglese dei contadini del 1381), ha avuto successo nella Germania Est, ma nessuna esecuzione in Inghilterra.

Ascoltando questa *Sinfonia in do maggiore*, mi sono convinto che, politica a parte, Bush è uno dei più importanti compositori inglesi viventi. Questa *Sinfonia*, composta dopo il 1939, manca di tenerezza, ma in essa vi si trovano *patos* e forza drammatica. L'ultimo movimento è composto da una eccitante marcia che,

pur essendo orecchiabilissima, non è in nessun caso comune o banale.

È amaro constatare che nella nostra vita musicale, nonostante tutte le occasioni concesse ad inesperti compositori, questo forte lavoro di un maturo e consapevole musicista, sia rimasto praticamente ignorato.

Yehudi Menuhin ha completato la serie delle esecuzioni mozartiane alla BBC con un *Concerto in re maggiore K. 218* nel quale è parso precipitoso nell'ultimo movimento oppure troppo lento negli altri; lo stesso dicasi per la *Sinfonia concertante K. 364* la cui vivacità non si accoppiava a quella di Frederik Riddle, solista alla viola.

Daniele Barenboim, il giovane pianista ebreo-argentino, ci diede una splendida esecuzione della *Fantasia cromatica e fuga* di Bach all'inizio del suo *récital* di Londra, ma bisognava consigliarlo a non cimentarsi con Chopin, Brahms e Ravel.

I musicisti si sono molto divertiti al fatto che al Festival di Edimburgo (19 agosto) si sia mutato il programma. In origine il M° Thomas Beecham avrebbe dovuto dirigere la *Messa solemnis* di Beethoven, alla presenza della regina Elisabetta. Invece fu deciso che sarebbe stato quanto mai inopportuno, specialmente nella Scozia calvinista, chiedere alla Regina di assistere di domenica ad una messa in latino. Quindi Sir Thomas è stato pregato di dirigere, invece, la *Nona sinfonia*.

ARTHUR JACOBS

PARIGI

Nel quadro delle rappresentazioni che hanno luogo permanentemente all'Opéra ed all'Opéra Comique, i due massimi teatri lirici parigini, nel periodo dal 1° gennaio al 31 dicembre 1955 sono state rappresentate da artisti francesi le seguenti opere italiane: Puccini: *Madame Butterfly* (20 rappresentazioni), *Tosca* (17 rappresentazioni), *La Bohème* (17 rappresentazioni); Rossini: *Il Barbiere di Siviglia* (15 rappresentazioni); Verdi: *Rigoletto* (13 rappresentazioni), *Aida* (9 rappresentazioni), *La Traviata* (7 rappresentazioni); Leoncavallo: *I Pagliacci* (10 rappresentazioni); Mascagni: *Cavalleria rusticana* (5 rappresentazioni).

I programmi dei concerti pubblici parigini dal 1° gennaio al 31 dicembre 1955, a quanto risulta dalle indicazioni delle riviste specializzate, testimoniano del crescente interesse per la musica italiana del 1700 che da qualche anno, per impulso del nostro Istituto Italiano di Cultura, si è imposta a Parigi ed è entrata a far parte del repertorio abituale di ogni complesso. Su un totale di 255 esecuzioni dedicate alla musica italiana, Vivaldi occupa il primo posto con 74 concerti. Segue Scarlatti che, beneficiando del largo interesse che i pianisti attribuiscono a questo autore, annovera 40 esecuzioni. Vengono di seguito: Rossini con 9 esecuzioni, Paganini con 8, Boccherini con 7, Corelli, Monteverdi e Tartini con 6, Confalonieri, Lulli, Mortari, Pasquini e Respighi con 5, Donizetti, Locatelli, Palestrina e Verdi con 4. Seguono nell'ordine: Brunetti, Durante, Marcello e Pergolesi (3 esecuzioni), Albinoni, Bellini, Busoni, Clementi, Cherubini, Galuppi, Paisiello, Valentini, Veracini e Vinci (2 esecuzioni). Con una esecuzione ciascuno vengono infine. Caccini, Caldara, Cambini, Carissimi, Casella, Cesti, Cimarosa, Frescobaldi, Leo, Gabrieli, Geminiani, Giardini, Giordani, Ghedini, Malipiero, Mancia, Manfredini, Marenzio, Nono, Paradisi, Piccinni, Porpora, Puccini, Sammartini e Stradella.

LUGANO

Il folclorismo corale che armonizza i temi della strada è materia assai ostica da trattare in quanto assai facilmente può spingere il compositore a semplicismi volgari, oppure a preziosismi artificiosi. Il maestro Carlo Florindo Semini nelle sue *Scene ticinesi*, eseguite recentemente a Radio Monteceneri, è riuscito a raccogliere i suoi temi od echi popolari con una mano nè troppo aperta nè troppo chiusa, ed il felice risultato è che le sue risonanze popolaresche si espandono in un clima che è il clima d'arte e non di scolastico od arbitrario manierismo.

Le rilegature armoniche delle nenie e delle canzoni del popolo ticinese appaiono nella composizione del Semini d'indovinata fattura e di una raffinata semplicità che ha insieme il gusto delle vecchie reminiscenze e delle nuove sensibilità. I tre spunti, momenti od episodi della Suite portano i titoli: *La bella filatrice*, *Lamento* e *Davanti al camino*. Di quest'ultimo, che è il più toccante, il Semini è autore anche del tema musicale oltre che delle parole, il che convalida l'opinione di chi è convinto che il folclorismo respirato è più efficace e suggestivo di quello riprodotto. Convinzione del resto sottolineata da maiuscoli esempi.

n. n.

varie

Nella cattedrale di Salerno è stato inaugurato il nuovo grandioso organo a tre manuali progettato dal Maestro Eugenio Consonni e costruito a Crema.

Nel concerto di collaudo, tenuto l'8 dicembre u.s., il Maestro Consonni ha eseguito musiche di Frescobaldi, Pasquini, Capocci, Petrali, Chiesa, M. E. Bossi, Dandrieu, Gabriel Marie, Boelmann, Guilmant, Franck. Altri due concerti (con musiche di Vivaldi, Bach, Franck, Guilmant, Frank, M. E. Bossi, Widor, Nordio, Refice, Buondonno e altri) sono stati tenuti, nei giorni 11 e 18 dicembre, rispettivamente dagli organisti P. Enrico Buondonno e Domenico D'Ascoli.

■

Il 20 dicembre scorso il Collegio Internazionale di Musica al Foro Italico, in Roma, ha ripreso — per spontanea iniziativa dei convittori — una tradizione propria ai Conservatori di un tempo. Tre giovani studenti di composizione (Giuseppe Scotese, Gian Claudio Mantovani, Fausto Corrubolo) hanno preparato delle composizioni alla cui realizzazione hanno entusiasticamente collaborato tutti i convittori.

■

L'Orchestra d'Archi di Milano, diretta da Michelangelo Abbado, ha riscosso vivissimo successo, durante la recente *tournée* in Francia, Spagna, Portogallo e Marocco, nell'esecuzione dei Concerti delle *Quattro Stagioni* di Vivaldi nella revisione di Malipiero.

■

Tra le esecuzioni di musiche contemporanee segnaliamo:

di Franco Margola il *Kinderkonzert n. 1* per pianoforte e orchestra (solista A. Benedetti Michelangeli) a Milano, Napoli, Palermo, Brescia; il *6° Quartetto* a Verona (Quartetto Vivaldi); il *Concerto* per pianoforte e orchestra a Trento (solista Bruno Mezzena);

di Renzo Bossi il poema sinfonico burlesco *Pinocchio* alla Radio di Copenaghen e alla Società dei Concerti di Freiburg;

di G. F. Malipiero l'*Hortus conclusus*, ad Essen, Wiesbaden e Stuttgart (pianista Alberto Salimbeni);

composizioni pianistiche di G. F. Malipiero, Desderi, Mortari, Casella e Busoni, eseguite dal pianista Dall'Agnola in una *tournée* di quindici concerti attraverso la Spagna e l'Africa settentrionale;

i *Sei piccoli pezzi* per pianoforte di E. Sòllima eseguiti in un *récital* dello stesso autore tenuto alla Sala Debussy-Pleyel di Parigi;

musiche pianistiche di Crescentini, Piccioli, Del Corona, Pizzetti, Pick Mangiagalli e Martucci eseguite dalla pianista Itala Balestri Del Corona in un concerto tenuto alla Casa della Cultura di Livorno.

■

Altri concerti e *tournées*:

Il Duo pianistico Conter ha tenuto una *tournée* in Spagna;

il pianista Alfredo They ha suonato a Karlsruhe e Freiburg, solista in alcuni *Concerti* diretti da Kranhals;

il violinista Sirio Piovesan e il pianista Eliodoro Sòllima hanno suonato al Circolo Artistico di Palermo;

La pianista Mirella Suppo ha tenuto un concerto nel Salone della Famiglia Meneghina di Milano.

■

L'opera in 3 atti *Paganetta* del compositore spezzino Enrico Salines, presentata

Reggio Emilia ha rinnovato il successo della prima rappresentazione nell'esecuzione, diretta dal maestro Graziano Mucci, che si è tenuta nello scorso dicembre al Teatro Monteverdi di La Spezia.

■

Cesare Valabrega ha concluso una lunga *tournée* attraverso i Paesi scandinavi, l'Inghilterra, la Germania, la Francia e l'Olanda, dove ha tenuto concerti di musica italiana e francese dei secoli 17° e 18°, preceduti da conferenze illustrative.

■

Il maestro Emilio Giani, organista in San Petronio a Bologna, ha tenuto recentemente concerti alla Radiodiffusion française, alla Radio Svizzera e per la inaugurazione di organi a Bologna, Rovigo e Bellinzona.

■

L'apparizione dell'*Amfiparnaso* di Vecchi e del *Festino nella sera del giovedì grasso* di Banchieri, incisi dal Nuovo Madrigaletto Italiano diretto da Emilio Giani per conto del Club Française du Disque, è stata accolta con entusiastici commenti da parte della critica francese.

■

Il pianista Giuseppe Terracciano ha tenuto recentemente applauditi concerti a Milano, Genova, Firenze, Berna, Zurigo, San Gallo, Marsiglia, Nizza, Cannes, Mentone e alla Radio Francese, presentando un interessante programma dedicato agli autori italiani dal 1500 ai nostri giorni.

■

Il violoncellista Fulvio Renzulli ha registrato recentemente un Concerto di musiche moderne a Radio Stoccarda, eseguendo tra l'altro la *Sonata* di Enzo De Bellis e la *Piccola Suite* di Daniele Napoletano; il 2 gennaio ha eseguito il *Concerto* di Haydn alla Televisione di Zurigo.

■

L'Orchestra da Camera di Firenze ha compiuto nell'anno 1955 *tournées* in Italia, Francia e Spagna. Essa ha dato concerti nelle principali città ottenendo ovunque un massimo concorso di pubblico il quale ha accolto il complesso con le più calorose manifestazioni di entusiasmo.
I critici di Parigi, Bordeaux, Strasburgo, Marsiglia, Roma, Madrid, Barcellona, Siviglia ecc. sono stati tutti concordi nell'affermare che questo complesso nella sua totalità raggiunge con eccezionale facilità una non meno eccezionale perfezione. Direttore dell'Orchestra da Camera di Firenze è Piero Adorno. Solisti: la pianista Bruna Venturini e il violinista Aldo Priano.

■

Di Otello Calbi sono state eseguite recentemente l'*Ouverture per orchestra da camera* (Radio Monteceneri, direttore Leopoldo Casella), la *Sonata per violino e pianoforte* (Radio Stoccarda, eseguita dal Duo Barbetti), il *Rondò* per tre strumenti a fiato, eseguito all'Accademia Musicale Napoletana.

NOTE MUSICALI

modulazioni

*Si è già detto del vice-critico: qualche attenzione al critico titolare. I critici d'oggi sono intelligenti e spregiudicati. S'ha la sensazione che ritengano addirittura inutile la funzione della critica, almeno per quanto riguarda la critica dell'esecuzione se non quella della musica nuova. Conosciamo vari critici che giudicano tutti i pianisti, tutti i violinisti, tutti i direttori d'orchestra bravissimi; e dicono bravissimi e li elogiano sulle colonne dei loro giornali con un'aria di raffinata sufficienza. In linea di massima non è possibile dar loro torto. Si trovano quotidianamente seduti per lunghe ore ad ascoltare orchestre, violini e pianoforti, quanti pianoforti, da anni ed anni. Una noia sottile ed ormai serenamente accettata si impadronisce di loro mentre entrano nella sala del concerto e non li abbandona prima che si ritrovino all'aperto. Quante volte hanno ascoltato, forse meglio dire sentito, l'*Appassionata? *Quante volte hanno seguito gli sviluppi della* Pastorale? *Come pretendere che riescano a rinnovare ogni giorno, per anni, le antiche emozioni?*

Gli esecutori non possono rendersene conto. Ascoltano il suono del loro strumento e cercano d'immaginare le reazioni che suscita nel famoso critico che certamente se ne sta nascosto nella penombra della sala. Ogni inflessione sonora, ogni accento, ogni assestamento del ritmo sono stati studiati per lunghi mesi; essi credono che tutte le loro intenzioni, anche le più discrete, siano giustamente valutate; talora temono di aver passato il segno, di essersi allontanati troppo dall'essenza oggettiva della musica. Riterrà Lui questo passaggio azzardato o saprà apprezzarne le intenzioni? La mattina dopo i quotidiani parlano chiaro: i vari Lui sono sostanzialmente contenti: chi loda l'eleganza del tocco, chi loda invece l'appropriata scelta del programma. Brevi parole, del resto, di carattere quanto mai generico, con un accenno al calore degli applausi, alla dimensione dell'uditorio. E' giusto che sia così: la posizione dell'esecutore, ha acquistato forse una centralità eccessiva nella vita della musica. L'atteggiamento dei critici sembra voler contribuire ad un'azione riequilibratrice. Ma le delusioni dei concertisti, la mattina dopo, non si contano; per i più sensibili, per i più seri, la lode generica e disattenta assume i colori dell'ingiustizia. Anche se per molti altri si traduce in una immeritata fortuna.

E' uscito in edizione italiana un volume già da tempo ben noto: il Dictionary of Musical Themes *di Barlow e Morgenstern. Singolari le reazioni del pubblico più interessato, di fronte a quest'opera. Conosciamo alcuni fanatici che trascorrono lunghe serate in compagnia del Dizionario, ricostruendo talora faticosamente, per la scarsa consuetudine del pentagramma, gli andamenti tematici delle Sinfonie mozartiane, sperimentando con grave attenzione e con l'aiuto dei dischi l'efficienza di quel famoso sistema alfabetico che permette di identificare un tema. E' noto: si trasporta il tema, ascoltato o ripensato,*

nella tonalità di do e lo si ricerca in base alla successione alfabetica delle lettere corrispondenti alle note che lo compongono.

Conosciamo altri che preferiscono trasferire il divertimento su un piano collettivo: ed allora sono reciproche interrogazioni, accenni più o meno timidi sulla tastiera del verticale, riferimenti a temi analoghi già ascoltati, discorsi senza fine sulla sorprendente similitudine dei temi iniziali della Terza Sinfonia *beethoveniana e della morzartiana* Ouverture *di* Bastiano e Bastiana. *Sono i dilettanti, quelli che taluni insistono a definire col termine suggestivo ed equivoco di amatori.*

Poi ci sono i musicisti veri, i direttori d'orchestra, i compositori, i pianisti. Questi non amano il Dizionario *di Barlow e Morgenstern; ritengono l'indice alfabetico una sorta di meccanismo inutile e vagamente ciarlatanesco. Il tema per loro non rappresenta la musica. Forse, inconsciamente, non vogliono valutare, sul metro del Dizionario, le loro limitate conoscenze.*

Il soggetto dell'opera Le Fou *di Marcel Landovski, rappresentata recentemente a Nancy, è stato vivacemente discusso su vari quotidiani francesi ancor prima della rappresentazione. In genere veniva considerata con un certo scetticismo la possibilità di portare sulla scena lirica, con qualche successo, quegli intimi problemi, quei terribili dubbi, attualissimi, che albergano nell'animo degli scienziati atomici.*

L'azione si sviluppa in una città assediata dagli eserciti nemici. Peter Bel, un illustre scienziato che conosce perfettamente il modo di sviluppare dalla materia le enormi energie che vi sono racchiuse, potrebbe se lo volesse capovolgere le sorti della guerra, rompere l'assedio, distruggere il nemico. Ma Peter Bel non intende rivelare un segreto che potrebbe in avvenire compromettere le sorti stesse dell'umanità. Tra salvezza della patria e quella dell'intera umanità Peter Bel sceglie la seconda. Affronta quindi il patibolo, cui i suoi concittadini lo condannano per tradimento, con grande serenità: la guerra sarà perduta, ma l'umanità sarà salva. Lo stesso Albert Einstein ha forse, ispirato al musicista la figura del protagonista. Non riusciamo a comprendere per quale ragione Claude Baignères abbia scritto, sul Figaro littéraire, *che un tale soggetto è fondato su una base filosofica dalla quale non c'è da attendersi niente di buono per l'arte scenica, aggiungendo poi che se qualche cosa di interessante potrà essere offerto dalla nuova opera saranno da ringraziare gli elettricisti, i macchinisti e gli specialisti della* pyrotecnique *teatrale; in modo più particolare un* magicien germanique *appositamente chiamato per trasferire sul piano visivo i contrasti che si sviluppano nell'animo dello scienziato, diviso tra la passione per la scienza e l'amore della vita.*

Perchè mai un soggetto di tal genere deve essere considerato indegno di un'opera teatrale? Non sono questi tra i motivi più significativi del nostro tempo?

L'esperimento è interessante, anche al di là dei funambolismi dei macchinisti e degli elettricisti; al di là ancora degli artifici scenici del magicien germanique. *Giungerà una Lettera dalla Francia, magari su queste stesse colonne, a portarci l'eco di giudizi meno aprioristici?*

PANFILO

brevi

Il maestro Luigi Ferrari Trecate, che qualche tempo fa era stato chiamato alla Presidenza dell'Accademia Filarmonica di Bologna, è stato recentemente nominato Vice Presidente dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma.

■

In luogo di Arthur Honegger, recentemente scomparso, è stato nominato Accademico di Santa Cecilia Francis Poulenc, il quale ultimamente ha scritto un'opera intitolata *Les Dialogues des Carmelites*, tratta dall'omonimo dramma di Bernanos. Nella stessa adunanza sono stati nominati accademici anche Antonio D'Elia, Carlo Maria Giulini, Giancarlo Menotti, Massimo Mila, Virgilio Mortari, Jacopo Napoli, Guido Pannain, Antonino Pirrotta, Renzo Rossellini, Nino Rota, Pietro Scarpini, Ferruccio Vignanelli, Antonino Votto.

■

È uscito a Firenze *Controluce*, quindicinale dello spettacolo. Si occupa di musica, del teatro di prosa, della rivista, di cinema, della radio-televisione.

---

concorsi

L'Ente Autonomo del Teatro Comunale di Firenze bandisce un Concorso nazionale per esami, per il posto di 2° Fagotto.

Possono parteciparvi strumentisti di sesso maschile, di età non superiore ai 40 anni, di cittadinanza italiana. Le domande di ammissione in carta semplice, corredate dall'elenco dei titoli professionali ed artistici, devono pervenire alla Sovrintendenza dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale — Corso Italia 16, Firenze.

Nella domanda deve essere chiaramente indicata la residenza.

La prova di esame comporta la esecuzione dei seguenti pezzi:

1°) *Concerto in fa, op. 75* di C. M. Weber;

2°) Una Studio estratto a sorte fra i n. 6, 11, 17 dei *22 Grandi Esercizi* di N. Gatti, Ed. Ricordi;

3°) Uno Studio estratto a sorte fra i n. 30, 32, 35 dai *50 Concerti-Studien* di L. Milde (Parte 2). Ed. International Music Con., New York;

4°) Lettura a prima vista e trasporto non oltre un tono sopra e sotto di un brano di media difficoltà;

5°) Esecuzione dei più importanti ***a solo*** del repertorio lirico-sinfonico.

Gli esami avranno luogo secondo l'invito che sarà recapitato a ciascuno dei richiedenti. I concorrenti dovranno presentarsi muniti di un documento di riconoscimento e del documento di conferma che la Sovrintendenza del Teatro invierà loro per l'ammissione al concorso. I membri della commissione esaminatrice ed il commissario esterno saranno designati dalla Sovrintendenza del Teatro.

La domanda di ammissione al concorso implica l'impegno da parte del firmatario, di accettare incondizionatamente le norme del Contratto nazionale dei professori d'orchestra e il giudizio inappellabile della Commissione esaminatrice.

L'assunzione definitiva nell'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino è subordinata ad un periodo di prova di sei mesi.

■

Un Concorso Internazionale di Pianoforte intitolato a Francesco Liszt avrà luogo a Budapest nel settembre 1956.

Possono parteciparvi pianisti di ogni Nazione che abbiamo compiuto il diciassettesimo anno d'età. Il concorso comporterà due gare eliminatorie ed una gara finale. Quest'ultima si svolgerà in due parti: il pianista dovrà suonare prima da solo, quindi con l'orchestra. I risultati ottenuti nelle distinte prove decideranno le classifiche.

Ulteriori informazioni (sui membri della giuria, la data esatta del concorso, le condizioni per parteciparvi), saranno contenute in un programma che verrà fatto conoscere successivamente. Il Comitato di preparazione del Concorso Internazionale di Pianoforte Francesco Liszt, fino al 31 maggio, avrà sede a Budapest, Liszt Ferenc tér.

Ecco l'elenco dei brani d'obbligo al concorso:

Prima prova eliminatoria:

1) Uno degli studi sottoelencati:

Il Lamento, La Leggerezza, Un Sospiro (dagli *Studi da concerto*); *Mazeppa, Fuochi fatui, Eroica, Caccia selvaggia, Ricordanze, Studio in fa minore, Tormenta di neve, Armonie della sera* (dagli *Studi trascendentali*).
Rapsodie: 1ª, 6ª, 11ª, 12ª, 15ª, 16ª; *Csàrda obstiné; Csàrda macabre.*
3) Un'altra opera di Liszt a scelta (durata dell'esecuzione circa 5 minuti).
Seconda prova eliminatoria:
1) *Sunt lacrimae rerum* (*Années de pélerinage*, 3° volume).
2) Una tra le opere seguenti: *Funerailles; San Francesco d'Assisi che predica agli uccelli; San Francesco da Paola che cammina sulle acque; Seconda ballata in si minore; Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen; Vallée d'Oberman* (*Années de pélerinage*, 2° volume); *Après une lecture de Dante* (*Années de pélerinage*, 2° volume).
Finale:
1) *Sonata in si minore.*
2) Uno dei 3 *Concerti.*

■

Il Conservatorio di Musica C. Monteverdi di Bolzano indice l'VIII Concorso pianistico internazionale Ferruccio Busoni. Il Concorso è aperto ai pianisti d'ambo i sessi e di ogni nazionalità che al 31 dicembre 1956 abbiano compiuto il 15° anno di età e non oltrepassato il 32°. La Giuria sarà formata da musicisti e pianisti illustri. Il Concorso Busoni è costituito da due gare eliminatorie e da una gara finale. I candidati che in seguito al risultato della prima gara eliminatoria non fossero ammessi a partecipare alla seconda, saranno esclusi dal concorso e non avranno diritto al rilascio di attestati o certificati. I candidati che avranno superato la seconda gara eliminatoria saranno ammessi alla gara finale. Saranno dispensati dal partecipare alla prima gara eliminatoria quei candidati che si fossero affermati in precedenti concorsi internazionali.

Fanno parte del Comitato, tra gli altri, i maestri Claudio Arrau, Wilhelm Backaus, Arturo Benedetti Michelangeli, Paul Baumgartner, Alexander Borovski, Alfred Cortot, Eduardo del Pueyo, Jacques Fevrier, Walter Gieseking, Nikita Magalov, Nikolai Orlov, Egon Petri, Rudolf Serkin, Carlo Vidusso, Friederich Wührer, Carlo Zecchi.

Programma del Concorso:

per la 1ª e 2ª gara eliminatoria: *a*) Busoni (obbligatorio per tutti): *Preludio n. 10* dai *24 Preludi op. 37, Vol. 1°* - Edizione Ricordi — *b*) Un gruppo di almeno 4 composizioni importanti di differenti autori, scelte tra i seguenti: Bach, Bach-Busoni, Beethoven, Scarlatti, Chopin, Schumann, Schubert, Liszt, Mozart, Brahms, Franck, Mendelssohn. — *c*) Almeno 3 importanti composizioni moderne di differenti autori noti (da Debussy ai contemporanei di ogni stile e tendenza).

Per la gara finale:
Un programma da concerto della durata di circa 5 minuti, formato dalla giuria con pezzi scelti dal repertorio presentato dal candidato per la 1ª e 2ª gara eliminatoria.

■

La Direzione Provinciale dell'Enal di Treviso indice la terza edizione del Concorso Nazionale di Pianoforte premio Città di Treviso. Collaborano all'importante manifestazione artistica, che tanto successo ha riscosso nel passato, il Sindacato Musicisti Italiani, il Comune di Treviso e i più importanti enti culturali della città.

Per informazioni rivolgersi alla Direzione dell'Enal Provinciale di Treviso - Sezione musica - Via XX Settembre.

RECENSIONI:

musica

VINCENZO DAVICO. ***Cinque canzoni d'Isotta*** per canto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1955. L. 400.

Brevi e pur dense liriche che vanno ad aggiungersi alla già copiosa produzione di Davico in un campo per il quale il musicista mostra una particolare predilezione e che indiscutibilmente gli è congeniale. I versi, rapidissimi e scultorei, liberamente tradotti ed elaborati da antichi testi francesi, sintetizzano mirabilmente i drammatici motivi della nota leggenda medievale. Per essi il compositore ha creato espressioni musicali adeguate nella forma e nella sostanza: la linea del canto aderisce strettamente al testo poetico, ne sottolinea l'umano significato, dimostrandosi in particolar modo felice nei momenti di contenuto lirismo, tradotti con accenti dolci e commossi e sui quali di preferenza indugia; ne colorisce l'azione accogliendo intervalli dalla curvatura ardua, ma non tortuosa, mentre l'accompagnamento pianistico, fondato per lo più su pedali armonici, definisce suggestivamente l'atmosfera, stabilita anche da una vaga irrequietezza ritmica (frequente è il susseguirsi di misure differenti per valore) che tocca l'acme nell'ultimo pezzo, *La Morte*, privo di sbarre divisorie, da eseguirsi «senza rigore di tempo». F. B.

CESARE NORDIO. ***Poema per violino e orchestra.*** Partitura. Milano, Ricordi, 1955.

Si tratta di una breve composizione per violino e orchestra. Il titolo (*Poema*) indica le intenzioni liriche dell'autore. Lo stile, di sapore chiaramente romantico, concede al solista una frequente flessibilità di respiro musicale. Le indicazioni agogiche oscillano costantemente in successioni variate: *Andante* (*quasi con moto*), *subito più mosso, poco rall., a tempo, movendo, rit.*, ecc. La tonalità d'impianto è scelta tra le più violinistiche offerte dalla tradizione: mi minore. GIO. STE.

DE ANGELIS VALENTINI. ***41 Studietti dilettevoli per pianoforte.*** Milano, Ricordi. L. 250.
Sogni di bimbi, 10 pezzi facilissimi per pianoforte. Milano, Ricordi. L. 350.

Sono due fascicoli pregevoli dedicati alla educazione dei piccoli allievi di pianoforte, i quali hanno bisogno di essere guidati con severità didattica, ma, al tempo stesso cercando di non far pesare la fatica del primo studio e di allietare i giovani spiriti con cose piacevoli e di non difficile realizzazione. Gli studietti sono in forma di piccoli pezzi, che si ispirano ad una ingenua idea poetica (*Canzone, Cornamusa, Zampognata, Canto del mattino, Notturnino, Campane, Ninna-nanna, Tramonto doro, Storia gaia, La Piva montanara, Allegro commiato*, ecc.). Tutti sono basati sul principio delle scale, senza che scale vere e proprie vi figurino come tali. L'ispirazione musicale è ingenua, come doveva essere, ma fresca e di fine gusto. Quanto ai *Sogni di bimbi*, essi, pur costituendo dei piccoli quadretti (*Il Pastorello, La Casetta del bosco, Fiori del prato, La Fiera del villaggio, Sogno di fata, Canzone di primavera, Il Cavallino della giostra, La Damina del Settecento, Valzer*

dei fiori, Girotondo dei nanetti), obbediscono alle esigenze tecniche dell'allievo principiante, rimanendo quasi sempre nell'ambito delle 5 dita e facilitando il più possibile il movimento della mano sinistra, a base di note uguali. Queste pagine che sono raccomandabili ad ogni insegnante serio per i suoi piccoli allievi, sono dettate da un maestro che ha lunga pratica di insegnamento e conosce ogni segreto della psicologia dei bimbi che si trovano a lottare con le prime difficoltà della tastiera.

ADAM

NINO PIRROTTA. ***The Music of fourtheenth Century Italy.*** **1.** (Bartholus de Florentia, Johannes de Florentia, Gherardellus de Florentia). Prefazione, testi poetici e musicali. Amsterdam, American Institute of Musicology, 1954. In-4°, pp. XIV-80 (« Corpus mensurabilis musicae », n. 8).

W. THOMAS MARROCCO. ***The Music of Jacopo da Bologna.*** Berkeley, University of California Press, 1954. In-8°, pp. 162, con 7 tav. f.t. (« University of California Publications in Music », 5).

La pubblicazione a distanza di pochi mesi, di due importanti raccolte di musiche della nostra Ars Nova, insieme all'interesse che mostrano oggi per le fresche e vivaci composizioni del Trecento sia nuovi complessi di « Musica antica » che alcuni Enti discografici, fa sperare che sia finalmente vicina l'epoca in cui le centinaia di madrigali, caccie e ballate che i codici hanno conservato siano riacquisiti *in toto* alla nostra cultura. Un simile ambizioso progetto era stato annunciato nel 1950 sulle pagine di *Musica Disciplina;* esso prevedeva un piano di cinque volumi nei quali Nino Pirrotta, l'eminente studioso che ha già recato fondamentali contributi in questo settore della nostra storia, avrebbe raccolto il *corpus* del Trecento musicale italiano.

La promessa comincia ad essere realizzata con questo volume che, secondo il piano annunciato, doveva comprendere tutti i compositori fiorentini ad eccezione del Landino, per il quale era previsto un intero volume. Invece le trentotto composizioni qui radunate appartengono tutte a Giovanni da Cascia ed a Gherardello; meno un *Credo* che G. de Van aveva attribuito a Bartolino da Padova, mentre il Pirrotta ha appurato che esso appartiene a Bartolo da Firenze, un compositore « scoperto » pochi anni or sono da lui congiuntamente al Li Gotti.

Nel volume, dopo una breve prefazione sui compositori e sui criteri seguiti nella trascrizione, l'elenco delle fonti e la riproduzione dei testi poetici, sono riportate le musiche: molti madrigali, tutti a due voci, qualche caccia. Le poche ballate (tutte di Gherardello) sono ad una sola voce; dello stesso sono anche riportate due composizioni religiose (manca però il *Benedicamus Domino* a tre voci, già noto al Wolf che lo trasse dal codice della Biblioteca Nazionale di Parigi. f. ital. 568).

Quando della stessa composizione i codici danno lezioni diverse, il Pirrotta, ha preferito — anzichè raccogliere le varianti in una appendice — pubblicare congiuntamente le due o tre versioni allineandole verticalmente una sull'altra: accorgimento pratico che è preferibile a quello tradizionale perchè permette di abbracciare, con una sola occhiata, le differenze tanto di note che di ritmo.

All'alto pregio scientifico del lavoro — che ci auguriamo vivamente di vedere presto ultimato — conferisce ulteriore merito la accurata chiarezza della stampa.

W. Thomas Marrocco, docente presso la Università di Los Angeles, non è nuovo agli studi sul Trecento italiano, avendo già precedentemente pubblicato una notevole monografia sulla caccia e un'altra sul madrigale trecentesco.

Lo studio delle musiche di Jacopo da Bologna che i codici ci hanno tramandato (31 madrigali, una lauda, una caccia, un mottetto) e che appartengono — insieme a quelle di Giovanni da Cascia e di Gherardello — al primo periodo della nostra Ars Nova, permette al Marrocco di affermare che « *Jacopo è senza dubbio un innovatore ed un maestro... Se non ci fosse stato un compositore del suo rango a fissare le basi, probabilmente non ci sarebbe stato un Landino...* ».

L'affermazione non rimane fortunatamente nell'immotivato, giacchè attraverso lo studio analitico condotto sulle forme musicali, lo studioso americano giunge ad una approfondita conoscenza delle consuetudini di scrittura e, di qui, agli elementi stilistici e alle qualità espressive del compositore.

Tra le composizioni più notevoli, oltre ai noti madrigali *Fenice fu* e *Non al suo amante*, ricordiamo un madrigale a 3 voci le quali cantano (secondo lo stile del mottetto) testi diversi (*Aquila altera - Creatura gentile - Uccel di Dio*) ed un mottetto a 3 voci (*Lux purpurata - Diligite iustitiam*), il cui testo, formante l'acrostico di Luchino Visconti, è una delle poche fonti congetturali su cui poggia la conoscenza della biografia di Jacopo.

RI. AL.

GIOACCHINO ROSSINI. ***6 Sonate a quattro - Prélude, thème et variations pour cor.*** Vol. I e II, « Quaderni rossiniani » a cura della Fondazione Rossini, Pesaro, 1954.

Il raffronto fra questi due fascicoli di inediti rossiniani pubblicati dalla Fondazione Rossini è del più vivo e singolare interesse. Due limiti estremi: il Rossini che, a dodici anni (1804), fa i suoi primi passi, innamorato di Mozart e di Haydn; e il Rossini della grande, arguta vecchiaia che compone per diletto suo e degli amici, nella villa di Passy, e scrive in un linguaggio che non è ormai più il suo, ma che egli sa assimilare e vivificare con straordinaria freschezza.

Fra queste prime *6 Sonate a quattro* (che furono scoperte da Alfredo Casella presso la Library of Congress di Washington) e il *Prélude, thème et variation pour cor*, scritto da Rossini nell'ultimo periodo della sua vita (presumibilmente, dallo stile e dalle preziosità armoniche, tra il 1860 e il 1868) sembra sia trascorso un intero secolo.

Nelle *Sonate* (che una tarda annotazione autografa di Rossini definisce « orrende... composte... all'età la più infantile) lo spirito della forma strumentale settecentesca appare perfettamente assimilato dal piccolo compositore; ma già fa capolino la sua prepotente personalità e vi si possono individuare certi tratti che diverranno caratteristici della *verve* rossiniana. Gruppi di terzine, note ribattute, volatine e talvolta un brio scanzonato o belle ispirazioni melodiche che vengon fuori inaspettatamente dal gioco contrappuntistico dei quattro strumenti (due violini, violoncello e contrabbasso). La revisione è curata da Lino Liviabella, con una prefazione critica di Alfredo Bonaccorsi, che presenta anche il *Prélude, thème et variations* per corno con accompagnamento di pianoforte (revisione di Domenico Ceccarossi), osservando che *il Preludio si può considerare una Romanza teatrale con cadenza alla fine; le Variazioni sono due, con un Recitativo fra la prima e la seconda.*

E' noto come il corno fosse lo strumento prediletto di Rossini: gli *assoli* per questo strumento sono parecchi nelle sue opere (da quelli dell'*Italiana in Algeri* e del *Turco in Italia*, al prodigioso Andantino dell'*ouverture* della *Semiramide*, alla stupenda fanfara per sei corni della *Donna del lago*, al magistrale uso infine che egli ne fece nel *Guillaume Tell*). Anche nei *pechés de vieillesse* (come egli chiamava le sue composizioni scritte durante il soggiorno parigino) s'incontrano, fra la massa di pezzi per pianoforte e per canto, pagine strumentali, meno frequenti, ma parimenti del più vivo interesse, come questo *Prélude* nel quale lo stile rossiniano, compreso quello del *Tell*, appare talmente trasformato e maturato da far pensare perfino a un Saint-Saëns.

Il revisore ha creduto opportuno trasportare il pezzo mezzo tono sopra (*fa* magg.) per maggior comodità di esecuzione sul corno moderno.

L'iniziativa della Fondazione Rossini di pubblicare (dopo tanta gelosa custodia) se non tutto, almeno gran parte del lascito di inediti trasmessi all'allora Liceo

Musicale di Pesaro dalla vedova del grande musicista, Olimpia Pélissier, va accolta con plauso, poichè la conoscenza dell'attività rossiniana nel periodo del « grande silenzio » è tra le più singolari che la storia della musica possa offrire, non solo dal punto di vista musicologico, ma anche da quello sociale e psicologico. In questi straordinari documenti della vecchiaia rossiniana si riflettono infatti posizioni e problemi (sentiti talvolta con una coscienza che oggi diremmo « intellettualistica ») che ritorneranno d'attualità nel primo ventennio del nostro secolo. E v'è da augurarsi che la pubblicazione degli altri inediti possa continuare con regolarità.

L. RO.

AQUILES PONZINI. ***Dieci melodie del folklore greco per pianoforte*** **e** ***Canciones y danzas del folklore basco*** per pianoforte. Milano, 1955, Le Chant du Monde, pp. 12 e 36.

Aquiles Ponzini vive a Montevideo e si diletta di musica e di cultura musicale. Dal suo interessamento per il canto folcloristico sono nate le due raccolte di cui qui si parla, dove il Ponzini ha riunito 10 melodie greche e 65 fra danze e canzoni basche elaborate per pianoforte; suo scopo è stato di « rivelarne e intensificarne l'espressione latente, e renderle più facilmente comunicative a un pubblico musicale non abituato alla monodia ». La veste pianistica data dal Ponzini è, per così dire, corale; l'ambito sonoro in cui si svolgono i brani è quello centrale della tastiera e largamente predomina la scrittura a quattro parti, equamente distribuite fra le due mani. Le armonie si propongono d'apparire uno spontaneo germoglio del canto, quasi sempre affidato alla voce alta e qualche volta al basso, e generalmente vi riescono; esse fioriscono sane e gustose, contenute entro i limiti suggeriti dalle melodie stesse, che le altre parti non sopraffanno, ma seguono docili e fedeli come ombre.

I canti greci, scelti dal Ponzini fra quelli pubblicati da Rodney Gallop nel *Musical Quarterly* del gennaio 1935, ora racchiudono vaghe movenze rievocanti antichi modi diatonici, ora accolgono frequenti intervalli di seconda eccedente; il modo maggiore quasi non vi appare. Prevalgono i tempi lenti e moderati. Il ritmo sembra voler sfuggire alle simmetrie della misura. Le danze e canzoni basche amano invece i modi maggiore e minore e sembrano guidate da una precisa volontà ritmica; indubbiamente con la misura esse vanno più d'accordo. Il Ponzini le ha tratte dall'opera *De musica vasca* di J. A. de Donostia e F. de Madina.

Nella veste data loro dal Ponzini queste melodie potranno dunque risuonare sul pianoforte, e in parte anche sull'organo e sull'armonium, diffondendosi dove forse altrimenti non sarebbero mai giunte e giustificando così l'adattamento alla tastiera. Ma perchè non potrebbero servire anche a scopo didattico, ossia come piccoli pezzi per coloro che della tastiera stanno imparando i segreti?

F. M.

PAUL HINDEMITH. ***Symphonia serena.*** Partitura. Mainz, Schott.

È una delle composizioni hindemithiane più recenti. Il titolo, in latino, s'innesta nella poetica classicheggiante dell'Autore. E classicissima appare l'architettura di tutta la Sinfonia, suddivisa nei quattro tempi tradizionali. Ma c'è anche un distendersi in un'aperta espansività di canto, evidente soprattutto nel terzo movimento, *Colloquy*, dialogato tra due gruppi orchestrali. È questa — probabilmente — la nota caratteristica dell'ultimo periodo (americano) di Hindemith. È la conclusione di una complessa parabola estetica, iniziata dall'espressionismo vibrante e mordace delle prime composizioni, culminata sull'equilibrio di un severo ripensamento bachiano ed infine raddolcita in una pacata pianura melodica, ove anche la dissonanza ha perduta tutta l'acida incisività che siamo soliti attribuirle.

NIC. CA.

GINO CONTILLI. Suite per orchestra d'archi, pianoforte e percussione. Wien, Universal Edition, 1954.

Una partitura che si raccomanda da sè, per una diligente serietà di scrittura. I tre pezzi che costituiscono la composizione, *Passacaglia*, *Sarabanda* e *Gagliarda*, richiamano, anche soltanto nell'enunciazione verbale, un regime di classica austerità. Efficace nel primo tempo, l'impiego allucinato del pianoforte contrapposto al calore espressivo degli archi. Di carattere robusto, la *Gagliarda* potrebbe far pensare a certo Hindemith per l'energico martellato della tematica contrappuntistica, mentre la *Sarabanda* tende a risolvere in una unica arcata la propria tensione dinamico-agogica. Apprezzamenti positivi, questi, che non ci impediscono tuttavia di avanzare qualche riserva nei confronti della scrittura rigorosamente contrappuntistica che domina tutta la *Suite*; scrittura nella quale il fatto seriale coincide quasi sempre con quello tematico, dando così origine ad un certo scolasticismo nell'uso della tecnica dodecafonica.

NIC. CA.

RECENSIONI:

dischi

JOHANN SEBASTIAN BACH. ***Concerti brandeburghesi n. 2 in fa maggiore e n. 5 in re maggiore.***
Berliner Kammerorchester diretta da Hans von Benda.
Telefunken, 1 disco LP da 30 cm. LE 6503

Il concetto para-analogico di architettura sonora che riappare puntualmente nei discorsi su Bach è richiamato d'obbligo quando si parla dei *Concerti brandeburghesi*. È legittimo ricorrere alla metafora per spiegare il contrasto Solo-Tutti della musica, con quello pieni-vuoti che animano le masse di una costruzione architettonica? Indubbiamente, come negli edifici tedeschi all'epoca di Bach le facciate si animavano di innumerevoli sovrapposizioni, di curve, modulazioni e controcurve, così nella musica dei *Brandeburghesi* vi è un mobilissimo lavorio imitativo che si spiega lungo interi movimenti.
Una concezione che diremmo rigorosamente edilizia ha guidato Hans von Benda nella sua interpretazione di due fra i sei Concerti bachiani: escludendo qualsiasi indugio, ogni concessione, anche nei movimenti lenti ad affettuosità di suono, ad « aperture » sentimentali.
Se personalmente preferiamo una interpretazione più indugiata, maggiormente commossa, non ci sentiamo tuttavia di rigettare la visione sonora dell'orchestra da camera berlinese, alla quale facciamo solo l'appunto di una bruschezza alquanto aggressiva del suono.
Ammirevole la bravura dei solisti; buona l'incisione.

RI. AL.

JOHANN SEBASTIAN BACH. ***Magnificat.***
Orchestra e coro della Scuola di Arzignano. Direttore Antonio Pellizzari. Solisti: primo soprano, Jacqueline Delman; secondo soprano, Ginevra Vivante; contralto, Claudia Carbi; tenore, Alfredo Nobile; basso, Marcello Cortis.
Fonit, 1 disco LP da 30 cm., LP 2002.

ANTONIO VIVALDI. ***Gloria*** (rev. Casella).
Orchestra e coro della Scuola di Arzignano. Direttore Antonio Pellizzari. Solisti: soprano, Ginevra Vivante; mezzosoprano, Claudia Carbi.
Fonit, 1 disco LP da 30 cm., LP 2003.

La Scuola di Arzignano poteva offrirci dischi difficilmente più impegnativi di questo, di Bach e di Vivaldi, che ci presentano i due grandi musicisti settecenteschi impegnati in due lavori potentemente grandiosi per la costruzione come per l'intensità espressiva raggiunta. E non sarà il caso, questo, per dilungarci sulle diversità (pur evidenti) che separano l'irruenza infuocata del « prete rosso », sempre intento alla ricerca di un « furore » ritmico quasi rossiniano, dalla complessa polifonia del Kantor. Ci basti osservare come questi dischi costituiscano una vera ed autentica gioia per chi li può ascoltare. E vogliamo ringraziare per questo la Scuola di Arzignano, che ci ha dato due esecuzioni corrette e più che dignitose, sia nella parte solistica che in quella orchestrale, anche se talvolta confinate entro i limiti di una correttezza un po' fredda e un po' scolastica, a scapito — evidentemente — di una più spontanea irruenza espressiva. Comunque bene.

NIC. CA.

W. A. MOZART. ***Musiche per « Thamos, König in Aegypten »*** di T. Ph. von Gebler, K. 345.
Solisti, Wiener Kammerchor e Wiener Symphoniker diretti da Bernhard Paumgartner.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 00260 L

W. A. MOZART. ***Variazioni su « Hélas, j'ai perdu mon amant », K. 360; Sonata in sol maggiore, K. 11.***
Duo di Amsterdam: Nap de Klijn, violino; Alice Heksch, pianoforte.
Philips, 1 disco LP da 25 cm., S 060027 R

Questi ottimi dischi appartengono alla serie di oltre settanta incisioni intitolate Mozart Jubilee Edition 1956 che la Philips ha varato per le odierne celebrazioni con l'intento di esemplificare le varie forme coltivate da Mozart e la loro evoluzione; il piano è stato redatto da Bernhard Paumgartner, che ha anche personalmente diretto alcune incisioni.
Thamos, re d'Egitto è il titolo di un dramma eroico composto in lingua tedesca dal barone von Gebler (un alto funzionario austriaco e fecondo poligrafo). Mozart gli era probabilmente stato raccomandato a Vienna durante il suo soggiorno del 1773, anno in cui egli attendeva a scrivere questo dramma impregnato di filosofia massonica che fu rappresentato a Vienna l'anno successivo.
Su invito del drammaturgo, Mozart negli ultimi mesi del 1773 compose cinque intermezzi (decorati da brevi interventi vocali) e due cori che, senza essere dei capolavori, dànno una completa prova dell'alto mestiere già conquistato dal diciassettenne compositore.
La breve *Sonata in sol maggiore* è la seconda di una serie di sei *Sonate* composte a Londra nel 1764 e dedicate alla regina d'Inghilterra, Sofia Carlotta. Secondo l'abitudine dell'epoca, era riservata al clavicembalo con accompagnamento di violino, il quale si limita a rinforzare alcuni passaggi all'ottava, ad accompagnarne altri in successione di terza o di sesta, escludendo ogni volo virtuosistico o accompagnamento indipendente. Ma l'insieme è una delle più felici musiche del giovanissimo compositore.
Le sei *Variazioni* sopra un canto popolare affidano alla tonalità di sol minore una malinconica melodia in ritmo di Siciliana. Benchè appartenga all'inizio della fase viennese di Mozart, lo spirito che la informa si collega ancora alle grazie fresche delle precedenti creazioni.
Il Duo di Amsterdam rivela stretto affiatamento, ammirevole equilibrio, cosciente probità stilistica. Per questa incisione è stato usato un pianoforte simile a quelli usati da Mozart: forse uno Stein dell'epoca.

RI. AL.

JEAN FRANCAIX. ***Concertino per pianoforte e orchestra.***
Berliner Philarmonisches Orchester. Direttore: Leo Borchard. Pianista: Jean Francaix.
— — ***Serenata per dodici strumenti.***
Hamburger Kammerorchester. Direttore: Hans Schmidt-Isserstedt.
Telefunken, 1 disco LP da 25 cm., LS 6003.

Nella Francia musicale dell'ultimo dopoguerra, la Francia dell'estrema avanguardia dodecafonica di Pierre Boulez, o del « mistico » gruppo di Messiaen-Jolivet-Le-sur-Baudrier, la figura di Jean Francaix è venuta fuori con un carattere nettamente « reazionario » o « controcorrente » (lasciamo al lettore, e alle sue convinzioni il compito di scegliere tra i due aggettivi): Jean Francaix prosegue, con una facilità di mano a volte sconcertante, nel solco aperto nel primo dopoguerra dal famoso gruppo dei Sei; per la sua musica, come per una famosa pagina di Ravel, potrebbe adattarsi l'epigrafe di Henry de Régnier: « Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile... ». Delle due composizioni incise preferiamo la prima, il noto *Concertino per pianoforte e orchestra,*

già eseguito più volte in Italia: dove almeno la « trovata » di un inciso scorrevole genera una specie di « motorismo » ritmico che percorre da cima a fondo tutto il primo tempo. Uniforme e pacato il secondo movimento (Lento) mentre l'Allegretto che precede il Rondò finale alterna un tono burlesco ad un melodismo infantile e leccato un po' raveliano e un po' popolaresco, con sapore di cantilena quasi gregoriana.

Pure concepita in quattro tempi, la *Serenata* alterna il brio spiritoso del primo e dell'ultimo movimento al quasi sentimentale Andante con moto (secondo tempo) seguito da un Poco allegretto, ritmicamente uniforme, ed intenzionalmente « stupidino » nel balocchegiamento con una tematica infantile ed « ingenua ». Buona l'esecuzione. MI. RO.

LETTERE AL DIRETTORE

Ricreazioni

Caro Direttore,

Ti voglio regalare un minuto di ricreazione. La concertista cilena che mi hai segnalato ha inviato alla mia agenzia il suo dépliant *dove si legge che « ha dato concerti in tutta Europa, Africa compresa ». Speriamo che in pianoforte sia più forte che in geografia. Cordialità.*

L. M. Agenzia Concerti *** - Milano

Caro agente,

cortesia per cortesia. Anch'io ho da regalarti questa piccola ricreazione:
Un giovane americano desiderando venir a studiare il canto al Conservatorio Verdi di Milano (allora diretto da Riccardo Pick Mangiagalli) indirizzava una lettera al « Maestro Giuseppe Verdi direttore del Conservatorio di Milano » chiedendogli di informarlo sul costo della iscrizione e su quello della vita in Milano. Per la geografia e per la storia musicale questi due giovani non si presenteranno certo a « Lascia o raddoppia ».

Impariamo il canto alle Parche

... fra le tante che si leggono eccone una molto strana: « le Parche cantando si avvicinavano... ». Si figuri se le Parche hanno voglia di cantare. (etc.).

Fiorillo Mirto - Napoli

Mi dispiace doverle dire che le Parche cantano veramente. Lei non ricorda più la stupenda ipotiposi del Foscolo a ricordo della battaglia di Maratona:

. . . . . e all'orror de' notturni
Silenzi si spandea lungo ne' campi
Di falangi un tumulto, e un suon di tube
E un incalzar di cavalli accorrenti
Scalpitanti sugli elmi a' moribondi,
E pianto, ed inni, e delle Parche il canto.

Ha sentito? « e delle Parche il canto ». Questa volta sbaglia Lei. Felice sbaglio tuttavia, se ci restituisce un così bel ricordo che avevamo dimenticato sul banco di scuola.

« Sarà per domani »

... il mio Italo sta al pianoforte quasi tutto il giorno, ma è sempre scontento perchè non gli viene l'ispirazione ...

Giursi R. - Teramo

Un giovane di vent'anni che crede ancor oggi all'ispirazione? Ma non lo sa suo figlio che l'ispirazione è considerata vecchia ciabatta di un mondo ideologico ormai tramontato e liquidato per sempre? Comunque se Italo non la può pensare così, faccia almeno come il Metastasio. Il melodioso poeta riguardo all'ispirazione visse continuamente nello spirito del gerundio: tentando e sperando. La sera quando ritornava a casa, mentre risaliva le scale sentiva rinascergli in petto la speranza che il giorno aveva deluso, e sempre mormorava rasserenato: « sarà per domani ».

Così di domani in domani, tentando e sperando, il poeta, cullato dal gerundio visse ottantaquattro anni ben più felice di quei prepotenti che di riffa o di raffa pretendono la concretezza dell'indicativo presente. Convinca Italo che oggi « i celesti ardori » non vengono più ispirati al petto dalle Muse, ma al cervello dagli schemi. Abbandonandosi alla rigorosa esattezza degli schemi potrà lavorare quel tanto o poco ma tutti i giorni con la tranquillità dell'impiegato civile. Volendo potrà persino farsi tirare col righello le stanghette delle battute da qualche disegnatore meccanico e far cronometrare le sue composizioni sulla base della durata singola degli schemi, prima ancora di averle scritte. Due comodità non indifferenti.

Dei modi maggiore e minore

... una delle cose che più mi colpisce in musica è il fenomeno dei modi maggiore e minore, fenomeno così imponente eppure ottenibile col semplice spostamento di un semitono. Qualcuno dice che di questo fenomeno esiste una spiegazione psicoanalitica. Dove si trova? Alla radio tempo fa, Lei ne parlò alquanto vagamente.

Dr. Lucy Rey - Catania

Effettivamente in una delle trasmissioni di *Interpretazione pianistica* ebbi occasione di abbozzare qualcosa intorno al fenomeno psicofisico dei modi maggiore e minore, ma dovetti rimanere sulla soglia dell'argomento perchè appunto come dice Lei « a volerlo sviluppare in sede di psicanalisi e in rapporto ai correlativi simboli » sarebbe necessario l'addentramento in regioni impervie. Si trovano tentativi di interpretazione del maggiore e del minore in varie opere psicoanalitiche, sempre nel senso che il *minore* rappresenta una minorazione del simbolo della forza espresso dal numero 3, il numero non per nulla da secoli e millenni considerato perfetto: *omne trinum*... Qualsiasi forma di minorazione di questo simbolo provoca in noi un certo senso di disagio e pena. Infatti più o meno, tutti avvertono che « il minore è mesto e il maggiore è lieto »; ma se questo risulta vero quando i due modi sono allo stato di materia greggia, può non essere più vero quando siano passati nella fornace della elaborazione fantastica.

Non è mai tardi

Prof. Elvira Torti - Milano

Ebbene, perchè si meraviglia? Una pianista che abbia passato la cinquantina, perchè non dovrebbe poter iniziare la carriera concertistica? Se è solo questione di accontentare gli occhi, siamo tutti d'accordo nel preferire al pianoforte una diciottenne ad una più che cinquantenne, ma se la questione ha da essere di serio carattere artistico, non si ha difficoltà a credere che una giovinetta potrà interpretare una grande musica con ben minore approfondimento di una donna che conosca le gioie e i dolori della vita, che cerchi rifugio nell'anima dei grandi Maestri come in sicuro porto, una donna che sperimentata la vita faccia dell'arte quasi un tempio dedicato all'amore e al dolore: *Amori et dolori sacrum*; precisamente le parole che Lei ha letto « centinaia di volte sul frontale della chiesa vicina alla *sua* ormai preistorica Università ». Oggi quelle parole le leggerebbe con ben altra comprensione di allora.

Resp. Guido Valcarenghi

Arti Grafiche G. Mongiasi - Milano - Autorizz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	EDITORE
ARRIEU	*Cadet Roussel*	Op. com.	5	Nice		S.té An. des Ed. Ricordi
AURIC	*La Chambre*	Balletto		Paris	Bazire	S.té An. des Ed. Ricordi
BIANCHI	*Sogni e stagioni*	Balletto		Lyon	Begon	Ricordi
CASELLA	*Il Convento veneziano*	Balletto		Torino RAI	Basile	Ricordi
DONIZETTI	*Rita* (con adattamento scenico di E. Colosimo)	Op.	1	Como	Bandini	Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto		Douai	Dufour	S.té An. des Ed. Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto		Paris	Bazire	S.té An. des Ed. Ricordi
FERRARI-TRECATE	*Ghirlino*	Op.	3	Piacenza	Ferrari-Trecate	Ricordi
GHEDINI	*Le Baccanti*	Op.	3	Torino RAI	Sanzogno	Ricordi
MOZART-PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op.	3	Bremen	Paumgartner	Ricordi
MOZART-PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op.	3	Berlin	Paumgartner	Ricordi
MOZART-PAUMGARTNER	*La Finta semplice* (I^a^ rappr. moderna)	Op.	3	Salzburg	Paumgartner	Ricordi
ROSSELLINI	*La Guerra* (I^a^ rappr. assoluta)	Op.	1	Napoli	De Fabritiis	Ricordi
SAUGUET	*I Capricci di Marianna* (I^a^ esec. in Inghilterra)	Op.	2	London BBC	Robinson	S.té An. des Ed. Ricordi
TOSATTI	*Partita a pugni*	Op.	1	Roma RAI	Bartoletti	Ricordi
VERETTI	*Burlesca*	Op.	1	Firenze	Tieri	Ricordi
ZANDONAI	*Giulietta e Romeo*	Op.	3	London BBC	Questa	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BACH-PICK-MANGIAGALLI	*Preludio in mi*, dalla *VI Sonata per violino*	Archi	London BBC	Koussevitzky			Ricordi
CECE	*2° Concerto per orchestra*	Orch.	Venezia RAI	Cattini		32	Ricordi
CIMAROSA-RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*. Ouverture	Orch.	Nice RTF	Mirouze		5	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*. Ouverture	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart		4	Ricordi
CLEMENTI-CASELLA	*Sinfonia in re*	Orch.	Hamburg HR	Schmidt-Isserstedt		25	Ricordi
CLEMENTI-CASELLA	*Sinfonia in re*	Orch.	Bournemouth	Groves		25	Ricordi
FRESCOBALDI-MALIPIERO	*Toccate*	Archi	Baden-Baden SWF	Reichert		9	Ricordi
FUGA	*Aria*, per tromba e orchestra d'archi	Archi	S. Paulo	Ferraro		5	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	*3 Canzoni* dalle *Sacrae symphoniae*	Orch.	Baden. Baden SWF			10	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
GARGIULO	*Sinfonia 1953*	Orch.	München BR	Rieger		35	Ricordi
GHEDINI	*Architetture (1ª esec. Inghilterra)*	Orch.	London BBC	Del Mar		16	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Orch.	Baden. Baden SWF	Maazel		17	Ricordi
GHEDINI	*Musica da concerto per viola e archi*	Archi	Alessandria d'Egitto	Guarino	Giuranna	22	Ricordi
GUARNIERI	*Ponteio n. 7*	Orch.	S. Paulo	Ferraro		6	Ricordi Americana
GUBITOSI	*Notturno*	Orch.	Lugano RSI			7	Ricordi
JACHINO	*Fantasia del rosso e nero*	Orch.	Bogotà	Roots		15	Ricordi
JACHINO	*Fantasia del rosso e nero*	Orch.	Roma	Caracciolo		15	Ricordi
JACHINO	*Pagine di Ramon.* Variazioni	Orch.	Bogotà	Roots		16	Ricordi
JACHINO	*Pastorale di Natale*	Orch. cam.	Roma RAI	Argento		4	Ricordi
JACHINO	*Sonata drammatica*, per violino e orchestra	Orch.	Bogotà	Roots		20	Ricordi
LESUR	*Concerto da camera*	Orch. cam.	Nice RTF	Mirouze			S.té An. des Ed. Ricordi
LOCATELLI-TONI	*Concerto op. 1 n. 12*, per 4 violini, archi e organo	Archi	Bremen	Jenkins		16	Ricordi
MALIPIERO	*Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Bremen	Jenkins	Busotti	18	Ricordi
MALIPIERO	*6ª Sinfonia*	Archi	London BBC	Riddick		20	Ricordi
MALIPIERO	*4ª Sinfonia* (in memoriam)	Orch.	Torino RAI	Celibidache		25	Ricordi
MALIPIERO	*Sonata a cinque*	Orch. cam.	London BBC			16	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*, per orchestra	Orch.	Ginevra	Dunand		15	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*, per orchestra	Orch.	Scottish BBC	Gentry		15	Ricordi
MARINUZZI jr.	*2º Concerto (1ª esec. assoluta)*	Orch.	Roma RAI	Scaglia			Ricordi
MARINUZZI	*Valzer campestre* dalla *Suite Siciliana*	Orch.	Frankfurt HR	Müller-Lampertz		4	Ricordi
MARTELLI	*Concertino*	Orch.	Lille RTF	Clowez			Ricordi
MARTELLI	*Concertino*	Orch.	Strasbourg RTF	Clowez			Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Istambul	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Istambul	Mander		5	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella.* Ouverture	Orch.	Frankfurt	Schröder		4	Ricordi
MIGNONE	*1ª Fantasia brasileira* per pianoforte e orchestra	Orch.	Berlin RIAS	Walter	Schröder	12	Ricordi
MONTEVERDI-TONI	*Danze* dal *Ballo delle ingrate*	Orch.	S. Paulo	Ferraro		6	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Sortilegi.* Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Orch.	Saarbrücken	Michl	Priegnitz	12	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto dell'estate(1ª esec. in Brasile)*	Orch.	S. Paulo	Belardi		25	Ricordi
PIZZETTI	*3 Preludi per l'Edipo re*	Orch.	Mosca			15	Ricordi
PIZZETTI	*Lo Straniero.* Preludio	Orch.	Milano RAI	Paoletti		7	Ricordi
PORRINO	*Tartarin de Tarascon.* Ouverture	Orch.	Venezia RAI	Cattini		11	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Orch.	Hamburg NDR	Schüchter		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (2ª suite)	Orch.	Frankfurt HR	Zillig		20	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Hamburg NDR	Münchingen		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Baden. Baden SWF	Kloiber		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	London			16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Rid. per quartetto d'archi	Roma	Quartetto Schwaller		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Rid. per quartetto d'archi	Bari	Quartetto Schwaller		16	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Rid. per quartetto d'archi	Catania	Quartetto Schwaller		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Rid. per quartetto d'archi	Reggio Calabria	Quartetto Schwaller		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Rid. per quartetto d'archi	Catanzaro	Quartetto Schwaller		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Rid. per quartetto d'archi	Sulmona	Quartetto Schwaller		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Rid. per quartetto d'archi	Lugo	Quartetto Schwaller		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Rid. per quartetto d'archi	Livorno	Quartetto Schwaller		16	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*	Gr. orch.	Hamburg NDR	Schüchter		23	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Angers	Lindenberg		20	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Toulon	Doubrères		20	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	S. Paulo	Belardi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Montreal	Monteux		20	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	London BBC	Sargent		20	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Lugano RSI			20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Frankfurt HR	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Köln WDR	Marszalek		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Firenze RAI	Galliera		20	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata* per pianoforte e orchestra in re min.	Orch.	Wien	Winkler	Dell'Agnola	18	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico Botticelliano*	Orch. cam.	Valencia	Annovazzi		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	Hamburg NDR	Ludwig		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	Baden. Baden SWF	Caracciolo		20	Ricordi
ROSSELLINI	*Berceuse* dall'opera *La Guerra*	Orch.	Baltimora	Freccia			Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del golfo di Napoli*	Orch.	Trieste	Toffolo			Ricordi
ROSSELLINI	*Canzone del ritorno*	Orch.	Venezia RAI	Cattini		6	Ricordi
ROSSELLINI	*Canzone del ritorno*	Orch.	S. Paulo	Ferraro		6	Ricordi
SCHUBERT-MORTARI	*Divertimento all'ungherese*	Orch.	Valencia	Annovazzi		30	Ricordi
TOMMASINI	*Concerto*, per quartetto d'archi e orchestra	Orch.	Roma RAI	Scaglia		27	Ricordi
VERETTI	*Burlesca.* Sinfonia	Orch.	Venezia RAI	Cattini			Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per coro a 4 voci e orchestra	Coro e orch.	Ginevra	Dunand		31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto per l'orchestra di Dresda*	Orch. cam.	Baden. Baden SWF	Reichert		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in do F. XII n. 2*	Orch. cam.	S. Paulo	Ferraro		15	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in fa F. XII n. 10*	Orch. cam.	Istambul	Mander		13	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do F. V n.1*, per mandolino e archi	Archi	London BBC			7	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do min. F. III n. 1* per violoncello e archi	Archi	Hamburg NDR	Schmidt-Isserstedt	Mainardi	10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem. F. I n. 59*	Archi	Montreal CBC	Monteux		11	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di opere sinfoniche contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI-MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*. Op. VIII, n. 1, 2, 3, 4, per violino, archi ed organo	Archi	Langenfeld-Richrath	Noy		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*. Op. VIII, n. 1, 2, 3, 4, per violino, archi ed organo	Archi	München BR	Münchingen	Borchet	40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*. Op. VIII, n. 1, 2, 3, 4, per violino, archi ed organo	Archi	Ufolea (Algeria)	Dourson		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*. Op. VIII, n. 1, 2, 3, 4, per violino, archi ed organo	Archi	Ankara	Ziino		40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*. Op. VIII, n. 1, 2, 3, 4, per violino, archi ed organo	Archi	Istambul	Ziino		40	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*L'Inverno* dalle *4 Stagioni*	Archi	Baden. Baden SWF			10	Ricordi
VOGEL	*Passacaglia*, per orchestra	Orch.	Venezia RAI	Cattini		7	Ricordi
VOGEL	*Thyl Claes*: 6 frammenti, per recitante, voce di donna e orch., dalla 1ª parte	Orch.	Roma RAI	Pedrotti	Kubitzky e Danco	45	Ricordi
WISSNER	2ª *Sinfonia*	Orch.	Köln WDR	Kletzky		20	Sté An. des Ed. Ricordi
WOLF-FERRARI	*La Dama boba*. Ouverture	Orch.	Berlin RIAS	Walter		8	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino*, in la	Orch. cam.	Napoli RAI	Caracciolo	Gallesi	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Suite-concertino*, in fa	Orch. cam.	Köln WDR	Marszalek	Mauruschat	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Suite-concertino*, in fa	Orch. cam.	Lugano RSI			20	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per trio e orch.*	Orch.	Roma RAI	Van Kempen	Trio di Trieste		Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta*	Orch. cam.	Bruxelles INR	Verelst		20	Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Orch.	Hamburg NDR	Martin		5	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del torchio* e *Cavalcata* da *Giulietta e Romeo*	Orch.	Hamburg NDR	Schüchter		14	Ricordi
ZIINO	*Sinfonia all'Italiana*	Orch.	Istambul	Ziino		6	Ricordi
ZIINO	*Sinfonia all'Italiana*	Orch.	Ankara	Ziino		6	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 29 Febbraio 1956

			Lire
LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			
* 128951	DALLA LIBERA	*L'Organo.*	1500
PIANOFORTE A 2 MANI			
E.R. 2508	POZZOLI	*Il Solfeggio al pianoforte. Esercizi elementari di lettura.*	400
VIOLINO E PIANOFORTE			
* 129074	BARBERA	*Canto di trovatore.*	300
FAGOTTO			
96554	OZI	*Metodo popolare* (Torriani).	2000
PARTITURE D'ORCHESTRA (in 16°)			
* P.R. 813	MOZART	*Sinfonia concertante in mi bem., per oboe, clarin., corno, fagotto e orchestra.* K. 297 b. - K. Anh. 9	600
* P.R. 780	—	*Sinfonia in re* (K. 19)	300
* P.R. 781	—	*in fa* (K. 43)	400
* P.R. 811	—	*in sol* (K. 45 a) (Lambach)	400
* P.R. 809	—	*in re* (K. 97)	350
* P.R. 817	—	*in re* (K. 120)	350
* P.R. 815	—	*in sol* (K. 124)	350
* P.R. 789	—	*in mi b.* (K. 132)	500
* P.R. 812	—	*in re* (K. 161 e 163)	400
* P.R. 797	—	*in sol* (K. 318)	450
* P.R. 798	—	*in mi b.* (K. 319)	600
P.R. 802	ROSSELLINI	*Canti del Golfo di Napoli.* Rapsodia per orchestra.	1200
PARTITURE D'ORCHESTRA (in 8°)			
9.a Serie CONCERTI DI VIVALDI dal Tomo 201° al 225°			
* P.R. 751		*Concerto in la min., per archi e cembalo.* (Malipiero) F. XI n. 26	450
* P.R. 752		*Concerto in sol, per violino, archi e cembalo.* (Malipiero) F. I n. 96	550
* P.R. 753		*Concerto in re, per violino, archi e cembalo.* (Malipiero) F. I n. 97	600
* P.R. 754		*Concerto in do, per violoncello, archi e cembalo.* (Malipiero) F. III n. 3	600
* P.R. 755		*Concerto in la min., per violoncello, archi e cembalo.* (Malipiero) F. III n. 4	650
* P.R. 756		*Concerto in mi bem., per violoncello, archi e cembalo.* (Malipiero) F. III n. 5	600
* P.R. 757		*Concerto in sol min., per 2 violini, archi e cembalo.* (Malipiero) F. I n. 98	700
* P.R. 758		*Concerto in si bem., per 2 violini, archi e cembalo.* (Malipiero) F. I n. 99	750
* P.R. 759		*Concerto in re min., per 2 violini, archi e cembalo.* (Malipiero) F. I n. 100	800

Le novità sono contrassegnate da un *

* P.R. 760	*Concerto in mi bem., per 2 violini, archi e cembalo.* (Malipiero) F. I n. 101		850
* P.R. 761	*Concerto in do, per violoncello, archi e cembalo.* (Malipiero) F. III n. 6		550
* P.R. 762	*Concerto in re min., per violoncello, archi e cembalo.* (Malipiero) F. III n. 7		700
* P.R. 763	*Concerto in re min., per 2 flauti, 2 oboi, fagotto, 2 violini, archi e cembalo.* (Malipiero) F. XII n. 31		900
* P.R. 764	*Concerto in sol min., per fagotto, archi e cembalo.* (Malipiero) F. VIII n. 11		600
* P.R. 765	*Concerto in la min., per oboe, archi e cembalo.* (Malipiero) F. VII n. 5		650
* P.R. 766	*Concerto in do, per oboe, archi e cembalo.* (Malipiero) F. VII n. 6		800
* P.R. 767	*Concerto in do, per oboe, archi e cembalo.* (Malipiero) F. VII n. 7		700
* P.R. 768	*Concerto in do, per violoncello, archi e cembalo.* (Malipiero) F. III n. 8		550
* P.R. 769	*Concerto in si min., per violoncello, archi e cembalo.* (Malipiero) F. III n. 9		700
* P.R. 770	*Concerto in la min., per violoncello, archi e cembalo.* (Malipiero) F. III n. 10		550
* P.R. 771	*Concerto in fa, per violoncello, archi e cembalo.* (Malipiero) F. III n. 11		600
* P.R. 772	*Concerto in do, per oboe, archi e cembalo* (Malipiero) F. VII n. 4		600
* P.R. 773	*Concerto in la min., per fagotto, archi e cembalo.* (Malipiero) F. VIII n. 12		600
* P.R. 774	*Concerto in do, per fagotto, archi e cembalo.* (Malipiero) F. VIII n. 13		700
* P.R. 775	*Concerto in do min., per fagotto, archi e cembalo.* (Malipiero) F. VIII n. 14		700

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

*	ROSSELLINI	*La Guerra* (in brochure)	2000

LIBRETTI

*	LUALDI	*Lumawig e la zuetta.*	150

Le novità sono contrassegnate da un *

---

6 NEGOZI

G. RICORDI & C.

GENOVA - via Fieschi, 20 r

MILANO - via Berchet, 2 - corso V. Emanuele, 34

NAPOLI - gall. Umberto I, 38

PALERMO - via Cavour, 52

ROMA - via Battisti, 120



dischi

Columbia

MOZART-GIESEKING

Una splendida registrazione dell'opera omnia per pianoforte di Mozart interpretata da uno dei più grandi pianisti della nostra epoca: ecco il superbo contributo della COLUMBIA alle manifestazioni che, nel 1956, commemoreranno il IIº centenario della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume Iº - 33 QCX 10121
Volume IIº - 33 QCX 10125
Volume IIIº - 33 QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600
Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz.: Milano - Via Passarella 10 - Tel. 709. 388

Deutsche Grammophon Gesellschaft

DISCHI DI MUSICA CLASSICA E OPERISTICA

ARCHIV PRODUKTION

DISCHI DI MUSICA CLASSICA E SACRA ANTICA

DISCHI DI MUSICA LEGGERA E DA BALLO

Polydor

MUSICA JAZZ ORIGINALE AMERICANA

CORAL

ORIGINAL AMERICAN RECORDING

licensed by CORAL RECORDS Inc., New York, USA.
Coral is a registered Trade-Mark of
CORAL RECORDS Inc., New York, USA.

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI

Via Fabio Filzi, 29 - MILANO - Telefono 69.92

UFFICI

FIRENZE GENOVA MILANO NAPOLI PADOVA ROMA TORINO TRIESTE

Piazza Stazione 1 - Via d'Annunzio 1 - Via Locatelli 5 - Via Medina 40 - Via Verdi 6 - Piazza Mignanelli 3 - Via Mercantini 3 - Via Trento 15

BOLOGNA - Via Livraghi, 3

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI — Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° — L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO — Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti — L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande — L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI — Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: (microsolco / normali) LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica
degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

Steinway & Sons



pianoforti

delle più grandi marche internazionali - gran coda da concerto - mezze code - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 88
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via Battisti, 120

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

Il cambiadischi funziona con dischi diversi, anche se mescolati.

giradischi L. 22.000 (con supporto di metallo L. 24.000) - cambiadischi L. 42.000
PREZZI AL PUBBLICO

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. R. L.
Milano, Via Berchet, 2.



Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana* *S. p. A.*

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO II N. 4 / APRILE 1956

Sommario:

177 *Il teatro di Alfredo Casella* (Luigi Cortese) - *Contributi bibliografici*
183 *Alfredo Casella* (Gian Francesco Malipiero)
186 *Il canto di Mascagni* (Renato Mariani)
191 *Importanza della Nuova Enciclica* (P. Oddone Tonetti)
194 *Conclusioni sulla « Musica a scuola »*
195 *Teatri e concerti*
213 *Note musicali (Modulazioni, Brevi, Concorsi)*
Recensioni
217 Libri
221 Dischi
223 *Lettere al Direttore*

Ricordiana

G. RICORDI & C. MILANO
Via Berchet, 2

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 68
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ITALIA Milano. Radio Record Ricordi: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Fama: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi: Via Cesare Battisti, 120

RAPPRESENTANZE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darver's Ltd. 128, Adderley St.
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. Nicholson's Ltd.: 416, George St.
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 35
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barao do Limeira, 331
CANADA' Toronto. G. Ricordi & Co.: 380, Victoria St.
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Caballido: Aguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: 32 Soliman Pascià
EQUATORE Guayaquil. J. D. Farand Guzman: Apartado 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jusfrustigen, 9 A
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: 3, rue Roquépine
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag: Herrenstrasse, 49
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. N. 510 - 1-1 Yurakucho, Chiyoda-Ku
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co.: 271, Regent Street
GRECIA Atene. S.O.P.E. 3 Rue Polytechniou
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 339, Lomas de Chapultepec
OLANDA Den Haag. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputaciòn, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 1270 Avenue of the Americas
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A. G.: Angenstelnerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest VII. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAY Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAY Montevideo. Ines Noguiera de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Duo. A. Bellavista.

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 4 Aprile 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C.|C. postale 3|2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale «Abbonamento Ricordiana». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano - Via Berchet, 2 tel. 893.405

Il teatro di Alfredo Casella

di Luigi Cortese

L'attività di Alfredo Casella, per quanto riguarda il teatro, comprende due fasi, chiaramente distinte: in un primo e più lungo periodo, il compositore s'interessa al teatro limitatamente alla forma mimica e coreografica; all'opera lirica egli si volge soltanto dopo il 1930, giunto alla piena maturità. Questo fatto non è senza spiegazione, e si avvera parallelamente all'evoluzione dell'estetica caselliana, gradualmente liberatasi dagli iniziali atteggiamenti polemici e dalle giovanili intransigenze. In quel primo periodo, il teatro lirico era considerato da Casella, come da molti altri compositori suoi contemporanei, fra i più vivi e originali, condannato a decadere forse irrimediabilmente, per lasciar posto al balletto: previsione che traeva un valido argomento in suo favore del grande interesse suscitato dalla Compagnia di Diaghilev, e dal successo ch'essa incontrava ovunque.

Il Convento veneziano (1911-12), commedia coreografica in due atti su di un argomento di J. L. Vaudoyer, appartiene al periodo parigino di Casella: l'autore stesso, forse con eccessiva severità, ne segnala (nel suo libro autobiografico *I Segreti della giara*) l'eclettismo, dovuto a influenze franco-russe che rispecchierebbero « uno stato d'animo timido e dominato da varie personalità,

Iniziamo da questo numero una serie di articoli dedicati ad alcuni operisti italiani del nostro secolo.

sopra tutto Rimski, Stravinski, Dukas e Ravel ». Ma è piuttosto la non raggiunta continuità di aderenza della musica al soggetto che costituisce il lato discutibile del lavoro, che non le disuguaglianze stilistiche: lo conferma lo stesso Casella, nel riferire che la debolezza del balletto fu avvertita da Diaghilev, che « col suo infallibile fiuto, non volle mai saperne » e nel concludere « mentre invece i brani della *suite* (eseguiti in concerto) hanno incontrato ovunque quella fortuna che probabilmente meritavano ».

Diversamente accade per *La Giara* (1924), composta undici anni dopo *Il Convento veneziano*, sette anni dopo il ritorno di Casella in Italia. Qui, la novella di Pirandello, la scena di De Chirico, la musica di Casella trovano il più felice equilibrio. La melodia popolare, non più allo stato di citazione (come nella rapsodia *Italia* del 1909) ma reinventata liberamente e inserita nel linguaggio caselliano, che ha raggiunto una chiara e decisa fisionomia, giustifica pienamente la definizione di modello di balletto italiano che fu data della *Giara*, sia per i pregi intrinseci di vivezza musicale che per la spiccata caratteristica mediterranea.

Tre anni trascorreranno ancora, prima che Casella si accinga alla composizione di un'opera lirica: il successo della *Giara* a Parigi può essere stato una spinta, un suggerimento, per un autore che, oltre ad un lungo periodo di sfiducia nell'avvenire dell'opera, poteva, per le particolari circostanze della sua educazione e della sua cultura musicale, considerarsi assai lontano dal tipo del « musicista di teatro ». Egli stesso, nei *Segreti della giara* ha precisato la sua posizione nei riguardi dell'opera lirica: « Il teatro, cosa veramente singolare a quei tempi in Italia, non aveva praticamente esercitato alcuna influenza sulla mia formazione artistica. Nè, durante il periodo parigino, si può dire che il melodramma mi interessasse quanto la musica non teatrale, eccezione fatta per alcuni capolavori di Gluck, Mozart, Rossini, Wagner, *Falstaff*, *Carmen* e *Pelléas*. L'interesse prima, ed un vero amore poi per il teatro, dovevano nascere in me dopo il mio ritorno in patria. E fu così che lentamente si formò in me il desiderio di avvicinarmi a mia volta (ultimo fra i musicisti italiani della mia generazione) al grande problema dell'opera. Era però evidente che la mia precedente arte, i miei gusti e la mia cultura infine, mi avrebbero inevitabilmente orientato verso un teatro antiverista non solo ed antiwagneriano, ma anche decisamente antiromantico, un teatro che avrebbe avuto le sue basi nel *Falstaff* e in Rossini, Mozart, Händel e magari Monteverdi. Avevo ormai 45 anni e il problema dell'opera era maturo nella mia coscienza e nella mia preparazione. Ricordavo che Brahms non volle attaccarsi alla sinfonia prima della medesima età, tanto egli sentiva in sè la grandezza dell'impegno da assumersi. Parimenti io non mi considerai pronto prima di quell'età per affrontare il problema, più arduo ancora, dell'opera in musica ». Nasce così *La Donna Serpente*, che molto tempo prima Casella aveva pensato di tradurre musicalmente in forma di balletto corale, in collaborazione col pittore russo Michele Larionov. La scelta del soggetto è di per sè indicativa: l'argomento fantastico, l'alternarsi di elementi tragici e comici, suggerivano al musicista di « tentare un teatro del genere del *Flauto magico* di Mozart »; l'elemento umano era ravvisato da Casella particolarmente nella figlia di Demogorgon, mentre le quattro « maschere », col loro riferimento alla commedia dell'arte, « costituivano un elemento prezioso per un'opera di un genere così antiborghese ». Se

a queste dichiarazioni (*Segreti della giara*, 1939) accostiamo l'essenziale di quelle fatte dal musicista alla vigilia della prima rappresentazione della *Donna Serpente* (1932) e cioè che « la ragion d'essere del teatro lirico debba essere fondamentalmente la musica », e che il teatro « debba spaziare nell'infinito della fantasia musicale », e ancora « che l'opera lirica debba restituire al cantante quella parte preponderante che fu cura dei compositori post-wagneriani contestare quanto possibile », possiam dire che la posizione del musicista di fronte al problema dell'opera risulta definita in modo chiaro ed esauriente. Per Casella si trattava dunque di non rinunciare ad alcuno dei suoi presupposti di musicista puro, affrontando l'opera: la rispondenza fra le sue idee e l'attuazione di esse in termini musicali appare evidente. Musicista antiborghese, antiverista, Casella si rivolge all'opera fiaba, e trova, secondo le sue stesse affermazioni, nell'argomeno offertogli dal Gozzi, il grandioso, il fantastico, il drammatico commisti al comico e al popolaresco in modo vario e vivace, sì da offrirgli una trama ideale per una musica melodrammatica. Le troppe complicazioni del libretto, pur abilmente congegnato dal Ludovici, non preoccuparono il musicista, che antepose la possibilità di contrasti musicali suggeriti dalla mutevolezza e dall'intrico delle situazioni, all'esigenza di uno sviluppo scenico facimente intelligibile per lo spettatore.

« Opera dinamica, rapida, divertente »: questa intenzione dichiarata dall'autore, poichè possiam dirla raggiunta, serve a definire in un certo senso *La Donna serpente*. Ma in un certo senso soltanto, perchè in essa Casella offre un'antologia non parziale ma completa dei suoi più caratteristici atteggiamenti musicali, che non si limitano al dinamico, al rapido e al divertente. Fu notato con giustezza dal Gavazzeni (nell'ampio saggio dedicato al teatro caselliano) che se su questi tre aggettivi « nascono le strutture foniche e formali più riuscite », si deve anche aggiungere che « per logica giustapposizione » si incontrano negli episodî di movimento lento « alcuni momenti culminanti del più definito linguaggio caselliano ». Accanto al *Prologo*, o alla *Sinfonia*, o alla *Danza guerresca e battaglia* del secondo atto, pagine in cui si afferma un Casella quasi compiaciuto nella balzante vivacità, nelle insistenti scansioni di ritmi di marcia, nella complessa ricchezza del discorso sinfonico, dobbiamo porre le pagine in cui il musicista ha espresso alcuni fra i suoi momenti migliori di lirismo: basti ricordare il candore espressivo del finale del secondo atto, o la delicata atmosfera in cui si svolge il preludio dell'atto terzo. Per quanto riguarda il canto, non si può dire ch'esso assuma nella *Donna serpente* quella preponderanza che l'autore aveva dichiarato volergli riservare; la caratterizzazione musicale del personaggio non appare spinta in profondità. E' peraltro nella parte di Miranda, il personaggio più umano della vicenda, che Casella ha trovato le linee vocali e gli accenti più felici, e una conseguente più intensa espressività. Il fatto che Casella, dopo essersi proposto di affidare al canto una parte preponderante abbia invece costruito la *Donna serpente* come un grande affresco sinfonico-corale con solisti, non deve stupire: nelle sue intenzioni, il musicista veniva a porsi in contrasto colla sua natura, che non fu mai di autore eminentemente « vocale ». Nella stesura dell'opera egli seguì, di fatto, la sua spontanea inclinazione di sinfonista, e non potè dolersi, crediamo, quando, dopo la prima rappresentazione, musicisti-critici, quali il Castelnuovo Tedesco, riconoscendo nella *Donna serpente* il saggio più completo

dell'arte del musicista, notarono che il maggiore interesse era da attribuirsi al « discorso sinfonico » sorretto da « un'energica forza costruttiva, e da un'intelligenza lucida e sicura ». Il coro ha in questo lavoro una parte di grande importanza: Casella lo ha trattato, volta a volta in forma armonica o contrappuntistica, non esitando a spingerlo al limite della difficoltà; i risultati sono, nel complesso, di notevole valore, sia per l'opportunità degli interventi che per la varietà degli effetti. A proposito della *Donna serpente* furono indicati, quali riferimenti a modelli preesistenti, molti nomi: da Mozart a Cherubini, da Spontini a Rimski Korsakov; si suggerirono paralleli con opere a noi più vicine; ma non fu riscontrata una parentela, nonostante le dichiarazioni dello stesso Casella, coi modelli da lui indicati, dell'*Otello* o del *Falstaff*... Sulla *Donna serpente*, che ebbe subito la nostra simpatia, desideriamo ripetere oggi quanto scrivemmo più di vent'anni fa: « Al di sopra di osservazioni sui particolari, è importante l'impressione totale che noi proviamo dinanzi a quest'opera, che è quella di un musicista che affronta il teatro restando prima di tutto musicista, e che come pochi altri ha saputo, riprendendo procedimenti e formule che oggi potevano apparire inutilizzabili, renderli vivi e attuali, e realizzare, senza tagliare i ponti con la tradizione, una forma d'arte personale ».

A pochi mesi di distanza dalla prima rappresentazione della *Donna serpente* a Roma, Casella faceva conoscere, nel corso del Festival di Venezia del 1932, l'opera in un atto *La Favola di Orfeo*. La parentela di quest'opera con il balletto *La Giara* si profila con evidenza: mentre *La Donna serpente*, per la forma, le dimensioni, e anche per talune caratteristiche di utilizzazione di elementi svariati da parte di una mente eclettica e assimilatrice, rimane un capitolo indipendente nella produzione casellíana, la *Favola di Orfeo* si ricollega alla *Giara*, negli intenti e nei risultati raggiunti. I caratteri di italianità, affermati da Casella nel balletto, si ritrovano nella breve opera, anch'essa rapida e piacevole, secondo il costante impegno dell'autore, limpida e viva, senza incrinature nè riempitivi. Lungamente pensata, velocemente scritta, la *Favola di Orfeo* è stata giustamente considerata una delle più equilibrate e personali pagine del musicista. In quest'opera non vale, o per lo meno si attenua grandemente, l'osservazione fatta sulla limitata « dimensione vocale » della *Donna serpente*. La brevità degli episodî, e il moto stesso della loro successione, non lasciavano posto ad ampi sviluppi di canto, e pertanto il recitar cantando accortamente usato da Casella, si rivela opportuno quanto efficace. Sia nella *Donna serpente* che nella *Favola di Orfeo* il raggiungimento di una personale soluzione del problema dell'opera è ottenuto in virtù di un'adesione del musicista al soggetto che non possiamo invece rilevare nell'ultima sua opera, definita « mistero in un atto », *Il Deserto tentato*, composta fra il 1936 e il 1937. Il libretto del Pavolini, suggerito da intenzioni celebrative e che non si eleva dal livello di una retorica occasionale, non appare, come suol dirsi, « sentito » dal musicista. Ne consegue un lavoro che, pur non mancando di pagine che presentano notevoli pregi musicali, e riconfermando i caratteri di una unità stilistica saldamente raggiunta, è lungi dal possedere la vitalità delle opere precedenti. La mancanza non solo di una « condizione poetica », ma altresì di una « occasione teatrale », è indicata dal Gavazzeni quale causa della debolezza del *Deserto tentato*: e ci troviamo d'accordo con lui, quand'egli afferma che « per il teatro Casella ha sempre bisogno di incentivi e di im-

magini che trovino analogia e rispondenza nella sua vita e nella sua cultura ». Potremmo forse aggiungere che questa affermazione non vale soltanto per Casella, e che essa è, d'altra parte, più vicina al nostro concetto che ogni musicista ha un suo problema del teatro, che non la impostazione enunciata dal Gavazzeni stesso all'inizio dello studio citato: « Nel lavoro casellíano il teatro non rappresenta un problema a sè stante. Non esiste un teatro di Casella, ma soltanto musica di Casella applicata ad occasioni teatrali ». Noi pensiamo, piuttosto, che un teatro di Casella esista, sia pure per provare che Casella non fu prevalentemente un musicista teatrale: probabilmente le due opinioni, diversamente espresse, si incontrano e si equivalgono nella sostanza.

La natura di Casella è senza dubbio più fedelmente riflessa dalle sue composizioni sinfoniche o da camera che non da quelle teatrali. Il vivo senso della forma, la raffinatezza dell'armonia, la ricchezza dell'orchestrazione, la varietà della ritmica sono, della musica casellíana, caratteristiche assai più evidenti al confronto con l'invenzione melodica, elemento essenziale nell'opera lirica: le linee vocali, trattate da Casella a guisa di arabesco e condotte su disegni di carattere strumentale, acquistano difficilmente la qualità, la immediatezza di movenze, il rilievo e l'ampiezza che conferiscono autentica espressività al puro canto. Quest'ultima osservazione non ci impedisce di affermare, concludendo, che la produzione teatrale di Casella appare, nel suo insieme, ricca al tempo stesso di pregi intrinseci e di indicazioni preziose per chi ancora serbi fede nella vitalità del teatro musicale. Anche laddove, come scrisse il Liuzzi a proposito della *Donna serpente*, « più che essere raggiunta somma felicità d'arte è esaltato un programma », è doveroso riconoscere il grande significato dell'attuazione del programma stesso, raggiunta dal musicista con l'ausilio di una vasta cultura, di una viva intelligenza, di una tecnica limpida e vigorosa. Fra i grandi meriti di Casella non potrà essere dimenticato anche questo: di aver saputo rinnovare, con autorità e senza equivoci, la rivendicazione della sovranità della musica nel regno conteso dell'opera lirica.

LUIGI CORTESE

contributi bibliografici

Il teatro di Alfredo Casella

Il Convento veneziano (Le Couvent sur l'eau)

Commedia coreografica in 2 atti su argomento di J. L. Vaudoyer, op. 18. Composta nel 1911-12. 1ª Rappresentazione: Milano, T. alla Scala, 7 febbraio 1925. Direttore: E. Panizza. Ediz. Ricordi, Milano.

(dal *Convento veneziano* Casella ha tratto una *Suite sinfonica op. 19*, eseguita la prima volta ai Concerti Monteux di Parigi il 23 aprile 1914, sotto la direzione dell'Autore. Ediz. Ricordi, Milano).

La Giara

Commedia coreografica in 1 atto di Luigi Pirandello, op. 41. 1ª Rappresentazione: Parigi, Théâtre des Champs Elysées, Ballets Suédois, novembre 1924. Direttore: l'Autore. Ediz. Universal, Vienna.

(dalla *Giara* Casella ha tratto una *Suite sinfonica, op. 41 bis*, eseguita la prima volta alla Philarmonic Society di New York il 29 ottobre 1925, sotto la direzione di W. Mengelberg. Ediz. Universal, Vienna).

La Donna serpente

Opera fiaba in 1 prologo, 3 atti e 7 quadri di Cesare V. Ludovici (dalla omonima commedia di Carlo Gozzi), op. 50. Composta nel 1928-32. 1ª Rappresentazione: Roma, T. Reale dell'Opera, 17 marzo 1932. Ediz. Ricordi, Milano.

(dalla *Donna serpente* Casella ha tratto due serie di *Frammenti sinfonici op. 50 bis* e *50 ter*. Ediz. Ricordi, Milano).

La Favola d'Orfeo

Opera da camera in 1 atto di Corrado Pavolini (riduzione da Poliziano), op. 51. 1ª Rappresentazione: Venezia, T. Goldoni, 6 settembre 1932. Direttore: l'Autore. Ediz. Carisch, Milano.

Il Deserto tentato

Mistero in 1 atto di Corrado Pavolini, op. 60. 1ª Rappresentazione: Firenze, T. Vittorio Emanuele, 8 gennaio 1937. Ediz. Ricordi, Milano.

La Camera dei disegni

Balletto infantile in 1 atto, op. 64. Composto nel 1940 sulle musiche degli *11 Pezzi infantili op. 35*. 1ª Rappresentazione: Chemnitz, 1943. Inedito.

La Rosa del sogno

Balletto in 1 atto su musiche di Paganini. Composto nel 1943. 1ª Rappresentazione: Vienna, 1943, col titolo di *Capriccio silvestre*. Inedito.

Alfredo Casella

di Gian Francesco Malipiero

Primo premio del Conservatorio di Parigi (nel 1899) Alfredo Casella iniziava brillantemente la sua carriera di pianista. Nel 1902 esordiva come compositore. Da questa data Alfredo Casella non è più un pianista compositore, ma un compositore pianista. Non è possibile che un artista venga al mondo con una personalità bell'e formata. Il negro resta negro, il bianco bianco, il giallo giallo, l'artista invece può nascere negro e morire bianco, chè nel fluire della vita trova le caratteristiche somatiche della sua razza, spesso diventa il capostipite di una razza, naturamente di quelle che popolano il mondo dello spirito.

Giovanissimo egli si divertì a scrivere insieme a compositori francesi, alcuni pezzi per pianoforte che si potrebbero definire satire, più che parodie. Si pubblicarono sotto il titolo: « *à la manière de...* ». I pezzi di Alfredo Casella erano certamente i più riusciti e nel 1913 a Parigi, con quel suo riso che Bruno Barilli chiamava « idraulico » (difatti era la sorgente del suo candido ottimismo) il mascherato autore si compiaceva di eseguirli più volte per me. Ebbene questo successo gli è costato un po' caro: per parecchi anni opere sue molto importanti e significative si criticavano ricordando « *à la manière de...* ».

Fino ai trent'anni Alfredo Casella visse nell'ambiente parigino accanto a Roussel, Florent Schmitt, Ravel, Stravinski e per quanto assuefatto al clima della *ville lumière* rimaneva pur sempre un « soggetto esotico » e doveva incontrare una certa difficoltà per scoprire sè stesso.

Le sue opere si potrebbero definire l'itinerario dei suoi viaggi e i riflessi delle sue amicizie. Nel 1906 entrava a far parte, in qualità di clavicembalista, della Societé des Instruments Anciens con la quale intraprese viaggi, sotto ogni punto di vista molto istruttivi. Per esempio egli poteva presentare a Mili Balakirev l'orchestrazione della famosa ballata per pianoforte *Islamey* e ascoltare le sue preziosissime osservazioni. In Russia conobbe i precursori di Stravinski. Alfredo Casella proclama già « caselliane » la *Suite in do maggiore* e l'*Italia* (1909 o 1910), ma in queste due opere sinfoniche l'influenza di Gustavo Mahler, più che nel particolare, è evidente per il mutato atteggiamento musicale.

Con passo incerto Casella raggiunge il 1914; il 2 febbraio di quell'anno egli organizzò a Parigi un concerto di musica da camera (Casella, Pizzetti, Bastianelli, Davico, Tommasini e Malipiero) che fu forse uno strano presentimento: la prima guerra mondiale lo costrinse poco dopo a rimpatriare espatriando, chè la Francia per lui era ormai più che una seconda patria.

Intanto egli aveva avuto occasione di intravvedere nei primi esperimenti schoenberghiani una finestra che si apriva. Finestra buia o illuminata? Comunque egli mi scriveva nel 1913: « ho composto roba nuova, ho musicato per una voce e orchestra la *Notte di maggio* (dalle *Rime nuove*) di Carducci. Mi pare il mio miglior lavoro. Anche il più stonato. Finalmente ho potuto ar-

rivare a combinare le dodici note cromatiche ». (Le trascrive con uno strano commento: « accordo che non posso arrivare ad eseguire a due mani »). « Vedrete che effetto poetico; vi piacerà molto ».

Alfredo Casella, con l'innato ottimismo che riuscì a prolungare persino la sua terribile agonia e con lo sfrenato desiderio di non fermarsi mai, ha adottato tutte le esperienze, pure quella schoenberghiana.

Alla vigilia della prima guerra mondiale, accettando i dodici suoni, Casella dimostrò di aver capito ciò che essi avrebbero dato alla musica cioè il *Wozzeck* di Alban Berg, *I Canti di prigionia* di Dallapiccola e forse quel *Sopravvissuto di Varsavia* di Arnold Schoenberg (composto nel 1947) che dopo il cataclisma provocato dal *Pierrot lunaire* rappresenta già un assestamento nell'arte dodecafonica.

E' indubitato che coi *Nove pezzi* per pianoforte e con la *Notte di maggio*, egli accettava un modo di esprimersi non nostro. Ciò nonostante, specialmente nella *Elegia eroica* e nelle pagine di guerra, lo stile, o meglio le caratteristiche dell'arte caselliana si manifestano sempre più evidenti e solo i pregiudizi e il non voler vedere possono tenerle occulte. Il suo stile corrisponde poi, soprattutto nel ritmo, al suo fisico. Già nell'opera sinfonica intitolata *Italia* egli aveva espresso la sua nostalgia con Siciliane e Tarantelle. In certa sua musica s'indovina il turista che, ebbro dell'Italia, annota spunti tematici (talvolta colori) ed è come se un cinese scoprisse la Cina al British Museum.

A poco a poco l'arte caselliana andava placandosi e a Gardone, durante una visita a Gabriele d'Annunzio, nel 1924, egli mi faceva sentire il suo *Concerto per quartetto ad archi*, dall'aspetto quasi neoclassico, pur non essendolo. Perchè non lo è? Perchè questo concerto (come del resto si poteva indovinare dalle *Tre canzoni trecentesche*, dalla *Sera fiesolana* e dalle *Quattro favole romanesche*) rappresenta uno spontaneo processo di chiarificazione che non compromette la personalità del compositore. Libera da qualsiasi preconcetto, la *Partita* per pianoforte e orchestra, annunziò definitivamente l'avvenuta pacificazione fra materia e spirito, e le opere che seguono, cioè la *Scarlattiana*, la *Serenata*, la *Favola d'Orfeo*, tutte insomma (dal 1924 in poi) preparano la *Missa solemnis pro pace* che è del più puro Casella, senza tracce di decadenza fisica. I ritmi preferiti si presentano già all'inizio del *Kyrie* e nel *Sanctus*, nel quale affiora pure un timido accenno al prediletto movimento di Siciliana. Si tratta insomma di un'opera poderosa che vieppiù afferma la personalità di Alfredo Casella. In questa *Messa* ci sono pure momenti squisitamente drammatici, più drammatici che in parecchie opere teatrali, sia di Casella che di altri musicisti contemporanei, di quelli naturalmente che non disprezziano il melodramma.

Le iniziative culturali di Alfredo Casella ebbero inizio nel 1918 con la Società Italiana di Musica Moderna che fu molto attiva organizzando parecchi concerti che destarono grande interesse. Forse si deve a questa iniziativa se l'atteggiamento di Roma verso la musica contemporanea fu non ostile, prima della seconda guerra mondiale. La società si concesse il lusso di pubblicare una specie di rivista (*Ars Nova*). « *Ars Nova* non si vende, non fa pubblicità, rifiuta rigorosamente qualsiasi collaborazione di orecchiante ». Quest'era il motto stampato a grossi caratteri in testa alla rivista. E più avanti: « Gli imbecilli,

gli orecchianti, gli scocciatori non sono soci della S.I.M.M. ». E più avanti ancora: « solo gli intelligenti leggono *Ars Nova* » e infine « chi trovasse noioso il presente periodico è pregato di avvertirne senza indugio la direzione ». Difatti *Ars Nova* nell'aprile del 1919 cessava di vivere.

Il giorno della vittoria (novembre 1918) veniva così salutato da Alfredo Casella: « crediamo che il miglior modo e il più rispondente agli scopi nostri di celebrare lo storico evento sia quello di pubblicare, in un numero e il più prossimo possibile, i nomi dei due nuovi segretari corrispondenti italiani (della S.I.M.M.) per le città di Trento e Trieste ».
Più che i due volumi autobiografici (*21 + 26* e *I Segreti della giara*) la lettura di *Ars Nova* rivela lo spirito e i gusti di Alfredo Casella, di quel Casella tutto fervore, effervescente, dinamico ed entusiasta, che tanto abbiamo amato. Dopo una visita autunnale a Gabriele D'Annunzio nel 1923, al Vittoriale nacquero la Corporazione delle Nuove Musiche e la rivista *La Prora*, ma nonostante il patrocinio dannunziano e gli aiuti di Mrs. Coolidge (la munifica protettrice della musica da camera) la corporazione morì in tenera età.

La Società Italiana di Musica Moderna non si poteva resuscitare chè essa era sorta durante una guerra vittoriosa, l'altra invece durante una pace melanconica. L'entusiasmo del 1917 s'era spento senza eco, per sempre.

Man mano che la fama di Casella si espandeva nel mondo, aumentavano di velocità le sue corse attraverso i continenti e gli oceani. Egli raccontava ingenuamente soddisfatto dei 40.000 chilometri percorsi, delle 100.000 miglia superate ed io ero costretto a coricarmi per riposarmi delle sue fatiche. Generoso coi giovani, sempre pronto a lottare per un'idea, egli credeva di vincere le più inverosimili difficoltà perchè non si accorgeva dell'immutabile e solo con l'immaginazione riusciva a nascondersi la realtà. Nel 1942, a Siena, cedeva come soldato ferito sul campo di battaglia e armato di una meravigliosa forza, l'ottimismo, accettava la lotta con la morte.

Nell'ottobre del 1942 mi recavo, facendo uno sforzo su me stesso, a casa sua, a Roma. Non avrei mai osato dirgli una parola di conforto, ma questa in ogni caso sarebbe stata inutile chè il suo coraggio fece breccia anche sopra di me: lo lasciai soddisfatto. Qualche giorno dopo, nelle tenebre della stazione di Roma oscurata, lo salutavo per l'ultima volta. Io ritornavo a Venezia ed egli partiva per Milano, la città che pochi giorni prima era stata tremendamente bombardata. Volle a tutti i costi assistere alla rappresentazione della *Donna serpente* che ebbe luogo alla Scala nel novembre 1942. Come poteva il suo corpo straziato resistere a tante fatiche? Egli invece esplicò ancora molte attività, non solo componendo, ma dirigendo e dando qualche concerto di pianoforte. Per quasi cinque anni egli tenne in iscacco la morte, ma la mattina del 5 marzo 1947 si arrese.

Possiamo credere alla sua morte solo pensando che egli sia stato abbandonato dal suo eroico ottimismo.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Il canto di Mascagni

di Renato Mariani

Ad una pacificata acquisizione della critica mascagnana s'oppone, tuttora, la variante assidua che svincola, dall'uno all'altro spartito, l'operato del compositore livornese. Riflessione semplice, elementare, questa, eppure, un così lineare avvio esegetico è più che sufficiente a limitare, senza polemiche dilatazioni, il contradditorio blocco delle imputazioni rivolte contro Pietro Mascagni da quaranta anni in qua. S'intende, per variante, quell'instabile comportamento che, dalla scelta di un clima poetico e letterario, reca, per l'appunto, alla considerazione, e alla relativa concezione, di una determinata opera in musica. In proposito, Mascagni, come altri suoi colleghi e più di loro anzi, è stato maltrattato a destra e a sinistra, secondo gli umori occasionali e le situazioni momentanee. Il suo teatro, pertanto, séguita a vegetare, alla meno peggio, in un'atmosfera di *provvisorietà*, quasi che manchi un decisivo intendimento di collocare la figura del musicista, per quel che effettivamente valga, entro margini critici necessari e doverosi. D'altra parte, per Mascagni il problema della tipicità del personaggio non riesce a coincidere con quello della socialità del suo apporto teatrale. E in questo ostico divario cala, probabilmente, quell'oscillazione che ostacola un atteggiamento valutativo, opinabile, sì, ma fiducioso.

Alle origini del problema mascagnano — inteso in senso negativo — sta la supposta e ribadità incapacità del compositore di rinnovarsi con quegli stimoli ed ingredienti consueti all'operosità dell'uomo di teatro. Come dire che l'operista, inchiodato sopra la vittoriosa piattaforma di *Cavalleria rusticana*, s'incaglierà inutilmente o quasi, per circa mezzo secolo, all'ombra di una riuscita irrepetibile. Ma irrepetibile perchè? Si sopravvaluta, evidentemente, la « disponibilità » artistica di Mascagni quando, nel difetto di letture intelligenti e di proficue curiosità culturali, si riscontra la prova della caducità seguita al capolavoro inaugurale. Non significa fare il processo alle intenzioni ritenere inadeguata alla fibra musicale dell'operista livornese un'impossibile, e in pratica ineffettuata, creazione su testo poetico superlativo. E allora Mascagni si sarebbe insabbiato nelle brevi tracce, successive all'esordio di *Cavalleria rusticana*, per carenza di differenziati motivi genetici. Ma il conto non torna quando si passi dalle illazioni dettate agli albori del nostro secolo ad altre fiorite, pochi mesi fa, sul medesimo soggetto. Il capolavoro *Cavalleria rusticana* — s'insinua — sarebbe restato isolato per la instabilità, da parte di Mascagni, nell'adozione di ingredienti genetici via via mutevoli. E puntualmente si fa riferimento al tratto idilliaco di *Amico Fritz*, allo stampo esotico di *Iris*, all'estetismo di *Parisina*, al vuoto riflesso leggendario di *Isabeau*, alla crudezza veristica di *Amica* e via dicendo. Alla doppia accusa si contrappone la duplice asserzione negativa, salvato il salvabile di un avvio prestigioso con una languente scia di smarrimenti e di precarietà. Seguendo docilmente siffatte constatazioni si arriva al certo traguardo che nega la tipicità di un

personaggio mascagnano, la presenza di una figura artisticamente valida, omologata senza contraffazioni spericolate. Ma l'affermazione resta illusoria e inconcludente qualora non si rifaccia all'altra istanza che essa presuppone.

A quale dimensione sociale s'offriva, al suo nascere, e sa offrirsi oggigiorno, il teatro mascagnano? Qui sussiste, evidentemente, il nòcciolo della questione, e il fatto che manchi — e sia mancato — l'accordo è estremamente indicativo e significativo. Sulla fine del secolo scorso la voce di Mascagni sembrò intonarsi concordemente con altre coetanee, e non meno autorevoli, di alcuni campioni della cosiddetta « giovane scuola ». Giuocava, a favore di tale presupponibile identità, il dato di fatto cronologico del simultaneo sboccio di una generazione di operisti; lo ribadiva un comune desiderio di agire energicamente contro la sceneggiatura collaudata e stagionata del melodramma antecedente. Ma ben presto affiorarono i sintomi di una differenziazione che non era sfaldamento; e il trascorrere degli anni, come sempre accade in siffatte questioni, puntualizzava la situazione. Il processo individuativo (più svelto per Giacomo Puccini, natura artistica più ragguardevole ma anche più intuibile di Pietro Mascagni) ha trascurato alcune figure meno disegnate ed è restato in bilico dinanzi alla personalità del compositore livornese. Tanto è vero che l'accattivante e condiscendente asserzione di mentalità « borghese », utilizzata per tutto il campionario melodrammatico degli esponenti della « giovane scuola », è suscettibile, proprio per Mascagni, di una precisazione che non trascura il tratto « popolare » del melodizzare di lui. La verità sta nel fatto che, all'epoca della folgorante comparsa di *Cavalleria rusticana*, di *Andrea Chénier*, della *Bohème*, di *Manon Lescaut*, l'apprezzamento estetico in materia di « socialità » tendeva ad una concomitanza della percezione borghese con quella popolare. Chi s'accalcava nei teatri di tutta Europa ad applaudire le cantanti creature affiorate dall'ingegno di Puccini, di Mascagni, di Giordano? Una popolazione, evidentemente, che ritrovava se stessa in quel teatro lirico o, se preferite, che da una consuetudine lirica traeva costante motivo di appagamento spirituale, di comprensione psicologica. Una polemica di natura prettamente espressiva contro il dramma musicale italiano della fine dell'Ottocento non è riuscita ad alterare i termini di una questione che si pone, ancor oggi, inequivocabile: o imborghesimento delle classi popolari o adeguamento popolare della classe borghese dinanzi alla realtà, appunto, di quel tipico teatro lirico.

Non dimentichiamo in ogni modo che, anche oltre l'opinabilità di siffatto interrogativo, nel teatro della « giovane scuola » la società del tempo si esprimeva con tratto assolutamente anti-vittoriano ossia con desiderio di apparire quale in realtà era, non rinunciataria, ma indifferente ad ascese e a prestigi particolari. E in questo comportamento storico — che così egregiamente si ripercuoteva nella rappresentazione melodrammatica dell'epoca — popolo e borghesia andarono a braccetto, paghi e lieti degli sbigottimenti e degli ardori, delle miserie e degli splendori di Turiddu e di Mimì, di Fedora e di Des Grieux. Più che meritevole, per molti punti di vista, il pluridecennale sforzo di tutto un movimento critico di disancorare il cristallizzato interessamento di alcuni ceti di ascoltatori da raggiungimenti siffatti, per orientarlo verso altri originali tentativi posteriori; ma, accantonabile, oggigiorno, se vòlto ad

alterare una persistente realtà, al di fuori di qualsiasi posizione critica: il costante consenso di notevoli masse verso l'operistica post-verdiana.

Non ci stupiremo che uno studioso quale Sidney Finkelstein ignori, nel succoso saggio *Come la musica esprime le idee*, il movimento melodrammatico instaurato in Italia dalla « giovane scuola ». Ma il teatro mascagnano, a lui tanto ardentemente ostile alla concezione astratta dell'arte musicale, a lui troppo disinvolto iconoclasta di riuscite autorevoli, antiche e contemporanee, avrebbe potuto suggerire qualche confortante e positiva riflessione là dove s'affanna ad una scoperta « realistica » nel più superbo patrimonio melodrammatico europeo. Del resto questa traccia « realistica » — retaggio tutt'altro che spregevole dell'eredità romantica nostrana — balzerebbe pur fuori, di tanto in tanto, nell'uno o nell'altro campo delle realizzazioni artistiche italiane, se di recente lo spirito di *Cavalleria rusticana*, opera in musica, è stato posto in correlazione a quello della *Strada*, pellicola cinematografica di Fellini. La constatazione ci giunge da oltre Ape e potrebbe coincidere con altra, svincolata dalla limitazione nazionale, che affiancava al 4° atto della *Manon Lescaut* il centellinato sadismo delle ribadite sequenze conclusive del film *Manon* di Clouzot. Il che starebbe a significare che, sempre oltre le necessarie rémore di un'indagine tecnica e specialistica, alcune fasi di un momento artistico ritenuto interlocutorio possono trovare, a distanza d'anni, nuova interpretazione, passando dalla musica alla regìa cinematografica, dalla letteratura alla coreografia. D'altra parte vi sono, fatalmente, ricorsi cronologici che la storia ci addita come puntuali riferimenti, come momento d'incrocio, d'innesto di orientamenti polemici ostili. Lo scoccare del mezzo secolo è, in materia, istruttivo.

Superata la situazione estetica oltranzistica, sanato il necessario dissidio tra due generazioni successive (la solita lotta dei figli contro i padri), ecco che la portata del teatro mascagnano può convenientemente essere soppesata, anche nel solo, proprio ambito espressivo, con i difetti e le risultanze acquisibili. La « vocazione al canto », che impregna i personaggi di Mascagni, sgorga in forza di sentimenti fondamentali ed istintivi, esclusivi più che prediletti. E la graduazione, qui, non è attuabile, in merito ad una diversità di soggetti. Di più, certi canti possono divenire ridicoli e goffi in bocca a personaggi antitetici alla natura del prepotente melodizzare mascagnano. Si arriva al caso-limite di *Nerone*, da un punto di vista negativo, al quale sarebbe ingiusto affiancare *Parisina*, dove l'impossibile allineamento tra il poeta abruzzese e il musicista toscano reca ad un incredibile traguardo: l'adeguamento del musicista ad un clima poetico insolito, senza esagerazioni ed infatuazioni dannunziane; il rinnovamento di una *parlata* che sa divenire *linguaggio;* la concettosità e la concisione — espressiva, intendo — anzichè una presupponibile retorica e magniloquenza. Insomma (e non so quanti altri collaboratori musicali di Gabriele d'Annunzio potrebbero documentare analogo risultato) dal poeta il musicista ha tratto un succo favorevole, nobilitativo senza restare sùccube di un prestigio letterario o, peggio, senza camuffarsi con panneggi posticci. Ma anche in *Parisina* i sentimenti musicali restano inalteratamente mascagnani; divengono tali, anzi, in virtù proprio di quelle fondamentali forze patetiche che saldano, più di quanto comunemente si creda, l'uno all'altro spartito dell'operista. Sono, queste forze patetiche, fiere e genuine; elementari e perfin

grossolane talvolta (si pensi al diverbio tra Giorgio e Rinaldo in *Amica*), ma calde e generose e assiduamente oscillanti tra il sentimento amoroso — sempre calzato entro una guaina di sensualità e di sessualità — e il traguardo della morte. Non vi è, nel teatro mascagnano (salvo qualche rapido accenno deteriore), una gradualità sentimentale amorosa; nè la morte è, comunque, interrogata. Nelle sceneggiature musicalmente più consistenti e veridiche i personaggi montano in frègola rapidamente; e rapidamente affiorano quelle indimenticabili melodie che tanto più si estrinsecano con un sorgivo e dovizioso rigoglio di risorse canore quanto più urgente è il vigore affettivo. E neppur per la morte vi è tempo nell'operistica mascagnana dove i personaggi compiono il salto nel buio senza resipiscenze e timori, senza pensiero od illuminazione.

Non negano l'Inconoscibile; non lo querèlano, come le fragili creature di Puccini; lo ignorano, in un certo senso, o lo affrontano, inconsapevolmente, oltre ogni trepida fiducia umana.

Fieri e spavaldi, sì, questi fraseggi mascagnani il cui estro popolaresco è ribadito dalla condiscendenza strofica, dalla calettatura cadenzale, da quella vaga e singolarissima inquietudine armonica che rende più dichiarata e aperta e sovraccarica la tornitura tonale; ma, al tempo stesso, tutti nostrani, tali canti, anche per la pàtina malinconiosa e accorata che li pèrmea: proprio l'indice espressivo contraddistintivo di una sensibilità « standard » che già intuisce e presente amareggiata ed inappagata la più fremente passione, la più avvampata temperatura sensuale. Si profilano, dunque, le figure sceniche mascagnane, in ordine al peso della cantabilità che le concerne, della cantabilità addossabile alla consistenza sentimentale di ciascuna di esse. Ecco, pertanto, in atteggiamento parabolico discensionale, le accantonabili figure di Suzel e di Silvia, di Lodoletta di Mariella e di Egloge; nomi, tutti, riferibili ad opere prive, per l'appunto, di quella dilagante e turgida prepotenza passionale, anche se considerabili o no per altri elementi, oltre l'avvìo determinante di questa univoca e fondamentale istanza espressiva. Là dove sussistano e addirittura tiranneggino, i protagonisti virili riescono perfino a lacerare le talvolta false soprastrutture letterarie entro le quali inconsapevolmente Mascagni avviluppa alcune sue inconsulte ed improvvide situazioni melodrammatiche. Qui il piglio « veristico », fiorito da una sana e sfrontata origine romantica, assume un senso, una validità e diviene fatto espressivo omogeneo ed unitario. L'apprezzamento popolaresco resta incontaminato e fragrante; le dimensioni della cantabilità detengono la spinta genetica istintiva e divengono spavaldamente personali. Allora il tipico canto di Mascagni diventa, per bocca di Folco e di Ugo d'Este, di Giorgio e di Osaka, una irreprimibile vocazione, furibonda e maliosa, che s'identifica, piaccia o no, con l'indole canora nazionale, nella sua immediata apertura popolaresca, calcata sul ricorso melodico stornellante. In tal senso, appunto, è indiscutibile una *italianità* del melodizzare mascagnano, al di fuori di qualsiasi riferimento tradizionale storicamente valutato; in tal senso, anche, il teatro mascagnano può vacillare sotto lo sguardo esegetico che indaghi sotto questa superficie canora che pure, in alcuni casi, riesce di per se stessa ad esaurire le esigenze di natura solidamente melodrammatica. Alti e bassi si susseguono lungo il tragitto artistico del compositore livornese; alti e bassi perfino nell'ambito di uno stesso spartito che non sempre appare logicamente sorreggibile, e sorretto, da capo a fondo, con il soccorso di una stra-

tificazione cantabile in tutto e per tutto continuamente adesiva all'indole del singolo personaggio. Si è già fatto cenno, implicitamente, alle riuscite e agli errori. In *Amico Fritz*, nel *Piccolo Marat*, in *Guglielmo Ràtcliff* e perfino nelle *Maschere* la traiettoria è discontinua. In ordine al convincimento di una attuata coincidenza tra la *disponibilità* di Mascagni al canto e la possibilità di concepire creature sceniche vive con la presenza di questo singolare elemento costitutivo, non vi è dubbio che il periodo da sondare, con sicurezza di raggiungimenti favorevoli, resta quello cronologicamente incluso tra il 1905 e il 1913. Accantonate l'azzeccata ispirazione di un esordio felice, eliminate le opere certamente fallite, escludete, perfino, quelle in cui, per l'uno o per l'altro motivo, la tensione risulti oscillante; ebbene, oltre il gesto rivoluzionario ed instaurativo di *Cavalleria rusticana*, oltre le spesso inutili e contradditorie dichiarazioni polemiche allineate dall'autore in varie occasioni, l'estro di Mascagni resiste coerente ed omogeneo per *Amica*, per *Isabeau*, per *Parisina*. Tre aspetti per lo più bistrattatissimi dell'operato del musicista; univoco atteggiamento, al contrario, di quella disperata foga canora (come sottilmente ha accertato Gianandrea Gavazzeni) che affermandosi, qui, tipicamente, ribaditamente mascagnana, impone nei sentimenti delle figure protagonistiche il perchè di tutta una vicenda scenica e, bruciando le differenti attitudini delle fattispecie sceniche, unifica le passioni dei personaggi principali. Così le ribellioni e i sussulti di Amica e di Ugo d'Este, gli aneliti sensuali di Folco e di Parisina, le dolorantì implorazioni di Rinaldo e di Isabeau restano un prezioso dato di fatto cantabile e riescono ad esprimersi, pienamente, in verità teatrale; senza fraintendere, mortificare e sopraffare l'attendibilità dell'ascolto, la credibilità della singola avventura patetica.

RENATO MARIANI

Importanza della nuova Enciclica "Musicae Sacrae Disciplina"

di P. Ottone Tonetti

È noto l'interesse della Chiesa per il Canto e la Musica Sacra e il legiferare dei Papi in questa materia di loro attinenza. Dovere a cui mai vennero meno attraverso i secoli, disciplinando, con documenti vari, e codificando numerose norme, affinchè nulla di profano entrasse nella Casa di Dio. Una svolta decisiva a questo proposito, segnò il Motu proprio di S. Pio X, del 22 novembre 1903. Insensibilmente, nonostante reiterati richiami, la musica sacra, sotto la spinta incontenibile del melodramma e delle forme profane, era scesa molto in basso dopo il 1800. Ne risultava un contrasto a volte stridente, con la santità del luogo e dei riti. E se durante i secoli XVII, XVIII, e metà del XIX, avemmo splendidi frutti di musica religiosa (basterebbe citare la gloriosa Scuola Napoletana e i tedeschi Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert), dopo la metà del secolo scorso, i migliori ingegni si estraniarono quasi totalmente e quelle che erano state le gloriose *Scholae*, sotto la direzione di uomini inetti, superficiali e mal retribuiti, precipitarono nel banale e nel vieto. Il documento pontificio, desideratissimo, pose fine a queste deturpazioni, richiamando alla finalità della musica in Chiesa e al *domum Dei decet sanctitudo*. E dà, anzi, delle norme legislative sapienti, drastiche perfino, in qualche paragrafo, che vennero codificate. In particolare si dispone: il ripristino del glorioso canto gregoriano, riscoperto, per così dire, dallo studio dei dotti benedettini di Solesmes, e della polifonia sacra del secolo XVI. Inoltre, si bandiscono di regola dal tempio tutti gli strumenti musicali, eccezione fatta per l'organo, e si fa divieto alle donne di cantare in coro le parti liturgiche dei riti in unione agli uomini, «essendo incapaci di ufficio liturgico». Si prescrive, infine, che lo spirito delle composizioni sacre sia innestato sul glorioso canto gregoriano e polifonico.

Gli effetti salutari, non si fecero attendere, specialmente nelle nazioni latine per ciò che riguarda l'adozione del canto gregoriano *Juxta codicum fidem*, e della musica polifonica classica. Nel 1911 sorse a Roma, per la formazione di Maestri a ciò qualificati, quello che è l'attuale Pontificio Istituto Superiore di Musica Sacra, nel quale furono apprezzati docenti Ferretti, Suñol, Anglès, Casimiri, Dagnino, Refice, Manara, e altri. Non è esagerato affermare che dell'attuale fervore di studi di musicologia e paleografia una speciale impulso sia derivato dal Motu proprio di S. Pio X.

Pio XI, il 20 dicembre 1928, a ribadire e delucidare questi principi, emanava l'Enciclica *Divini cultus sanctitatem* e il 30 novembre 1947 l'attuale pontefice Pio XII nel documento sulla liturgia *Mediator Dei*, raccomanda l'applicazione del Motu proprio.

Ricorrendo nel 1953 il cinquantenario della promulgazione di questo decreto, negli ambienti vicini al Vaticano si parlava di un nuovo documento che era

in preparazione. Cinque decenni di esperienza avevano suggerito molte cose e fatto rivedere certe posizioni. Si sapeva che in qualche diocesi, specialmente dei Paesi anglosassoni o di Missione, alcuni paragrafi avevano stentato, per forti difficoltà, ad essere applicati. C'erano state anche delle dispense.

Ed ecco il 25 dicembre 1955 comparire l'Enciclica *Musicae sacrae disciplina*. I musicisti e i liturgisti, non solo a titolo di curiosità, se ne impadroniscono e la studiano. Risulta all'esame, un documento importante e un'altra testimonianza dell'acutezza di osservazione del Papa e della vastità della sua cultura. Le novità grandi stanno nel II, III e IV capitolo, e sono soprattutto tre. La prima, (capo II) riguarda il *Canto popolare religioso*, che « costituisce un valido aiuto per l'apostolato cattolico, e quindi deve con ogni cura esser sviluppato e coltivato ». Ai tempi di S. Pio X c'era pure un canto religioso popolare, praticato nelle nostre chiese, come c'era sempre stato dal 1200. Non è però da meravigliarsi che quel Pontefice non ne abbia fatto cenno nel Motu proprio. Voleva Egli, soprattutto, una riforma della musica sacra, liturgica, mentre il canto popolare religioso, stava un gradino sotto. Forse, lo lasciò in disparte, perchè, in quel tempo soprattutto, nelle chiese c'era una fungaia vera e propria di volgarissimi motivi e canzoni, per i quali non c'era da augurarsi che la concimaia. Ma da quell'epoca, i nostri musicologi, scopersero e stanno riscoprendo un numero considerevole di Laudi e canzoni sacre che vanno dal 1200 circa fino al 1700 inoltrato: vaghissimi fiori, una volta completamente negletti e che ora lentamente entrano nelle raccolte dei canti religiosi. E poi il gusto rinato di parecchi musicisti ne ha create di ottime e nuove. Sarebbe stato un delitto trascurare un patrimonio direttamente promanante dalla fede e dalla liturgia e di grande aiuto per l'apostolato religioso. Pio XII lo comprende, quando dice: « Ne segue che anche i fanciulli e le fanciulle, imparando nella tenera età questi canti sacri, sono molto aiutati a conoscere, a gustare e a ricordare le verità della nostra fede e così l'apostolato catechistico ne trae non lieve vantaggio. Questi canti religiosi agli adolescenti e agli adulti, mentre ricreano l'animo, offrono un puro e casto diletto, danno un certo tono di maestà religiosa ai convegni e alle adunanze più solenni, e anzi nelle stesse famiglie cristiane apportano santa letizia, dolce conforto e spirituale profitto ».

La seconda novità importante riguarda l'uso degli strumenti nelle chiese. Cito direttamente il testo dell'Enciclica. « Oltre l'organo vi sono altri strumenti che possono efficacemente venir in aiuto a raggiungere l'alto fine della musica sacra, purchè non abbiano nulla di profano, di chiassoso, di rumoroso, come disdicevoli al sacro rito e alla gravità del luogo. Tra essi vengono in primo luogo il violino ed altri strumenti ad arco, i quali, o soli, o insieme con altri strumenti e con l'organo, esprimono con indicibile efficacia i sensi di mestizia o di gioia dell'animo ». Bisogna convenire che con questo inciso è stata ritoccata la legislazione del 1903. Così infatti si leggeva nel Motu proprio (capo VI): ... « In qualche caso particolare, nei debiti termini e con i convenienti riguardi, potranno anche ammettersi altri strumenti ma non mai senza licenza speciale dell'Ordinario ». L'ammissione in chiesa di qualche categoria di strumenti abbisognava quindi di una dispensa, ottenuta di volta in volta, mentre oggi si concede l'uso di quegli strumenti che esprimono essi pure « con ineffabile efficacia » i sentimenti dell'anima orante.

L'ammissione con l'organo di altri strumenti delle nostre chiese, non è certo una novità. Data almeno dalle origini della polifonia e la seguì lungo il suo svilupparsi. Se la Scuola fiamminga dopo l'Ockeghem la escluse, e l'esclusero pure le scuole polifoniche italiane del sec. XVI, la vediamo ripresa nella Scuola Veneta con Andrea e Giovanni Gabrieli e Claudio Monteverdi. Anche dopo l'avvento dell'opera in musica, la musica da chiesa continuò ad essere accompagnata da strumenti. Il rifarci oggi, pur con certe cautele, alla gloriosa usanza, non è dunque che lanciare un ponte e collegarsi col passato e dar maggior respiro e varietà a quest'arte. Pensare al permesso degli armoniums e degli organi Hammond in chiesa, per il semplice fatto che valgono a tener lunghe le note e all'esclusione degli archi, sembrava addirittura un non senso. Con la recentissima Enciclica sono ripristinati e così in seguito si potrà lodare il Signore anche *in chordis et organo*.

Nel capo IV della *Musicae sacrae disciplina*, stà la terza novità con un comma che a qualcuno è suonato nuovissimo mentre realmente non lo è. « Dove poi non si possono avere le *Scholae cantorum* — si legge testualmente — nè si può adunare un conveniente numero di *Pueri cantores*, si concede che un gruppo di uomini e di donne o fanciulle in luogo a ciò destinato e posto fuori della balaustra, possa cantare i testi liturgici nella Messa solenne, purchè gli uomini siano del tutto separati dalle donne e fanciulle e sia evitato ogni inconveniente, onerata in ciò la coscienza degli Ordinari ». Un decreto in tutto simile a questo, specialmente nelle frasi finali fu promulgato dalla S. Sede il 18 dicembre 1908 dietro domanda della Diocesi di New York. Non dunque un cambiamento della vecchissima prassi ecclesiatica, come qualcuno ebbe a dire o a scrivere subito dopo la pubblicazione dell'Enciclica, ma piuttosto una generalizzazione della singola concessione fatta a quella diocesi americana, alla quale era stata concessa per necessario confronto con le chiese protestanti, dove il coro dei fedeli che eseguono i Corali è sempre promiscuo. E probabilmente questo paragrafo potrà adottarsi anche presso di noi, se si avvereranno le condizioni previste dal Pontefice.

Queste cose hanno fatto sì che l'Enciclica sulla musica sacra del Natale del 1955, assuma una grande importanza e sia senza dubbio il più notevole documento sulla materia dopo il Motu proprio di S. Pio X. Siamo certi che queste novità saranno come un soffio rinnovatore, perchè interesseranno un numero più copioso di artisti e di anime. Il culto divino ne avrà più splendore e di conseguenza ne beneficieranno maggiormente i credenti, sempre in cerca di verità, di amore e di bellezza.

P. OTTONE TONETTI

Conclusioni sulla "Musica a scuola"

Gli articoli sulla musica nella scuola italiana, che abbiamo a più riprese pubblicato su *Ricordiana*, ci hanno procurato numerose lettere di consenso e di incoraggiamento.

A conclusione del dibattito, riservandoci di tornare sull'argomento, trascriviamo una lettera che Donna Gina Origoni Ricordi ha ricevuto da un nipote e che ci ha gentilmente inviato.

Roma, 9 marzo 1956

Cara nonna,

ho ricevuto ieri le riviste. Ti ringrazio moltissimo. Ricordiana *è una magnifica rivista. Fatta bene. C'è di tutto: dalla storia della musica alle recensioni di concerti dati un po' qua e un po' là per l'Italia. Ma in questo numero, poi, c'è un articolo che mi ha fatto meditare, anzi (mi correggo), pensare: è quello su* La musica a scuola. *Ed io che di scuola (ormai sono alla fine) ne ho fin sopra i capelli, mi lagno che non m'abbiano istruito in tale materia. E' questa una grave lacuna per me e per tanti altri che professano di essere istruiti. Specialmente noi del « classico » ne sappiamo meno di uno delle medie. Perchè tutto vien fatto in fretta e non si assimila che poco, e quel poco poi, si dimentica con estrema facilità. Ma purtroppo questo non dipende da noi, che di buona volontà ne abbiamo, ma da chi fa i programmi, che li fa in un modo disordinato. Infatti il nostro liceo classico non ha niente di veramente classico (se per classico si intende la continuazione del trivio e quadrivio trecentesco): solo una semplice infarinatura, una tinta che col tempo cade, lasciandoci soli con la nostra posizione di uomini colti (mi si perdoni il termine). Grazie quindi, per aver riempito un po' questo vuoto, chiamiamolo così musicale. Un bacio*

tuo Adalberto

teatri e concerti

DUE NOVITA' ALLA SCALA

L'Ipocrita felice *di Ghedini*

Il gaudente lord Giorgio Inferno, assistendo ad uno spettacolo teatrale, si innamora perdutamente della giovane attrice Jenny Mere e le propone di sposarlo. Jenny rifiuta affermando che essa sposerà solo un uomo che abbia il volto di santo. Lord Inferno allora, mercè l'abile intervento di Mister Aeneas, un fabbricante di maschere, riesce tanto bene a mutare i suoi lineamenti in quelli di un santo che Jenny se ne innamora a sua volta e lo sposa. La vecchia amante del gentiluomo non si è però rassegnata alla perdita. Ha compreso che cosa ha prodotto la trasformazione; cerca lord Giorgio (non più Inferno ora ma Paradiso) e lo trova; lo avvicina, e con mossa improvvisa gli strappa la maschera. Tremante di vergogna, lord Paradiso si getta ai piedi di Jenny e la scongiura di perdonargli l'inganno. Ma essa non comprende di che inganno egli parli perchè sul volto di lui la maschera ha ormai lasciato impressi dei lineamenti sereni, plasmati dalla rinata bontà del suo amore.

La morale dell'apologo è trasparente: l'esercizio della bontà, anche simulato, può indurre alla conversione un'anima innamorata. Ottimismo che si direbbe fiorito su una delle numerose leggende di cui sono ricche le letterature medioevali. Invece la favola fu narrata dallo scrittore inglese Max Beerbohm, tuttora vivente, che la pubblicò negli ultimi anni dell'Ottocento in una giovanile raccolta di novelle.

Nulla è tanto lontano dal sincero moralismo, dalla volontà di edificazione quanto l'estetismo che il Beerbohm ha in comune con la sua epoca: la quale tuttavia non rifiutava nè l'odore di incenso nè l'atteggiata semplicità di cuore, purchè si adattassero ad entrare in scena adorne delle variopinte clamidi letterarie che essa prediligeva. Anche nell'*Happy hypocrite* del Beerbohm infatti la trama non è che uno sfondo, un'occasione, che lo scrittore inglese ammanta di numerosi veli colorati: un vigile e sotterraneo umorismo, una volontà di letteratura che sapientemente dosa la sua sintassi, un enunciato impegno didascalico. L'insieme dà ragione del sottotitolo: « favola per gli uomini stanchi ».

Il tono di favola, evaporato e in tinte all'acquarello, è stato mantenuto da Ghedini alla sua opera, la sesta nel ventennio circa entro il quale egli ha dimensionato la sua esperienza melodrammaturgica.

Ognuna delle sei opere appartiene ad un clima spirituale, ad un mondo musicale diverso: *L'Ipocrita felice* può forse essere avvicinata, per esterne occasioni, a qualcuna delle precedenti, in particolare *Billy Budd;* ma la risolu-

zione figurativa e vocale, la voluta tenuità dell'animazione musicale scoprono una faccia inedita nella prismatica personalità ghediniana.

« Ho sempre pensato... che il libretto debba essere il più possibile conciso ed essenziale... » scriveva Ghedini nel 1947. Nessun libretto egli ebbe, più di questo, conciso ed essenziale; nessuna trama più di questa, egli trovò ricca e mutevole di atteggiamenti ed episodi. La storia di un amore, i contrasti che esso dovette superare, sono ristretti nella brevità di un atto, entro il quale si insinua anche il continuo contrappunto di un narratore e del coro, che, facendo da *speakers* e liberando la vicenda dal peso di una maggiore credibilità, attuano il tono di favola che ammorbidisce la perentorietà delle varie situazioni. Come spesso avviene per le creazioni di Ghedini, il risultato del suo lavoro sulla tela favolosa del libretto è soprattutto di natura musicale, e raggiunge i toni più alti nella strumentalità intima che contrassegna di felicità evocativa alcuni ambienti ed atmosfere. E si può aggiungere che, tranne il protagonista, i personaggi più scolpiti, quelli maggiormente segnati nel loro carattere, di simbolo o di azione, sono quelli che fruiscono di una individuazione musicale precisa: da Cupido, che nel suo rapido sfrecciare e fuggire si accompagna ad un animato ghiribizzo di violini; a Garble, untuoso paraninfo che raffigura il suo servile inchinarsi e strisciare nell'acrobatico inseguimento di intervalli larghi; a Mister Aeneas, il cui ondoso canto rispecchia la impassibile tortuosità dell'animo, mutevole come le maschere che egli fabbrica.

La presentazione dell'*Ipocrita felice*, accolta lietissimamente alla Piccola Scala, ha fruito di una messa in scena veramente accurata e pregevole, nella quale la regia di Margherita Wallmann, alle prese con un palcoscenico di ridotte proporzioni e con numerosi cambiamenti di scena, confermò la sua grande

MILANO - TEATRO ALLA SCALA

10 marzo 1956

L'IPOCRITA FELICE

Opera in un atto di Franco Antonicelli
(dalla novella *The Happy hypocrite* di Max Beerbohm)
Musica di ***Giorgio Federico Ghedini***
Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Lord Inferno - Lord Paradiso	*Tito Gobbi*
Jenny Mere	*Giuseppina Arnaldi*
La Cambogi	*Anna Maria Canali*
Il Nano	*Graziella Sciutti*
Garble	*Antonio Pirino*
Il Narratore di favole	*Ferrando Ferrari*
Mister Aeneas	*Silvio Maionica*
Il Venditore di fiori	*Franco Ricciardi*

Maestro concertatore e direttore
Antonino Votto
Regia di Margherita Wallmann
Scene e costumi di Georges Wakhevitch
Prima rappresentazione assoluta

bravura e buon gusto; risultati ai quali contribuirono anche le fantasiose e vive scene di Georges Wakhevitch. Protagonista, di sicura autorità vocale ed efficace movimento scenico fu Tito Gobbi, ben affiancato dalla Arnaldi, dalla Canali, dalla Sciutti, dal Pirino, Ferrari, Maionica. Fusa e disciplinata la concertazione di Votto.

Mario e il mago *di Mannino*

Tre anni fa i protagonisti di un'opera nuovissima arrivarono sul palcoscenico della Scala a bordo di una topolino. Luchino Visconti, autore dell'azione coreografica *Mario e il mago*, ha invece scelto per i suoi personaggi dei mezzi di locomozione più democratici: un treno e alcune fiammanti biciclette da corsa. Alla prova dei fatti questi mezzi di locomozione non sono risultati molto veloci: *Mario e il mago* — che era entrato già nel cartellone della Stagione lirica 1953-54 — arrivò a destinazione con due anni di ritardo.

Ignoriamo se il periodo eccessivamente lungo di quarantena abbia giovato alla maturazione del balletto, che, per anticipare il giudizio, costituì un'ulteriore prova della bravura e dell'acuto senso teatrale di Luchino Visconti, e prorogò il voto di fiducia (in attesa tuttora di conferma) al musicista Franco Mannino.

Mario, maldestro cameriere, spasimante non ricambiato di una Silvestra balneare, è uno di quei tapini che non ne azzeccano una, che si direbbero guidati da un sesto senso nello sbagliarle tutte. In un momento in cui, disoccupato e deluso dall'amore, incontra un illusionista che lo crea vincitore di tutti i suoi sogni e gli fa acchiappare le nuvole di tutte le illusioni che la vita

MILANO - TEATRO ALLA SCALA

25 febbraio 1956

MARIO E IL MAGO

Azione coreografica di Luchino Visconti (dal racconto di Thomas Mann)
Musica di ***Franco Mannino***
Proprietà Suvini Zerboni

Personaggi e interpreti

Mario	*Jean Babilée*
Il Mago Cipolla	*Salvo Randone*
Silvestra	*Luciana Novaro*
Renato	*Ugo Dall'Ara*

Maestro concertatore e direttore
Luciano Rosada
Coreografia di Leonida Massine - Scene e costumi di Lila De Nobili
Prima rappresentazione assoluta

non gli ha mai concesso, egli si investe a tal punto di questa eroica esistenza ideale da non sopportare il ritorno alla realtà. Svegliato crudelmente, estrae una pistola e uccide l'illusionista, reo di millantate chimere.

In una simile vicenda il pericolo aperto consisteva, per un balletto, nel voler caricare il fatto di allusioni, di significazioni simboliche od esoteriche. Era facilissimo farlo, e la novella di Thomas Mann da cui fu tratta l'idea lascia aperte tutte le porte possibili in quella direzione. Per fortuna Visconti è restato ancorato al fatto — cioè al balletto, nel quale gli ideali e le aspirazioni non possono concretarsi se non nella plastica evidenza dell'esempio, e le dichiarazioni di principi, i conflitti d'anima non si esprimono attraverso perorazioni o dibattiti o retoriche tirate, ma con passi e salti e movimenti più o meno rapidi. Piuttosto Luchino Visconti, obbedendo al suo istinto che, in teatro come nel cinema, lo spinge ad evocare un clima, a fissare un'epoca precisa, ha dato sapore al racconto, pimentandolo di semi straordinariamente fertili. Ambientando Mario, il mago e tutta la folla che festosa li circonda nel mondo balneare del 1925, egli ha dato la stura ad irresistibili e scontati effetti di grottesco. Quelle creature buffe, quei manichini, quei costumi che si agitano, che piroettano, che si muovono in tutte le direzioni permettono all'inscenatore una quantità di giochetti, di macchiette, di *tic* che quasi realizzano lo spettacolo da soli.

La musica di Mannino, lodevole ed abile quando si tratti di sottolineare un gesto, di evocare il ritmo interno alle azioni, specialmente quelle in movimento, accorta nel seguire gli sviluppi del racconto, rivela in sè una indifferenza stilistica paurosa. Per effetto forse di una musicalità che affiora da tutti i suoi pori, il giovane compositore siciliano non si preoccupa più che tanto nel mescolare ingredienti diversi, nel ricorrere ora ad effetti vecchi e scontati (la deformazione armonica e tonale di banali melodie popolaresche; gli estatici vocalizzi del coro in orchestra) ora a suggerimenti presi qua e là senza rigore, alternando rigidi schemi di danza e passi in cui le frasi si inseguono — è il caso di dirlo — senza capo nè coda.

La perfezione dell'allestimento (Massine e Lila De Nobili), della rappresentazione (il bravissimo Jean Babilée con la Novaro e Dall'Ara; Salvo Randone recitava la parte del Mago Cipolla) e dell'esecuzione (diretta da Luciano Rosada) fu elemento non secondario della buona accoglienza.

RICCARDO ALLORTO

MILANO

Il ritorno di Alceo Galliera sul podio dell'orchestra del Nuovo ha riportato all'attenzione dei milanesi le non comuni doti di questo illustre direttore concittadino giustamente considerato all'estero uno dei più validi esponenti della ristretta schiera dei direttori di primo piano; la suite *Gli Uccelli* di Respighi, la *Quinta Sinfonia* di Schubert, il wagneriamo *Idillio di Sigfrido* e la *Serenata* di Casella hanno trovato in Galliera un interprete volta a volta fervido e sereno, sempre attento e misurato dimensionatore di sonorità e di atmosfere.

Dopo una settimana sono scesi dal nord Willem van Otterloo e Clifford Curzon. Il primo, direttore olandese notissimo per le sue numerose incisioni fonografiche, ha ottimamente presentato le *Variazioni e fuga su un tema di Kuhnau* del conterraneo Hendrik Andriessen e validamente diretto la *Quarta sinfonia* beethoveniana; il secondo, pianista londinese già favorevolmente noto in Italia, ha eseguito il mozartiano *Concerto in do minore* K. 491 raggiungendo risultati che sono apparsi a molti sorprendenti. Tali comunque da fargli ottenere un successo quanto mai acceso, nonostante un paio di incidenti vistosissimi. Segno evidente della fondamentale validità del giudizio del pubblico.

Il concerto seguente è stato diretto da Ennio Gerelli, che per molti anni fu il valido animatore dell'Angelicum, definendone intelligentemente i limiti e caratterizzandone intelligentemente l'attività. Gerelli ha presentato in prima esecuzione italiana il *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra di Mario Guarino, composizione solidamente costruita in vista di un discorso concertante ad un tempo agile ed intenso; ne è stato interprete quanto mai vivace il giovanissimo pianista Roberto Negri allievo del compositore. Il programma allineava inoltre l'ouverture della *Villanella rapita*, la poco nota *Musica per un balletto di cavalieri*, composizione giovanile di Beethoven, una valida, elegante pagina di Bettinelli, la *Fantasia e fuga su temi gregoriani*, e, per finire i *Canti paesani ungheresi* di Bela Bartok: musiche tutte condotte con sicura decisione dal bravo direttore.

Un concerto vario e piacevole quello diretto dal giovane maestro Piero Guarino, direttore d'orchestra preciso, attento, misurato nel gesto. Dopo una *Sinfonia* di Giovanni Cristiano Bach, è stato eseguito, con l'intervento autorevole del famoso Solomon, il *Quinto Concerto in mi bemolle maggiore* per pianoforte e orchestra di Beethoven: esecuzione degna dell'interprete. La seconda parte era invece dedicata ai contemporanei: ecco dunque la suggestiva *Lectio Libri Sapientiae* di Giorgio Federico Ghedini timidamente ma correttamente interpretata dal soprano Alice Gabbai, la *Missa brevis* della compositrice tedesca Brigitte Schiffer, composizione pregevole forse ma certo non divertente, realizzata con l'intervento della sopraddetta cantante e di un'altra brava cantante, Sonia Aprahamian e per finire in atmosfera di cordialità, *Due marcie ed intermezzo* di Poulenc.

All'Angelicum Carlo Felice Cillario ha ottenuto un nuovo caldo successo dirigendo un concerto dedicato in buona parte a musiche contemporanee. Il pubblico ha giustamente apprezzato il *Concerto per orchestra d'archi* di Cesare Brero ed il poema in tredici parti *Le Dit des jeux du monde* di Honegger, per voce recitante e orchestra. Aladar Janes ha ripreso la guida della sua orchestra dirigendo, nel concerto seguente le *Sacrae Symphoniae* di Giovanni Gabrieli, le *Litanie alla Vergine* di Ghedini, per soprano, piccolo coro di soprani e orchestra, e due dei famosi *Cori di Michelangelo il Giovane* di Dallapiccola, oltre ad una sinfonia haydniana ed alle musiche composte da Lulli per il balletto *Alcidiane et Polèxandre*.

Presentatosi in veste di direttore d'orchestra, Ennio Porrino ha diretto la *Suite belga* di Sgrizzi, il settecentesco *Concerto* per chitarra e orchestra di Giuliani e due tempi della nota *Sinfonia da camera* di Bettinelli, riservando il resto del programma alla sua musica. Si sono ascoltati così il *Concerto dell'Argentarola* per chitarra e orchestra (l'Argentarola è uno scoglio tirrenico, presso il Monte Argentario) ed il *Preludio in modo religioso e ostinato*, pagine entrambe cordialmente accolte dal pubblico presente.

All'A.R.C. un nuovo omaggio a Mozart; questa volta offerto con la validissima collaborazione del violinista Nap de Klijn e della pianista Alice Heksch, che da tempo si sono specializzati nell'esecuzione delle sonate mozartiane. Ne sono nate interpretazioni veramente splendenti, e soprattutto giustamente rispettose: celebrazione dunque questa, degna del grande celebrato.

Ancora Mozart nel concerto successivo: tre pianisti giovanissimi, il dodicenne Christian Alegny, il quattordicenne Maurizio Pollini, il ventenne Bruno Canino hanno eseguito rispettivamente alcuni pezzi scritti da Mozart fanciullo, alcune Sonate del periodo giovanile e le complesse *Sonata K. 576* e *Variazioni su un aria di Schikaneder K. 613*. Tolto di mezzo ogni equivoco accenno all'infantilismo rudagioso, i due più giovani esecutori hanno dimostrato di aver fruito di un insegnamento valido e intelligente; il Canino, poi, per parte sua, va fin d'ora annoverato tra i più promettenti concertisti dell'ultima generazione.

Era quindi la volta di Pina Carmirelli, violinista di grande valore e in più, quello

che non guasta, musicista colta e sensibile. Bach, Beethoven, Brahms: opere di forte impegno, sostenute dalla strumentista con vigore e sicurezza. Poi, i *Mythes* op. 30 di Szymanowski. Agile ed aderente l'accompagnamento pianistico di Maria Italia Biagi.

Per commemorare Schumann è stata invitata Oralia Dominguez: la scelta non poteva essere migliore. Ma con la Dominguez famosissima sono state altresì invitate due giovani cantatrici italiane, Fanny Colorni e Mignon Lollini già favorevolmente note alle cronache quali interpreti raffinate e sensibili. Ha dunque interpretato, il Duo Colorni - Lollini, alcuni *Lieder* a due voci poco noti e pure splendidi; la Dominguez, per parte sua, ha ripreso quel ciclo *Amore e vita di donna* già da lei eseguito per la stessa società nella scorsa stagione.

Al Quartetto è ritornata la violinista Johanna Martzy che ha offerto da sola la *Sonata in la minore* di Bach e, con la collaborazione del pianista Iran Antonietti, una Sonata di Beethoven e la *Fantasia op. 159* di Schubert riscuotendo ancora una volta i pieni consensi del pubblico e della critica.

Ospitata nel nuovo grazioso teatro di un istituto religioso, la stessa società ha poi organizzato un concerto mozartiano affidato al Coro da camera dell'Accademia di Vienna ed all'Orchestra da Camera di Vienna. In programma *Regina Coeli K. 276, Vesperae de dominica K. 321, Ave Verum K. 618*, e *Messa dell'incoronazione K. 317*: una vera festa per i fedeli di Mozart, dato il valore delle formazioni viennesi. Anche questo, dunque, un degno contributo alle celebrazioni mozartiane.

I due concerti tenuti alla Piccola Scala da Elisabeth Schwarzkopf hanno dato modo ancora una volta all'illustre cantante di dimostrare l'eccezionalità delle sue doti. Il primo è stato dedicato a Mozart e ad esso ha partecipato la piccola orchestra da camera della Scala; il secondo presentava un programma più vario, allineante arie di Bach, Pergolesi, Haendel, Gluck e Beethoven e Lieder di Schubert, Wolf e Strauss.

Due concerti sono stati affidati anche al Trio di Trieste. Beethoven, Mozart e Schumann nel primo, Brahms, Ravel e Ghedini nel secondo: esecuzioni di eccezionale livello che ben giustificano la solida fama che questo illustre complesso si è creato ovunque.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Al ritmo di un nuova opera alla settimana, la stagione del massimo teatro lirico romano si è andata sviluppando dal 15 febbraio al 15 marzo con equilibrato e felice eclettismo: da Puccini a Ciaikovski e da Bellini a Debussy, quattro autori diversissimi per temperamento e formazione ambientale si sono succeduti alla ribalta con piena soddisfazione del pubblico. La serie è stata aperta dalla *Manon Lescaut*, opera di repertorio ma ancora lungi dall'apparire consunta dall'uso, in ispecie quando a vestire i panni della protagonista è chiamata, come nel caso dell'edizione del 17 febbraio, una interprete particolarmente adatta al non facile compito. Tale è infatti Clara Petrella, che intende alla perfezione il linguaggio agitatamente romantico di questa prima eroina pucciniana, e ne rende appieno il dramma con la sua emozionante bravura non solo di cantante ma anche di attrice. Accanto a lei Giuseppe Di Stefano ha tradotto la sua conoscenza del personaggio di Des Grieux in un'interpretazione ben incisiva, irrequieta, impetuosa. Completavano la distribuzione un misuratissimo Antonio Cassinelli, un attento Mario Borriello, e alcuni lodevoli comprimari. Dirigeva Gianandrea Gavazzeni, che ha sottolineato con intensa partecipazione spirituale i valori drammatici della partitura, valori teatrali come anche puramente sinfonici.

Il 25 febbraio è stata la volta della *Dama di picche*, il dramma che Ciaikovski compose in Italia nel 1890 su un libretto tratto dalla novella di Puskin. Ciaikovski operista è assai poco noto ai romani, abituati invece a incontrare il sinfonista russo in sede di concerto. L'opera in questione, anzi, non era mai stata eseguita in questa città. Molta sorpresa ha dunque suscitato il piglio francamente teatrale dell'azione, la castigatezza di uno strumentale messo saggiamente al servizio del palcoscenico, la sobrietà dolorosa dei personaggi che vi agiscono. Interpreti: Gianna Pederzini, efficace ed espressiva come al solito; Sena Jurinac, squisita e intelligente; Antonio Annaloro, Rina Corsi, Mario Petri, e così via, sotto la direzione di Franco Capuana e la regia del Piccinato. Sicché la conoscenza tra la *Dama di picche* e il pubblico romano ha avuto luogo in un'atmosfera di festosità cordiale, che fa supporre probabile il ripetersi di tale fortunato incontro.

I *Puritani*, viceversa, sono ormai divenuti una vecchia conoscenza per i frequentatori del Teatro dell'Opera, essendo stato il melodramma belliniano, prima di questo 3 marzo 1956, eseguito nel '48, nel '49 e nel '51. Ad assumersi il compito di presentarne la nuova edizione è stato chiamato Oliviero de Fabritiis, mentre i ruoli vocali erano distribuiti tra Virgilia Zeani, Giuseppe Di Stefano, Paolo Silveri, Giulio Neri e altri. Ben studiata la regia di Enrico Frigerio. Una lode a parte merita il coro diretto da Giuseppe Conca. Successo cordiale.

Giungiamo così al 10 marzo, data del terzo ritorno sul palcoscenico dell'Opera del debussiano *Pelléas et Mélisande*. Ritorno felice e opportuno, a nove anni di distanza dall'esecuzione che ne offrì Albert Wolff. Stavolta era sul podio André Cluytens, a guidare con la sua raffinatissima sensibilità un gruppo di cantanti francesi che comprendeva la delicata Janine Micheau, l'appassionato e giovanile Jacques Jansen, l'umano e intenso Bertrand Etcheverry e numerosi altri, tra cui va citato il nostro Giulio Tomei. Accurata nella sua aderenza alla tradizione la regia di Roger Lalande; piuttosto vecchie le scene e i costumi di Dimitri Bouchène; concorso di pubblico, in ispecie alle ultime repliche, notevolissimo. In complesso, anche se qualcosa nell'insieme dell'esecuzione ha lasciato a desiderare, può ritenersi ampiamente superato l'incidente che quest'opera unica nella sua particolare bellezza suscitò al vecchio Costanzi nel 1909, allorchè, presentata a un pubblico domenicale in sostituzione (senza preavviso) della *Gioconda*, provocò una di quelle rumorose gazzarre che restano negli annali della musica come gustosi esempi dell'incomprensione umana.

■

Nello stesso periodo di tempo, i concerti offerti al Teatro Argentina dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia hanno avuto quasi tutti in comune una caratteristica: la partecipazione del coro, diretto da Bonaventura Somma, o di qualche solista vocale. Quello del 19 febbraio, per esempio, ha visto il successo calorosissimo del più convincente dei baritoni tedeschi di oggi, il Fischer Dieskau, il quale ha piegato la sua voce al servizio del Bach della *Cantata n. 65*, ideata a Lipsia sulle parole «Porterò volentieri la Croce», e del Mahler dei *Canti del viandante*, cioè del Mahler più intensamente e nobilmente poetico. Se nel primo l'interprete ha impressionato il pubblico, nel secondo lo ha letteralmente entusiasmato. Unito a lui nel trionfo è stato il direttore Antonio Pedrotti, il quale ha presentato per conto suo due belle pagine moderne: le *Variazioni su un canto popolare ungherese* («*Il pavone*») di Zoltan Kodaly, e la suite dall'*Uccello di fuoco* di Igor Stravinski.

Il 26 febbraio, oltre al *Concerto per archi* dello stesso Stravinski, al gustoso *Valzer danzato* di Busoni, e alla appropriata trascrizione fatta da Castelnuovo-Tedesco della *Vallée des cloches* di Ravel, Fernando Previtali ha diretto come pagina sinfonico-corale quella *Messa solenne in re maggiore* di Liszt, che, per quanto abbastanza nota all'estero, in Italia non era ancora mai stata eseguita: opera interessante e non priva di bellezze, tuttavia accusata non senza ragione di superficiale magniloquenza e di scarsa commozione religiosa.

Il 4 marzo Previtali è tornato a salire sul podio per presentare, assieme alla *Terza Sinfonia* di Beethoven e all'ouverture del *Ruy Blas* di Mendelssohn, alcuni *Cori e musiche per tragedie greche* (*I sette a Tebe* di Eschilo, *Ifigenia in Aulide* di Euripide, *Le Baccanti* pure di Euripide) di Giuseppe Mulé. Pagine legate a un tempo che è ormai difficile resuscitare, ma scritte con competenza e chiarezza, e quindi riascoltate assai volentieri anche in sede di concerto, fuori cioè del teatro per cui sono aderentemente intuite.

Affidata al Morelli, il 7 marzo ha poi avuto luogo l'esecuzione della cantata sacra per soli, coro e orchestra *In hora Calvarii*,

in cui Luigi Ferrari Trecate ha abbandonato il suo consueto mondo della fiaba per innalzarsi con nobile umiltà verso più elevate sfere spirituali. All'esecuzione hanno preso parte Jolanda Mancini, Gianna Lollini, il Pasquale, il Luzi, il Tadeo. Nella prima parte del programma la pianista francese Janine Dacosta si è lodevolmente impegnata nel celebre *Concerto in si bemolle minore* di Ciaikovski.

Infine, a concludere per il momento le fatiche del coro di Santa Cecilia, è venuta l'11 marzo l'esecuzione delle *Stagioni* di Haydn, sotto la direzione di Rudolf Moralt, interprete esperto e attentissimo, e con la partecipazione dei solisti Bruna Rizzoli, Herbert Handt e Antonio Cassinelli (costretto, quest'ultimo, a cantare «Vedete come fugge il crudo inverno» mentre fuori cadeva abbondante la neve!). Esecuzione in complesso molto fusa ed equilibrata, che il pubblico ha coronato di grandi applausi. Così come grande è stato il successo riportato il 14 successivo da Otto Klemperer, il quale ha offerto ai suoi ammiratori romani una lettura impeccabilmente chiara della *Sesta* e della *Settima* beethoveniana.

Le cronache dell'attività di Santa Cecilia non sarebbero però complete se non accennassimo ad almeno due dei concerti di musica da camera tenuti nella sala di Via dei Greci. Il primo ha avuto come protagonista Pietro Scarpini, che, il 24 febbraio, si è cimentato con un'esecuzione integrale dell'*Arte della fuga*, uscendone vittorioso, almeno per quando lo poteva permettere l'impari lotta tra il monumento polifonico bachiano e le esigue possibilità di un solo pianoforte. Il secondo è stato invece organizzato da Giorgio Favaretto, il quale ha avuto l'intelligente e raffinata idea di mettere assieme un certo numero di liriche e duetti di alcuni celebri dilettanti di musica: Federico Nietzsche, Guglielmo Amedeo Hoffmann, Salvator Rosa, Giangiacomo Rousseau, Ettore Romagnoli e Federico Garcia Lorca. Accompagnate al piano dallo stesso Favaretto, hanno cantato la Rosenberg, la Panni e la Marimpietri.

Chiuderemo infine queste note ricordando un concerto tenuto il 6 marzo dall'Accademia Filarmonica Romana al Teatro Eliseo, concerto dedicato a Ildebrando Pizzetti in occasione dei suoi settantacinque anni. Nel corso di questo appuntamento d'arte sono state ascoltate alcune preziose liriche per canto e orchestra, come *I Pastori, Ninna nanna, Oscuro è il ciel, Prigioniera, La Pesca dell'anello*, interpretate da Adriana Martino; e i profondamente tragici episodi corali e sinfonici per *Le Trachinie* di Sofocle, così intensi e interessanti che meriterebbero davvero più frequenti esecuzioni. Alla fine del concerto, diretto dallo stesso Pizzetti, questi è stato affettuosissimamente applaudito e festeggiato.

GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

Della novità di Renzo Rossellini, *La Guerra*, andata in scena con vivissimo successo la sera del 25 febbraio, si è parlato diffusamente sul precedente numero di *Ricordiana*. Non ci resta, dunque, che far cenno delle esecuzioni di due opere di repertorio andate in scena in quest'ultimo periodo: *Haensel e Gretel* di Humperdinck e il verdiano *Un ballo in maschera*.

La delicata, e pur robusta (nella sua spessa scrittura di impianto apertamente wagneriano) fiaba del Tedesco ha trovato in Antonietta Pastori (Gretel) e in Jolanda Gardino (Haensel) due interpreti di rara fedeltà. Ciascuna di esse si è trovata a proprio agio nel costume così perfettamente tagliato e cucito dallo Humperdinck, ed è stata l'ideale complemento dell'altra. Accanto alle protagoniste han degnamente agito e cantato il Meletti e la Palombini; vivace, ma vocalmente discutibile, la partecipazione della Monte. La giovane e musicalissima Buccino si è ben disimpegnata (vocalmente) nelle brevi parti del nano Sabbiolino e del nano Rugiadoso.

Sulle scene del Sormani, Enrico Frigerio ha spiegato il suo intelligente gioco scenico. Oliviero De Fabritiis ha diretto, salvo il sensibile indugio di alcuni tempi, con affettuosa e morbida eleganza.

Il *Ballo in maschera* è stata servito da una compagnia di canto, che non si saprebbe immaginare l'uguale. Antonietta Stella, Ebe Stignani, Antonietta Pastori, Ferruccio Tagliavini e Giuseppe Taddei

sono altrettante firme di garanzia, con sicuro intuito riunite insieme. A dispetto di una strana incertezza, di un grigiore stagnante lungo il primo atto, tutte le voci riacquistarono l'abituale, autorevole efficienza dal second'atto in poi, gareggiando in espressiva, generosa bravura sino alla fine. Sulle bellissime scene del Cristini (già collaudate nelle precedenti edizioni) Vittorio Viviani dispose una regìa vivace e sollecita del particolare, felicemente lontana dall'intellettualismo e dalle inutili minuterie. Bianca Gallizia diede l'apporto delle danze benissimo ideate ed eseguite. Francesco Molinari Pradelli, ben coadiuvato dal maestro dei cori Michele Lauro, diresse con sicurezza e verdiana intensità.

■

Una vera grandinata di concerti si è rovesciata in queste ultime settimane sulle orecchie impavide degli ascoltatori napoletani. Questa è l'epoca, del resto, della massima densità... sonora, e il povero cronista musicale deve correre da una sala all'altra all'inseguimento di un'ennesima *Appassionata* o di un'ennesima *Sinfonia in sol minore*... Cerchiamo, dunque, di riferire brevemente ed ordinatamente.

La Scarlatti ha allineato più d'una manifestazione di forte rilievo. Intanto, proseguendo nell'ambizioso e puntiglioso intento di eseguire — quasi di 'macinare' — quanto più è possibile di opere di Mozart, ha impegnato il duo Krebbers-Flipse per l'esecuzione integrale delle *Sonate* per violino e pianoforte. Noi non abbiamo potuto ascoltare (ammesso che ne avessimo avuto la resistenza) tutto il ciclo (ben cinque concerti): e in genere riteniamo controproducente l'uso invalso di propinare la musica a dosi massicce. Ciò, tuttavia, non ha nulla a che vedere con la qualità dell'esecuzione, che per il ciclo in parola è stata di altissimo livello. Oltre che nelle *Sonate* mozartiane, il violinista Krebbers si è esibito (accompagnato dall'Orchestra Scarlatti) nel *Concerto* di Brahms, tenendosi in tutto all'altezza del testo.

Un cospicuo successo personale ha riscosso il giovane e già notissimo baritono Dietrich Fischer Diskau, vincitore del primo «Orfeo d'oro» assegnato a Mantova l'anno scorso. Una duttilissima intelligenza musicale domina perfettamente un organo vocale di cospicue possibilità. Più ancora che nella *Cantata n. 56* di Bach, il Fischer Diskau ci è piaciuto nella plastica, commossa interpretazione dei *Canti di un viandante* di Gustavo Mahler, diretti con chiara intelligenza da Franco Caracciolo, che nello stesso concerto ha ripreso, dopo molti anni, le *Scene infantili* di Gennaro Napoli. Nel giro di poche frasi per ciascuno dei sei piccoli pezzi di cui si compone la *Suite*, il Napoli seppe evocare con emozione un personaggio, uno stato d'animo, una scenetta familiare. 'Discorsi accanto al caminetto' potrebbero intitolarsi queste pagine affettuose, sincere testimonianze della delicatezza di tocco, quasi del pudore di un musicista, la cui voce suadente si fa ancora ascoltare con rispetto.

A dispetto del poco volume di suono a sua disposizione, l'arpista spagnolo Nicanor Zabaleta ha mandato in visibilio il pubblico con l'estrema perfezione delle sue interpretazioni. Ha eseguito, tra l'altro, una *Cancion en la noche* di C. Salzedo, e un *Concerto* (1953) per arpa e orchestra composto su misura dal francese J. Michel Damase e sollecitante tutte le possibilità — specie quelle timbriche — del nobile strumento. E' seguito il Collegium Musicum (quanti complessi prendono questo titolo?) di Vienna con un programma — indovinate! — di musiche mozartiane. Si tratta di un buono — non certo eccellente — complesso, la cui bravura poggia soprattutto sulle qualità degli archi. Ha eseguito, tra l'altro, l'*Adagio e fuga in do minore* per archi, e la *Serenata in re maggiore K.* 239. Il soprano Ilse Katschinka ha cantato volenterosamente, e con sicura comprensione stilistica, due Arie dall'*Idomeneo*.

Il direttore svizzero Edmond Appia, oltre a collaborare con tranquilla sicurezza col violinista Hermann Krebbers nel monumentale *Concerto in re maggiore* per violino di Brahms, ha eseguito, con l'eccellente orchestra la *Canzone di beni perduti* di Pizzetti, pagina di limpida e commossa autobiografia. Uno dei concerti più fortunati dell'annata è stato quello diretto dal tedesco Peter Maag (ecco un interprete altrettanto sicuro e penetrante quanto poco appariscente nella sua esemplare,

davvero mozartiana discrezione e sobrietà). Il maestro tedesco ha avuto fra mani il *Kyrie di Monaco K. 341* di Mozart, una delle più piene e sfolgoranti partiture del Salisburghese, scritta con invidiabile pienezza di forze e adeguatezza di mezzi intorno ai 25 anni.

Il *Kyrie*, preceduto da un deliziosamente acerbo *Offertorio per la festa di S. Giovanni Battista*, composto a 15 anni, fu cantato ammirevolmente dal coro di E. Gubitosi. Nello stesso concerto, Giuseppe Prencipe e Lina Lama realizzarono una esecuzione della *Sinfonia concertante in mi bemolle*, cospicua per la bellezza del suono e per la vibrazione che tutta l'attraversa.

Sempre in tema di celebrazioni mozartiane non possiamo passare del tutto sotto silenzio, per il livello più che sostenuto delle esecuzioni, il secondo concerto sinfonico allestito dal Conservatorio di S. Pietro a Maiella.

Per parte sua, l'Accademia non ha dormito in questo periodo. Fra i tanti suoi concerti, cominceremo col ricordare quello del pianista Sergio Perticaroli; natura musicale forte e risentita di pianista che affonda voluttuosamente le mani nello spessore della materia musicale e che ha il felicissimo dono della comunicativa. Il Duo Barbetti (violino e pianoforte) fece ascoltare in prima esecuzione assoluta una *Sonata* di Otello Calbi, giovane e già noto musicista, una cui opera fu rappresentata un paio d'anni fa al Teatro delle Novità di Bergamo. Musicista ben sodo e laborioso, il Calbi tende al costruttivo e ai puri valori musicali. I risultati ci sembrano notevoli: specie il primo tempo della *Sonata* scorre saldo, asciutto e spedito. Un successo particolarmente vibrante riscossero nella Sala del Conservatorio Sandro Materassi e Luigi Dallapiccola, in esecuzioni, tutte di tono sostenutissimo, di Stravinski, di Rota, di Milhaud e di Ravel. Quando avremo fatto un cenno delle maschie esecuzioni di un Del Puejo e del generoso temperamento della pianista Letea Cifarelli (che eseguì con autorità e chiarezza un'altra novità di Calbi, *Quattro movimenti di danza*, avremo posto fine al nostro discorso. Non prima, però, di avere accennato almeno di volo a un riuscitissimo *récital* (al Circolo Artistico) del soprano Ornella Rovero, artista di duttilissima intelligenza e di prontissima sensibilità; e ad un numero del Giornale parlato dell'Accademia, contenente un grazioso «articolo» di Brunella Barbaro su *Goldoni e la musica*.

GIACOMO SAPONARO

VERONA

Nel quadro delle attuali celebrazioni mozartiane veronesi, indette ed attuate dall'Accademia Veronese di Cultura Musicale, assume particolarissimo rilievo ed avrà risonanza non solamente nazionale e non solamente celebrativa, la prima rappresentazione in Italia dell'opera buffa *La Finta semplice* di W. A. Mozart, su testo di Marco Coltellini tratto da Goldoni e nella revisione musicale di Paumgartner. La rappresentazione ha avuto luogo l'11 marzo all'Auditorium I. Montemezzi del Civico Liceo Musicale E. Dall'Abaco, presenti le Autorità nonchè i rappresentanti della stampa nazionale e un folto pubblico, ed è stata preceduta da una breve, dotta ed efficace rievocazione celebrativa tenuta dall'eminente musicista e critico Giulio Confalonieri.

L'opera era affidata alla direzione e concertazione di Umberto Cattini, che per l'esecuzione si avvaleva della Compagnia dei Cadetti del Teatro alla Scala e dell'Orchestra dell'Accademia Veronese di Cultura Musicale; regista era Adriano Vercelli. L'esito è stato felicissimo e il successo pieno, caldo e convincente. Sotto la guida del valoroso e sensibile direttore, palcoscenico e orchestra hanno filato egregiamente in accordo e le incantevoli pagine del fanciullo-musico sono giunte a noi con quella chiarezza cristallina e quella quasi divina semplicità che sono le precipue caratteristiche di tutta la produzione mozartiana, dall'alba al tramonto, ma che, in pari tempo, sono anche croce e delizia per ogni interprete che miri ad essere veramente tale. Per questo non raccomanderemo mai abbastanza la serietà di preparazione a chi si accinge a rivelare all'uditore i segreti di tali musiche: ed è appunto questo che il Cattini ha molto chiaramente dimostrato di aver inteso ed ha attuato. Insieme a lui molto bene ha operato la Compagnia dei Cadetti della Scala formata da Ilva Ligabue nelle vesti di Rosina; Mario Spina in quelle di Fracasso; Mariella Adani, graziosa Ninetta; Renata Garazioti che era Donna Giacinta; Florindo Andreoli, Don Polidoro; Paolo Montarsolo nelle vesti di Don Cassandro; Giorgio Tadeo nella parte di Simone.

Fra tutti ci sono particolarmente piaciuti i soprani Ligabue e Adani, che hanno cantato con grande grazia le parti rispettive rivelando doti canore di dolcezza e maestria nel superare ogni ostacolo vocale, nonchè il basso Giorgio Tadeo dalla bella e timbrata voce che egli padroneggia con sicurezza sfoggiando anche chiara dizione. Assai bene anche il basso Montarsolo.

Parlare della musica di questa prima opera buffa mozartiana sarebbe un ripetere quanto gli studi specifici e le numerose biografie già hanno detto sull'argomento. Però noi non possiamo trattenerci dall'osservare che, pur essendo evidenti i legami fra *La Finta semplice* e la commedia dell'arte e non potendo quindi pretendere da essa un approfondimento dei caratteri che sono logicamente convenzionali, come convenzionale è la trama che essi svolgono, secondo il gusto e l'uso dell'epoca, purtuttavia la musica presta talvolta ad essi una serietà di accenti ed una espressione emotiva che apparentemente esorbita dal loro tipo, appunto convenzionale, ma che noi propendiamo a considerare quale espressione dell'inconscio di Mozart fanciullo e quasi un avvio ad una iniziale caratterizzazione degli stessi. In definitiva, è la musica che tiene avvinto ed ammirato l'uditore all'esile trama che si svolge sulla scena, anche nei recitativi vivaci e conseguenti all'azione. Per cui è meglio abbandonare ogni sottigliezza estetica, dimenticare ogni ragionamento sulle indubbie influenze dei compositori italiani dell'epoca sul giovanetto Mozart e, socchiudendo gli occhi, lasciare che la semplicità di queste musiche rassereni il nostro spirito pensando che chi le scrisse era tal fanciullo che già con questa prima operina dimostrava al mondo di essere quella gemma precoce il cui destino era di maturare in sè il genio universale che fu. Potremo allora perdonare anche allo scanzonato birichino la disinvoltura con cui introduceva, nella stesura originale delle musiche del buffo soggetto musiche sue prese a prestito, ahimè, da altre di soggetto religioso.

Ed è innanzi a questa *Finta semplice* che — sia pure considerando la non ancora acquisita esperienza teatrale che Mozart fanciullo non poteva avere al suo primo esperimento del genere — non si può non ammirare in lui quella prodigiosa, istintiva capacità di assimilazione che lo fa arrivare d'un balzo là dove altri arriva solo dopo lunga maturazione; quel senso della forma e delle proporzioni e quella naturalezza nel trattare le voci, nonchè la costante semplicità dello strumentale, pur sempre così efficace nella sua cristallina trasparenza e levigatezza: e tutto questo altrettanto semplicemente a dodici anni!

Precedentemente alla rappresentazione della *Finta semplice*, l'Accademia aveva proseguito nello svolgimento del programma generale secondo i piani prestabiliti e già menzionati su *Ricordiana*. Si è avuta, indetta dall'Accademia Filarmonica di Verona, l'esecuzione del *Requiem* per soli, coro e orchestra, della *Sinfonia in sol minore K. 550* e della *Ouverture* delle *Nozze di Figaro* di Mozart da parte del complesso dell'Angelicum di Milano con il Wiener Kammerchor, diretti da Aladar Janes (direttore del coro Hans Gillesberger), esecuzione che ha avuto larga risonanza e consenso. Quindi concerti mozartiani comprendenti: un Quartetto per archi con flauto e oboe, il Quintetto per archi con clarinetto (esecutori: T. Clerici, S. Prestini, L. Capuano rispettivamente flauto, oboe, clarinetto; G. Mendini, F. Buttaro Masi, F. Sangiorgi, C. Bonzanini rispettivamente violini, viola e violoncello).

Un applaudito concerto di *Lieder* mozartiani cantati da Miretta Chitter con la collaborazione pianistica di Renata Brazzoli; un concerto comprendente il *Trio n. 7 in mi bemolle K. 498* per pianoforte, clarinetto e viola; il *Quartetto n. 1 in sol minore K. 478* per pianoforte, violino, viola e violoncello e il *Quintetto in mi*

bemolle K. 452 per pianoforte, oboe, clarinetto, corno e fagotto: esecutori, oltre i sopracitati, Teresa Rampazzi (pianoforte), Giacomo Grigolato (corno) e Ottorino Malavasi (fagotto). Un altro concerto mozartiano comprendente i *Quartetti* per archi *in fa K. 158, in do K. 465* e *in fa K. 590*, tenuto dal Quartetto della città di Torino (L. Lugli, A. Zanetti, E. Francalanci, P. Nava) fu assai applaudito. Quindi concerto dedicato alle *Sonate* per violino e pianoforte (*in sol K. 301, in mi minore K. 304, in mi K. 380, in si bemolle K. 454, in la K. 526*) tenuto dal violinista Sirio Piovesan e dal pianista Eugenio Bagnoli, pure assai applauditi.
All'infuori delle manifestazioni mozartiane, si sono avuti concerti della pianista Chiaralberta Pastorelli, del Nuovo Trio di Milano con musiche di J. M. Leclair, P. Scharvenka, L. Spezzaferri (*Ascesi*: tre momenti per trio) e D. Milhaud. Quindi un concerto del Duo Mancini (soprano)-Ferrari Trecate (pianoforte) che hanno eseguito musiche di Bassani, Cavalli, Piccinni, tre canti della vecchia Francia, quattro canti spirituali di G. S. Bach, nonchè musiche di Pizzetti, G. Spezzaferri e *5 Liriche* del Ferrari Trecate medesimo.

Il concerto ha avuto particolare risonanza per l'estrema valentia degli interpreti, fusi quanto raramente è dato di udire, e per la varietà delle musiche eseguite, tutte caldamente applaudite. Altro concerto del soprano Martine Jasmine dedicato alla *Letteratura simbolista nella musica* con liriche di Fauré, Debussy, Ravel, Honegger. Da ultimo un concerto della giovane violoncellista Monique Duval (collaboratrice al pianoforte Eliana Marzeddu).

RICCARDO CAPSONI

FIRENZE

Conclusa la stagione lirica al Teatro Comunale sono stati ripresi i concerti tanto nel grande Teatro quanto al Piccolo Teatro di musica. Qui appunto ha aperto la serie il Gruppo madrigalistico femminile G. B. Martini diretto da Adone Zecchi. Questo interessante ed originale complesso, sorto prima ad integrare, con esemplificazioni pratiche, la classe di polifonia corale al Conservatorio di Bologna, ha tenuto poi vari concerti aggregandosi alla Società Euridice ed ottenendo significativi successi, anche al Festival internazionale di Llangollen in Inghilterra. Il concerto al nostro Comunale era costituito da forme popolari della musica polifonica vocale del XVI secolo ed è stato svolto con finezza di interpretazione e con felice affiatamento. Nella stessa piccola ed elegante sala è seguito un concerto del mezzo soprano Lucrezia West con la collaborazione pianistica di Giorgio Favaretto. Nei *Lieder*, e specie in alcuni canti spirituali negri, tanto la cantante, dai singolari pregi di voce e di espressione, quanto il puntuale pianista hanno riscosso vivi applausi.

Nella serie sinfonica ha figurato Carlo Zecchi che, oltre ad alcune danze di Mozart, tre *Canzoni italiane* di Porrino e la *Quarta* di Beethoven, ha interpretato con sicuro intuito il *Concerto in re maggiore per violino K. 218* di Mozart, avendo a ottimo violinista Mische Elman. Lo ha seguito poi Hermann Scherchen che, insieme alla *Italiana* di Mendelssohn, ha offerto in prima esecuzione il *Concerto per violino* di Riccardo Malipiero, interpretato con sicurezza tecnica e finezza di intuito da Sandro Materassi. Un concerto pianistico si è inserito: quello di Franco Mannino che ha riaffermato le sue magnifiche doti di tecnica e di pensiero interpretativo in musiche di Bach, Chopin, Liszt, Dallapiccola e, in prima esecuzione, nella *Piccola musica* di Riccardo Malipiero e nella *Sonata n. 6* di Prokofiev. Il mese di febbraio si è concluso con un concerto diretto da Adriano Lualdi, il quale ha fatto ascoltare un programma di musiche di sua composizione, quasi tutte in prima esecuzione a Firenze, come la cantata *La Rosa di Saaron* per soprano, tenore e orchestra (soprano Grazia Ciancabilla Franchi, tenore Amedeo Berdini), il *Divertimento* in re maggiore e in forma concertistica, il graziosissimo *Intermezzo giocoso* per marionette viventi, dalle *Furie di Arlecchino*, dove si sono fatti apprezzare il soprano Santa Chissari, il tenore Vito Intini e il Berdini.

Alla Società Leonardo da Vinci si è svolto un interessante ciclo di conferenze così distribuite: Roman Vlad ha parlato su *La dodecafonia nel divenire della musica europea*; Mario Labroca su *L'apporto della radio nella cultura musicale contemporanea*; Franco Margola su *L'uomo e la musica allo specchio dell'attualità*; Luciano Berio su *La musica elettronica e il compositore*; Carlo Prosperi su *Aspetti della atonalità*. Tutte le conferenze sono state ascoltate con grande attenzione e hanno dato luogo a garbate discussioni.

■

In occasione del decimo anniversario della Filarmonica di Istanbul, la fiorente Società orchestrale dell'AIDEM è stata invitata a tenere quattro concerti a Istanbul inframmezzati da due concerti ad Ankara. Il ben noto ed apprezzato complesso è stato diretto dai maestri Ottavio Ziino, Francesco Mander e Djemal Rechid, direttore stabile della Filarmonica di Istanbul. Il repertorio comprendeva venti pezzi, la metà dei quali di autori italiani, da Vivaldi (*Le Stagioni*, in prima esecuzione a Istanbul) e Cherubini fino a Verdi, Martucci e Ziino. A questi sono stati aggiunti due autori turchi e cioè Djemal Rechid con *L'Appel* e Bilend Torti con due danze, *Sirto* e *Horon*. Sono state incluse poi pagine di Beethoven, Schumann, Mussorgski, Falla, Debussy, Chabrier, Wagner. Il successo di ogni concerto è stato entusiastico. Ai concerti di Ankara presenziò anche S. E. Celad Bayer, Presidente della Repubblica, che volle salutare i maestri e i dirigenti dell'AIDEM rivolgendo loro vive e cordiali espressioni di plauso per l'iniziativa, essendo la prima volta che una grande orchestra europea è invitata a tenere un ciclo di concerti in Turchia.

ADELMO DAMERINI

TRIESTE

Appena disturbata dalla bora e dal freddo eccezionali, che hanno determinato un solo spostamento di data, la Stagione lirica al Verdi è proseguita tra i binari della più tranquilla regolarità. Dopo l'eccezionale successo delle opere dei maestri triestini, si è avuto una buona *Manon* di Massenet (direttore Curiel, regista Picciнato, interpreti Petrella e Lazzari), un discreto *Lohengrin* (direttore Herbert Albert, regista Kleiber, interpreti Gavarrini, Moscucci, Didier-Gambardella, G. Guelfi, Ariè, Susca), un'ottima *Fedora* (direttore Narducci, regista Bolchi, interpreti Cani-

VERONA - ACCADEMIA VERONESE DI CULTURA MUSICALE
AUDITORIUM ITALO MONTEMEZZI

11 marzo 1956

LA FINTA SEMPLICE

Opera buffa in 3 atti di W. A. Mozart
Revisione di B. Paumgartner - Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Rosina	*Ilva Ligabue*
Fracasso	*Mario Spina*
Ninetta	*Mariella Adani*
Donna Giacinta	*Renata Garazioti*
Don Polidoro	*Florindo Andreoli*
Don Cassandro	*Paolo Montarsolo*
Simone	*Giorgio Tadeo*

Maestro concertatore e direttore
Umberto Cattini
Regia di Adriano Vercelli
Prima rappresentazione in Italia

glia e Prandelli) e in conclusione, in via celebrativa, una eccellente edizione di *Così fan tutte* di Mozart (direttore Toffolo, regista M. Morel, interpreti Noni, Orell, Bonetti, Spina, Orlandini e Bruscantini).

Nulla di notevole alla Società dei Concerti, dove gli interpreti (cantante Souzay, pianisti Firkusni e Peressoni, violinista Grumiaux) non si sono in genere allontanati dai consueti *clichés* programmistici. In fatto di musica contemporanea, unica eccezione Grumiaux, che ha fatto conoscere il *Divertimento* di Igor Stravinski per violino e pianoforte, che, sulla traccia del balletto *Il Bacio della fata*, ripercorre a suo modo spunti e temi di Ciaikovski. Un programma più vivo è stato offerto invece dal valoroso giovane chitarrista venezuelano Alirio Diaz, che, invitato dal CUM, ha presentato interessanti saggi folcloristici sudamericani, tra cui una *Danza brasiliana* del Villa Lobos, una *Canzone inca* del Gomez Crespo (n. 1904), un *Valzer venezuelano* di A. Lauro (1917) e una *Danza paraguaiana* di A. Barrios (1885-1944).

GIULIO VIOZZI

PALERMO

Singolare ed intelligente è stata l'inaugurazione della stagione lirica al Teatro Massimo Vittorio Emanuele di Palermo. Sono state scelte due opere diversissime in un atto, ma che avevano in comune l'ispirazione a fatti e luoghi siciliani: *Cavalleria rusticana*, per la quale è superflua ogni spiegazione; *Persefone* di Gide-Stravinski, la cui azione nel primo e terzo quadro si svolge sulle rive del Lago di Pergusa presso Enna, riecheggiando il mito mediterraneo del succedersi delle stagioni.

Le due opere sono state dirette da Tullio Serafin, che ha dato un'altra prova della sua perenne giovinezza spirituale con l'entusiasmo, la perfezione e la completa aderenza spirituale con cui ha concertato e diretto l'inconsueto spartito stravinskiano. *Cavalleria* ha usufruito delle meravigliose scene di Gino Morici e della voce d'oro di Giuseppe Di Stefano; *Persefone* della coreografia e regia di Janine Charrat.

È seguita una perfetta e indimenticabile edizione in italiano dei *Maestri cantori di Norimberga*, pure magistralmente diretti da Tullio Serafin; protagonista, Benvenuto Franci.

Il terzo spettacolo fu rivoluzionario e di avanguardia: *Carmen* affidata alla genialissima regia di Tatiana Pavlova, che sconvolse ogni luogo comune, cantata in francese, dalla protagonista ai cori, e deliziosamente diretta con spirito francese da Georges Sebastian, direttore dell'Opéra di Parigi. Fu uno spettacolo nuovo di eccezionale interesse che onora l'Ente che lo ha presentato ed organizzato; ma il pubblico, abituato alla solita formula verista e tradizionale, ne restò piuttosto scombussolato.

Quarto spettacolo tre atti unici: *Mese mariano* di Giordano — la cui prima rappresentazione ebbe luogo a Palermo quarantasei anni or sono —; *Il Tenore sconfitto* di Vitaliano Brancati con musiche di Vincenzo Tommasini e la *Grançeola* di Lualdi, ambedue nuove per Palermo. *Il Tenore sconfitto*, spiritosissima e geniale farsa, fece ridere clamorosamente il pubblico suscitando alla fine vivaci contrasti. Dirigeva le tre operine il Maestro Nino Verchi. Deliziosa la regia di Anton Giulio Bragaglia.

La stagione proseguirà rientrando nel normale repertorio con *Tosca*, protagonista Renata Tebaldi.

SCADARI DI LO MONACO

BOLOGNA

Il primo ciclo della Stagione sinfonica attualmente in corso al Teatro Comunale bolognese ha fatto seguito alla tradizionale Stagione lirica autunnale che, dal 28 ottobre al 19 dicembre 1955, s'è svolta con una serie di spettacoli di notevole interesse, allineando accanto ad opere di repertorio, quali il *Werther* (diretto da Franco Ghione ed interpretato da Ferruccio Tagliavini e Pia Tassinari), la *Madama Butterfly* (che ha fatto conoscere al pubblico bolognese il direttore d'orchestra Bruno Bartoletti ed i giovani cantanti Orietta Moscucci e Angelo Lo Forese) e *La Forza del destino* (direttore Oliviero De Fabritiis, protagonisti Antonietta Stella, Giulietta Simionato, Roberto Turrini, Gian Giacomo Guelfi), due novità per Bologna: la *Kovancina* di Mussorgski e *Giulietta e Romeo* di Zandonai. La poderosa opera mussorgskiana (nella veste datale da Rimski-Korsakov ad integrazione dell'incompiutezza in cui purtroppo l'autore lasciò il lavoro) ha dato alla stagione una splendida inaugurazione; affidata alla direzione di Antonino Votto, ha avuto come principali interpreti Boris Christoff, Fedora Barbieri, Francesco Albanese e Raffaele Arìè dai quali hanno ricevuto efficace rilievo le figure del maestoso Dositeo, della mistica Marfa e dei principi Andrea ed Ivan Kovansky. La fama di *Giulietta e Romeo*, l'opera scritta da Zandonai nel 1922 per il Teatro Costanzi di Roma, era rimasta sinora esclusivamente affidata alla notissima *Cavalcata;* ora il Teatro Comunale bolognese ha voluto ripresentare sulle scene l'intera opera, affidandone la direzione ad Oliviero De Fabritiis e l'interpretazione a Nora De Rosa (Giulietta), Nicola Filacuridi (Romeo), Piero Guelfi (Tebaldo); l'opera, che raggiunge momenti di vera poesia (come nella delicata *Canzone del Torchio*), s'è rivelata genuino prodotto del temperamento lirico e della sensibilità coloristica del musicista trentino.

Omaggio a Mozart nell'imminenza del duecentesimo anniversario della nascita ha voluto essere l'esecuzione delle *Nozze di Figaro*; il capolavoro mozartiano è stato anch'esso diretto da Oliviero De Fabritiis ed ha avuto a protagonisti Alda Noni, Marcella Pobbe, Giulietta Simionato, Antonio Pirino, Italo Tajo.

Un « esaurito » alle esecuzioni del *Crepuscolo degli Dei*, dato in lingua originale da un complesso di interpreti tedeschi diretto da Leopold Ludwig (lo stesso maestro al quale lo scorso anno era stata affidata la direzione dell'*Oro del Reno*) è valso a riconfermare una volta di più l'inveterato entusiasmo wagneriano dei bolognesi. A chiusura della stagione, il Comunale ha presentato il Rambert Ballet di Londra in quattro azioni coreografiche: *Persefone* su musiche di Vivaldi, *Le Silfidi* su musiche di Chopin, *Variazioni su un tema* su musiche di Britten, *Spettacolo di gala* su musiche di Prokofiev (direzione artistica Marie Rambert, direttore Joseph Vandernoot). Non va taciuto il prezioso contributo dato a tutta la stagione operistica dal coro del Teatro Comunale preparato dal Maestro Gianni Lazzari.

LUIGI F. TAGLIAVINI

PIACENZA

La Stagione lirica, svoltasi a Piacenza fra l'ultima decade di gennaio e la prima di febbraio, ha complessivamente sortito un buon successo, puntualmente impostata com'era, in gran parte, su opere di larga notorietà; anche se, a voler sottilizzare, non si può dire che l'illusione creata dal melodramma, questo misto di poesia e di funzionalità, sia sempre stata perfetta. Non è il caso di sollevare qui una questione più grossa di noi, e di una attualità bruciante, qual'è quella del presente e dell'avvenire dell'opera in musica. Basterà accennare che oggi, in provincia, essa, anche per la trascuratezza o semmai la sommarietà degli allestimenti, « passa » quasi esclusivamente in virtù dei buoni interpreti, come appunto quest'anno non ne sono mancati a Piacenza. Così il tenore Carlo Guichandut ha letteralmente sprizzato scintille, quale protagonista di *Otello* di Verdi, diretto con piglio veemente da Franco Ghione. In *Turandot* di Puccini, si son fatti particolarmente valere Anita Corridori e il tenore concittadino Flaviano Labò e il direttore Mario Cordone; mentre in *Butterfly* di Puccini, diretta da Renzo Martini, Gigliola Frazzoni ha dato prova della generosità dei suoi mezzi vocali. Notevoli le prestazioni del baritono Aldo Protti e del tenore Doro Antonio in *Rigoletto* di Verdi diretto da Mario Cordone.

A chiusura del breve ciclo di recite, è venuto l'esito festoso di *Ghirlino* di Luigi Ferrari Trecate, mai rappresentato a Piacenza, e perciò fervidamente atteso. In realtà l'Autore ha saputo ancora una volta conquistare il pubblico con la disarmata semplicità, con la incantevole innocenza di questa fiaba in musica, in cui sono sminuzzati, se così si può dire, e profusi a piene mani, ma con tocco leggero, tesori di sapienza e di cuore. Mettendosi dalla parte dell'infanzia, Ferrari

Trecate si è quasi evangelicamente configurato il mondo di tutti i giorni attraverso i limpidi occhi del mondo dei piccini, illeggiadrendolo, quindi, e rinunciando, in favore dell'evasione fantastica e dell'approfondimento interiore, allo spiegamento di forze, alle proporzioni sovente abnormi dei melodrammi... per soli grandi. Ecco allora l'intenzionale, deliziosa semplicità di mezzi, la facilità (non faciloneria) dei ritmi, sempre tuttavia combinati in fertile varietà di atteggiamenti; la duttile sapienza armonica, volta ad aderire e ad avvalorare, insieme con le risorse di un gustoso senso melodico, spesso popolarescamente cantilenante, di una vocalità alacre, viva, spiegata, eppur casta, di un saporoso strumentale, magistralmente spaziato e totalmente immune da pesantezze e turgori inutili, qua e là anzi venato di tocchi argutamente allusivi, il delizioso incanto dell'ingenuo mondo della fiaba e dei suoi fantastici abitatori, che sboccia in un conseguente e puntuale erompere di immagini sonore. È nell'agile snodarsi di una fantasia sempre ricca di mordente, veramente latina nell'inesausto configurarsi in impulsi di canto; è nel susseguirsi a getto continuo di trovate e spunti variamente grotteschi, sentimentali, maliziosi, patetici, che si può ravvisare il pregio di un lavoro, che ha dalla sua doti di poetica immediatezza e di tenero lirismo. Così, tutto il primo atto, coi giochi dei bimbi, la commossa preghiera e la tumultuosa scena del rapimento, è drammaticamente valido; mentre nel secondo campeggia la goffa terribilità di Cuor di Sasso, il cui linguaggio burbanzoso contrasta coll'estatico cantare della Fata e coi sapidi guizzi degli Gnomi; finchè nel terzo atto, con la metamorfosi del « crudelissimo », l'atmosfera irreale si sgela al calore di commossi accenti, in uno spontaneo germinare di dolci melodie.

Concertato e diretto con vigile gusto dall'Autore, *Chirlino* ha avuto in Iolanda Mancini una protagonista assolutamente deliziosa nel significativo accento e nell'appropriato atteggiamento scenico, cui il basso Paolo Montarsolo ha intelligentemente contrapposto un Cuor di Sasso, straripante di ridevole cattiveria. Apprezzati, nelle parti di fianco, Odilia Rech, Wanda Madonna, Ida Farina, Laura Bertamoni, Cesare Masini Sperti, Alberto Albertini, Gaetano Fanelli.

Nel quadro delle celebrazioni mozartiane, si è avuto (preceduto da parole commemorative dette dal sottoscritto) un concerto dell'intelligente, affiatato, sensibile Trio vocale Mozart di New York (Lee Meredith, soprano; John Yard, baritono; Joseph Collins, baritono; William Patterson, pianoforte). Favorevole impressione ha destato anche il pianista Agostino Orizio, impegnato in un arduo programma, che spaziava da Galilei-Respighi, Bach-Hess, Bach-Busoni a Chopin, Debussy, Liszt. Entrambe le manifestazioni sono state organizzate dall'Associazione degli Amici dell'Arte.

Degna di segnalazione è anche la conferenza che Federico Mompellio ha tenuto per conto dell'Università Popolare Piacentina nel salone dei concerti del Liceo Musicale su *Satira e comicità nella musica*, dimostrandosi esecutore di notevole livello nelle esemplificazioni al pianoforte, per le quali si è anche avvalso della collaborazione del sottoscritto.

FRANCESCO BUSSI

L'AQUILA

Nella previsione della venuta in Abruzzo dell'insigne Maestro parmense, si è costituito un Comitato centrale abruzzese per le onoranze a Ildebrando Pizzetti nel 75° compleanno.

L'esecutivo di esso risulta così composto: Presidente: Prof. Giovanni Iannucci - Vice-Presidente: Avv. Giovanni Carloni - Segretario Generale: Manlio La Morgia.

Il Comitato — insediato dal Presidente della Giunta Provinciale di Pescara sul iniziativa del critico musicale Manlio La Morgia con la collaborazione del Direttore Artistico della Società Aquilana dei Concerti — intende perseguire i seguenti scopi:

a) Celebrazioni pizzettiane in Abruzzo in occasione della venuta del Maestro nella Regione, fissata per la primavera, con esecuzioni sinfoniche e strumentali di opere sue, e, possibilmente, con la rappresentazione a Pescara della *Figlia di Iorio*.

b) Suscitare fervore di esecuzioni e celebrazioni in tutta Italia per il settantacinquennio d'età del Maestro.

c) Costituire un Comitato Nazionale per le onoranze a I. Pizzetti, che incorpori il Comitato abruzzese e che abbia carattere di stabilità.

d) Ogni altra eventuale manifestazione tendente ad onorare nel modo più degno il grande musicista.

L'attività del Comitato si svolge sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica.

FOGGIA

Come già era stato annunciato, ha avuto luogo, il 10 gennaio scorso, la celebrazione mozartiana, con un discorso commemorativo del prof. Vincenzo Terenzio e con un concerto dell'ottima cantante Karla Schlean, la quale ha fatto prima ascoltare, eseguendole con tanta finezza di gusto e di sensibilità, alcune Arie di musicisti contemporanei del grande salisburghese, e poi brani dal *Mitridate*, dal *Don Giovanni*, da *Così fan tutte*. Il violinista Riccardo Brengola, ottimamente accompagnato al pianoforte da Giuliana Bordoni, ha svolto un programma molto interessante in cui figuravano la *Sonata op.* 105 di Schumann, il *Concerto in la maggiore* di Viotti, brani di Nin, Prokofiev, Strauss, Ravel, e una composizione nuova per Foggia, la *Sonata dedicata ad una figlia immaginaria* in cui Antonio Veretti ci ha dato un saggio esemplare di scrittura dodecafonica d'una duttilità e d'una finezza straordinaria.

Un lusinghiero successo è toccato al soprano Tina Moscati-Montanari, insegnante di canto presso il Liceo Musicale U. Giordano, la quale nella interpretazione di brani di diverso stile ha dimostrato una brillante versatilità di gusto e vivacità di intelligenza.

Molta attesa per gli ultimi due concerti della stagione invernale: uno della pianista Lea Cartaino-Silvestri, l'altro del duo Bignami-Scarlino, concerti di importanza particolare, sia per la suggestiva bellezza delle musiche eseguite, sia per il valore degli interpreti. La Cartaino-Silvestri ha presentato pagine di Haendel, Beethoven, Chopin, Schumann, Debussy e Silvestri; il violinista Giulio Bignami e il pianista Eriberto Scarlino una *Sonata* di Mozart, la stupenda *Sonata a Kreutzer* di Beethoven e la mirabile composizione di Franck, la *Sonata in la maggiore*.

CAGLIARI

Nell'Auditorium il ciclo dei concerti da camera indetti dall'Istituzione dei Concerti del Conservatorio ha avuto inizio col violinista-virtuoso Riccardo Odnoposoff (al pianoforte Antonio Beltrami), cui hanno fatto seguito: la Società A. Corelli con la novità per Cagliari della *Simple Symphony* di Britten; l'acerbo pianista Pieralberto Biondi; il Duo Guido Agosti-Arrigo Pelliccia (*Sonata in mi min. op. 36 a*, di Busoni); il pianista Nikita Magalov; i soprani Aida Hownanian, Nicoletta Panni, Miciko Hirayama, accompagnate da Giorgio Favaretto, con musiche di Mozart e di Schumann in celebrazione dei loro centenari; il Trio Puliti Santoliquido - Pelliccia - Amfitheatrof (*Trio in la* di Pizzetti); il violinista Robert Soëtens (al pianoforte A. Roche); l'ottimo Quartetto Koeckert (*Quartetto n. 2* di Honegger); ed infine il violoncellista Pietro Grossi, accompagnato da G. Bartoli Chelotti, con la novità, poco gradita al pubblico, *Ciaccona, Intermezzo, Adagio*, per violoncello solo, di Dallapiccola.

E. P.

RADIO

E' doloroso constatare come, in Italia, l'esecuzione di un lavoro come il *Concerto* per violino e orchestra di Alban Berg, trasmesso il 16 marzo, conservi una portata assolutamente eccezionale. E' doloroso — si diceva — soprattutto per questo: perchè la rarità delle esecuzioni berghiane finisce per determinare attorno alla figura del musicista Berg un alone misterioso, come se si trattasse di un oscuro costruttore di astrusi edifici sonori; mentre invece pensiamo che pochi musicisti possiedono una capacità comunicativa pari a quella di Alban Berg, e pochi musicisti moderni possono garantirsi una certa dose di popolarità come Berg, la cui musica, in fondo, è abbastanza semplice, tale da non

spaventare nessuno, nemmeno coloro per i quali dodecafonia è sinonimo di cacofonia. Comunque sia, il *Concerto* per violino di Berg (affidato alle diligenti cure solistiche di un violinista come Pelliccia e alle esperte cure direttoriali di un direttore come Nino Sanzogno) veniva preceduto da una *Passacaglia* di Castagnone e seguito dai notissimi (meritatamente notissimi) *Quadri di un'esposizione* di Mussorgski nella celebre (meritatamente celebre) trascrizione orchestrale di Maurice Ravel.

Interessante ci è sembrato il concerto diretto da Lorin Maazel (trasmesso il 17 marzo) comprendente due lavori sinfonico-corali collegati da una certa analogia di intenzioni poetiche: si tratta di *Canti di prigionia* di Luigi Dallapiccola (già più volte ascoltati e ammirati) e della meno nota (anche per certi innegabili difetti di prolissità) *Seconda Sinfonia* di Gustav Mahler, per soprano, contralto, coro e orchestra, dove il testo favoloso del *Des Knaben Wunderhorn*, prima affidato suggestivamente al contralto solista (nel bellissimo quarto movimento intitolato *Urlicht*) e poi alla massa corale, riesce a ispirare alla musica momenti di innegabile e intensa poesia.

Per completare il quadro della musica sinfonica contemporanea, ricordiamo il Concerto Ricordi diretto da Mario Rossi, trasmesso il 4 marzo, comprendente il *Concertino* per tromba e orchestra di Sandro Fuga (svolto nei consueti tre movimenti del concerto classico), la *Rapsodia concertante* di Giulio Cesare Brero, *Due tempi di concerto* per pianoforte e orchestra di Guido Guerrini, e infine la *Rapsodia italiana* di Virgilio Mortari. Il 9 marzo veniva trasmesso, in prima esecuzione assoluta, il *Concerto* per arpa e orchestra del musicista triestino di origine (ma romano di residenza) Mario Zafred: questa nuova composizione, affidata per la parte solistica all'ottima arpista Clelia Gatti Aldrovandi, ha confermato quelle doti di sicurezza costruttiva e anche di sincero afflato poetico che già conoscevamo nella figura dello Zafred. Il *Concerto* del quale veniva preceduto, nella sistemazione del programma, dalla gaia *Sinfonia n. 3* del milanese Sammartini e dalla ampiamente collaudata *Terza* brahmsiana. In un concerto diretto da Ernst Ansermet, recentement registrato dal Comunale di Firenze, l'*Eroica* di Beethoven precedeva il *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra di G. F. Malipiero, mentre il notissimo Stravinski dell'*Oiseau de feu* chiudeva brillantemente il programma.

Non sono mancate interessanti esplorazioni in zone ancora oscure della musica romantica: ed è per questo che vogliamo segnalare la trasmissione del *Requiem* di Anton Dvorak (questo geniale musicista la cui fama rimane per lo più circoscritta alla *Sinfonia dal nuovo mondo*) che, nonostante alcuni difetti di prolissità, conserva pagine molto intense ed espressive.

Il 18 marzo veniva trasmessa (in una registrazione dalla Nordwestdeutscher Rundfunk) l'opera in tre atti *Pallas Athena weint* di Ernst Krenek. Il significato morale di questa interessantissima composizione teatrale, collegato evidentemente alla più pura poetica espressionista, viene così spiegato dallo stesso Autore: «I clamori infernali con cui i distruttori credono di aver sigillato la fine di Atene si trasformano nell'inaudito lamento con il quale Pallade Atena sublima la città. Il fatto che una divinità pianga per noi, costituisce la nostra più grande speranza».

Oltre a una «ripresa» radiofonica delle *Baccanti* di G. F. Ghedini e di *Amahl* di G. C. Menotti, *Gli Ugonotti* di Meyerbeer e *Un ballo in maschera* hanno rappresentato il melodramma ottocentesco, mentre più indietro la trasmissione di *Così fan tutte* (la più buffa delle opere buffe di Mozart) si è inserita nel quadro delle celebrazioni mozartiane.

GIO. STE.

NOTE MUSICALI

modulazioni

Commemorare cautamente. Un noto circolo culturale milanese ha ritenuto opportuno contribuire alle celebrazioni dell'anno mozartiano con due manifestazioni strettamente collegate: una conferenza di un rinomato critico d'ogni arte sul tema Il Genio di Wolfango Amedeo Mozart *ed un concerto affidato da una piccola schiera di valorosi strumentisti. Il foglietto annunciante le due manifestazioni riporta il programma del concerto ed una nota introduttiva dovuta, a stare alle sigle, alla penna dello stesso conferenziere. Vi si possono leggere affermazioni certo più valide a svelare i lineamenti di un costume vagamente celebrativo che ad illuminare la personalità del celebrato. Vi si legge ad esempio che Mozart dopo avere suscitato tra i quattro e i sei anni entusiasmi nelle maggiori città europee dando prova delle sue prestigiose qualità* " diede mano ad una quanto mai imponente mole di composizioni che costituiscono il vivo sacrario della sua immortalità ". *Si passa di colpo al* Don Giovanni, " unanimemente giudicato il suo capolavoro per la ottenuta fusione degli elementi giocosi e tragici, in un clima di superiore tensione espressiva che valica ogni limite di gusto relativo a tempi e fasi della Storia della musica per attingere dati universali ". *Ma conviene lasciare le considerazioni generali per illustrare le musiche in programma: si fa presto.* " Nella quasi sterminata produzione di Mozart, molte composizioni da assai tempo non eseguite e quindi scarsamente conosciute, si presentano sostanzialmente come veri «inediti» la cui conoscenza attuale assume quasi valore di scoperta. Di tal genere sono appunto le composizioni con la cui esecuzione il nostro Circolo intende onorare in modo degno la memoria dell'immortale musicista, cogliendo la manifestazione del suo genio in pagine di altissimo potenziale artistico ". *Analisi spietata. Ma quali sono queste musiche la cui esecuzione assume quasi valore di scoperta? Leggiamo il programma:* Sinfonia concertante K. 364 *per violino, viola e pianoforte;* Concerto in la maggiore K. 219 *per violino e pianoforte;...*

Inediti, sorprese, scoperte. Un'orchestra di meno, un pianoforte di più: il gioco è fatto.

Ma perchè non chiarire almeno al pubblico ed alla guarnigione che si tratta di trascrizioni più economiche che felici?

Ma perchè, meglio ancora, non scegliere, nella " imponente mole di composizioni che costituiscono il vivo sacrario " *musiche onestamente cameristiche?*

■

La recente felice tournée *del Quartetto Vegh e del flautista Gazzelloni, organizzata dalle società concertistiche universitarie per celebrare degnamente il bicentenario della nascita di Mozart ed il centenario della morte di Schumann, ha dimostrato la validità di quei principii fondamentali di collaborazione tra le diverse istituzioni che furono postulati sei anni addietro quando a Bologna si gettarono le basi di una organizzazione a carattere federativo che avrebbe dovuto appunto favorire lo*

sviluppo delle attività musicali universitarie.
Allora non se ne fece niente o quasi. Qualche timido tentativo di collaborazione non andò oltre la fase della progettazione, dato che difficoltà di ogni genere si presentavano ai pochi promotori, talora divisi, come d'altra parte i reggitori dei maggiori teatri lirici, da ragioni di concorrenza. Ma quale concorrenza? Sono passati sei anni da allora: i dirigenti delle società universitarie sono cambiati: quelli attuali nel 1950 studiavano il latino sui banchi del ginnasio o del liceo. Dovremo dunque concludere che le nuove leve sono più portate alla fattiva collaborazione? O invece che lo spirito di Ginevra e delle distensione internazionale ha raggiunto i giovani direttori artistici?

PANFILO

brevi

Il 10 marzo scorso si è ufficialmente inaugurato il nuovo auditorio di Milano della G. Ricordi e C. che prende il nome di Sala Ricordi.
L'elegante saletta costruita dall'arch. Paolo Clausetti nel sotterraneo del palazzo di via Berchet, può contenere un centinaio di persone. Essa è corredata da un modernissimo complesso di installazioni tecniche. Il concerto inaugurale fu ottimamente svolto, alla presenza degli Amministratori Delegati della Casa e di numerose personalità dell'ambiente artistico e culturale, dal soprano Irma Bozzi Lucca e dal Quartetto della Scala, che eseguirono composizioni di Respighi, Bettinelli, Ghedini e Pizzetti.

■

E' stato costituito, sotto l'egida dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala e con la collaborazione dell'Università agli Studi, del Politecnico, dell'Università Bocconi e della Accademia di Brera un Centro Interuniversitario di Studi Musicali che mira a diffondere la conoscenza e l'amore per la musica fra gli studenti universitari milanesi. L'attività del Centro è iniziata con un corso di Storia della Musica tenuto alla Piccola Scala da Guglielmo Barblan, Giulio Confalonieri, Federico Mompellio. L'iniziativa è stata accolta dal più lieto consenso: infatti il numero degli universitari che partecipano alle «lezioni» supera il migliaio.

■

La Confederation Mondial de l'Accordéon ha invitato il M° Ettore Pozzoli a comporre il pezzo d'obbligo per il prossimo Trofeo Mondiale di Fisarmonica.

concorsi

Il XII Concorso musicale di Ginevra 1956 è aperto ai cantanti, pianisti, violinisti, chitarristi, oboisti e cornisti, uomini e donne di tutte le nazionalità aventi almeno 15 anni e al massimo 30 alla data del 1° ottobre 1956. Questi limiti di età saranno osservati rigorosamente. È inutile quindi che si chiedano delle eccezioni per qualsiasi ragione. I vincitori di un primo premio nei precedenti concorsi internazionali di Ginevra non sono autorizzati a presentarsi.

I candidati devono presentare domanda per iscritto, servendosi del modulo apposito. Le iscrizioni debbono giungere al più tardi la sera del 14 luglio 1956, termine improrogabile per l'iscrizione, al Segretario del Concorso, Conservatorio di Ginevra. Alle domande di iscrizione i partecipanti uniranno:
a) un breve curriculum vitae;
b) un certificato dell'Istituto presso il quale il candidato ha compiuto i suoi studi musicali, indicante i risultati ottenuti. Qualora il candidato abbia compiuto gli studi privatamente, darà tutte le indicazioni del caso e unirà possibilmente un certificato firmato dal suo maestro o professore;
c) due fotografie recenti.
All'atto di presentazione i candidati devono esibire un documento ufficiale comprovante la loro età e nazionalità (passaporto, certicato di nascita, carta di identità, ecc.). Questa formalità è obbligatoria.
Ogni candidato dovrà versare:
a) un diritto di iscrizione di fr. 15, pagabili prima del 14 luglio 1956, senza di che non sarà tenuto alcun conto dell'iscrizione;
b) una tassa di esame di fr. svizzeri 15, pagabile prima delle eliminatorie al Segretario del Concorso.
Nel caso di mancato versamento di questa tassa il candidato non sarà ammesso all'esame. La tassa di iscrizione e di esame non sarà in alcun modo rimborsata. (C. C. postale I. 7629 Ginevra).
Il programma del concorso di oboe e corno comprende inoltre un brano musicale inedito che sarà spedito da Ginevra il giorno 16 luglio 1956 ad ognuno dei concorrenti iscritti.
Il concorso comporta tre fasi:
a) un esame eliminatorio a porte chiuse che avrà luogo fra il 22 e il 28 settembre. Ogni candidato sarà informato in tempo del giorno in cui dovrà presentarsi alla giuria. I candidati che giungeranno in ritardo saranno esclusi dalla prova;
b) un concorso definitivo pubblico che avrà luogo fra il 29 settembre e il 5 ottobre per l'assegnazione di diplomi e di medaglie;
c) un concorso supplementare pubblico con orchestra, preceduto da una prova, riservato ai soli candidati designati dalla giuria dopo il concorso *b*) per l'attribuzione dei premi. La giuria potrà a suo beneplacito non attribuire per quest'ultimo concorso altro che medaglie se giudica che i candidati non meritino premi.
Sabato sera 6 ottobre avrà luogo un concerto con orchestra in cui i vincitori designati dal Comitato organizzatore si esibiranno gratuitamente.
I concorrenti saranno chiamati il giorno prescritto, in ragione di quattro concorrenti all'ora. Un membro del Comitato tirerà a sorte il numero d'ordine di ciascun candidato. Il membro del Comitato sarà l'unico a conoscere il nome del concorrente corrispondente a ciascun numero d'ordine.
Le prove eliminatorie avranno luogo a porte chiuse. La giuria sarà posta in modo da non poter vedere i concorrenti e pertanto ignorerà i loro nomi conoscendo esclusivamente i numeri d'ordine. Ogni tentativo di farsi riconoscere dalla giuria mediante un segno qualsiasi porterà senz'altro all'esclusione del concorrente.
Ogni concorrente indicherà per iscritto i pezzi del repertorio da lui preparati per il concorso, indicando non già il suo nome, ma il suo numero d'ordine. Ogni strumentista dovrà eseguire il pezzo obbligatorio del programma del concorso nonchè uno o più pezzi del suo repertorio a scelta della giuria. I cantanti eseguiranno dal loro repertorio i pezzi richiesti dalla giuria.
Ogni membro della giuria esprimerà il suo giudizio con un voto compreso fra 1 (debolissimo) e 10 (eccellente). Per essere ammessi al concorso definitivo, i concorrenti dovranno ottenere alle prove eliminatorie una media non inferiore al 7. Qualora uno dei concorrenti sia o sia stato allievo di un membro della giuria, quest'ultimo sarà tenuto ad astenersi dal voto. Lo stesso si dica delle prove finali.
I risultati delle prove eliminatorie saranno affissi presso il Conservatorio di Ginevra ogniqualvolta avrà avuto termine una prova del concorso. I concorrenti saranno indicati col loro numero d'ordine e non col loro nome.
Le prove finali avranno luogo in una grande sala. I concorrenti ammessi dopo le prove eliminatorie si presenteranno, per ogni prova, in ordine alfabetico cominciando quest'anno dalla lettera R.
Ogni concorrente eseguirà i pezzi conformemente alle norme qui sotto indicate. Le esecuzioni verranno fatte a memoria, salvo per gli strumenti a fiato. I cantanti potranno tenere davanti a loro il testo letterario dei pezzi che canteranno.
Le ricompense saranno assegnate da ogni membro della giuria con voto nominativo. Il pubblico sarà ammesso ad assistere alle prove finali, ma il presidente potrà fare sgombrare la sala in caso di manifesta-

zioni inopportune od esagerate; in tal caso il concorso procederà a porte chiuse. Tutti i concorrenti ammessi al concorso definitivo e che l'avranno superato riceveranno un diploma di partecipazione.
La giuria potrà, dopo le prove finali, assegnare delle medaglie d'argento ai concorrenti che, pur non avendo ricevuto un premio, si saranno particolarmente distinti. La giuria potrà assegnare i seguenti premi:
Canto: un primo premio di fr. 1.200, un secondo premio di fr. 600 ai migliori cantanti; un primo premio di fr. 1.200, un secondo premio di fr. 600 alle migliori cantanti.
Pianoforte: un primo premio di fr. 1.200, un secondo premio di fr. 600 ai migliori pianisti; un primo premio di fr. 1.200, un secondo premio di fr. 600 alle migliori pianiste.
Violino: un primo premio di fr. 1.200, un secondo premio di fr. 600 ai migliori violinisti uomini o donne.
Chitarra: un primo premio di fr. 1.000, un secondo premio di fr. 500 ai migliori chitarristi uomini o donne.
Oboe: un primo premio di fr. 1.000, un secondo premio di fr. 500 ai migliori oboisti.
Corno: un primo premio di fr. 1.000, un secondo premio di fr. 500 ai migliori cornisti.
■
Il Soroptimist Club di Firenze indice il Concorso Francesca Caccini per una composizione di musica da camera (per uno o più strumenti, o per voce e strumenti, fino ad un massimo di tre esecutori) che non oltrepassi i 15 minuti di durata.
Il Concorso Francesca Caccini è aperto a tutte le compositrici italiane e straniere senza limiti di età.
Le composizioni, assolutamente inedite ed ineseguite, dovranno pervenire raccomandate entro, e non oltre, il 30-5-1956 alla Segreteria del Soroptimist di Firenze (Albergo Baglioni) corredate di tutto il materiale occorrente per la loro eventuale esecuzione ed accompagnate dalla tassa d'iscrizione di L. 2.000 (duemila) per ogni lavoro inviato.
Le composizioni dovranno essere contrassegnate da un motto che sarà ripetuto su una busta sigillata, da inviare insieme alle composizioni, che dovrà contenere le generalità e l'indirizzo della concorrente e una dichiarazione che la composizione è inedita ed ineseguita.
Una giuria presieduta dal M° Adriano Lualdi, Presidente dell'Accademia Nazionale Cherubini, selezionerà insindacabilmente fra tutti i lavori presentati un gruppo senza graduatoria di quattro composizioni.
I motti dei lavori prescelti saranno comunicati a mezzo della stampa nazionale ed internazionale.
I lavori selezionati verranno presentati in un pubblico concerto a Firenze (circa un mese dopo la scelta della giuria) la cui data sarà anche comunicata a mezzo della stampa.
La graduatoria definitiva delle composizioni avverrà mediante referendum fra il pubblico presente al concerto, a mezzo di scheda di votazione abbinata al biglietto d'ingresso.
All'autrice prima classificata verrà conferito il premio Francesca Caccini di Lire 100.000 (centomila).
Il premio sarà consegnato — se l'autrice si troverà presente al concerto — quando, ultimato, dopo le esecuzioni dei brani, il referendum, verrà aperta pubblicamente la busta il cui motto corrisponderà a quello del lavoro vincente. In assenza dell'autrice il premio sarà inviato. In ogni caso ne verrà data notizia attraverso la stampa. I lavori non premiati saranno restituiti su richiesta e a spese delle concorrenti.
Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Concorso Francesca Caccini - Soroptimist Club - Albergo Baglioni - Firenze.
Con l'invio delle composizioni le autrici accettano implicitamente tutte le norme contenute nel presente Regolamento.

RECENSIONI:

libri

MOZART. ***La Vita e le opere,*** a cura di Franco Armani. Milano, Edizioni della Scala, 1955. In-8°, pp. 322 con 40 illustrazioni f. t. L. 2.500.

Durante questo anno mozartiano verranno ancora numerose le biografie, i numeri unici, gli studi parziali sull'opera del maestro salisburghese: un segno concreto di quanto la cultura, insieme alla sensibilità artistica e al gusto attuale, debbano all'autore del *Don Giovanni*.
Nessuno fra coloro che scrivono avrà, immaginiamo, la pretesa di scoprire, in un campo tanto arato e seminato e mietuto, novità da rivoluzionare giudizi comunemente accettati, ma ciò non nega l'importanza e l'interesse di questo culto, anche cartaceo, giacchè Mozart è un momento della storia dell'umanità che la sensibilità dei tempi ha fatto ritrovare nella nostra coscienza, e l'umore contemporaneo induce a cercare fuori di noi: alla superficie delle cose e dei sentimenti, nei rapporti fra intelligenza, musica e gusto.
In attesa delle pubblicazioni che verranno, esaminiamo questo *Mozart*, primo arrivato al traguardo editoriale.
Coordinato da Franco Armani, reca ben evidente il marchio d'origine scaligero, sia per la eleganza editoriale comune a tutte le pubblicazioni curate dal Teatro, sia per la limitazione del contenuto al genere operistico.
Apre il volume un breve disegno biografico, che è stato redatto da Beniamino Dal Fabbro alternando — metodo non nuovo — le testimonianze dirette contenute nelle lettere di Wolfango ai familiari, alle vicende ora liete ora tristi di un artista troppo spesso costretto a scendere dal cielo della musica per immalinconirsi nel grigiore delle vicende quotidiane.
Segue la esegesi monografica delle opere affidata a specialisti autorevoli che rispondono ai nomi di Federico Mompellio (che ha trattato dei primi saggi drammatici, ivi comprese le opere milanesi, fino al *Ratto dal serraglio*), di Giulio Confalonieri (che si è occupato dell'*Idomeneo*), di Claudio Sartori (il quale analizza le *Nozze di Figaro*), di Gianandrea Gavazzeni (studioso indagatore della « posterità » del *Don Giovanni*), di Massimo Mila (impegnato a definire il *Razionalismo* di *Così fan tutte*), di Guglielmo Barblan (il quale guida il lettore attraverso le secche e gli scogli che rendono impervia la navigazione verso il *Flauto magico*).
Le singole monografie ripetono con l'approfondimento permesso dal maggiore spazio a disposizione, il tono ed il finalismo immuni da indugi che troviamo nei programmi approntati in occasione dei concerti e di rappresentazioni: il che aggiunge un ulteriore pregio agli ampi meriti intrinseci delle singole monografie.
Seguono un vivace scritto di Eugenio Gara sui cantanti di Mozart, la Discografia delle opere teatrali curata da Rodolfo Celletti e i consueti indici. RI. AL.

WOLFGANG AMADEUS MOZART. ***Verzeichnis aller meiner Werke.***

LEOPOLD MOZART. ***Verzeichnis der Jugendwerke W. A. Mozart.*** Herausgegeben von E. H. Müller von Asow. Wien, Ludwig Doblinger, 1956. In 8°, pp. 102, con numerosi es. mus.

Il musicologo tedesco Erich Müller von Asow fondò, anni sono, l'International Musiker-Brief-Archiv, allo scopo di pubblicare lettere e documenti autografi di grandi musicisti. Di Mozart, nel 1948, fu stampato l'intero epistolario, in una rac-

colta di quattro volumi che doveva sostituire il vecchio Schiedermaier e che purtroppo è ormai introvabile. Nello stesso anno 1948 era uscito questo volumetto, la cui fortuna è dimostrata dal fatto che esso è ormai giunto al sesto migliaio. Raduna due cataloghi delle composizioni di W. A. Mozart compilati uno dal padre del musicista, l'altro dallo stesso autore del *Don Giovanni*.

Pare che Leopoldo sia stato indotto a vergare il primo catalogo — che porta la data del settembre 1768 — in relazione alle polemiche sorte per la mancata esecuzione viennese della *Finta semplice*. E poichè era stata messa in circolazione l'anonima accusa che l'opera non fosse farina appartenente al sacco del dodicenne compositore, il buon padre intese confutare l'affermazione facendo conoscere l'analitico catalogo delle 35 composizioni che Wolfango Amedeo aveva scritto, tra i sette e i dodici anni di età.

Sedici anni dopo il compositore incomincia egli pure a segnare su un quadernetto le composizioni alle quali attende, dal febbraio 1784 fino al novembre 1791 (la malattia intervenuta in quel periodo gli impedì di registrare il *Requiem* interrotto dalla sopravvenuta morte).

La riedizione degli scarni e tacitiani titoli contenuti nei due cataloghi è ampliata diligentemente dal Müller von Asow, che accompagna ognuno con la necessaria citazione tematica, ricorda l'occasione in cui apparve, la persona cui fu dedicata.

DO.

GEORG KINSKY. ***Thematisch - Bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens*** (vollendet und herausgegeben von Hans Halm). In-8° grande, pp. XXII-808. München-Duisburg - G. Henle Verlag, 1955.

Opera assolutamente eccezionale: come d'uso, d'altronde, negli studi musicologici tedeschi. Premettiamo, tuttavia, che riguardo a Beethoven l'Italia non è da porsi in secondo piano. Se mancano contributi fondamentali di scrittori nostri e volumi generici sulla vita o sull'opera di Beethoven (rappresentati, in prima linea, per questa dai sette volumi del Rolland e per quella, da cinque del Thayer) non difettano, invece, quelli che riguardano il catalogo dell'opera. Il primo ad accingervisi fu Antonio Bruers che, ad un volumetto tascabile che comprendeva l'esame rapido delle principali composizioni beethoveniane (occasionato da audizioni private disconografiche), fece seguire quel *Beethoven: catalogo storico-critico di tutte le opere*, che, fra l'altro, aveva il grande pregio della presentazione, in lingua italiana, dei testi musicati. Nell'ultima edizione, poi, il volume si presentava arricchito di un indice tematico il quale, pur limitandosi solamente al tema d'inizio della composizione (e pertanto, trascurando i temi successivi) costituiva il primo esempio del genere in Italia. Oltre a ciò il Bruers (scomparso da poco) aveva arricchito il catalogo di un cospicuo numero di opere rintracciate personalmente, e aveva compilato un indice con gli opportuni raffronti in colonna fra i più noti cataloghi: oltre al proprio, quello del Nottebohm, del Grove, del Thayer, ed infine quello riferentesi all'edizione ufficiale delle composizioni beethoveniane, edito dalla Breitkopf & Haertel.

Al magnifico sforzo del Bruers seguiva (ed è tuttora in via di completamento) l'opera di Giovanni Biamonti dell'Accademia di S. Cecilia: quest'ultima, con il rigoroso criterio cronologico (che non era quello seguito dal Bruers poichè, com'è noto, sia i numeri d'opera originali di Beethoven, come quelli apposti in seguito dai vari catalogatori non seguono l'ordine cronologico). Dei cinque volumi che comporranno l'opera, ne è stato pubblicato, a tutt'oggi, solamente il primo (dal 1781 al 1800) oltre ad un volumetto, che presenta in sintesi l'intero piano del catalogo.

Il grande volume che presentiamo ora, dovuto al musicologo tedesco Georg Kinsky e completato e pubblicato, dopo la

sua morte, da Hans Halm, può dirsi l'ultima parola in fatto di cataloghi tematici. L'opera comprende tutte le musiche di Beethoven (comprese anche quelle ancora di attribuzione incerta) opportunamente suddivise in gruppi: il primo dei quali riguarda quelle catalogate dallo stesso Beethoven (e che, com'è noto, giungono fino all'op. 138); gli altri, suddivisi per genere. Per ognuna, v'è la completa indicazione tematica, non solo dell'inizio, ma di tutti i temi fondamentali dei diversi tempi: inoltre, il riferimento ai principali cataloghi beethoveniani (compreso quello del Bruers con riferimenti alle pagine della quarta ed ultima edizione); ed infine, la chiara esposizione delle varie testimonianze e fonti, preludio di una storia vera e propria delle origini d'ognuna delle opere. Un solo desiderio: e cioè, che l'opera sia presto tradotta anche in italiano.

M. B.

RICCARDO ALLORTO. ***Storia della musica*** per Conservatori, Licei e Scuole musicali. Milano, Ricordi, 1955. In-8°, pag. 171, con es. mus. L. 900.

Questo volume di Riccardo Allorto, che Casa Ricordi ha recentemente dato alle stampe, viene provvidenzialmente a colmare la lacuna, a riempire il vuoto lasciato dalla mancanza di un vero testo scolastico di Storia della Musica. Infatti, nonostante l'inflazione di testi del genere, pullulanti nella nostra editoria scolastica, nessuno di essi riesce, come questo del giovane insegnante del Conservatorio di Milano, a imporsi per le sue indiscutibili qualità pedagogiche, per l'equilibrio nell'esposizione dell'ardua materia, per la chiarezza e la proprietà dell'eloquio, per la saggia distribuzione dello svolgimento storico in tanti capitoli quante sono le tesi contemplate dai programmi ministeriali, infine per la simmetrica proporzione delle parti.

Non si tratta, infatti, di un pretesto di testo scolastico, di cui l'Autore, in barba al fine pedagogico, si serva come di un trampolino di lancio per esporre in sintesi le proprie intelligenti, magari geniali e rivoluzionanti intuizioni estetiche, naturalmente sviscerando alcuni problemi, che lo interessino in particolare, a scapito di altri, che sembrano non riguardarlo affatto, ostentando insomma un sovrano disprezzo per il senso delle proporzioni; e neppure si tratta del raffazzonato ripetitore, in cui gli argomenti delle tesi sono considerati al fioco lume della cronaca, in una semplicistica successione di nomi, date e avvenimenti, che emergendo di tratto in tratto per generazione spontanea, risultano così totalmente avulsi da una loro logica continuità di cause ed effetto, da una intima ragion d'essere storico-musicale.

Si tratta piuttosto di un felice e riuscito contemperamento di due esigenze opposte, eppure complementari; di un «Bigino», se così si può dire, compilato alla luce della più seria e aggiornata musicologia. In questo, l'Autore, i cui meriti di studioso serio e preparato non hanno certamente bisogno di essere qui illustrati, ha saputo cogliere nel segno con acuto e sperimentato senso pedagogico, e, sminuzzando la materia, si è anzitutto imposto di dare al testo una impronta decisamente scolastica, ma di uno scolasticismo, che, lungi dal mostrare la corda dell'arraffato e del mal digerito, riesce a trovar la traccia della particolare *forma mentis* degli allievi dei Conservatori, per i quali, più che le parole, logicamente conta il fatto musicale, assimilato attraverso la diretta percezione acustica e integrato, più che da pleonastiche disquisizioni estetiche, dagli essenziali elementi «biografici, tecnici, formali, stilistici».

In questo, l'agile, aggiornato, limpido testo, felice anche per l'eleganza e appropriatezza dell'impaginazione e della stampa, il taglio netto e dinamico dei capitoli, l'acutezza dei pur lapidari giudizi estetici, l'esattezza pressochè assoluta di dati e date, può d'ora in poi considerarsi il *vademecum* di ogni allievo e insegnante di Storia della musica, come quello che costituisce appunto la premessa indispensabile alla diretta presa di contatto con le opere vive, nel suo puntuale succedersi di nozioni ed elementi formativi e informativi.

La trattazione di una qualsiasi tesi potrebbe esser presa a modello del procedimento dell'Autore, in cui il rigore dello schema non sopprime il vivido fermento, e il particolare sa farsi valere con discrezione, pur senza rinunciare alla sua funzione di elemento integrante nell'insieme. Ma, rinunciando ad esempi, ognuno che lo voglia, potrà prendere atto personalmente della bontà del metodo di Riccardo Allorto, contribuendo così ad incrementare il già notevole successo di un'opera, che, nata, come è detto nella prefazione, «nella scuola e per la scuola», costituisce l'inequivocabile documento dell'entusiasmo, della devozione, della schietta fede in una affascinante missione, qual è quella della formazione dei musicisti, e insomma il riuscito tentativo di fare dell'Arte un mezzo dell'Arte.

FRANCESCO BUSSI

Schubert visto da chi lo conobbe. Milano, Longanesi & C., 1955. In-8°, pag. 334. L. 1.200.

Una raccolta di documenti essenziali è stata allestita dal Dr. Otto Erich Deutsch, col presentarci in ordine cronologico le testimonianze dei contemporanei che videro Franz Schubert e con lui ebbero legami di profonda amicizia, e le lettere del musicista stesso.

L'accuratissima ed elegante edizione che Longanesi presenta nella traduzione italiana, viene quanto mai opportuna a scuotere un poco le linee della figura convenzionale di uno Schubert pallido ed assorto e stranamente presago della sua fine immatura. Probabilmente questa e lo squallore degli ultimi anni proiettarono l'ombra della malinconia romantica su tutta la sua vita.

Dalla lettura del libro emerge invece uno Schubert dalla sana tempra viennese, le cui parole «rivelavano il fondo ricco di *humour* del suo carattere» (p. 38) con un animo «ardente e pronto all'entusiasmo» (p. 40).

Piccolo, ma robusto, era l'animatore infaticabile delle riunioni musicali, l'allegro *Schwammerl* delle Schubertiadi. Dell'uomo un amico dirà: «Il suo carattere allegro indovinava sempre la parola giusta per risvegliare un sorriso, un'atmosfera spensierata o piacevole» (p. 59).

Certo, come tutti i veri geni «in lui sonnecchiava una doppia natura» (p. 51) e «talvolta, il nero demone della tristezza adombrava la luce schietta della sua arte» (p. 52). Cercava allora oblio nel lavoro. «Schubert lavora in maniera incredibile, quasi disumana, direi» (p. 91). Pregio del libro è dunque quello di presentarci lo schietto e genuino profilo dell'artista intimo e schivo che raggiunge le altezze del genio.

Di sicuro intuito e quindi tenace nei suoi giudizi, fu di una sincerità nativa. «Quello che ho nel cuore, posso offrirlo così com'è, questo è tutto» (p. 239). E quanto rimpianto abbia lasciato il suo dinamico fervore e la sua gioconda innocenza lo disse l'amico Schwind: «Schubert è morto e con lui è scomparso quanto di più bello e di più allegro era in noi» (p. 214).

P. M.

GIACOMO LAURI VOLPI. ***Voci parallele.*** Milano, Garzanti, 1955. In-8°, pp. 523 - L. 1.000.

I «tifosi» del bel canto potranno trovare in questo libro ampio campo per soddisfare le loro curiosità piccole o grandi. Chi scrive è Giacomo Lauri Volpi, uno dei più celebri «pezzi grossi» del palcoscenico melodrammatico. E scrive con tono appassionato ed entusiasta, proprio sulle ali del canto. L'Avvertenza iniziale spiega l'impostazione generale data al volume: la voce umana, «fuorviata dalla follia dodecafonica dell'armonia dissonante, balbetta e pargoleggia avendo smarrito l'alfabeto melodico, quel linguaggio o quel messaggio che le era venuto dall'infinito... Questo libro è l'appello lanciato da una voce isolata: un S.O.S. patetico e perentorio». Un'*Ouverture* di questo genere è — pensiamo — assai più che un'Avvertenza: al lettore non è lasciato il minimo dubbio sul carattere delle pagine che seguono.

GIO. STE.

RECENSIONI:

dischi

GIUSEPPE TORELLI. ***Dodici concerti op. 8.***

R. Barchet e W. Beh, violini; H. Elsner, clavicembalo.
Orchestra d'archi Pro Musica di Stoccarda diretta da Rolf Reinhardt.
VOX, 3 dischi LP da 30 cm., DL 113

Da alcuni decenni il culto di Bach ha stimolato e vivificato una sorta di umanesimo musicale che ha portato fatalmente alla «scoperta» della storia musicale del Settecento strumentale italiano. Fu dapprima la volta di Vivaldi, che ha rivelato la soluzione di non pochi problemi bachiani; al quale fecero seguito Torelli, Albinoni, Bonporti. Così la secolare, granitica fama di Arcangelo Corelli non rimase unica a dominare il campo del Concerto strumentale italiano, ma ebbe accanto a sè compagni di maggiore o minore statura. Il veronese Giuseppe Torelli è tra questi.

Gli studi su questi autori che il predominio della pratica melodrammatica aveva relegato nell'oblio, furono condotti pazientemente dai musicologi europei che pubblicarono le loro ricerche indirizzandosi alla non ampia cerchia di coloro che non si adattavano ad accettare la presenza di una musica «senza storia»: poi vennero gli editori che, a poco a poco, stamparono coraggiosamente le dimenticate musiche. Si assistette allora — ed è cronaca recente — ad un appassionarsi sempre più vivace del pubblico a quelle opere che per secoli erano rimaste nascoste nelle biblioteche; sì che nomi mai sentiti entrarono di colpo nel circolo vitale dei programmi di ogni Paese. E' ora la volta delle grandi case di dischi, che, venendo incontro alle necessità di una cultura che ogni giorno più reclama i propri diritti, si son date a incidere intere serie di opere strumentali settecentesche con la stessa fiducia con cui, non moltissimi anni or sono, si arrischiavano le incisioni di melodrammi ad ampio raggio di popolarità e quindi di smercio.

La Vox presenta in queste 6 facciate una preziosa edizione dei *Concerti Grossi, con una Pastorale per il Santissimo Natale, di Giuseppe Torelli veronese, Musico suonatore nella perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna e Accademico Filarmonico,* che furono pubblicati, postumi, nel 1709 pochi mesi dopo la morte del musicista, dal fratello Felice. Che si tratti di uno dei documenti fondamentali per la viva storia della forma Concerto, del quale i musicologi e gli appassionati non saranno mai abbastanza grati alla Vox, è cosa pacifica; ma l'audizione di queste musiche ci convince che esse troveranno molti adepti anche fra i comuni ascoltatori, per l'immediata evidenza della fresca e brusca loro espressione.

Di Giuseppe Torelli (Verona 1651-Bologna 1709) parlò ai primi del secolo Luigi Torchi, e nel 1925 Francesco Vatielli dedicò un ampio studio al compositore veronese, sottolineandone l'importanza nella genesi del Concerto strumentale, e soprattutto mettendo in rilievo l'importanza che l'op. 8 ha nei confronti del Concerto solista: importanza che del resto risulta chiara nelle intenzioni del musicista, il quale nella prefazione all'opera dice chiaramente che «Volendo sonare questi miei Concerti è necessario che i Violini del Concertino sieno soli, senza verun raddoppiamento».

Le conclusioni del Vatielli non tacevano la necessità di giungere a riascoltare le pagine dell'op. 8, specialmente laddove il compositore effonde «liberamente la sua sensibilità delicata, un poco nostalgica, malinconiosa, anelante al sogno», e talvolta anche ricche di passionale ac-

cento. Da queste felici e acute conclusioni che perfezionavano l'intuizione del Torchi (il quale vide nel Torelli il vero iniziatore del Settecento strumentale), prese le mosse nel 1949 il Giegling che ribadì l'urgenza di diffondere la geniale parola di questo nostro spontaneo costruttore, al cui verbo attinsero i maestri europei che coltivarono forse la più suggestiva delle forme strumentali.

Oggi, codesti lontani e vicini desideri hanno trovato dei divulgatori attenti, puntuali, linearmente espressivi, castamente ligi a rigorosi cànoni estetici, negli esecutori dell'orchestra Pro Musica di Stoccarda e nei due violini solisti: il Barchet e il Beh. I quali ci sembra che abbiano giustamente inteso il significato del Concerto barocco, che poggia non tanto sugli abbandoni di un'espansività esteriore, quanto invece su un'intelligente sottolineatura dei chiaroscuri delle sonorità, che tendono a mettere in costante rilievo l'architettura sonora della composizione. L'incisione pulitissima conforta pienamente l'ammirevole fatica dei solisti; e la concertazione del maestro Rolf Reinhardt avvalora amorevolmente i rilievi plastici di questi Concerti destinati al successo che meritano le rivelazioni non già di curiosità filologiche ma di opere d'arte.

Naturalmente non tutti i 12 Concerti sono dei capolavori: ma, a parte l'interesse strutturale che sempre è vivo in essi e che l'ascoltatore può agevolmente seguire anche attraverso la lucide note di Kurt Stone allegate ai dischi, alcuni di essi vanno subito ad allinearsi accanto ai brani famosi dei maestri che maggiormente ci sono familiari. Specialmente per quei Concerti (e cito fra tutti quello n. 5 in sol), dove il secondo tempo è costituito « alla Torelli »: cioè da 3 episodi collegati (*Largo-Allegro-Adagio*) e dove il colpo d'ala del musicista geniale è pregnante e liricamente puro. Nè dispiace nei tempi estremi una certa rudezza, a volte popolaresca nel piglio tematico, che riscatta vigorosamente tanta arcadica gentilezza di compositori nostrani assai più del Torelli conosciuti. E neppure tocchiamo la questione del « colore » strumentale che Torelli riesce a raggiungere, pur giocando coi soli timbri degli archi: aspetto, questo, nel quale già sentiamo l'annuncio di Vivaldi.

Accanto al gioco violinistico, tutt'altro che semplice, che il Torelli abilmente sfruttò e che gli interpreti rendono con compiuta perfezione, anche i valori reconditi di un'intimità tipica dei Concerti italiani del primo Settecento, sono qui opportunamente sottolineati: e cito il significato toccante delle pause, che anticipano i musicalissimi « silenzi » dei romantici.

I tre dischi LP sono raccolti in un'elegante custodia che, oltre al valore intrinseco del disco, non fa certo dispiacere al collezionista di questo aristocratico genere d'incisioni.

G. BAR.

LETTERE AL DIRETTORE

« Compatibilmente con i precedenti impegni »

Caro Direttore,

pur di vedere un po' d'arrotondare il mio stipendio d'insegnante cercavo qualche lavoro da poter fare per corrispondenza presso un sodalizio culturale romano, scrivendo ora a questo ora a quest'altro pezzo grosso del sodalizio, ma sempre mi trovavo di fronte l'ostacolo dei « precedenti impegni ». Quand'ecco un terremoto mandare a gamballaria tutte le cariche principali del sodalizio. Allora scrivo subito al nuovo « padrone del vapore » ma mi vedo rispondere: « ancora agli albori della mia attività non posso prendere decisioni; comunque vedrò di fare qualcosa per Lei, compatibilmente con i miei precedenti impegni ».

Cordialità *Alfonso Bosio - Milano*

Caro Bosio,

è una gran faccenda non abitare a Roma dove piovono dal cielo bell'e fatti « i precedenti impegni »! Non lo sai che il dilemma sulla precedenza dell'uovo o della gallina, colà viene sciolto da precedenti impegni che hanno la precedenza assoluta sull'uovo e sulla gallina?

« Cammina, cammina, cammina... »

Si nota che nei concorsi pianistici internazionali i concorrenti locali non vincono mai...

Aldo Zappugno - Napoli

Non so se si possa stabilire come regola questa sua osservazione, ma Lei capisce bene: un concorso internazionale bandito, poniamo, a Peretola che venga vinto per l'appunto da un peretolino perde tutto quel prestigio che gli deriva proprio dall'essere internazionale. E poi, non lo sa? Tutto ciò che viene di lontano è fascinoso, è fiabesco... « Cammina, cammina, cammina... ». Del resto il provvedimento è subito trovato: il pianista peretolino concorra nel Giappone e il giapponesino a Peretola.

Per le canzoni si preferisce il modo minore

Alfredo Anelli - Mantova

Il perchè è subito detto: il modo minore è già di per se stesso una porta aperta alla malinconia facile, quindi basta una semplice cadenza, una parolina d'amore che faccia rima con « bella figlia del dottore » (come un tempo si cantava nei collegi dove l'amore era proibito nominarlo) e la ciambella riesce subito col buco.

« Ai miei tempi... »

Caro Montani, *Lido di Venezia* 13-3-56

per quanto faccia onde impedirmi di diventare un laudator... *con quel che segue, devo dirti che certe cose d'oggi mi danno fastidio. Si sarebbero mai*

visti, ai miei tempi, i grandi giornali dedicare intere colonne a tornei canzonettistici (San Remo!) con una montatura formidabile, prezzi d'ingresso da nababbi e pubblici là estasiati nell'ascoltare quelle piccole corbellerie nell'interpretazione (sì, dico interpretazione *perchè oggi non c'è più uno sternuto o un colpo di tosse che non sia interpretato) nell'interpretazione di quei sospirosi cascamorto e di quelle languorose* diseuses?
Quando si pensa che passano inosservati libri nuovi interessantissimi, debutti di giovani concertisti, premières *teatrali, e poi gesti generosi « di umana solidarietà », quando s'ha da vedere consegnare i milioni a cinque per volta a chi sappia dire com'è fatto il becco di quell'uccello, com'era formato il jazz di Orleans* 1912, *in quale opera Verdi per la prima volta usò il contrafagotto (con una sola effe ch'è errore di ortografia), milioni spesi per una pseudo cultura mentre tanti villaggi non posseggono una scuola... (etc.).*
Cordialmente ti saluta il vecchio amico

Milani - Petrovic

Caro Petrovic,

per quanto ti sforzi di non diventarlo, sei proprio diventato un magnifico *laudator*. Le cose che dici sono giustissime, ma ai tuoi tempi succedeva lo stesso, perchè il mondo ha sempre avuto, io dico, le sue debolezze, i suoi divertimenti, le sue spese inutili e purtroppo anche quel tanto di cinico oblio dei sofferenti e dei poeti poveri. Ai tuoi tempi i giornali, non colonne ma intere pagine dedicavano ad avvenimenti mondani e culturali di scarsissimo interesse; e si facevano carnevaloni e cenoni al Biffi dove i commensali spendevano le cinque, sei e persino dieci lire a testa: spese pazze, caro Petrovic. Ma poi, dimmi, che cosa ci posso fare io? Tutt'al più, visto che stai attento all'ortografia del contro-fagotto, posso dirti che non si scrive, come scrivi tu, San Remo, bensì Sanremo.
Un santo c'era, a Sanremo, ed è anzi il Patrono della città, ma era San Romolo. Il quale stavasi appartato in continue preghiere et mortificazioni nell'eremo, per cui i fedeli pietosamente andavano mormorando « il santo Romolo in eremo » e ancora « in eremo sta Romolo il santo » onde per brevità saltò fuori « il santo in eremo » e infine « Sanremo ». E così il buon Romolo in eremo, ancora oggi venerato nella capitale del garofano, è diventato San Remo. Roba da chiodi.
Come vedi le mie forze riformatrici dell'umana società, si riducono a Sanremo in una parola sola, Sanremo tutto attaccato.

K. e Mozart

Dr. Grazia Tosto Provvidenza - Bergamo

La sua domanda mi è stata già inoltrata varie volte. Quella Kappa che sente alla radio quand'è programmato Mozart, è l'iniziale del casato di chi con grande pazienza mise insieme il Catalogo di tutte le opere mozartiane: il musicologo austriaco Cavaliere Ludwig Köchel (1800-1877).
E' buffo, certo è buffo, che si dica Kappa invece di Köchel, ma non avendo la stoffa del riformatore io accetto la Kappa tranquillamente, senza protestare. Intensificando i suoi studi prediletti, guardi bene Lei di non entrare nella storia come GiTiPi anzichè Grazia Tosto Provvidenza.

Resp. Guido Valcarenghi
Arti Grafiche G. Mongussi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	EDITORE
ARRIEU	*Cadet Roussel*	Op. com.	5	Paris RTF	Aubin	S.A. Ricordi - Paris
AURIC	*La Chambre*	Balletto		Paris	Bazire	S.A. Ricordi - Paris
CATTOZZO	*I Misteri Gaudiosi*		3 tempi	Desio	Castagnino	Ricordi
DUTILLEUX	*Le loup*	Balletto		Paris	Bazire	S.A. Ricordi - Paris
GANNE	*Hans il suonatore di flauto*	Op. com.	3	Bordeaux	Darek	Ricordi
GANNE	*Hans il suonatore di flauto*	Op. com.	3	Paris RTF	Poussigne	Ricordi
GHEDINI	*Le Baccanti*	Op.	3	Torino RAI	Sanzogno	Ricordi
GHEDINI	*L'Ipocrita felice*	Op.	1	Milano	Votto	Ricordi
LUALDI	*La Grançeola*	Op. com.	1	Palermo	Verchi	Ricordi
MENOTTI	*Amahl e gli ospiti notturni*	Op.	1	Genève (Suisse)	Gitton	Schirmer
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	2	Padova	Massaron	Ricordi - New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	2	Bremen	Kindler	Ricordi - New York
MENOTTI	*Il Telefono*	Op. com.	1	Padova	Massaron	Schirmer
MOZART/ PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op. buffa	3	Verona	Cattini	Ricordi
PIZZETTI	*La Figlia di Iorio*	Op.	3	Milano	Gavazzeni	Ricordi
ROSSELLINI	*La Guerra*	Op.	1	Napoli RAI	De Fabritiis	Ricordi
ROTA	*Il Cappello di paglia di Firenze*	Op. com.	4	Venezia RAI	De Fabritiis	Ricordi
TOMMASINI	*Il Tenore sconfitto*	Op. com.	1	Palermo	Verchi	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BETTINELLI	*Corale ostinato* dalla *Sinfonia da camera*	Gr. orch.	Roma RAI	Basile		5	Ricordi
BETTINELLI	*Fantasia e fuga su temi gregoriani*	Archi	Milano	Gerelli		10	Ricordi
BETTINELLI	*Sinfonia breve*	Orch.	Venezia RAI	Argento		16	Ricordi
BETTINELLI	*Tranquillo e Corale ostinato* dalla *Sinfonia da camera*	Orch.	Milano	Porrino		17	Ricordi
BINET	*Suite grisonne*	Picc. orch.	Wiesbaden	Decker		11	Symphonia Verlag
BRERO	*Rapsodia concertante*	Gr. orch.	Roma RAI	Rossi		13	Ricordi
CAMARGO GUARNIERI	*Brasiliana*	Orch.	Hannover	Carvalho		20	Ricordi America. na S.A.
CAMARGO GUARNIERI	*Brasiliana*	Orch.	Hameln	Carvalho		20	Ricordi America. na S.A.

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
CILEA	*Piccola Suite*	Orch.	Baden. Baden SWF	Kloiber		12	Ricordi
CHOPIN/PICK-MANGIAGALLI	*Studio op.* 25 n. 9 dalla 2ª *Serie* degli 8 *Pezzi*	Orch.	London BBC	Robinson		3	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di cappella.* Ouverture	Orch.	Sender-Saarbrücken	Ristenpart		4	Ricordi
FERRARI-TRECATE	*Le Astuzie di Bertoldo.* Sinfonia	Gr. orch.	Venezia RAI	Argento		8	Ricordi
FERRARI-TRECATE	*In hora Calvarii.* Cantata per soli, coro e orch.	Coro e orch.	Roma	Morelli		45	Ricordi
FERRO	*Amphitryon*	5 Strumenti	Roma RAI	Scaglia		16	Ricordi
FERRO	*Suite agreste.* Per soprano e picc. orch.	Picc. orch.	Roma RAI	Scaglia		14	Ricordi
FRESCOBALDI/LIMENTA	*La Frescobalda*	Archi	Buenos Aires	Bandini		6	Ricordi
FUGA	*Concertino per tromba e archi*	Archi	Roma RAI	Rossi	Nicosia	15	Ricordi
GABRIELI/GHEDINI	*Aria della battaglia*	Orch.	Baden. Baden SWF	Rosbaud		9	Ricordi
GHEDINI	*Litanie alla Vergine.* Per soprano, coro femm. e orch.	Coro e orch.	Milano	Janes		9	Ricordi
GILARDI	*El gaucho (con botas nuevas)*	Orch.	Bremen	Thierfelder		9	Ricordi
GIURANNA	*Apina rapita dai nani della montagna*	Orch.	Venezia RAI	Argento		11	Ricordi
GUERRINI	*Due tempi di concerto,* per pianoforte e orch.	Orch.	Roma RAI	Rossi	Magnetti	19	Ricordi
LEO/ABBADO	*Concerto.* Per 4 violini obbligati, archi e cembalo	Archi	Richmond (Yorkshire)	Bull		13	Ricordi
LUALDI	*Divertimento in re*	Picc. orch.	Firenze	Lualdi		11	Ricordi
LUALDI	*Suite adriatica*	Orch.	Firenze	Lualdi		20	Ricordi
MALIPIERO	*VI Sinfonia: Degli archi*	Archi	Baden-Baden SWF	Rosbaud		20	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Picc. orch.	Strasbourg	Rosenthal		14	Ricordi
MARCELLO/BONELLI	*Concerto grosso in fa,* op. 1 n. 4	Archi	Bamberg			15	Ricordi
MARINUZZI Jr.	*2° Concerto*	Orch.	Roma RAI	Scaglia			Ricordi
MARTUCCI	*La Canzone dei ricordi.* Per mezzo-soprano e picc. orch.	Picc. orch.	Bologna	Caracciolo		29	Ricordi
MARTUCCI	*Colore orientale*	Orch.	Hamburg NDR	Martin		7	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Picc. orch.	Bologna	Caracciolo		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Bologna	Caracciolo		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Bologna	Caracciolo		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Hamburg NDR	Cordone		5	Ricordi
MENOTTI	*Concerto in fa,* per pianoforte e orch.	Orch.	Firenze RAI	Rossi		28	Ricordi
MENOTTI	*Island God.* 2 Interludi	Orch.	Montreal	Schippers		8	Ricordi
MIGNONE	*Fantasia brasileira,* per pianoforte e orch.	Orch.	Berlin RIAS	Walter	Schüchter	15	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi,* per pianoforte e archi	Archi	Buenos Aires	Bandini	De Gargano	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi,* per pianoforte e archi	Archi	Cuneo	Mosca		12	Ricordi
MORTARI	*Rapsodia*	Orch.	Roma RAI	Rossi		16	Ricordi
NUSSIO	*Stornelli,* per soprano e picc. orch.	Picc. orch.	Venezia	Argento	Moffo	12	Ricordi
PAGANINI/MOLINARI	*Moto perpetuo*	Picc. orch.	Herne	Romansky		4	Ricordi
PEROSI	*La Risurrezione di Lazzaro.* Oratorio per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Bergamo	Casagrande		70	Ricordi
PETRASSI	*Ouverture da concerto*	Orch.	Venezia RAI	Argento		9	Ricordi
PETRASSI	*Partita*	Orch.	Hamburg NDR	Schmidt-Isserstedt		17	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi,* per archi e pianoforte	Archi	Hamburg NDR	Martin	Weinert	15	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PIZZETTI	3 *Canzoni*	Voce e quartetto d'archi	Milano		Bozzi Lucca Quartetto della Scala	15	Ricordi
PIZZETTI	*Oscuro è il ciel,* per mezzo-soprano e orch.	Orch.	Roma	Pizzetti	Martino	2	Ricordi
PIZZETTI	*Oscuro è il ciel,* per mezzo-soprano e orch.	Orch.	Torino RAI	Pizzetti	Martino	2	Ricordi
PIZZETTI	*La Pesca dell'anello* dalle 3 *Canzoni* per canto e archi	Archi	Torino RAI	Pizzetti	Martino	4	Ricordi
PIZZETTI	*La Pesca dell'anello* dalle 3 *Canzoni* per canto e archi	Archi	Roma	Pizzetti	Martino	4	Ricordi
PIZZETTI	*La Prigioniera* dalle 3 *Canzoni* per canto e archi	Archi	Torino RAI	Pizzetti	Martino	5	Ricordi
PIZZETTI	*La Prigioniera* dalle 3 *Canzoni* per canto e archi	Archi	Roma	Pizzetti	Martino	5	Ricordi
PIZZETTI	*Le Trachinie.* Per voce recitante, coro e orch.	Orch.	Roma	Pizzetti	Occhini		Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3° suite)	Archi	Montreal-CBC-TV	Pelletier		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3° suite)	Archi	Hamburg NDR	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Concerto a cinque*	Picc. orch.	Bremen			18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Baden. Baden SWF	Reichert		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	London BBC	Sargent		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Hamburg NDR	Schüchter		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Radio Eireann	Doyle		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Frankfurt SDR	Alber		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Hamburg NDR	Cordone		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Torino RAI	Previtali		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Bologna	Cillario		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	München	Friderich		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Firenze	Cillario		20	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata,* per pianoforte e orch.	Orch.	Milano	Gelbrun	Dell'Agnola	18	Ricordi
RESPIGHI	*Il Tramonto*	Voce e quartetto d'archi	Milano		Bozzi Lucca Quartetto della Scala	17	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	Radio-Tunis	Clergue		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Halifax CBC	Mayer		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Milano	Galliera		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Stuttgart SDR	Müller-Kray		20	Ricordi
ROSSELLINI	*Stampe della vecchia Roma*	Orch.	Torino RAI	Previtali		14	Ricordi
SCHUMANN/ZANDONAI	*Reverie,* per arpa e archi	Archi	London BBC	Chagrin		2	Ricordi
VERETTI	*I Sette peccati,* per coro e orchestra I esecuz. assoluta in forma di concerto	Coro e orch.	Roma	Previtali			Ricordi
VILLA-LOBOS	*Bachianas brasileiras* n. 2	Orch. cam.	Toronto	Kostelanetz		20	Ricordi
VILLA-LOBOS	*Bachianas brasileiras* n. 2	Orch. cam.	Roma RAI	Sanzogno		20	Ricordi
VIOZZI	*Leggenda* (I esecuzione assoluta)	Orch.	Milano	Toffolo			Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria.* Per soli, coro a 4 voci e orch.	Coro e orch.	Bologna	Gerelli		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria.* Per soli, coro a 4 voci e orch.	Coro e orch.	Wuppertal-Wupperfeld	Pesch		31	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in fa,* F. VII n. 2	Oboe e archi	Oxford	Anderson		10	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in fa*, F. XI n. 4	Archi e cemb.	Versailles	Wahl		10	Ricordi
VIVALDI/FANNA	*Concerto in sol min.* F. XII n. 4	Fl. oboe e fg.	London			11	Ricordi
VIVALDI/FANNA	*Sinfonia in si min.*: «Al Santo sepolcro» F. XI n. 7	Archi	Quebec CBC	Lacharité		6	Ricordi
VIVALDI/MADERNA	*Beatus Vir*, Oratorio per doppio coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Milano	Suvini		45	Ricordi
VIVALDI/MADERNA	*Concerto in do*, F. IX n. 1, per 2 trombe, archi e cemb.	Orch. cam.	Montreal-CBC-TV	Pelletier		7	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in La min.*, F. VIII n. 7 per fagotto, archi e cemb.	Orch. cam.	London BBC	Dart	Waterhouse	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in sol min.*, F. III n. per 2 v.celli, archi e cembalo	Orch. cam.	Strasbourg	Briançon		10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Idillio-Concertino, in la.* Per oboe, 2 corni e archi	Orch. cam.	Hamburg NDR	Schüchter	Nordbruch	20	Ricordi
WOLF/FERRARI	*Suite-Concertino, in fa.* Per fagotto, 2 corni e archi	Orch. cam.	Baden-Baden SWF	Reichert	Linder	20	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orchestra*	Orch.	Torino RAI	Previtali	Gatti-Aldovrandi	21	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per trio e orchestra*	Orch.	Torino RAI	Van Kempen	Trio di Trieste	30	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve*	Archi	Trieste	Toffolo		15	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve*	Archi	Milano	Toffolo		15	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve*	Archi	Roma	Rota		15	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve*	Archi	Bari	Rota		15	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta*	Picc. orch.	Radio-Luxembourg	Pensis		20	Ricordi

224 - gabetti

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Marzo 1956

			Lire
PIANOFORTE			
* 129184	BEETHOVEN	*2 Sonatine* (Frugatta)	200
* E.R. 2490	CHOPIN	*Polacche* (Brugnoli-Montani) (nuova ediz.)	1200
CANTO E PIANOFORTE			
* 129148	FERRARI-TRECATE	*Nidi a primavera* (dai «Canti di fanciullo»)	200
* 129073	ZAFRED	*All'Isonzo* (s-t) Poesie di C. Michelstaedter	300
CORO			
* 129147	SCHINELLI	*Inno al Tricolore*, per coro ad 1 o 2 voci con pianoforte	250
FISARMONICA			
* 129242	FARINA	*Danza alla tirolese* (dai «12 Pezzi caratteristici», per pianoforte) (Fugazza)	200
* 129241	—	*Valzer* (Fugazza)	200
* 129078	GILSO	*2° Studio da concerto in do minore*	200
BANDA			
* 128771	GUERRINI	*Preludio e corale*, per orchestra con organo. Trascrizione per banda di A. Ceccherini. Partitura	600
SPARTITI CANTO E PIANOFORTE			
*	GHEDINI	*L'Ipocrita felice* (in brochure)	3000
*	VERETTI	*I Sette peccati* (in brochure)	3000
LIBRETTI			
	VIOZZI	*Alkmiatekeo*	200
	GHEDINI	*L'Ipocrita felice*	150
	DONIZETTI	*Rita*	200

Le novità sono contrassegnate da un *

L'annata 1955

di Ricordiana

è in vendita a L. 3.000

in elegante rilegatura

in tutta tela grigia,

impressioni in rosso e oro

e indice generale



dischi

Columbia

MOZART-GIESEKING

Una splendida registrazione
dell'opera omnia per pianoforte di Mozart
interpretata
da uno dei più grandi pianisti
della nostra epoca:
ecco il superbo contributo
della COLUMBIA
alle manifestazioni che, nel 1956,
commemoreranno il II° centenario
della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume I° - 33QCX 10121
Volume II° - 33QCX 10125
Volume III° - 33QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.

pianoforti

delle più grandi marche internazionali - gran code da concerto - mezze code - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 88
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via Battisti, 120

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600

Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz.: Milano - Via Passarella 10 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

Il cambiadischi funziona con dischi diversi, anche se mescolati.

giradischi L. 22.000 (con supporto di metallo L. 24.000) - cambiadischi L. 42.000
PREZZI AL PUBBLICO

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. R. L.
Milano, Via Berchet, 2.



Deutsche Grammophon Gesellschaft

DISCHI DI MUSICA CLASSICA E OPERISTICA

ARCHIV PRODUKTION

DISCHI DI MUSICA CLASSICA E SACRA ANTICA

DISCHI DI MUSICA LEGGERA E DA BALLO

Polydor

DISCHI DI MUSICA JAZZ ORIGINALE AMERICANA

CORAL

ORIGINAL AMERICAN RECORDING

licensed by CORAL RECORDS Inc., New York, USA.
Coral is a registered Trade-Mark of
CORAL RECORDS Inc., New York, USA.

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI

Via Fabio Filzi, 29 - MILANO - Telefono 69.92

UFFICI

FIRENZE Piazza Stazione 1 - GENOVA Via d'Annunzio 1 - MILANO Via Locatelli 5 - NAPOLI Via Medina 40 - PADOVA Via Verdi 6 - ROMA Piazza Mignanelli 5 - TORINO Via Mercantini 3 - TRIESTE Via Trento 15

BOLOGNA - Via Livraghi, 1

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

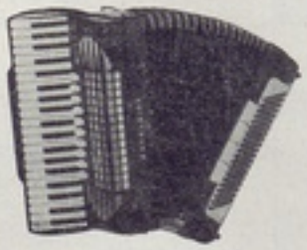
Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: {microsolco / normali} LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica
degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana S. p. A.*

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO II N. 5 / MAGGIO 1956

Sommario:

225 *Le Sinfonie di Schumann* (Vincenzo Terenzio)

229 *Italo Montemezzi* (Alceo Toni) - *Contributi bibliografici*

233 *Carteggi inediti di Montemezzi, Illica e Giulio Ricordi per « Héllera »* (Mario Morini)

239 *Nabucco o Nabucodonosor* (Vittorio Gui)

242 *Teatri e concerti*

263 *Note Musicali (Modulazioni, Brevi, Concorsi, Festivals)*

269 *Recensioni*

Musica

271 *Lettere al Direttore*

Ricordiana

G. RICORDI & C. MILANO
Via Berchet, 2

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 88
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ITALIA Milano. Radio Record Ricordi: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Fama: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi: Via Cesare Battisti, 120

RAPPRESENTANZE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darrer's Ltd. 123, Adderley St.
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. Nicholson's Ltd.: 416, George St.
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 35
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barao de Limeira, 333
CANADA' Toronto. G. Ricordi & Co.: 380, Victoria St.
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann; Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 560
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: 32 Soliman Pascià
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jaufrustigen, 9 A
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: 3, rue Roquépine
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag: Herrenstrasse, 49
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramiglioli: Nikkatsu International Bigd. N. 510 - 1-1 Yurakucho, Chiyoda-Ku
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co.: 271, Regent Street
GRECIA Atene. S.O.P.E. 3 Rue Polytechniou
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA Denn Haag. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAY Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputacion, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 3
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 1270 Avenue of the Americas
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A. G.: Angenstelnerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest VII. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAY Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAY Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista.

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 5 Maggio 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C.|C. postale 3|2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale «Abbonamento Ricordiana». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano - Via Berchet, 2 tel. 893.405

Le Sinfonie di Schumann

di Vincenzo Terenzio

Quest'anno cade il primo centenario della morte di Schumann, avvenuta il 29 luglio 1856 in una clinica di Endenich, presso Bonn; una morte che era già cominciata due anni prima, da quando cioè la pazzia sconvolse irrimediabilmente e offuscò la mente del grande musicista, esiliandolo a poco a poco dalla vita e soffocando in lui tanti tesori di poesia ancora inespressa, quel mondo fervido di fantasie e di nostalgie da cui egli aveva suscitato forme di così suggestiva bellezza. E' probabile che il bicentenario mozartiano lascerà piuttosto in ombra, quest'anno, le altre manifestazioni del genere; e oso dire che un «ritorno» a Schumann senza troppa pubblicità e mondanità, senza spreco di retorica ufficiale significherà maggior rispetto alla sua indole un po' schiva e scontrosa, alla severa nobiltà dei suoi ideali artistici. E' indubbio comunque che le varie istituzioni musicali non mancheranno di rendere omaggio a Schumann, la cui celebrazione, sia pure quantitativamente limitata, costituirà sempre un'occasione stimolante, sia a conoscere tante pagine che escono dal quadro del comune repertorio, sia a ripigliare l'indagine su alcuni punti della critica schumanniana intorno ai quali non si è ancora arrivati a una conclusione soddisfacente, e a ritornare su certi giudizi dei quali un tempo ci eravamo accontentati ma che ora, a una più matura riflessione, sembrano suscettibili di revisione e di ritocchi. L'esigenza del critico non è mai appagata pienamente, data l'impossibilità di stabilire un'equivalenza precisa tra l'arte e l'interpretazione dell'arte.

Un punto piuttosto dilemmatico della critica schumanniana è quello che riguarda il passaggio dalla musica pianistica a quella sinfonica e il rapporto tra la struttura libera e lineare dei brevi pezzi per pianoforte e quella più laboriosa e complessa delle *Sinfonie*. La giovanile felicità di intonazione delle pagine pianistiche e dei *Lieder* ha creato spesso dinanzi agli occhi dei critici una specie di velo ingannevole che induce a guardare con una certa diffidenza le composizioni orchestrali costruite secondo il classico schema sonatistico. La riuscita delle piccole e semplici forme è tale che molti hanno, ma in modo piuttosto aprioristico, inferito che Schumann non potesse attingere la stessa conclusa e limpida finitezza nella elaborazione di forme più ampie, quasi che la sua natura fosse negata a un mondo così rigoroso e continuo di costruzione, per difetto di una virtù unitaria che serbasse, durante l'elaborazione, coerenza all'intera trama componistica. Io stesso, in altre occasioni, ho creduto opportuno di tener ferma questa distinzione preliminare, accentuando anche quel dualismo o scambio, su cui gioca spesso la musica schumanniana, tra due diverse correnti: una più ricca di articolazioni e di artifici e che, portando con sè elementi intellettualistici e volontaristici, riesce talora pesante nella sintassi; l'altra più fluida e spontanea, in cui l'immagine musicale si concreta improvvisa, con una singolare nettezza di rilievo. Ma se questa considerazione costituisce un utile elemento chiarificatore dell'indagine critica, non può giustificare la svalutazione in blocco di tutta la produzione sinfonica del Nostro, giacchè non credo che si debba proprio stabilire un deciso distacco di valori tra l'una e l'altra corrente, le quali spesso sono compresenti nella stessa pagina, e si aiutano e si danno risalto a vicenda. Il fascino della musica schumanniana nasce appunto da un raro e meraviglioso impasto di semplicità e di ricercatezza in cui la riflessione si fonde col sentimento e ne dispiega tutta l'interna ricchezza. La presenza di una sintassi colta, in collaborazione con l'estro fantastico, attesta una urgenza e molteplicità di motivi, rendendo al vivo la dinamica mobilissima del suo temperamento. Di qui l'aspetto peculiare del suo pianismo, basato per lo più su una densa tessitura sonora, nutrito di echi e risonanze orchestrali. Specialmente nel « virtuosismo » dei *6 Studi da Paganini op. 10*, degli *Studi sinfonici op. 13* e della *Fantasia op. 17*, l'ampiezza stessa degli spessori armonici, l'affiorare di varie suggestioni strumentali e di libere combinazioni contrappuntistiche si chiariscono come indici di una esperienza orchestrale *in nuce*. (Si potrebbe risalire ancora più indietro, al *Concerto in fa minore* per piano e orchestra (1829) e a quello *in fa maggiore* (1830) e alla *Sinfonia in sol minore* (1832), se non si trattasse di abbozzi o tentativi che stanno ai margini dell'arte schumanniana). Riguardo alla scelta dei timbri e alla combinazione di strumenti diversi — specialmente nell'uso dei raddoppi — la strumentazione di Schumann presenta alcune inesattezze che han lasciato piuttosto perplessi gli esperti e fatto pensare a una sua inesperienza, a un suo limitato senso dell'orchestrazione. Un più attento esame delle partiture mi ha chiarito che quelle inesattezze coincidevano assai spesso con periodi imperfetti, con momenti di sbadata o frettolosa scrittura nei quali l'espressione non aveva raggiunto un'adeguata pienezza e trasparenza.

Quanto allo schema sonatistico, sarebbe esagerato affermare che esso sia stato sempre un peso per Schumann; un confronto fra le *Sonate* (sia quelle per pianoforte solo che quelle per violino e pianoforte) rivela un duplice

modo di stesura: da un lato l'applicazione puntuale dei canoni strutturali, una sorta di conformismo tecnico che articola gli sviluppi rigorosamente, ma senza alcun impegno dall'interno, con qualcosa anzi di raggelato e di uniforme; dall'altro un trattamento più fuso ed estroso (vedi ad esempio la bella *Sonata op. 11*), in cui l'impostazione sonatistica, proprio in base al principio della libertà romantica, non esclude la possibilità di varianti e innovazioni che rendano più legato e spontaneo il disegno e per mezzo delle quali le arsi e le tesi del discorso sonoro si snodino facili ed elastiche.

Queste premesse ci consentono, a quanto pare, meglio di quei criteri restrittivi che avevamo adottato un tempo, di inquadrare con maggiore esattezza i lavori sinfonici nell'opera complessiva del Nostro, facilitando una più persuasiva discriminazione di valori tra l'una e l'altra composizione e rendendo anche più aperto il nostro consenso per quelle pagine che rivelano una piena omogeneità di accenti e un timbro inconfondibilmente schumanniano. Tale è appunto la *1ª Sinfonia in si bemolle op. 38*, composta nel 1841 e diretta da Mendelssohn, al Gewandhaus di Lipsia, il 31 marzo dello stesso anno. Le notizie tramandate intorno a quest'opera, la cui partitura avrebbe rivelato tali manchevolezze di scrittura e di orchestrazione da indurre altri ad apportarvi opportune correzioni, non ne hanno agevolato la comprensione e invitano tuttora a ricercarvi qualcosa di timido o di elusivo; e in tal caso certa sobrietà di effetti, quella chiara distribuzione di ritmi formali, quel trattamento così fuso dei temi, tendente ad ottenere una maggior confidenza e cordialità di voce, rischiano di essere fraintesi come segni di incertezza tecnica.

L'op. 38 coincide con una fase creativa particolarmente felice e Schumann stesso ebbe a confessare di averla scritta sotto il benefico influsso della primavera, la quale « solleva l'uomo anche nell'età più avanzata e ogni anno lo attrae con sempre rinnovata sorpresa ». Da principio egli aveva pensato di intitolare il primo e l'ultimo tempo rispettivamente *Risveglio* e *Addio della primavera*. Ma di questa primitiva impostazione a programma non si avverte alcuna traccia nella redazione definitiva; ed è certo che l'adozione di una struttura precisa, qual è quella della sinfonia, è servita qui ad evitare i pericoli di un invitante pittoricismo. Il senso sorgivo della natura rinnovellata sembra suggerito dalla costante animazione del gioco ritmico che, tanto nel primo che negli ultimi due movimenti, si delinea in quadri di compostezza classica, senza eccesso di colori, ma con un'attenta dosatura di effetti, con una chiarezza di sfumature in cui si riflette un pacato stato d'animo, una fresca serenità interiore. L'esigenza architettonica non impaccia il discorso sonoro, anzi asseconda con flessibilità di movenze la spinta creativa del tema iniziale, su cui si articola lo svolgimento del primo tempo, accentuando il senso di slancio e di espansione gioiosa che da esso si sprigiona. E se la *2ª Sinfonia op. 61* rivela un più sicuro prestigio di stile e una maggiore ricchezza di combinazioni tematiche e polifoniche (particolarmente nel Finale, la cui amplissima Coda presenta elementi di una elaborazione ciclica), non ha tuttavia la fresca sanità di accenti e la fluidità di fraseggio della prima; sembra che in essa il suono nasca più temprato dalla cura stilistica, ma con qualcosa di più studiato o contratto. A un vero e proprio criterio di unità ciclica sembra conformata la *4ª Sinfonia op. 120*, tutta articolata su un gioco di raccordi, di sovrapposizioni e di derivazioni tematiche.

Un inciso melodico enunciato nella Introduzione costituisce, nel successivo Allegro, l'elemento predominante della esposizione e dello sviluppo, dopo il quale non figura la ripresa dell'esposizione, che d'altronde sarebbe stata superflua.

L'inciso citato ritorna poi nel tema del Finale combinato con un'idea accessoria già apparsa nello sviluppo del primo tempo e precedentemente combinata col tema dello Scherzo, il cui Trio ha una certa relazione con la sezione centrale del secondo tempo. Attraverso tali intrecci i vari elementi tematici non rivelano tuttavia una significativa capacità di metamorfosi nella stesura della Sinfonia che rimane in qualche modo aperta, un po' divagante e rapsodica; ma ciò non contrasta col tono fondamentale della composizione, che si svolge quasi tutta su un piano di versatile fantasticheria, di amabile discorsività.

Ma la più affascinante tra le Sinfonie di Schumann è la terza, op. 97, più nota col nome di *Sinfonia renana*; hai qui una nettezza di rilievo e di profili che ci riporta alle più belle creazioni pianistiche di Schumann, quel fare nervoso e scattante, quegli slanci appassionati a cui s'alternano momenti di abbandonato lirismo, improvvisi raccoglimenti elegiaci.

I temi — fra i più felici e vivi del sinfonismo schumanniano — appaiono adeguati a un libero gioco di nessi e di trapassi, armonizzati in una sintassi agile e sciolta. Agli sviluppi concorrono molteplici figure tematiche, col risultato di una maggiore varietà di effetti, attraverso un ricco amalgama delle diverse famiglie strumentali. La pagina forse più ispirata di questa Sinfonia è lo Scherzo, elaborato con larghezza di respiro e con rara delicatezza di modi. Nel loro timbro caldo e ombrato, i fagotti, affiancati dalla viola e dal violoncello, enunciano il tema, che a mano a mano si espande in volute armoniose, quasi a creare un'aria di evocazione mitica, di illusione perduta e ritrovata. Lo sviluppo di questo brano potrebbe parere a prima vista troppo sottile e ingegnoso, ma tanto qui che negli altri movimenti, l'elaborazione tematica si configura come un molteplice riflesso di echi, fusi in una limpida trama; i vari procedimenti non sono applicati per dare un'apparenza composita alla pagina, ma sono motivati dalla qualità stessa del tema e dalla tensione di rapporti interni di cui esso è ricco.

Dalla prima alla quarta *Sinfonia* corrono esattamente dieci anni: anni fervidi e ricchi di svariate esperienze orchestrali (Ouvertures, Concerti per strumenti solisti e orchestra, musiche per coro e orchestra) nelle quali l'acutezza analitica potè talora diventare un vizio, generando insistenze monotone e prolissità di svolgimenti, ma che spesso hanno stimolato le migliori qualità artistiche di Schumann. I lavori sinfonici, insieme con le musiche di scena e gli oratori, sono il segno della generosità di un temperamento che tendeva a dare una sempre maggiore espansione, una più viva forza di propagazione sonora ai suoi temi, attraverso sintesi compatte in cui il coerente rigore della struttura accentuasse l'impeto naturale di una vena calda e rapida, in cui cioè il momento romantico e quello classico fossero felicemente contemperati e assorbiti.

VINCENZO TERENZIO

Italo Montemezzi

di Alceo Toni

Non è una figura cosidetta di primo piano nel nostro teatro lirico post verdiano, ma, pur discosta da quelle dominanti, si distingue per una sua posizione contrastante ad esse, che senza essere di un misoneista, sordo ai richiami degli spiriti artistici nuovi, coltivò tuttavia, con intendimenti e caratteri propri, ideali superati dal tempo, ma non totalmente dimenticati e privi di forte suggestività. Sempre così. In ogni età artistica, cogli audaci che aprono nuove vie, e son spinti dai moti incessanti delle incontestabili leggi dell'evoluzione, si contano anche gli attardati su strade già battute, spigolatori di campi mietuti, talvolta sommamente dotati da raccogliere messi di insospettata opulenza e insuperabile bellezza, come fu il caso fenomenale di Giovanni Sebastiano Bach.

Non siamo a tanto con Italo Montemezzi. Egli iniziò le proprie creazioni teatrali che Giacomo Puccini, per dire il più tipico e il più segnalabile degli esponenti di una nuova musica italiana, stava già conquistando tutto il mondo coi suoi quattro acclamatissimi drammi lirici: la *Manon*, la *Bohème*, la *Tosca* e la *Butterfly*. Di essi Montemezzi, non subì la minima influenza. Il puccinianesimo, e se vogliam dire la cosidetta Scuola italiana del melodramma, col suo realismo drammatico e le sue ondate di lirismo sentimentale, non lo sfiorò nemmeno. In testa e nel cuore, invece, gli cantavano gli eroi di Wagner e soprattutto lo contagiò in qualche modo la scrittura densa, polifonica in cui li faceva apparire come in uno spesso alone sonoro.

Certo, nel 1905, quando apparì a Torino il *Giovanni Gallurese*, la prima opera del Montemezzi presa in serio riguardo, una evidente reazione al teatro pucciniano, a parte il nostro notevole ritorno di fiamma sinfonico, per sua natura antimelodrammatico, e più che mai antiverista, era in atto.

Wolf-Ferrari aveva già incominciato a rielaborare in musica il teatro goldoniano, Zandonai, alla scuola di Mascagni si mostrava allievo di diversa e avversa inclinazione del maestro, ed era per provarlo con l'intimismo del *Grillo del focolare* e l'avrebbe riconfermato più tardi con la *Francesca*. Pizzetti, innamorato e studioso di arcaismi musicali e fattosi da essi una sua sensibilità, incominciava con gli intermezzi della *Nave* d'annunziana e presto sarebbe venuto fuori con la *Fedra*, altro testo dell'autore dell'*Alcione*. Franco Alfano, con irrequieta e infrenata genialità ondeggiava fra opposti campi. Pratella dava alle scene, nello stesso anno del *Gallurese*, una spirituale *Lilia*, tratta da un poemetto, *L'Amore degli angeli* di Tomaso Moore, a cui fece seguire *La Sina d'Vargoun*, opera di schietta intonazione e ispirazione folcloristica.

La lega musicale del Montemezzi si formò da elementi tutt'affatto diversi da quelli che dettero materia alle opere dei maestri più su ricordati come le tendenze e gli impulsi drammatici da cui si lasciò guidare, e che lo animarono, appaiono anch'essi di un partecipe al rinnovamento del teatro lirico del primo novecento, certamente, ma appartato, se, a voler esser più precisi e giusti, non ci si debba correggere ponendolo fra i non pochi musicisti del suo tempo spersi nella corrente wagneriana, primo fra tutti, in ordine di tempo e per certa sua massiccia e macchinosa drammaticità, Alberto Franchetti.

C'è da dir subito, però, che il Montemezzi non si propose problemi estetici nuovi da seguire, cerebrali e studiatissimi. Nemmeno, forse, gli si affacciarono alla mente in embrione e vagamente stimolanti. Del pari, non si curò di farsi una mano di musicista alambiccato, dai finissimi preziosismi grammaticali e di espressività contenutissima, priva di caldo e di libero abbandono emotivo. In breve, che poi è il giudizio unanime dei suoi tempi e dei nostri, fu un attardato wagneriano di indubbia trasposizione italiana, con un suo travestimento nostrano, cioè, a dirla un po' crudamente, o, meglio, con una sua immedesimazione nel grande *pathos* del ciclopico musicista alemanno, che tuttavia non annientò la vigoria e la tenerezza espansiva del suo temperamento latino.

Italo Montemezzi non giunse giovanissimo allo studio della musica, e venne a Milano dalla sua cittadina veronese con esperienze musicali che dovettero essere minime nella nostra provincia di quel tempo. Wagner, in ogni modo lo innamorò, il gran Dio musicale raggiante in quegli anni, specie pei giovani di una certa levatura culturale e intellettuale, come il Montemezzi. Il Conservatorio gli insegnò una severità di scrittura che non era quella dell'operismo pucciniano e ve lo tenne lontano. La grande città, Milano, con la classica severità dei Concerti della sua Società del Quartetto, e il wagnerianesimo che era ancora degli spiriti di alte aspirazioni e inclinazioni artistiche, lo confortò e spronò a coltivare i più ambiziosi ideali. Con Puccini e la sua Giovane scuola — è un'osservazione che va messa in rilievo per l'opportunità di questa modesta illustrazione biografica — il Conservatorio non se la fece gran che: troppo frivola e licenziosa, per suoi censori, appariva e veniva giudicata la scrittura musicale di essi e poco nobili o semplicemente poco seri i drammi che rivestivano di note. Suppergiù quel che si era verificato con Rossini, ai suoi lontani giorni trionfali: il solito della favola esopiana dove si irride quello che non si può o vuole capire, uguagliare o superare.

Nella prima opera anzidetta del Montemezzi, *Giovanni Gallurese*, il wagnerianesimo appare però meno che un riflesso. Il dramma, anzi, su cui essa si intesse, se non è del più crudo verismo, ha dei tratti di rudezza e di violenza espressiva che al verismo molto lo accosta. Il dramma quasi silvestre, è di un fuori legge sardo e di una vergine fanciulla di lui innamorata e da lui amata. Il finale, che pare avviarsi a una conclusiva soluzione amorosa redentrice, tronca a tradimento, con un colpo di fucile, la vita del protagonista. E' qualcosa come la *Fanciulla del West* avanti lettera. La musica tuttavia ha una sua sostenutezza espressiva e una sua orditura armonica e sinfonica niente affatto della scuola allora d'apparenza scapestrata. E' tutta della più irreprensibile regolarità scolastica. Ha anzi una sua signorilità di dettato quasi sempre d'andamento polifonico e in questo si può vedervi una derivazione wagneriana. Il suo melodizzare, invece, è andante, un po' grosso talora, da lasciar intendere influenze ponchielliane, catalaniane, e magari anche del Ciaikovski più liscio e comune. Contrariamente a quanto si potrebbe supporre, l'opera non si centra in una sua ambientazione folcloristica: il folclorismo non vi figura che per qualche semplice ed episodica citazione.

Il wagnerianesimo un po' più dichiarato e aperto, lo si vede nella successiva opera del Montemezzi: l'*Hellèra* che è del 1909, tratta dall'*Adolphe* di Beniamin Constant, un wagnerianesimo che fa contrasto con l'intonazione drammatica della vicenda, per certe pagine sentimentali e il finale, specie con quel suo

insistere dei due tocchi di campana, che, infine, mostra anche il Montemezzi vagamente orientato su certi impianti armonici e coloristici di fortunata memoria pucciniana e, soprattutto, cileana.

La trasposizione wagneriana o l'immedesimazione, come si diceva, è tutta e scopertamente nell'*Amore dei tre re*, il capolavoro del nostro autore, ed è inutile soffermarsi sulla *Nave*, sulla *Notte di Zoraima* e sull'*Incantesimo*; la prima non è soltanto wagneriana, ma anche straussiana, che è poi del Wagner, talora, si potrebbe dire, esasperato, più violenza espressiva che forza, più concitazione che passione. Non per nulla *Salomè* era già apparsa sulle scene liriche con le appassionate polemiche critiche che si trascinò seco, e si può dirla una sorella di perversità (la nominazione è dello stesso Strauss) della Basiliola d'annunziana. La seconda e la terza annunciano la mano stanca dell'autore, cosa che si verifica in molti autori dopo il culmine massimo toccato dalla loro arte.

Per l'*Amore dei tre re* Italo Montemezzi ha avuto un momento di rinomanza che si è propagato nel tempo e ne giustifica e qualifica il valore. Sarà un'opera wagneriana questa, e si direbbe meglio di derivazione wagneriana, ma si può negarle una cantabilità e una sentimentalità, sia pure intesa come si voglia, tipicamente e inconfondibilmente italiana? E quanti, italiani e stranieri, che rimasero abbacinati dal grande teutone e tentarono di seguirne i passi, riuscirono a comporre opere non dico soltanto di armonica e salda costruzione, ma di così distinto, inequivocabile carattere etnico, come *L'Amore dei tre re?* L'*Amore dei tre re* fa storia nel suo tempo: è un'opera che non passò inosservata, chè non ebbe soltanto l'effimero applauso dei battesimi di remissiva cordialità, ma trovò pronte larghe simpatie di pubblico e ammirati consensi della critica, ciò che, da allora, si è rinnovato e si rinnova ovunque sia passata e passi pei palcoscenici di tutto il mondo musicale. La sua struttura compatta, ben saldata episodio ad episodio, in coerenza stilistica, pur con le inevitabili consequenziali modulazioni di carattere, giusta al principio estetico dell'unitario spirito modale nella varietà delle accentuazioni liriche e drammatiche, non favorisce, ad ascoltarla, gli sbandamenti divaganti della distrazione. La sua estrema stringatezza corre alle fatali conseguenze drammatiche aumentando via via di suggestività. Tutta a brani di forme chiuse, coperte o eluse, come si hanno anche in Wagner (si può dar forma a un momento qualsiasi di un dramma musicale senza precisarne i confini, o in altre parole costruirne, o, meglio, architettarne il « pezzo »?) ha proprio in questo una sua determinazione e una sua aria italiana.

A taluno, ciò ha fatto dire della retorica e dell'enfasi di certi suoi tratti e della sentimentalità di altri. Ma se togliete l'enfasi nel teatro d'opera, che ci resta, dico da Monteverdi a noi, tutti i grandi compresi? Il cantare in musica non è già per sua natura enfatico? E il tono, la venustà sentimentale non gli sono anch'essi connaturati? Si è detto della retorica che animerebbe il brano di Arcibaldo, noto come un inno all'Italia. Ma per questa esaltazione di commossi spiriti patri invalidiamo pur buona parte della letteratura italiana, da Dante al Petrarca, al Leopardi, al Foscolo, al Carducci.

Non c'è da insistere su tanto. Stiamo ai fatti di palmare evidenza. Dopo Puccini e la Giovane scuola del melodramma italiano, alla quale egli dette maggior lustro, hanno contato e contano qualcosa, pei successi dell'opera italiana nel mondo, Wolf Ferrari coi suoi reagenti di un ritorno a un suo rifatto sette-

centismo, Zandonai con gli accenni di una nuova melodiosità lirica nostra e certi toni di cruda e incisiva drammaticità, Montemezzi con l'*Amore dei tre re*, di derivazione wagneriana, sì, ma non come copia conforme però, che tuttavia è ancora per molti un'accusa. Ma allora il nostro Cinquecento musicale veneziano, che si rifarebbe al fiamminghismo (ma quanto discutibile, anzi negabile) lo metteremo anch'esso in mora?

Infine, se la fortunata opera del Montemezzi ha goduto e gode del favor pubblico, la ragione preminente va indicata nel suo fondo emotivo di cantabilità e passionalità italiana, oltre che all'abile e ingegnosa bellezza della sua costruzione.

Opera tutta intrisa di melodrammismo, con un suo morbo amoroso dominante e quasi ossessionante, non ripete gli spasimi e le allucinazioni passionali del *Tristano e Isotta*, ma italianamente modulata è piuttosto in quel tono, talvolta persino doloroso della sensualità, a suo modo spirituale, della poesia lirica e drammatica del D'Annunzio, non suo esclusivo, ma diffuso e prevalente anche nella vita del suo tempo. E' qualcosa che riflette e accentua un punto del nostro vario vivere umano, un attimo della bellezza sempre fuggente, arrestato e fissato in note che, perciò, risuoneranno sempre con un'eco simpatica.

ALCEO TONI

contributi bibliografici

Il teatro di Italo Montemezzi

Giovanni Gallurese

Melodramma in 3 atti di Francesco D'Angelantonio. 1ª Rappresentazione: Torino, Teatro Vittorio Emanuele, 28 gennaio 1905. Ediz. Ricordi, Milano.

Héllera

Melodramma in 3 atti di Luigi Illica (da *Adolphe* di Benjamin Constant). 1ª Rappresentazione: Torino, Teatro Regio, 17 marzo 1909. Ediz. Ricordi, Milano.

L'Amore dei tre re

Poema tragico in 3 atti di Sem Benelli. 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 10 aprile 1913. Ediz. Ricordi, Milano.

La Nave

Tragedia in 1 prologo e 3 episodi di Gabriele D'Annunzio. 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 10 aprile 1918. Ediz. Ricordi, Milano.

La Notte di Zoraima

Dramma in 1 atto di Mario Ghisalberti. 1ª Rappresentazione: Milano Teatro alla Scala, 31 gennaio 1931. Ediz. Ricordi, Milano.

Incantesimo

Dramma lirico in 1 atto di Sem Benelli. 1ª Rappresentazione: Verona, agosto 1952.

Carteggi inediti di Montemezzi, Illica e Giulio Ricordi per *Héllera*

di Mario Morini

Senza dubbio è significativo e degno di rilievo il fatto che Italo Montemezzi, pur essendo passato in sèguito attraverso suggestioni ed esperienze melodrammaturgiche di maggior peso letterario, avesse mantenuto per il collaboratore degli anni giovanili, Luigi Illica, la deferente considerazione di un tempo, col riaffermare in più occasioni, e anche prima che la morte lo cogliesse, la sua fede nella validità dell'opera composta su libretto di lui, quell'*Héllera* derivata dall'*Adolphe* di Benjamin Constant, che costituiva la tappa intermedia tra il successo d'esordio del *Giovanni Gallurese* e l'affermazione artistica di immediata ripercussione internazionale dell'*Amore dei tre re*. A differenza, notiamolo, di Franco Alfano, cui premeva invece far rilevare da un proprio esegeta la disagiata condizione estetica nella quale si sarebbero venute concretando le sue opere giovanili per la necessità di sottostare all'imposizione editoriale di libretti spesso tutt'altro che pregevoli e consoni con l'indole dei compositori, intendendo nel caso suo riferirsi per l'appunto ai testi librettistici approntatigli dall'Illica sotto gli auspici di Giulio Ricordi (*La Fonte d'Enscir* e *Il Principe Zilah*). Fatto tanto più considerevole — anche quale testimonianza della serena e franca natura dell'uomo Montemezzi — in quanto i rapporti fra il librettista allora di gran nome e il compositore poco più in là degli esordi, si effettuarono nell'ambito di un incontro artistico ed umano assai scarso di quegl'impulsi emotivi, di quei moti cordiali che pur così ravvisabili e frequenti contrassegnavano altre più proficue collaborazioni impegnanti l'Illica al fianco dei maggiori operisti del tempo; e quando andarono oltre quell'aspetto non fu che per la manifesta intenzione del librettista di affermare sul giovane maestro la propria indipendenza, onde sottrarsi a compromessi col suo gusto drammatico e a richieste di concessioni in vista delle esigenze musicali, se non per smentir l'apparenza di una concordia già troppo generica e superficiale perché potesse rischiar di farsi — dati i puntigli dell'uno e le pretese dell'altro — saltuaria o soltanto parziale.

Questa mancata fraternizzazione, in sèguito all'atteggiamento dell'Illica (che lasciava intendere in lui il residuo di una certa quale dubbiosità circa le effettive risorse artistiche del compositore al suo primo saggio), se a Montemezzi dovette dispiacere, non ebbe però a viziarne il giudizio, nè ad alterarne la stima professata per il collaboratore. Il quale, all'epoca di *Héllera*, toccando l'approdo operoso dei cinquant'anni in fama e in risultato di librettista principe, conteso da maestri e da editori, era rimasto pressochè solo a reggere le sorti del componimento melodrammatico in Italia dopo la recente scomparsa del Giacosa, il cui spolvero troviero scambiato per lo stampo di un insolito talento librettistico gli aveva procacciato anche in questo campo la notorietà che sappiamo. Se il profilo dell'Illica non fosse ancora da trac-

ciare (e prima o poi bisognerà pensarci), non dovremmo, nel considerarne l'autorevole posizione in margine al mondo musicale, tornare ogni volta sulla stolida definizione che lo presenta artificioso, manierato e versificatore a braccia, per contrapporle l'inconfutabile riprova di un suo ben valido apporto quale spericolato drammaturgo o quale riduttore di sensibilizzata modernità, le cui stesure sceniche — per la sua conoscenza delle loro disposizioni più proprie — convenivano in tutto al gusto e all'esigenza degli operisti postverdiani. Sotto quest'aspetto appare giustificato e comprensibile il fatto che Giulio Ricordi, per soddisfare le aspirazioni dei giovani compositori legati alla sua Casa, ricorresse fiducioso a lui.

Nel caso particolare del Montemezzi poi, questa regola del consapevole editore rispondeva propriamente al desiderio suo d'impegnarsi in un lavoro serio e di responsabilità, quale poteva venirgli dal librettista piacentino, dopo che l'esordio tanto lusinghiero l'aveva collocato nell'estimazione della critica. Che al Ricordi non fossero sfuggite le personali qualità del trentenne compositore, e che anzi riponesse in lui motivate speranze, conferma l'inedito carteggio suo con l'Illica, nel quale i frequenti riferimenti al Montemezzi appaiono dettati da un'interessata sollecitudine. In data 28 aprile 1905, quando nulla era stato ancora concretato dell'auspicata collaborazione: « *Si rammenti che c'è da pensare anche al Montemezzi. Vediamo di farne un Monteintero...* ». E il 2 giugno: « *Le raccomando con tutto il cuore il giovane Montemezzi: sono convinto che veramente può fare e molto, per cui spero trovi in Lei quell'amico che desidero* ». E ancora il 30 ottobre, respingendo un dubitativo giudizio del librettista, al quale il compositore veronese pareva tuttavia « *incerto e contraddicentesi* » quanto alla scelta di un soggetto: « *Per carità, non parliamo di incertezze e contraddizioni, che il primo premio spetta a chi sappiamo noi* (alludeva a Giacomo Puccini). *Questo solo le dico, che dopo aver semplicemente udito due prime letture in orchestra del* Gallurese, *io sono assai, assai impressionato!... Corro il pericolo di prendere un colossale granchio? Ma da queste audizioni mi pare che siamo in presenza di un* Maestro, *il quale forse potrà divenire un* grande Maestro! *Io la pregherei di fare una corsa a Milano* (Illica risiedeva allora per la più parte dell'anno in Castell'Arquato) *...la condurrei* incognito *ad una prova di lettura al Dal Verme* (dove l'opera doveva rappresentarsi), *persuaso dell'impressione ch'Ella ne avrà e che sarà un* deus ex machina *per noi* ».

Un iniziale contatto fra librettista e compositore c'era stato, presso il Ricordi, nel maggio di quell'anno, e dallo scambio di idee seguitone era maturato il proposito di un libretto da ricavarsi dal *Ramuntcho* di Pierre Loti. Giusto a quello si riferisce la prima di un esiguo gruppo di inedite lettere del Montemezzi all'Illica, che col fare luce sulla loro collaborazione, ne precisano il carattere e ne stabiliscono i limiti.

« *Milano, 9 giugno 1905*

Egregio Signor Illica, questa mia per chiederle, in piacere, quando approssimativamente mi preparerà la tela. Le pare che Ramuntcho *contenga veramente elementi sufficienti a fare un bel libretto? Un'impressione che io ho riportato è questa: che il carattere delle due donne,* Graziosa *e* Francita, *non sia abbastanza interessante; e siccome tengo ad avere un tipo* molto passionale, *è necessario che una delle due donne lo diventi mercè sua!... Tenga presente*

che si sta abbastanza male a tenori, perciò il nostro protagonista non abbia una parte esuberante. La chiusa del dramma non sarà certo quella indicata dal romanzo. Si ricorda che, parlando di La Luciole, *alludevo ad un gran duetto d'amore come fine d'opera? Data la buona musica, sarebbe nuovo e di effetto sicuro. Non trascuri questa idea, sempre però che Lei la trovi opportuna per il nostro lavoro. Di queste mie osservazioni vaghe non terrà alcun calcolo, qualora non entrassero nell'ordine dei suoi intendimenti, tanto più che non posso farmi un'idea approssimativa del come traccerà la tela e come darà risalto a quei personaggi. Potremo discutere dopo che Lei m'avrà mandato lo schema; e se, come mi auguro, sarà di mio gradimento, discuteremo anche intorno alla forma rispettivamente al mio modo di comporre... Suo Italo Montemezzi* ».

Dove parmi rilevabile, piuttosto che l'intenzione del musicista rimasta senza seguito per le difficoltà sollevate dal Loti, quel suo modo cauto ma preciso di esporre le proprie idee e di mettere avanti le esigenze della musica senza mai rinunziare alla deferenza del tono.

Successivamente soffermatosi su un romanzo di Rosny e sul *Serpent noir* di Paul Adam, con molto favore recensito in quei giorni dall'Ojetti, ma che l'Illica non ritenne scenicamente traducibile, Montemezzi fu poi preso dalle suggestioni romantiche dell'*Adolphe* di Constant, propostogli dal librettista. Benchè se ne cominciasse a discorrere in settembre, il libretto non venne ultimato prima del giugno dell'anno seguente, 1906. Alle ripetute sollecitazioni di Giulio Ricordi, cui il maestro si vòlgeva sfogando il proprio disappunto per il ritardo impostogli, Illica andava opponendo l'argomento delle molte perplessità d'ordine estetico suscitate in lui da quel soggetto.

« *Non ho mai abbandonato un giorno, un'ora, il libretto di Montemezzi. Le difficoltà per le quali sono passato colpivano non una scena o un personaggio, ma tutto quanto il libretto nel concetto, nell'insieme e nei dettagli. Con questo cancro nell'anima come lavorare? E come non ho mai abbandonato il lavoro, così non mi sono staccato dall'epoca nella quale l'azione si svolge. Anzi tutte le mie speranze si sono concentrate in essa, persuaso che me ne sarebbe venuto aiuto, ispirazione. Ho letto tutto quanto mi è capitato di allora. E ho rifatto si può dire il lavoro dei bei tempi di* Bohème. *Balzac, Heine, Gautier, Stendhal, De Vigny, Feuillet! Tutto l'epistolario di De Musset. Un* babillage *infantile. Due ipocriti. Non l'epoca è contro di noi, ma i personaggi e necessariamente la forma del libretto, cui mancava la ragione, l'anima: in modo che l'epoca me le ha finalmente pòrte. Mi pare di aver trovato la via per un libretto nuovo, nuovissimo, di concetto e di forma. Ricreando quell'epoca (col personaggio vivo della protagonista e il suo dramma innanzi a tutto, e anche con la figura dell'altro personaggio più interessante certo del tenore, il baritono, il* medico) *sono riuscito a vivervi. E mi son trovato in pieno romanticismo letterario. Vi è perfino la moda che ne immortalizza il carattere...* ».

E concludeva: « *Montemezzi al fortissimo e appassionato dramma dovrà al più essere tamburo robusto, adeguato. Ma come ha fatto della Sardegna* (*nel* Gallurese) *io credo saprà fare della Francia* 1820-30, *la* Jeune France *di Gautier...* ».

Alla composizione di *Héllera* il maestro si accinse dunque nell'estate del 1906, rifugiandosi nella casa paterna di Vigasio, dove propizio gli era l'appartato

raccoglimento in un sereno quadro campestre. Ma quel suo pur comprensibile isolarsi parve forse sospetto all'Illica dopo così sollecito fervore d'approcci e di scambi con lui, tanto più che il musicista sembrava deciso a non infrangerne la regola neppure per soddisfare all'obbligo di quei periodici contatti epistolari che una collaborazione sempre sottintende. Uso con altri più affermati compositori ad un'assistenza sollecitata e costante, il librettista lamentava, scrivendone al Ricordi, « *il fatto strano di un maestro non ancora musicalmente autorevole e sicuro di sè, che lavora in modo clandestino, frammassonicamente* », temendo che avesse ad operare sul suo libretto a talento o a capriccio tagli e rifacimenti, e attribuiva questa sua apprensione a informazioni ricevute, secondo le quali Montemezzi sarebbe stato posto dinanzi a difficoltà per lui al momento invalicabili. Pronto sondaggio dell'editore presso il maestro, la cui dignitosa risposta (« *che a parte ogni questione, mi conferma nell'idea che questo giovane ha qualcosa di personale fuori del comune* »: lettera del Ricordi a Illica) veniva girata, per conoscenza, all'interessato. Eccola trascritta:

« *Vigasio,* 12 *ottobre* 1906 - *Illustre Commendatore, senza che io glielo dica, Ella immaginerà certo il mio stupore. Trovai la diceria audace, ma nel medesimo tempo esilarante... Potrebbe darsi che tempo fa, quando cioè presi la penna per incominciare a mettere del nero sul bianco, io avessi detto che mi trovavo a disagio per la mancanza d'esercizio. Ma non mi scomposi punto perchè pensavo che ogni musicista doveva faticare per riprendere la mano dopo aver passato molto tempo senza lavorare. Potrebbe darsi che avessi detto che la prima scena di* Héllera *era, per la sua struttura, molto difficile, e che mi faceva ammattire. Difatti, prima di mangiarmela, come m'intendo io, ho dovuto masticarla ben bene. E quando Ella la sentirà, sarà del mio parere. Questo forse ha dato luogo a supporre ch'io fossi* imbrogliatissimo!... *Francamente è una parola che mi fa un po' ridere, perchè sembrerebbe ch'io non fossi mai stato capace di scrivere una nota di musica, oppure che per l'arte d'ora in avanti io sia morto e sepolto. E' curioso!... Ma nessuno però (vede come è buono il mondo) è venuto dal comm. Ricordi a dire che io scrivo della bella musica! Allora, commendatore, glielo dico io; non è modestia, ma non importa. Gli altri chiacchierano o malignano; io lavoro e dico:* « *Arrivederci a Filippi* ». *Dunque sappia che io lavoro alacremente, che se non sono molto avanti, ho fatto* molte cose buone, importanti *e di quelle... che piacciono a Lei. Quando lavoro incontro sempre molte dificoltà, fu pure così col* Gallurese; *ma nessuna di esse mi fa indietreggiare: ammattire sì, affaticare molto, ma la fatica non la curo. E' la musica che mi preme, e per essa abbatto qualunque ostacolo. Sappia che sono entusiasta del libretto, il cui 3° atto non posso leggere senza commuovermi. Quello, commendatore, è garantito; qualità extra. Calcolo di finire l'opera, approssimativamente, alla* fine di luglio... ».

Ma fu soltanto nel novembre 1907 che *Héllera,* pressochè ultimata nel disegno musicale, venne sottoposta all'editore. Il quale ne riferiva all'Illica: « *A me pare eccellente. L'ultimo atto, poi,* magnifico! ». E riscrivendogli ai primi del mese successivo: « *Quando vedrò Montemezzi gli dirò del suo cortese invito. Certamente verrà da lei per tirare a fuoco la lente e fare il quadro completo: credo che il lavoro le farà grande impressione, innanzi tutto perchè*

è musica di Montemezzi, senza scimmiottature, e perchè i punti più difficili del libretto sono — almeno a mio parere — quelli meglio riusciti ».

Per ottener dall'Illica quei definitivi ritocchi al testo che gli necessitavano, Montemezzi fece sosta a Castell'Arquato tornando dalle rappresentazioni del *Gallurese* in Modena, verso la metà del febbraio 1908. Ed è a questo punto che, malgrado l'apparente cordialità dell'incontro e gli spontanei consentimenti attorno a una mensa rallegrata da copiosi brindisi, per cui dal *lei* si era finalmente passati al cameratesco *tu,* cominciarono a pesare sul maestro e sull'editore i risentimenti del suscettibile librettista per i tagli e le modifiche imposti al libretto senza suo consenso; rifiutando egli d'ulteriormente elaborarlo nel senso desiderato, sino ad opporre alle sollecitazioni cortesi dell'uno e alle ingiunzioni (a' termini contrattuali) dell'altro, la minaccia del rifiuto a riconoscerlo come proprio. Di quei giorni una lettera del Montemezzi, che trascelgo nel carteggio e trascrivo per il suo interesse documentario:

« *Vigasio, 31 marzo 1908 - Carissimo Illica, ti debbo intanto ringraziare pel tuo disinteresse in favore del mio cammino artistico. Ma... parliamo da buoni amici, chè io m'accorgo di esserti veramente amico. E ti dico anzitutto che ebbi un gran torto a non farti sentire tutta* Héllera *dal principio alla fine. Probabilmente ti sarebbe apparsa sotto una veste ben diversa da come la immagini tu ora, benchè creda che le tue previsioni sieno favorevoli. Ma avresti maggiormente capito che io coltivo l'arte sul serio, come chi ha entusiasmo per essa, come chi ha una meta da raggiungere a qualunque costo. E allora probabilmente, rispetto all'opera, ti sarebbe sembrato un dettaglio facilmente modificabile e adattabile il brano che ora dà luogo a discussioni e a dispiaceri da parte mia e tua, che altro non fanno se non guastare in tutti e due quella bontà così serena e bella che è necessaria quando si lavora. E aggiungo subito come te: non interpretare male. So bene che tu hai la perfetta coscienza di ciò che fai e la tua conoscenza del teatro e la tua esperiente abilità d'artista, ti concedono fare cose il cui valore ti è stato riconosciuto. Devi ammettere, però, che anche il musicista è obbligato ad avere delle esigenze d'indole musicale. E per non dilungarmi, ti dico che dopo aver lungamente pensato al duetto che chiude il I° atto, mi sono convinto che il pezzo ch'io avrei dovuto fare per quel duetto era assolutamente insufficiente a chiudere un atto. Avrei dovuto rinunciare a quel crescendo d'interesse musicale, che è il solo che porta all'entusiasmo, sacrificando un intero atto per attenermi strettamente alla logica del testo. Ora non ti pare che il poeta debba concedere un sia pur generoso sacrificio di logica relativa in sostituzione di cosa che è la vita di quell'atto?... Dunque, diamo termine a tutto ciò che non fa che amareggiarci, e pensiamo solo all'avvenire del nostro lavoro nel quale abbiamo impiegato tutte le nostre energie, colla fede di chi ha un ideale... ».*

Nè da quel tono pacato e leale, sul piano di un franco galantomismo, variò il sentimento cui l'azione del Montemezzi si conformava, così ch'egli potè ottenere dal collaboratore assai più di quanto non avrebbe potuto far sperare il raffreddamento momentaneo determinatosi fra Illica e Giulio Ricordi. Lo confermano le lettere successive. Questa del 19 luglio (1903), quando l'opera era compiuta:

« *Carissimo, con piacere t'avverto che l'altro giorno ebbe luogo un'audizione di* Héllera *in Casa Ricordi presenti anche Serafin e Pozzali e che ne fui soddi-*

sfattissimo per l'impressione prodotta. In un orecchio: successo straordinario, di libretto e di musica... ».

E quest'altra del 25 novembre:

« *Carissimo Illica, ti ricordi la mia ultima visita a Castell'Arquato con Pozzali? Ci venimmo e molto volentieri, perchè... non ci volevi invitare a qualunque costo. E non mi dicesti che non volevi il tuo riverito nome sul libretto di* Héllera? *Ebbene, io l'ho fatto incidere. Allora gradisti la visita, oggi gradirai il frontespizio del libretto. E' parlar chiaro o no?!...* ».

Héllera andò in scena, si sa, al Teatro Regio di Torino la sera del 17 marzo 1909, felicemente guidata al successo da Tullio Serafin; e le favorevoli accoglienze del pubblico come l'opinione della critica più autorevole — Giovanni Pozza per il *Corriere* alla testa nel ravvisarne i pregi drammatici e musicali — non ne avrebbero certo lasciato supporre all'autore una così sfortunata sorte. Al contrario, anzi; come dimostra la lettera scritta all'Illica in quei giorni per confermargli la fiducia nell'opera insieme compiuta (lettera conclusiva del carteggio)

« *Milano 23 marzo 1909 - Carissimo Illica, sono felice di annunziarti che la 2ª e 3ª di* Héllera *segnano un successo crescente di applausi e di pubblico. Domani sera 4ª ed ultima per chiusura della stagione. Peccato che l'essere giunta l'opera alla fine ci abbia impedito di trionfare malgrado tutte le ostilità di un'indegna e grottesca campagna come* indubbiamente *sarebbe accaduto proseguendo* Héllera *colle rappresentazioni. Ti abbraccio fraternamente tuo Italo Montemezzi* ».

MARIO MORINI

Nabucco o Nabucodonosor

di Vittorio Gui

La domanda fatta recentemente, nel giuoco oggi di moda « Lascia o raddoppia », a un concorrente in materia di musica lirica, che riconobbe nel disco la grande aria di Zaccaria nella nota opera di Verdi, mi ha risvegliato nella memoria alcune considerazioni. A parte il fatto che per un pelo il bravo concorrente, piuttosto ferrato nella materia da lui scelta a concorrere nel gioco, non falliva il colpo per la « pignoleria » dell'interrogante, a parte il fatto che *Nabucodonosor* nella forma completa del nome appare nei primi libretti dell'opera stampati all'epoca della sua apparizione (io ne ho due qui sotto gli occhi, uno pubblicato per l'esecuzione a Vienna nel 1842 - Tipografia di Giuseppe Molnari - e un altro stampato a Milano dall'I. R. Stabilimento nazionale privilegiato di Giovanni Ricordi, Contrada degli Omenoni n. 1720, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala, evidentemente nella stessa data) — io non credo che sui manifesti pubblici sia mai comparso nella sua forma integrale.

E' evidente che (anche se negli spartiti per piano e canto appaia il titolo *Nabucodonosor* — che è un'interpretazione fonica abbastanza lontana dall'originale babilonese, piuttosto corrispondente alla forma *Nebuchadrezzar* o della forma greca: *Nabukodiosofos*) Verdi, da quell'uomo pieno di senso pratico che sempre fu sin dalla giovinezza, preferì scegliere la forma abbreviata di *Nabucco*, passata oramai nella coscienza di tutti gli italiani.

Ora l'altra questione che volevo toccare è questa: sin da quando ebbi il grande piacere di costruire una bella riesumazione di questa mirabile opera nel programma del primo Maggio musicale fiorentino, nel lontano 1933, avendo a mio fianco il prezioso collaboratore-regista Carlo Ebert, insieme avanzammo dei dubbi sull'effetto del finale ultimo. Infatti dopo l'avvenuto miracolo della caduta dell'Idolo, e dopo l'esplosione vittoriosa della folla inneggiante a Jehova, l'entrata di Abigaille e la sua morte in scena, morte le cui cause non appaiono nemmeno molto chiare, ci sembrava togliesse efficacia al finale, mostrando la debolezza di una convenzione teatrale e venendo meno al significato etico e storico dell'argomento, che è tutta un'esaltazione della religione ebraica nei confronti dell'idolatria imposta dal tiranno Nabucco. Ora, grande fu la mia sorpresa nello scoprire che appunto nei libretti pubblicati nel 1842, questa scena *non esiste*.

Che dunque può significare tal cosa? Che Verdi (il quale sin dalla prima esecuzione certamente aveva già scritto la musica di codesta scena) l'abbia aggiunta di sua volontà durante le prove, o per lo meno prima dell'esecuzione musicale dell'opera, e in ogni modo dopo la pubblicazione del libretto? E perchè? Non

si tratterebbe forse di un desiderio avanzato da un'artista lirica? E chi fu la prima interprete della parte di Abigaille se non quella Giuseppina Strepponi che finì per diventare prima la compagna e infine la moglie fedelissima del nostro Verdi? Si ricorderà che il *Nabucco* fu scritto da Verdi dopo un lungo periodo di stasi creativa, dovuto alle sue particolari condizioni fisiche e psichiche. Il povero giovane era stato duramente colpito dal destino, con la morte della prima moglie, la figlia di quel Barezzi a cui Verdi doveva di essere stato mantenuto agli studi per anni, e la susseguente morte di due bambini... Un colpo da atterrare anche un colosso. Con il ritorno dell'ispirazione, con il ritrovamento di se stesso nel lavoro, l'uomo ritrovava il senso della vita e un primo sentimento (giustificatissimo e che non intaccava menomamente il culto e la memoria della prima moglie) di simpatia amorosa lo spingeva di già verso quella donna che fu poi il sostegno di tutta la sua rimanente lunga esistenza. Oggi a traverso la corrispondenza della Strepponi noi abbiamo anche la misura, non solo della sua bontà, ma dell'alta coscienza che ella ebbe della non facile sua missione a lato di uno dei più immensi geni che si conoscano e nella sua non comune intelligenza. Dunque perchè non osare di pensare che il giovine Verdi abbia « inserito » la scena finale sopra tutto per dar modo all'artista di avere la « sua » scena, con la « sua » morte?

E, diciamo pure, se la Strepponi ci guadagnò, noi non ci abbiamo perduto, perchè la pagina è squisitamente bella; con l'introduzione mesta del corno inglese (reminiscenza forse di quel *Guglielmo Tell* che egli, insieme col *Mosé* di Rossini, teneva avanti agli occhi come modello) la melodia che si svolge sulle labbra della morente, ha già tutto il fascino di altre posteriori e celebri melodie verdiane, ne possiede già tutte le caratteristiche inconfondibili del suo stile. Però come chiusura di un dramma la cui idea-madre non è tanto nelle passioni individuali, quanto nel conflitto tra due mondi, il Coro « *Immenso Jehova* » logicamente è la migliore conclusione. Io non sono per principio favorevole a modificazioni e alterazioni dei testi originali, sopra tutto quando ci si trova in presenza di colossi come Giuseppe Verdi; ma questa volta mi conforta pensare che tale infrazione ai miei principi, oltre che essersi dimostrata di nobile e sicuro effetto, corrisponda anche evidentemente alle intenzioni poetiche del dramma di *Nabucco*.

Lo spostamento, come io lo realizzo, è abbastanza facile; dopo l'invocazione

Sorga al tuo Nume tempio novello;
Ei solo è grande, è forte Ei sol

invece che attaccare l'Allegro (pag. 230 dello spartito canto e piano Ed. Ricordi), faccio risuonare negli ottoni la quinta, sesta e settima battuta della Sinfonia, risolvendo invece che sull'accordo di la maggiore, sopra una settima diminuita, che mi porta all'entrata del corno inglese cui segue l'aria di Abigaille, con la splendida entrata del Coro « *Solleva Iddio l'afflitto* ». Dopo l'ultima parola della morente, invece che entrare con l'Allegro conclusivo, un'altra settima diminuita, sulla quale sotto voce, con un quasi parlato, la folla mormora esterrefatta « *Morta!* », mi permette di ritornare all'invocazione di Nabucco: « *Ei solo è grande* » con quel che segue, sulle cui parole scoppi l'inno esplosivo e trionfante di tutti. Abbastanza verosimile, in senso drammatico, risulta il fatto che la morte di Abigaille, sia nell'orrore degli astanti superata rapidamente,

sotto l'influsso magnetico e prepotente delle parole grandiose del Re trionfante. Il grande inno della perorazione viene concluso con il ritorno di quello che potrebbe considerarsi un motivo-conduttore (*ante litteram*) di tutto il dramma, cioè con le battute iniziali della Sinfonia — le prime otto — naturalmente trasportate nella tonalità del coro precedente, cioè in re maggiore.

Dal maggio 1933 in poi, in tutte le non poche esecuzioni che ho diretto di questa opera, che io trovo una delle più belle e più equilibrate del primo Verdi, ho sempre seguito questa modifica, di cui oggi ho voluto dare pubblicamente la giustificazione. Se sia delitto o meno (visto che per i delitti artistici la pena non ci viene dalla giustizia umana in questa vita) non potrei dire; le intenzioni per lo meno erano oneste e rivolte sempre a servizio dell'arte. In ogni modo non voglio omettere un consiglio ai giovani: « Non generalizziamo e non siamo troppo pronti a concederci dei diritti, quando si tratta di apportare modifiche ai capolavori del passato... quella che può essere anche un'approvabile eccezione, per carità che non diventi una regola o un sistema! ».

VITTORIO GUI

teatri e concerti

UNA NOVITÀ DI VERETTI ALLA SCALA

Nei *Sette peccati* Antonio Veretti si serba fedele a quella concezione dello spettacolo musicale che egli ha sostenuto in tutte le sue prove teatrali durante l'ultimo quarto di secolo.

Anche qui, infatti, alla convinzione — già riferita ai principi ed agli esempi di Busoni e di Berg — che lo spinge ad inserire nella ossatura operistica forme ed elementi della tradizione strumentale, egli unisce il gusto dell'invenzione mimica che ha singolare ed autorevole.

Dopo le liete accoglienze serbate a *Burlesca*, recente rifacimento del *Favorito del re*, il musicista ha ideato questo « Mistero musicale e coreografico » nel quale la narrazione, condotta per virtù autonoma di suoni, accetta l'accostamento di esempi illustrativi. In certo senso e fatte salve le proporzioni, è quanto si verifica nel *Purgatorio* dantesco, dalla cui « potenza di regia » il compositore fu sollecitato ad immaginare la difficile rappresentazione dei sette vizi capitali. Quella plastica pittura di esempi ammonitori che l'Alighieri ha inverato per valore di poesia sulle settuplici cornici del suo Monte di espiazione, è infatti riplasmata in figurazioni coreografiche cui sostiene l'avvertita e sagace

MILANO - TEATRO ALLA SCALA
24 aprile 1956
I SETTE PECCATI
Mistero musicale e coreografico
Musica di ***Antonio Veretti***
Proprietà G. Ricordi & C.

Interpreti

Superbia	*Ugo Dall'Ara - Giulio Perugini*
Avarizia	*Giulio Perugini - Mario Pistoni*
Accidia	*Olga Amati - Giulio Perugini*
Ira	*Tamara Tumanova - Ugo Dall'Ara - Giulio Perugini*
Invidia	*Tamara Tumanova*
Gola	*Il Corpo di Ballo*
Lussuria	*Tamara Tumanova - Ugo Dall'Ara*
I Sette peccati e le sette penitenze	*Il Corpo di Ballo*

Maestro concertatore e direttore
Nino Sanzogno

Coreografia di Janine Charrat - Maestro del coro Norberto Mola
Bozzetti e figurini di Mario Chiari - Allestimento di Nicola Benois
Prima rappresentazione assoluta

partitura del compositore veronese. La musica ha qui il dono di una franca e sicura vita propria e lo dimostrò anche una recente esecuzione romana in forma oratoriale; essa prova che l'adozione, da parte di Veretti, della scrittura seriale, risalente al 1950, non ha affatto mortificato la sua sensibilità nè irrigidito la sua scrittura nè livellato la sua tavolozza: come invece vorrebbero le anime semplici per le quali una partitura vale in relazione all'etichetta che essa porta.

Un'unica serie di dodici suoni alimenta i brani orchestrali, che, nei *Sette peccati* si distribuiscono secondo dissimili e varie forme musicali, scelte in relazione al peccato stesso: Passacaglia (Superbia), Scherzo (Avarizia), Invenzione canonica (Accidia), Ostinato (Ira), Aria (Invidia), Gagliarda (Gola) e Largo per archi (Lussuria). In opposizione ai peccati, la loro espiazione è compiuta da un coro interno che purifica, con il candore stesso della sua voce, l'atmosfera e intona dopo ognuno dei peccati appropriati versetti tratti dai *Salmi*.

L'opera ha avuto un'accoglienza calorosa, con frequenti chiamate all'autore e agli artefici (i bravissimi Nino Sanzogno e Norberto Mola, rispettivamente concertatore e maestro dei cori; l'eccellente Corpo di ballo della Scala con Tamara Tumanova). All'efficacia scenica avrebbe indubbiamente giovato un apporto coreografico e scenografico più ricchi di inventiva.

Seguirono i *Pagliacci*, in una buonissima edizione con Di Stefano, la Petrella, Protti e Alva.

■

Salomé di Richard Strauss è stata allestita sontuosamente dalla Scala ed eseguita nel testo originale da una compagnia tedesca di canto in cui primeggiavano la fama di Christel Goltz nelle vesti della protagonista e di Max Lorenz in quelle di Erode. Herbert von Karajan, nel duplice impegno a lui consueto di regista e concertatore, ha impresso alla esecuzione un tono morbido e tinte sonore a pastello, in contrasto con gli accesi ribollimenti e le diluvianti orge di questo capolavoro della dissoluzione coloristica post-wagneriana. Le scene della Maximovna si arroventavano di industri inviti ad una sensualità sottile, cui conferì plastica animazione la danza di Tamara Tumanova.

Nel suo viaggio iniziato sedici mesi or sono dal San Carlo di Napoli e proseguito poi trionfalmente sui palcoscenici italiani e stranieri, la dannunziana *Figlia di Iorio* musicata da Ildebrando Pizzetti ha raccolto anche dal pubblico milanese quel successo che le è compagno fedele nelle sue ormai frequenti apparizioni. Nell'opera il difficile trasferimento del mondo verbale e conchiuso in una verità poetica alla realtà sonora si attua ora attraverso la fusione dei due linguaggi ora mediante una sottile suggestione dell'uno sull'altro; insieme essi dispongono e dosano quella coerente convinzione musicale che, come la fede, necessita alla vitalità delle creature estetiche. La nota materia che compone il linguaggio pizzettiano si è rianimata al calore della tragedia, disegnata fra le lontananze d'una pastoralità arcaica e ferma entro la cornice di una consapevolezza corale. Alla fede del compositore ha risposto la dedizione fervorosa degli interpreti che nelle parti principali erano gli stessi che avevano affermato a Napoli il successo dell'opera: Gianandrea Gavazzeni, pizzettiano di affetti e di convinzioni, ha espertamente guidato l'orchestra e il palcoscenico a sciogliere morbidamente le trame del folto tessuto; Clara Petrella diede stupendo sentire e passione di donna alla parte gravosa della protagonista; incisivo fu Mirto Picchi, autorevole Elena Nicolai.

Nuovo alla parte, Rossi Lemeni fu un Lazaro di violenta, primitiva autorevolezza. Non tutte felici le scene, disegnate da Renato Guttuso; sapientemente agile ed accorta la regia di Margherita Wallmann.

Due melodrammi nostri, popolari, han fatto seguito nei normali allestimenti: la pucciniana *Fanciulla del West* in cui Votto ha equilibratamente sorretto il canto di Giliola Frazzoni, del tenore Corelli, di Tito Gobbi; il verdiano *Ballo in maschera* rappresentato in serata di gala in concomitanza dell'apertura della Fiera campionaria. (Direttore esperto e sicuro Gavazzeni; interpreti principali Giuseppe Di Stefano, Antonietta Stella, Ebe Stignani, Ettore Bastianini, calorosamente applauditi).

RICCARDO ALLORTO

■

L'Angelicum ha chiuso i battenti della sua Stagione sinfonica con un concerto diretto dal direttore stabile Aladar Janes: due Arie dall'haendeliano *Messia*, altre due Arie di Mozart, interpretate tutte dal valente Monteanu, e la *Seconda sinfonia* di Beethoven diretta ed eseguita con giusto, misurato vigore. Terminata la stagione dei concerti l'orchestra non è andata in vacanza: ha intrapreso un intenso lavoro d'incisione di dischi sotto la guida dello stesso Janes e di altri direttori già presentatisi sul podio di Piazza Sant'Angelo nel corso della stagione.

In pieno sviluppo invece la Stagione dei Pomeriggi musicali del Teatro Nuovo: anche per esigenze del teatro, i concerti sono stati per qualche tempo trasportati nella Sala piccola del Conservatorio ed al Teatro Odeon. È inutile dire con quanta uggia degli abbonati ed in genere dei frequentatori. Alla piccola Sala del Conservatorio ha avuto luogo il concerto diretto da Anatole Fistoulari, nome ben noto ai discofili milanesi che ora hanno avuto modo di vederlo direttamente all'opera; peraltro senza entusiasmarsene eccessivamente. Fistoulari ha dunque condotto secondo le buone regole del mestiere (ma qualcosa di più non guasta) la beethoveniana ouverture *Il Re Stefano* che sarebbe difficile attribuire al miglior Beethoven, un *Concerto per clavicembalo ed archi* di G. C. Bach, il *Concerto per clavicembalo e cinque strumenti* di Falla e quella *Sinfonia* di Mozart che va sotto il nome di *Praga*. Misurata e convincente, la clavicembalista Gioietta Paoli Padova è intervenuta a sostenere le parti solistiche nei concerti di Bach e di Falla; una più accurata accordatura degli archi sul clavicembalo non sarebbe stata dannosa.

Dopo una settimana Ettore Gracis riprendeva la sua orchestra in un agile, elegante, e non certo banale concerto mozartiano. Questa volta era stato scelto il Teatro Odeon che dal punto di vista acustico, forse per non essere stato costruito per concerti, si è dimostrato molto più efficiente della Saletta del Conservatorio e dello stesso Teatro Nuovo. Dopo la *Sinfonia in re maggiore K. 181*, veniva eseguito un bellissimo *Rondò* per soprano, violino principale e orchestra, con l'intervento della cantante Mariella Adani e del violinista Angelo Stefanato, ottimi entrambi, ed il *Concerto per flauto e orchestra K. 314* interpretato con splendida ed intelligente vivacità da Raimond Meylan, che si è così dimostrato strumentalista di eccezionali capacità. Nella seconda parte del programma veniva eseguita la soprendente *Sinfonia concertante per oboe, clarinetto, corno, fagotto e orchestra* col valido intervento dei solisti dell'istituzione e per finire il *Concerto per pianoforte e orchestra in do maggiore K. 467* interpretato da par suo dal Casadesus; un concerto questo certamente tra i migliori dell'orchestra del Nuovo.

Di nuovo al Conservatorio ha avuto luogo il concerto seguente diretto da Francesco Mander, un giovane direttore romano, già apprezzato a Milano all'Angelicum, che ha riconfermato quelle doti di animatore brillante e di musicista avveduto che ne fanno uno dei più validi esponenti della nuova generazione direttoriale, non certo ricchissima. Un programma vario, ma elegantemente articolato e quel che più conta autorevolmente condotto: *Olimpiade* di Vivaldi, *Concerto in re maggiore per violoncello e orchestra* di Haydn (solista inappuntabile Maurice Gendron), *Variazioni sul tema di Haydn* di Brahms, *Pastorale d'été* di Honegger e *Grotta di Fingal* di Mendelssohn.

Rimosse le difficoltà, l'orchestra riprendeva possesso del suo teatro con un concerto diretto dall'ormai famoso Lorin Maazel. Un *Concerto* di Geminiani, la *Sinfonia n. 95* di Haydn e la *Sinfonia italiana* di Mendelssohn hanno fornito a Maazel altrettante occasioni per mettere in luce le sue notevoli qualità direttoriali; ancora una volta si è constatata la sua particolare inclinazione al sinfonismo romantico, talchè la *Sinfonia* mendelssohniana è sembrata più congeniale al direttore che non la haydniana, peraltro anch'essa diretta con idee chiare e gesto sicuro. Il Pomeriggio dedicato da Hermann Scherchen ai primi tre *Concerti brandenburghesi* era destinato ad essere particolarmente festoso; e tale è stato senza dubbio, anche se, indipendentemente dagli inconvenienti strumentali (che in tali concerti bachiani sono più o meno fatali, dato il continuo intervento di strumenti solisti, soprattutto per quanto riguarda i fiati in generale e corni e trombe in particolare), certe compiaciute rilassatezze dell'illustre direttore hanno forse attenuato quella lucida ed inflessibile logica discorsiva che costituisce una e non l'ultima delle ragioni del fascino dei *Branderburghesi*.

All'A.R.C. Gino Gorini ha seguito con la ben nota autorevolezza musiche di Bach-Busoni, Scarlatti, Chopin, Scriabin, Malipiero e Falla, oltre ad alcuni suoi *Preludi brevi*, ottenendo un giusto successo di pubblico e di critica. Dopo un concerto degli Usignoli d'Olanda, che sono invece fanciulli cantori indossanti piacevoli costumi, peraltro assai preparati per l'esecuzione di musiche severe, è stata la volta di Claudio Arrau; nè vale la pena indicare ancora una volta di che pianista si tratti: in programma pagine di Mozart, Beethoven e Schumann.

Al Quartetto Clara Haskil si è presentata in un programma dimensionato sulle sue eccezionali possibilità: Bach, Mozart, Beethoven (*Sonata op. 31*), Schubert. È una pianista che raccoglie a Milano i maggiori consensi; talché ogni suo concerto assume un rilievo non comune nella vita musicale milanese.

Ma anche i Solisti di Zagabria, una piccola ed ottima orchestra diretta dal noto violoncellista italiano Antonio Janigro, hanno incontrato il favore del pubblico in un programma di musiche di Vivaldi, Monteverdi, Hindemith, Telemann, Haendel e Purcell. Ancora un omaggio a Mozart; da parte, questa volta, del Quartetto Amadeus, un complesso da camera veramente «costruito» e particolarmente portato alle esecuzioni mozartiane.

Alla Piccola Scala si sono presentati in due concerti i solisti del Complesso di Dennis Brain, illustre piccola schiera di strumentisti a fiato eccezionalmente agguerriti. Nel primo concerto questa splendida orchestrina dall'organico inconsueto ha eseguito musiche non certo consuete di Ghedini, Mozart, Ibert, Hindemith e Poulenc; nel secondo alcuni dei solisti di Brain, e tra essi il loro stesso capo, cornista dalle inflessioni sorprendenti, hanno sostenuto splendidamente le parti solistiche di vari concerti per strumenti a fiato ed orchestra di Mozart; li accompagnava l'orchestra della Scala sotto la intelligente direzione di Nino Sanzogno.

Altri due concerti mozartiani sono stati offerti, nel corso della stessa settimana, dai complessi di Salisburgo, presentatisi alla Piccola Scala sotto la guida del famoso «mozartiano» Bernhard Paumgartner: una serie di musiche sacre perfettamente eseguite dai musicisti austriaci con la collaborazione di cantanti di primo piano austriaci ed italiani. Maria Tipo si è confermata poi pianista accorta ed espressiva in pagine di Mozart e Schumann: concerto dunque doppiamente commemorativo. Particolare attenzione hanno richiamato i concerti diretti da Safford Cape ed eseguiti dal suo famoso complesso Pro Musica Antiqua: musiche medioevali e rinascimentali talune delle quali bellissime, tutte meritevoli di essere ascoltate, almeno nella splendente esecuzione di questo complesso altamente specializzato. Infine due concerti vocali: affidati l'uno a Nicola Rossi Lemeni che ha cantato, col prezioso accompagnamento pianistico di Giorgio Favaretto, musiche di autori russi ottocenteschi, l'altro alla già ben nota Gloria Davy che si è valsa della collaborazione pianistica dell'ottimo Antonio Beltrami nella prima parte del concerto, e dell'orchestra della Scala, perfettamente gui-

data da Luciano Rosada, nella seconda parte che allineava tra l'altro *Les Illuminations* di Britten, pagina già favorevolmente nota a Milano e riproposta dalla giovane cantante come meglio non si poteva desiderare.
Alla Polifonica Ambrosiana Don Giuseppe Biella ha diretto un concerto di musiche religiose allineante pagine di Boccherini e dei moderni Bettinelli (*Ave verum corpus*), Hazon (*Sonata per organo*) e Confalonieri (*Salmo processionale*) ottenendo ottime esecuzioni dai suoi strumentisti e dai suoi coristi e dai valorosi solisti; un secondo concerto è stato invece dedicato alla musica da camera di compositori antichi e moderni (Malipiero, Gavazzeni, Pizzetti e Soresina). Anche questo, come il primo, ha avuto lietissimo esito.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

La Settimana Santa ha rallentato il ritmo di una nuova opera ogni sette giorni tenuto negli scorsi mesi dal Teatro lirico romano. L'ultima quindicina di marzo ha visto infatti andare in scena solo uno spettacolo. Ma che spettacolo! Si trattava dei *Maestri Cantori* di Wagner in un'edizione, affidata ad artisti tedeschi, di livello veramente ottimo. Alla prima, datasi il giorno 22 a teatro esaurito, assisteva il Presidente della Repubblica. Il successo si è rinnovato, sempre grandissimo, a tutte le numerose repliche. Era come se il nostro pubblico scoprisse per la prima volta questa opera che segna il momento di maggior equilibrio nelle vicende dell'ispirazione wagneriana. E infatti, fino ad oggi, esso aveva conosciuto *I Maestri Cantori* solo attraverso quei goffi adattamenti ritmici in cui, come dice il Pannain, è messa in ridicolo oltre all'opera tradotta anche la stessa lingua italiana. Ma la lingua originale ha finalmente restituito al capolavoro tutta la sua bellezza, attraverso le voci di una schiera di cantanti di grande efficacia. Gustav Neidlinger, per esempio, ha reso con assoluta autorità la figura di Hans Sachs, centralissima figura, in cui si conciliano commedia e poesia, tradizione e modernità, praticità e misticismo. Erich Kunz, lo stesso che il mese scorso era stato un Papageno straordinario, è stato uno straordinario Beckmesser, sia vocalmente sia scenicamente. Sebastian Feierstinger ha cantato l'amore e il coraggio di Walter con molta lirica nobiltà. E se Alfride Troetschel, nella parte di Eva è apparsa alquanto impacciata, un'unica incondizionata lode deve unire l'Ernester, l'Unger, il Poell, la Roessl-Majdan, lo Zimmermann e gli altri cui erano affidate le parti minori. Il direttore Rudolf Moralt ha messo espressivamente in rilievo lo speciale sapore popolaresco dello spartito, affrontandone al tempo stesso, con competenza e senza rilassamenti, l'estrema complessità sinfonica e la eccezionale lunghezza. Molto bene il coro, anche se, cantando in italiano, esso generava qualche squilibrio. Regista e scenografo dello spettacolo è stato, infine, Wolgang Wagner, ben consapevole e degno del nome che ha ereditato.
Dal 15 al 31 marzo si sono avuti a Roma quattro concerti sinfonici dell'orchestra di Santa Cecilia. Il teatro Argentina si è aperto infatti nei giorni 18, 21, 25 e 28 per ricevere il pubblico accorso ad ascoltare le musiche, note e ignote, presentate da quattro diversi direttori. Ha cominciato Otto Klemperer, un vero poeta del suono, il quale, avendo già eseguito il mercoledì precedente due sinfonie beethoveniane, ha completato la serie dei «tre B» con la *Suite in re maggiore* di Bach e la *I^a Sinfonia* di Brahms, per poi concludere i suoi programmi romani con quella *Nobilissima visione* di Hindemith che per la sua sobria ricchezza è tra le più belle pagine della musica contemporanea tedesca. Al Klemperer è succeduto Ferruccio Scaglia, che ha accompagnato l'elegante Geza Anda in due bei *Concerti* per piano e orchestra, il *n. 17 in sol maggiore K. 543* di Mozart e quello *in re maggiore per la mano sinistra* di Ravel, presentando inoltre da solo, degli stessi autori, rispettivamente la *Serenata n. 6 per due orchestre K. 239* e la suite *Ma mère l'oye*, meglio distinguendosi nella seconda che nella prima. Un altro *Concerto* mozartiano, *n. 27 in si bemolle K. 595*, cioè l'ultimo composto dal maestro di Salisburgo, è stato presentato una settimana dopo da un'altra egregia pianista, Clara Haskil, accompagnata da Molinari Pradelli, nel corso di un programma che

comprendeva altresì, per sola orchestra, la coloratissima suite *Hary Janos* di Kodaly e pagine di Rossini e Weber.
Una parola a parte merita il concerto del giorno 25, affidato alle cure del direttore stabile dell'orchestra accademica, Fernando Previtali. Oltre a un'esecuzione clamorosamente e meritatamente applaudita del *Concerto in mi minore* di Mendelssohn avente come solista lo splendido violino del belga Arthur Grumiaux, Previtali ci ha fatto ascoltare una paginetta di rara curiosità quale la melodiosa, pur se un tantino monotona, *Suite* di Jean Jacques Rousseau, armonizzata e orchestrata dal Pochon, e un'impegnativa composizione per coro e orchestra di Antonio Veretti, *I Sette peccati*, che è stata giudicata all'unanimità la migliore opera prodotta sino ad oggi dal maestro veronese. Si trattava di una «prima assoluta». Per un rinvio, infatti, l'esecuzione di questo mistero musicale e coreografico già fissata alla Scala di Milano si è trovata ad essere posteriore a quella di Santa Cecilia.
I romani sono così stati i primi ad apprezzare l'incisività di questo linguaggio maturo e forte, tutto animato dal dialettico contrasto tra le crude sonorità orchestrali e lo spirituale impeto delle voci: un linguaggio che trova la sua bellezza al di fuori (o, se vogliamo, a dispetto) delle rigide regole dodecafoniche di cui s'informa. Stupenda, poi, è stata l'esecuzione grazie non solo al Previtali ma anche al Somma, maestro del duttilissimo coro accademico.
Quanto ai concerti di musica da camera tenutisi a Roma nello stesso periodo, vogliamo segnalare anzitutto la seduta dedicata nella Sala di Santa Cecilia alla memoria del compianto Franco Alfano, di cui il violinista Pelliccia, il violoncellista Amfitheatrof, i pianisti Puliti Santoliquido e Previtali, nonchè la cantante Gavazzi, hanno eseguito un *Concerto per piano, violino e violoncello*, una *Sonata per violoncello e pianoforte*, e cinque melodiose *Liriche*.
Dall'Accademia di Santa Cecilia il nostro dovere di cronisti ci conduce poi all'Accademia Filarmonia che il giorno 22, al Ridotto dell'Eliseo, ha dedicato un concerto a *Lieder* di Anton Webern, presentati da Roman Vlad e squisitamente interpretati da Lydia Stix. Quindi di nuovo all'Argentina, che il giorno successivo ha ospitato Arthur Grumiaux e Clara Haskil per un programma composto di tre *Sonate per violino e pianoforte* di Beethoven; e di lì all'Aula Magna dell'Università, che ha accolto, sempre a distanza di un solo giorno, l'ottimo Quartetto Vegh, il quale, in pagine di Mozart e di Schubert, eseguite con la collaborazione del valente flautista Gazzelloni, ha riconfermato la propria fama di intelligente musicalità conquistata in dieci anni di indefesso lavoro. Un ultimo concerto da segnalare è quello del pianista Franco Mannino, il quale ha eseguito il giorno 26, sotto gli auspici della Filarmonica, il *Corale in sol maggiore* di Bach, la *Sonata funebre* di Chopin e la poco digeribile *Parafrasi dal «Rigoletto»* di Liszt.

GUGLIELMO BIRAGHI

■

Nella sala Franco Alfano ebbe luogo nello scorso mese di marzo un concerto-profilo dedicato al maestro Lino Liviabella, direttore del Conservatorio di Musica G. Rossini di Pesaro. Con la partecipazione del violinista Perluigi Urbini, del violoncellista Umberto Benedetti e della cantante Leonarda Piombo Paladino, furono eseguiti, tra vivi consensi del folto uditorio, la *Sonata ciclica* per violoncello e pianoforte, il trittico *La Madre* per canto e pianoforte, la *Sonata in un tempo* per violino e pianoforte e l'*Ave Maria* per canto, violino e pianoforte.

NAPOLI

Sul luminoso accordo di Do maggiore col quale si chiude il *Guglielmo Tell* e la spettacolosa parabola teatrale di Rossini, ha avuto termine, a metà aprile, la laboriosa Stagione ufficiale del S. Carlo. È seguita quasi subito la partenza per Parigi della complessa organizzazione del Teatro, che partecipò a quel Festival mondiale con quattro rappresentazioni al Théâtre des Champs Elysées della *Bohème* e del *Barbiere di Siviglia*, rispettivamente diretti da De Fabritiis e da Serafin.
Da parecchi anni, l'Ente sancarliano covava il proposito di realizzare una degna edizione del capolavoro rossiniano, ma so-

lo quest'anno aveva ritenuto di poter disporre di una compagnia di canto idonea a tanta impresa. Per conto nostro, pur rendendoci conto della difficoltà di questa, pensiamo che tutto sommato non sia giusto privare una intera generazione (il *Tell* non si rappresentava a Napoli da ben 26 anni!) del contatto con una simile opera d'arte, in attesa di ideali congiunture canore... Queste, del resto (eccezion fatta per Renata Tebaldi, probabilmente una delle voci più belle di tutti i tempi), non si sono attuate neanche in questa edizione, che tuttavia è una delle più felici tra quelle oggi possibili. Rolando Panerai, per esempio, se non al livello eroico del grandeggiante personaggio, ha saputo sollevarsi a una quota interpretativa, più particolarmente vocale, degnissima di considerazione. Ha avuto, insomma, coscienza dell'arduo problema, anche se il suo *Tell* non è ancora risolto in quella espressione densamente tragica, e a momenti sublime, suggerita dalla impervia, solitaria partitura. Mario Filippeschi ha superato vittoriosamente, talora con disinvoltura, la batteria dei do e dei si bemolle di cui è disseminata la sua parte. Naturalmente le difficoltà vocali hanno attirato, quasi esaurendola, tutta la sua attenzione. La voce miracolosamente pura, e densa e duttile, di Renata Tebaldi ha risuonato superbamente nella celebre aria del second'atto e nei pezzi d'insieme La giovane Anna Dore sale agevolmente ai vertici dei pezzi d'insieme: degnissima Edvige è stata Maria Benedetti, e altrettanto degni il Modesti (Gualtiero Fast), l'Amodeo (Gessler), l'Algorta (Melchtal) e il Pirino (il Pescatore). Complessivamente buono il rendimento del coro e dell'orchestra. Pittorescamente vivaci le danze (ottima prima ballerina Wanda Clericì). Quanto alle scene di C. M. Cristini, sulle quali si è svolta abbastanza plasticamente la regìa del Piccinato, esse hanno riscosso tutta la nostra ammirazione per la potente ideazione e per la magnifica realizzazione. Tullio Serafin è tuttora il concertatore esigentissimo che conosciamo da decenni: i risultati delle sue fatiche hanno spesso corrisposto, ancora questa volta, alla sempre nobile visione interpretativa, che tuttavia ha accusato, nell'attuazione sonora, qualche disuguaglianza.

Ai primi d'aprile la *tournée* organizzata da Bernhard Paumgartner per l'esecuzione della *Finta semplice*, l'opera comica di Mozart tredicenne, ha approdato a queste rive, regalandoci una complessivamente buona esecuzione della miracolosa (tutto considerato) partitura. È ben strano che la prima opera buffa del grande Volfango sia rimasta muta per un secolo e mezzo, cioè fino alla esumazione del 1920, dovuta al Rudolf. Rispettosamente rispolverata e diretta dal Paumgartner, e cantata in un abbastanza volonteroso italiano da una compagnia austriaca messa su dallo stesso revisore, l'operina del precocissimo Fanciullo, che ricrea in termini fluidamente e vivacemente musicali l'ingenua vicenda del giovane (e ancor giovanile) Goldoni, è stata affettuosamente goduta e applaudita dal pubblico napoletano.

Non chiuderemo queste note sull'attività lirica, senza accennare alla singolare, e per taluni lati superba, interpretazione della vecchissima *Lucia* dovuta all'alta sensibilità e alla lucida consapevolezza di Maria Meneghini Callas, in definitiva vittoriosa, se non proprio trionfante, dei suoi noti limiti vocali. L'opera donizettiana, diretta con sicurissimo senso stilistico da Francesco Molinari Pradelli, si giovò dell'apporto generoso del giovane tenore Gianni Raimondi e della dignitosa partecipazione del baritono Panerai. Antonio Zerbini cantò nella parte di Raimondo e Augusto Pedroni in quella di Arturo. Per debito di cronaca accenneremo anche a una *Carmen* diretta da Vincenzo Bellezza e gagliardamente interpretata, per la parte della protagonista, da Fedora Barbieri benissimo affiancata, nel secondo ruolo femminile, dall'ottima Sena Jurinac. Per l'indisponibilità, alle prime recite, dell'infortunato Ramon Vinay — che riprese autorevolmente il suo posto a partire dalla terza recita — fu necessario ricorrere, per il ruolo tenorile, a un elemento di sicura intelligenza, ma vocalmente insufficiente. Paolo Silveri, non molti anni addietro dotato di una voce affascinante, fu Escamillo.

A proposito di concerti, incominceremo accennando all'attività dell'Accademia Napoletana. Di questa il 22 marzo fu graditissimo ospite il pianista Aldo Ciccolini, che dedicò le sue cospicue, puntualissime esecuzioni alla memoria del suo Maestro, l'indimenticabile Paolo Denza. Fece seguito, pochi giorni dopo, il giovanissimo Sergio Scopelliti, uno dei vincitori del II° Concorso Internazionale « A. Casella ». In complesso, lo Scopelliti confermò le belle qualità emerse al concorso. È difficile tener dietro all'attività abbondante, quasi fluviale, della insonne Accademia, epperò non abbiamo la pretesa di riuscire esaurienti nella nostra breve relazione mensile. Accenneremo solo, prima di passare ad altro, ai concerti del ben noto organista Enzo Marchetti, del giovane soprano Vera Biondi e della pianista M. Antonietta Drago, nonchè al n. 30 del Giornale parlato, nel quale il giovane musicologo romano Carlo Marinelli enunciò, limpidamente svolgendola, la suggestiva tesi secondo cui le trascrizioni musicali, da un certo livello in su, vanno considerate come opere d'arte originali.

Neanche l'attività della Scarlatti ha conosciuto soste in quest'ultimo periodo. I concerti di maggior rilievo? Incominciamo da quello diretto il 27 marzo da Karl Boehm. Il noto direttore austriaco, già Generalmusikdirector dell'Opera viennese, era stato chiamato ad interpretare le tre ultime *Sinfonie* di Mozart (*in mi bemolle maggiore, in sol minore e in do maggiore - Jupiter*): nel quale invito era implicita l'alta stima in cui è tenuto il Direttore. Per nostro conto, ammiriamo il Boehm soprattutto in Wagner, di cui ricordiamo alcune esecuzioni di una densità e passionalità, appunto e inequivocabilmente, wagneriane: quanto alle sue interpretazioni mozartiane, diremo francamente che non ci trovano pienamente consenzienti (pur nel doveroso riconoscimento del loro rispettabile livello), soprattutto per la soverchia forzatura degli accenti, e per taluni scarti ritmici procedenti da una impulsività più prossima all'isterismo che alla mozartiana purezza.

Di Robert Casadesus ricorderemo a lungo la stupenda esecuzione del *Concerto per la mano sinistra* di Ravel: dirigeva autorevolmente, questa volta, il francese Edgard Doneux, che ci fece ascoltare in « prima italiana » la *Rapsodie malgache* di Raymond Loucheur, ispirata al folclore dell'isola di Madagascar e scritta in occasione del 50° anniversario dell'annessione (finora incontrastata) dell'isola alla Francia. Pur essendo apprezzata per la raffinatezza della sua sostenutissima scrittura, la musica del Loucheur ingenerò un cotal senso di monotonia per l'abuso di formule ritmiche e timbriche per avventura troppo prossime alla loro origine etnica: troppo poco trasfigurate, insomma.

Il terzo dei concerti dedicati a musiche dei due Longo (padre e figlio) ebbe luogo il 14 aprile al Conservatorio. Furono eseguite musiche da camera di Achille, da Marta de Conciliis, Arrigo Pellicia e Willy La Volpe: il concerto fu interamente e intensamente goduto in grazia della validità (in parte insospettata) di alcune delle pagine in programma (*Sonatina* per violino, *Sonata* per cello, *Trio*) e delle puntualissime e affettuosamente comunicative esecuzioni.

Per finire, accenneremo alla solenne apertura del ciclo di manifestazioni per il centenario della nascita di Giuseppe Martucci. Il 17 aprile, con l'intervento delle Autorità, fu scoperta al Conservatorio di musica la targa commemorativa, opera dello scultore Saverio Gatto: seguì la fervida e documentata orazione di Fabio Fano, autore di una monografia sull'illustre musicista di Capua. Nel pomeriggio, Vittorio Gui diresse un concerto di musiche martucciane, non senza avere anch'egli preso la parola sull'argomento. Furono eseguite dall'ottima orchestra della Scarlatti la *Novelletta* e il *Notturno op. 76*, la *Prima Sinfonia in re minore* e, con l'intervento del soprano Magda Laszlò, la *Canzone dei ricordi*. Il Comitato, presieduto dal Direttore del Conservatorio di Napoli, M° Jacopo Napoli, ha allestito una ricchissima Mostra documentaria riferentesi all'illustre musicista. Mostra inaugurata appunto il mattino del 17. Seguiranno altri concerti, di cui riferiremo a suo tempo.

GIACOMO SAPONARO

GENOVA

La stagione lirica di primavera al Carlo Felice ha avuto inizio col *Nabucco* di Verdi. La direzione di questo più che centenario e impolveratissimo spartito (il quale però ha dimostrato l'inalterabilità del ge-

nio verdiano attraverso gli anni) è stata affidata ad Emidio Tieri. Tutti i critici hanno molto lodato ed apprezzato l'esecuzione complessiva dell'opera; a noi, in verità, non è sembrata abbastanza animata e vibrante, a parte qualche non lieve squilibrio concertativo. Protagonista di grandi meriti si è rivelato Anselmo Colzani; con lui sono stati applauditi Caterina Mancini, Miriam Pirazzini, Mirto Picchi e Ivo Vinco. Lodevolissimo il coro istruito da Angelo Costaguta.

Al *Nabucco* è seguita la *Carmen* in una edizione ben equilibrata nei valori interpretativi, tenuti in sesto e abilmente spronati da Pierre Dervaux, che ha diretto con serietà, gusto e precisione. Bravissimi interpreti vocali: Giulietta Simionato, Elena Rizzieri, David Poleri, Anselmo Colzani. Regia di Franco Zeffirelli, animata fin troppo, specialmente nel movimentato pigia pigia dell'inizio e dell'ultimo atto.

Quale doveroso contributo alle rappresentazioni celebrative per il bicentenario mozartiano sono state prescelte *Le Nozze di Figaro*. Vittorio Gui ha diretto l'opera con scrupolosa accuratezza, con nobilissimi intenti d'arte. La festosità di una spiritosa interpretazione vocale e scenica (ad opera dei cantanti Elena Rizzieri, Marcella Pobbe, A. M. Rota, Sesto Bruscantini e Franco Calabrese) ha determinato il successo e gli applausi non sono mancati, per il direttore, per i cantanti e per il regista Franco Enriquez.

La novità della stagione (novità per Genova) era costituita dall'atto unico di Giulio Viozzi: *Allamistakeo*, opera già eseguita a Bergamo e Trieste con ottimo successo. Il talento, l'ingegno sveglio e un po' scanzonato del compositore triestino si rivelano pienamente in questa grottesca vicenda tratta da Poe. La notturna, archeologica avventura del funzionario Willy Foster con la mummia egiziana costituisce l'allegro pretesto per creare un seguito di spiritose trovate strumentali punteggianti abilmente una musica spassosa, policroma, freddurista e caricaturale, che si direbbe vivificata anch'essa dagli impulsi di una corrente elettromagnetica. Tuttavia le ragioni persuasive di *Allamistakeo* non stanno nella sostanza musicale, bensì più marcatamente nel movimento scenico, quanto mai vivo e scintillante. Infatti, timbri, sprazzi, guizzi, scale, trilli e tutte le bizzarrie tonali, ritmiche, armoniche e strumentali di cui è ricca l'operina, hanno sempre una funzione puramente accessoria, « sonorizzatrice », quasi come un « doppiaggio musicale ». Sembra che il Viozzi si sia prefisso, nello stendere la sua partitura, un solo scopo: creare, con vividi tocchi, con sapidi accenti e arguti riflessi, una atmosfera sonora adeguata ai fatti scenici, agli episodi reali e soprannaturali, alla spiritosa recitazione dei personaggi. Nient'altro. Ma ci sembra abbastanza, e del resto il soggetto non richiedeva nè più nè meno di quanto Viozzi ha saputo darci. Non crediamo neanche che l'autore abbia voluto — nei repentini trapassi d'umore, dal lirico-drammatico al comico-grottesco — presentarci l'urto fragoroso fra due civiltà, come qualcuno ha asserito. *Allamistakeo* vuol divertire, questo sì, e ci riesce perfettamente. Un simile risultato non è già abbastanza soddisfacente, oggi che gli spiriti della musica sono offuscati dall'ansia della ricerca e da torbido polemismo?

L'esecuzione, sotto la sagace direzione di Ettore Gracis, è stata perfetta. Bravissimi interpreti vocali: Liliana Poli, Gino Orlandini, Lino Mantovani, Gaetano Fanelli, Ezio De Giorgi, Antonio Cassinelli. L'autore presente è stato vivamente applaudito. A completamento della serata si sono esibiti i danzatori spagnuoli guidati da Antonio, nell'interpretazione dell'*Amor brujo* di Falla e di altre danze basche e flamenche.

Cronaca spiccia per le altre opere in cartellone. Dopo una modestissima *Fedora* (diretta da Antonio Narducci, con Anna De Cavalieri e Giacinto Prandelli), abbiamo salutato con molto piacere il felice ritorno dei *Quatro rusteghi*, assenti da Genova da ben venti anni. La spigliata commedia goldoniana ha avuto in Alberto Erede un interprete esemplare che ha saputo svolgere il trasparente velo della musica wolferrariana con acuto spirito settecentesco. L'esecuzione si è valsa inoltre della fresca, intelligente briosità scenica dei quattro « salvàdeghi » Paolo Montarsolo, Franco Calabrese, Alessandro Maddalena e Melchiorre Luise, nonchè del simpatico quartetto femminile formato da Alda Noni, Vittoria Palombini, Ilva Ligabue e Silvana Zanoli.

Infine, chiusura trionfale con *Turandot* diretta da Emidio Tieri, che non ha esitato a caricarsi sulle spalle il duplice pondo della concertazione e della regia. L'esecuzione è stata in complesso buona. Turandot imperiosa e regale è stata Maria Pedrini, Liù trepidante e dolente Rosanna Carteri, Calaf ardente ed appassionato Flaviano Labò. Tieri regista non ci ha del tutto persuasi e sarà perchè secondo noi nessuno è più di Puccini lontano dalle divagazioni simboliche, anche in un'opera fiabesca e fantastica come *Turandot*. (Ma il fiabesco consiste solo negli improvvisi oscuramenti e nelle eclissi di luce totali e parziali?).

SALVATORE PINTACUDA

TORINO

Riprendendo la corrispondenza da Torino ci sembra opportuno tracciare un breve consuntivo dell'attività svolta nella nostra città a partire dal 1° gennaio di quest'anno. Particolare importanza hanno rivestito, come sempre, i Concerti sinfonici pubblici del venerdì sera, all'Auditorium della RAI. Accanto a composizioni assai note e di frequente esecuzione i programmi inclusero alcune novità ed opere assai raramente eseguite. Tale, ad esempio, la debole e indeterminata *Invettiva* di Guido Turchi, per coro e due pianoforti, composta su testi goliardici medioevali dieci anni or sono, ma che ha tutto il sapore di una novità, e che il pubblico conobbe nel concerto del 6 gennaio diretto dal M° Otto Ackerman. Il 20 gennaio seguì una importante e pregevole esecuzione del *Tristan und Isolde*, in edizione originale, sotto la direzione di Ferdinando Leitner e col concorso di valenti cantanti quali il tenore Windgassen, il soprano Nilsson, il mezzosoprano Malaniuk e il baritono Neidlinger.

Il M° Rodzinski, da qualche tempo assente da Torino, si presentò con due concerti consecutivi: nell'interpretazione della *1ª* e della *9ª Sinfonia* di Beethoven, e particolarmente di quest'ultima, mostrò sommarietà e rigidezza materialistica che l'esperienza del suo accorto mestiere aveva facilmente mascherato nelle pagine maggiormente coloristiche del concerto precedentemente dedicato a Sciostakovic, Prokofiev e Rimski-Korsakov. Il 17 febbraio Fulvio Vernizzi presentò fra l'altro, in prima esecuzione assoluta, *Quattro poesie di Giorgio Vigolo*, per soprano e orchestra, di Veretti: l'applicazione del sistema seriale non corrisponde sempre alle esigenze espressive e, tranne qualche piacevolezza timbrica, non mostra alcun elemento degno di riscuotere la attenzione del pubblico. Accoglienze peggiori ricevette l'*Ouverture per piccola orchestra* di Liberato F. Sifonia, di valore assolutamente nullo, inclusa nel programma del 24 febbraio, sotto la direzione scrupolosa ed efficace del M° Scaglia.

Assai interessante, invece, l'audizione dello *Stabat Mater* di Dvorak, eseguito il 2 marzo con la concertazione e direzione dell'ottimo M° Antonio Pedrotti e la partecipazione dei solisti Laslò, Ribacchi, Berdini e Ariè: uno Dvorak insolito e discutibile, piuttosto enfatico e accademico, quasi sempre esteriore e insufficiente a rendere con veri accenti di commozione ed emozione i vari sentimenti del dolore, della disperazione, della pietà, che uno *Stabat* dovrebbe ispirare e comunicare. Dopo il bel *Concerto per arpa e orchestra* di Mario Zafred — concerto ricco di spunti felici, di inventiva, sempre piacevole, vario, animato —, eccellentemente eseguito il 9 marzo da Clelia Gatti Aldrovandi con la direzione orchestrale di Fernado Previtali, il 16 marzo il M° Sanzogno presentò la *Passacaglia* di Riccardo Castagnone e, con il concorso del bravo Arrigo Pelliccia, il *Concerto per violino e orchestra* di Alban Berg: due composizioni diverse nella struttura e nella mole, ma egualmente opache nell'espressività e faticose, per le quali il pubblico mostrò scarso gradimento.

Seguì un ciclo di tre concerti diretti dal ventiseienne Lorin Maazel, serio, scrupoloso studioso, ma talora un po' intemperante nella veemenza e nell'impeto, sì da trasformarli in rumorosità e violenza. Tale difetto non recò danno al *Contrasto* dell'italo-americano Salvatore Martirano — in prima esecuzione assoluta —, vuoto e privo di ogni valore artistico, nè ai *Three places in New England* (prima esecuzione in Italia) di C. E. Ives, ricchi di

spunti folcloristici rielaborati in maniera assai personale con effetti coloristici di vaga impronta debussiana e nell'insieme vivaci; ma nocque non poco a Brahms, a Stravinski, a Schubert e, soprattutto al *Requiem* di Mozart, la cui concertazione, per altro accurata e storicamente fedele, ne risultò lievemente offuscata.

Nel quadro delle celebrazioni mozartiane, già il 17 febbraio avevamo avuto modo di riascoltare il *Concerto per pianoforte e orchestra K. 488*, egregiamente interpretato da Eduardo Del Pueyo. Il 13 aprile, nel concerto diretto da Mario Rossi (cui partecipò pure il giovane e valente pianista Eli Perrotta), venne eseguito con la collaborazione dei solisti Suzanne Danco (stilisticamente e tecnicamente squisita), Adriana Martino e Waldemar Kmentt, l'oratorio-cantata *Davide penitente*, che Mozart derivò da una sua precedente Messa lasciata incompiuta e composta di dieci pezzi che, a pagine corali, alternano duetti, terzetti e difficili « a solo ».

Il bicentenario mozartiano (ma di Schumann nessuno si ricorda?) fu pure degnamente commemorato dalla Sezione musicale della Pro Cultura Femminile il 5 febbraio, con l'ottima esecuzione, da parte del Duo di Amsterdam, di quattro *Sonate* per violino e pianoforte e delle *Sei variazioni* per pianoforte con accompagnamento di violino, e il 24 marzo con un grande e impegnativo concerto di musiche sacre, assai accuratamente eseguite dal Wiener Akademie Kammerchor, dalla Wiener Kammerorchester e da un gruppo di valenti cantanti, concertati e diretti dal M° Günther Theuring. Fra gli altri concerti dell'istituzione maggiormente degni di nota, ricorderemo il *récital* del baritono Gérard Souzay, squisito signore sensibilissimo interprete di *Lieder* di Schubert, Wolf, Duparc, Fauré, Ravel, Lulli, e il complesso del Wiener Collegium diretto da Kurt Rapf, che, presentatosi in un programma quanto mai vario e impegnativo, con musiche di Bach e Bartok, non risultò sempre convincente e adeguatamente preparato. Mozart fu poi ancora presente nei programmi dell'Unione Musicale Studentesca, che gli dedicò la serata del 29 febbraio con l'esecuzione di una serie di *Sonate* per violino e pianoforte, impeccabilmente interpretate dal Duo Brun-Polimeni.

Merita infine di essere segnalata l'attività che la Società Amici della Musica svolge con successo pari all'impegno e alla serietà da essa largamente profusi. Ricorderemo particolarmente l'intero ciclo delle *Sonate* per violino e pianoforte di Beethoven eseguito in tre serate dal Duo Totenberg-Frank con ammirevole rispetto e fedeltà di stile e perfetta fusione degli strumenti; la buona esecuzione della poderosa *Johannespassion* di Bach, di cui furono apprezzati esecutori il Collegium Musicum diretto da Kurt Thomas, la Cantoria dei tre Re di Francoforte e i quattro valenti solisti, soprano Reichelt, contralto Moll, tenore Kretschmar, basso Kaiser-Breme; infine, il 17 aprile, l'applaudito concerto di Tibor Varga, tipico esponente della scuola violinistica ungherese.

Frattanto è in fase di avanzato allestimento la stagione lirica primaverile, che avrà luogo al Teatro Nuovo e di cui è già stato comunicato il cartellone comprendente *Aida, Otello, Mefistofele* e *Adriana Lecouvreur*. Rinviando i commenti alla prossima occasione, notiamo tuttavia con piacere la presenza di alcuni ottimi cantanti, fra i quali spiccano i nomi dei quattro protagonisti: Antonietta Stella, Carlo Guichandut (esordiente nella nostra città), Giulio Neri, e la concittadina Magda Olivero, benvenuta fra noi dopo lunga assenza.

GIORGIO GUALERZI

CATANIA

La Società Catanese Amici della Musica — che svolgerà quest'anno la sua attività in pieno clima di celebrazioni e al cui potenziamento l'ing. Domenico Di Salvo dedica il suo coraggioso entusiasmo — ha allestito un importante programma di manifestazioni sinfoniche e solistiche. Il ciclo concertistico si è inaugurato il 24 ottobre 1955 con un interessante programma di musiche di Corelli, Leo, Giordani, Pergolesi, Vivaldi, Rossini, eseguite con molta fusione e perfetta aderenza stilistica dal complesso romano dei Musici.

Un avvenimento artistico di grande importanza cui il pubblico catanese — che gremiva la bella sala del Teatro Massimo Bellini — ha fatto le più entusiastiche accoglienze, fu il concerto sinfonico dell'orchestra del Teatro alla Scala diretta da Guido Cantelli che, pur attraverso un programma non dei più originali (*Concerto grosso in re minore* di Vivaldi, la *5ª Sinfonia* di Beethoven, *Paganiniana* di Casella e la *2ª Suite* di *Dafni e Cloe* di Ravel) ha segnato una magnifica riaffermazione del celebre complesso e del suo illustre direttore.

Sergiu Celibidache ha posto in rilievo qualità di animatore caldo e colorito realizzando due programmi con musiche di Rossini, Schubert, Respighi, Ciaikovski, Beethoven, coadiuvato dall'Orchestra sinfonica catanese. Gli è succeduto sul podio con caldo successo Jean Martinon, del quale abbiamo ammirato l'ottima esecuzione delle *Fontane di Roma* di Respighi, la *Sinfonia n. 99* di Haydn e *La Grande Pasqua russa* di Rimski-Korsakov.

Festeggiatissimo il violinista Renato De Barbieri dalla poderosa tecnica al servizio di una potente sensibilità interpretativa.

Beethoven, Bach, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Ciaikovski, Rachmaninov, si sono poi avvicendati sulla tastiera di Sergio Fiorentino e dell'olandese Cor de Groot, in esecuzioni di pregevole rilievo.

Altro avvenimento di alta importanza artistica, l'esecuzione dei *Carmina Burana* di Carl Orff e del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi. Va data una lode incondizionata al M° Umberto Cattini che, coadiuvato in modo mirabile dal magnifico Coro catanese (alla cui concertazione ha atteso con bravura e competenza il M° Vincenzo Giannini) e dalla nostra ottima orchestra, ha realizzato una esecuzione penetrante che pose in rilievo la semplicità armonica del canto medioevale, cui non fanno difetto certe durezze armoniche che ricordano qua e là atteggiamenti e procedimenti stravinskiani.

Dopo questa apprezzatissima manifestazione d'arte si sono avvicendati sul podio Dean Dixon, vecchia conoscenza del pubblico catanese che ha diretto musiche di Rossini, Stravinski, Kodaly; Ferruccio Scaglia con un programma cui partecipava il pianista Eli Perrotta e al quale mancava il mordente dell'interesse — svecchiamoli un po' questi benedetti programmi! — sia per le musiche sinfoniche sia per quelle per le quali era richiesto l'ausilio pianistico, ma comunque eseguito con fusione e slancio dall'orchestra.

Ramon Corell ha diretto un ottimo concerto cui collaborava la pianista giapponese Kioko Tanaka nel *3° Concerto* di Beethoven; molto apprezzati alcuni pezzi di musicisti spagnoli.

Ha fatto seguito il concerto di musiche di Gershwin diretto da Daniele Paris con la collaborazione pianistica di Toni Lenzi. Un concerto wagneriano ha diretto Georges Sebastian con un entusiastico consenso di pubblico e di critica.

La SCAM ha concluso il ciclo di manifestazioni con l'ultimo concerto del New Music Quartet che assieme al *Quartetto K. 575* di Mozart e al *Quartetto* di Ravel ci ha offerto un orribile — dal lato costruttivo ed inventivo — *1° Quartetto* di Leon Kirchner: opera scelta a rappresentare gli Stati Uniti — ahinoi quanto male! — al Festival in Israele del 1954.

Giovedì 8 marzo si è inaugurata in serata di gala la Stagione lirica ufficiale di primavera con *Salomé* di Strauss seguita da *Petruska* di Stravinski. A distanza rispettivamente di 50 anni e di 40 anni dalla prima rappresentazione, l'opera straussiana e quella stravinskiana, nuove per le nostre scene, hanno avuto il consenso più entusiastico del pubblico catanese. E' da pensare che nessun impresario, per quanto progressista e disinteressato (cosa da realtà romanzesca) si sarebbe sognato di presentare, non dico 50 anni fa, ma appena qualche decennio addietro al nostro pubblico, attaccato al vecchio melodramma più per pigrizia mentale che per innata sensibilità musicale, un'opera come *Salomé*.

Oggi, cambiati i tempi e raffinatasi la sensibilità del pubblico catanese grazie alla frequenza dei concerti sinfonici della SCAM, Strauss e Stravinski — sia pure a distanza di 50 anni — entrano nel nostro Teatro Massimo Bellini da trionfatori, accolti con entusiasmo forse anche dalle pudiche orecchie del nostro grande Figlio. Scomparsi gli speculatori professionisti, ai quali per qualche tempo si sostituì qualche appassionato di benemerita memoria, oggi costituitosi l'Ente Lirico Musicale Catanese — per volontà e passione di citta-

dini — il nostro grande e bel teatro si avvia a realizzare con larghezza di mezzi e con una visione progressista programmi d'arte di indiscutibile importanza. Solo oggi per l'avvenuto potenziamento dell'orchestra e del coro (che è tra i più bei cori delle scene liriche italiane) si può parlare di programmi recenti e futuri che avranno una risonanza nazionale. *Salomé*, eseguita in lingua tedesca, ha avuto ad interpreti principali il soprano Inge Borkh, il mezzo soprano Georgin von Milinkovic, il tenore Elmut Melchert, e il baritono Alexander Welitsch; la regia era di Elisabetta Woehr.

Ha fatto seguito un ottimo *Trovatore* con la De Cavalieri, Benedetti, Filippeschi, Protti, Zerbini diretto da Franco Ghione. *Manon Lescaut*, sempre sotto la direzione di Ghione, fu uno spettacolo di ordinaria amministrazione, anche se si sperava che a sollevarne la modestia e le sorti potesse bastare la collaborazione del tenore concittadino Di Stefano, non sempre all'altezza della celebrità annunziata a sesquipedali caratteri nei manifesti che hanno tappezzato le mura cittadine. Comunque cordiale accoglienza per tutti gli interpreti (Heredia, Poli, Carmassi), applausi calorosi per il tenore Giuseppe Di Stefano.

Diretto da Georges Sebastian che ha concertato l'orchestra con rara perizia, ha avuto luogo la sera del 24 marzo una pregevolissima edizione del *Faust* di Gounod, accolta da un entusiastico consenso di pubblico, con interpreti principali il tenore Doro Antonioli, il basso Raffaele Arié, il baritono Ugo Savarese e il soprano Marcella Pobbe. Le scene, la regia di Piccinato, il coro hanno efficacemente contribuito al grande successo.

VITO MARCHESE

VENEZIA

La stagione lirica invernale del Teatro La Fenice, inauguratasi il 5 gennaio con *Der Freischütz* di Weber, si è chiusa l'11 marzo con l'ultima rappresentazione di *Aida*.

L'opera weberiana è da annoverarsi tra quelle che, da tempo ben chiaramente valutate in quanto a importanza e posizione storica e altamente apprezzate come valore poetico da insigni musicisti e critici — basti qui citare il Berlioz —, nel nostro tempo per varie ragioni non trovano facilmente la via dell'animo degli ascoltatori, anche tra i musicisti. Tuttavia, la genialità di molte sue pagine, quali — a parte la *Ouverture* che ormai non ha bisogno di commento — il recitativo e aria di Max, la preghiera di Agata, la scena del burrone infernale con le sinistre ridde e i cori invisibili e il suggestivo melologo e altresì i pittoreschi episodi di cacciatori, ecc. — è sempre fuor di questione, e l'unità d'ispirazione dell'insieme, sullo sfondo così caratteristico dell'ambiente villereccio germanico, si mostra ben salda: nuoce soltanto, all'impressione finale, l'ultima scena in complesso un po' convenzionale e fiacca. L'opera che alla Fenice era stata precedentemente eseguita solo nel 1875 (con la Proch e Tamagno) ha avuto questa volta a concertatore e direttore Vittorio Gui e ad interpreti vocali Sena Jurinach (Agata), Elena Rizzieri (Annetta), Francesco Albanese (Max), Raffaele Arié (Gasparo); nelle altre parti il Maddalena, il Begali, il Monreale, lo Zerbini. Da notare che l'opera è stata eseguita col testo in versione italiana ma nel suo originario aspetto di *Singspiel* ossia con i dialoghi parlati e non, come talvolta si è usato, con aggiunta di recitativi.

La seconda opera della stagione, il *Barbiere di Siviglia* di Rossini, pur essa sotto la direzione di Vittorio Gui, ha avuto a protagonista Sesto Bruscantini; gli altri ruoli vocali sono stati coperti da Gianna d'Angelo, Juan Oncina (Almaviva) Jan Wallace (Bartolo), Antonio Cassinelli (Basilio), Fernanda Cadoni. U. Scaglione.

Un singolare spettacolo è stato quello che ha riunito nella stessa serata tre opere di stile così diverso come *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, *Mavra* di Stravinski, *Maria Egiziaca* di Respighi; delle tre, com'è noto, solo la seconda può dirsi una vera opera teatrale, per quanto breve e spiccia, quella monteverdiana essendo, più ancora che un madrigale rappresentativo, anzi «guerriero e amoroso» come indica il titolo generale della raccolta cui appartiene, un esempio *sui generis* di piccolo oratorio su testo volgare; quella del Respighi un «Mistero» o «Trittico per concerto». Ora appunto l'opera stravinskiana, col suo piglio polemico di farsa piccante e di linguaggio sonoro paradossale — specie in rapporto al dichiarato programma di riannodamento a Puskin, Glinka e Ciaikovski — è parsa una temeraria irruzione tra lo stile patetico e insieme austero del *Combattimento* monteverdiano — che è stato presentato nella revisione del Ghedini — e il carattere di medievale popolareggiante primitivismo, pur con accenti non di rado melodrammatici, del trittico del Respighi. Le tre opere sono state eseguite sotto la direzione di Ettore Gracis: interpreti scenici del *Combattimento*, Umberto Valesin (Tancredi), Rosanna Giancola (Clorinda), Giacinto Tositti (il Testo); per la mimica Alberto Testa e Susanna Egri; di *Mavra*, Barbara Gibson, Clara Betner, Renata Garazioti, Mario Spina; di *Maria Egiziaca*, Luisa Malagrida (protagonista), Osvaldo Petricciuolo (Il Pellegrino), Florindo Andreolli (Il Marinaio) Umberto Valesin (l'abate Zosimo), la Giancola, la Betner, la Garazioti, la Cuberli, il Begali.

Unica opera nuova per Venezia nella stagione è stata *Il Cappello di paglia di Firenze*, farsa musicale di Nino Rota (su libretto dello stesso, tratto dalla commedia di Marc e Michel Labiche, che, diretta da Armando La Rosa Parodi, ha avuto a interpreti vocali Anna Maria Rota, Mariella Adani, Lydia Stix, Luisa Talamini, Nicola Filacurini, Leo Pudis, Renato Ercolani, Alessandro Maddalena ecc.; le accoglienze sono state festose.

Successivamente si sono avute queste altre opere: *Carmen* di Bizet (direttore Oliviero de Fabritiis, interpreti vocali principali Giulietta Simionato, Renata Scotto, Franco Corelli, Gian Giacomo Guelfi: negli altri ruoli la Di Lelio, la Betner, Scaglione, Zagonara, Maddalena, Giorgetti; *La Vedova scaltra* di Wolf-Ferrari (direttore De Fabritiis; interpreti vocali Magda Olivero, Dora Gatta, Nicola Filacuridi, Ezio De Giorgi, Enrico Campi, Leo Pudis, Paolo Pedani ecc.); *Don Pasquale* di Donizetti (direttore Manno Wolf Ferrari: protagonista Melchiorre Luise; altri interpreti vocali Dora Gatta, Agostino Lazzari (Ernesto) Renato Capecchi (Malatesta) Ottorino Begali (Notaro); *Aida* di Verdi (direttore Angelo Questa: interpreti vocali principali Anita Cerquetti, Adriana Lazzarini, Franco Corelli, Gian Giacomo Guelfi, Giorgio Algorta; altri: la Di Lelio, il Ventriglia, il Begali).

Questo, il quadro della stagione, la prima che si sia svolta sotto la sovrintendenza di Virgilio Mortari. Maestro di coro stabile della stagione, Sante Zanon; nella regia si sono avvicendati Augusto Cardi, Franco Enriquez, Giuseppe Marchioro, Riccardo Moresco, Luciana Novaro, Corrado Pavolini; nella coreografia Nives Poli, Marcella Otinelli, Mariella Turitto; direttore dell'allestimento scenico Gianrico Becher.

Nel manifesto del programma si è pure voluto includere due manifestazioni commemorative di Mozart (*Messa in do minore* e un concerto sinfonico; ma poichè non si tratta di opere teatrali preferiamo parlarne in altra rubrica.

FABIO FANO

TRIESTE

L'attività di marzo a Trieste, ultimata la Stagione lirica, si è rivolta alla musica sinfonica, con due mattinate al Verdi con l'Orchestra Filarmonica Triestina diretta da Luigi Toffolo. Nella prima abbiamo ascoltato la *Quarta sinfonia* di Schubert, e una vivace realizzazione dello spiritoso *Carnevale degli animali* di Saint Säens. Nella seconda, oltre al *Secondo concerto* per pianoforte e orchestra di Brahms (solido interprete Bruno Canino), la *Sinfonia breve* per archi di Mario Zafred, nuova per Trieste. Il lavoro, di recente composizione (1955), presentato la prima volta al Festival di Venezia dell'anno scorso, è piaciuto soprattutto per l'atmosfera che sa creare fin dalle prime note, di chiara ispirazione natia. In tal senso ricorda a tratti la *Sinfonia del Carso* dello stesso autore, pur distaccandosi per certi atteggiamenti più appassionati, per quanto contenuti in uno stile intimo, quasi cameristico. Il brano è stato successivamente ripetuto a Milano all'«Angelicum» dalla stessa orchestra triestina diretta da Toffolo.

Il 20 marzo si è tenuta inoltre al Verdi la commemorazione mozartiana indetta dalla Società dei Concerti. Il coro da camera dell'Accademia di Vienna, con l'Orchestra

da camera della stessa città, hanno eseguito, diretti da Gunther Theuring, il *Requiem* e i *Vesperae de dominica in do maggiore K. 321*. Nel quadro delle commemorazioni mozartiane va ricordata pure la bella conferenza di Adelmo Damerini alla Dante Alighieri e quella non meno concettosa di Vito Levi all'U.P.

Nel settore cameristico, al Teatro Nuovo per la Società dei Concerti, hanno suonato il Quartetto Koeckert, la violinista Johanna Martzy e il pianista Geza Anda, con programmi di repertorio comune. Notevole pure il concerto del pianista Terracciano all'Università popolare, e quello jazzistico di Ettore Zeppegno al CUM.

GIULIO VIOZZI

ALLA RADIO

Anche quest'anno, per la Settimana Santa, la RAI ha opportunamente riservato, nei suoi programmi, largo posto alle trasmissioni di musica sacra e d'ispirazione religiosa, equamente distribuite tra le nobili ed elevate concezioni dell'arte sette-ottocentesca e le non meno intense e sincere espressioni della produzione contemporanea. Ci è stato così possibile riascoltare la mistica cantata *Noche oscura* di Petrassi (trasmessa il 29 marzo) che è da annoverarsi tra i lavori migliori del forte musicista romano, mentre nella ricorrenza del Venerdì Santo, contraddistinta da programmi allineanti opere con riferimento più diretto alla Passione, tra cui lo *Stabat Mater* di Dvorak e *Le Sette parole di Cristo sulla croce* di Haydn, abbiamo potuto riammirare il celeberrimo *Requiem* di Mozart e conoscere *Quatre motets pour un temps de pénitence*, per coro a cappella, di un insolitamente castigato Poulenc, oltre ad un commosso e ben architettato *Stabat Mater* di Mortari e ad un *Requiem* per soli, coro e orchestra di Carlo Cammarota. È, questo, un lavoro di ampio respiro, strutturalmente solido, potenziato da incisivi squarci corali, omofoni o polifonici (una maggiore incisività nello sviluppo di alcuni episodi, specie del *Dies Irae*, pensiamo, però, avrebbe giovato all'insieme), accortamente alternati a brani solistici ed orchestrali; lavoro, però, ove l'atmosfera drammatica, peraltro suggestivamente evocata, sconfina spesso in zone di intensa melodrammaticità, da cui lo spirito liturgico è forzatamente assente.

Uguale rilievo va indirizzato alla colossale composizione di Franz Schmidt, *Il Libro dei sette sigilli* (trasmessa il 31 marzo), opera nutrita di massicce ed elaborate polifonie, ma in cui si avverte, nociva, la presenza dell'uomo di teatro. A suggellare la serie di trasmissioni di musica sacra o semplicemente d'intonazione spirituale, la RAI ha scelto la nota opera, o meglio azione sacra, *Cecilia* di Licinio Refice (messa in onda il 31 marzo). Il soggetto agiografico, ridotto a libretto da Emidio Mucci, è stato interpretato dal musicista con fervida fede cristiana e musicalmente tradotto con accenti commossi ed ispirati — l'arte per Refice è rivelazione di Dio — in un linguaggio teatralmente efficace, anche se composito, ove le predominanti effusioni liriche di stampo verista si sposano all'austera purezza del gregoriano.

Agli ascoltatori del Programma nazionale, la Stagione lirica della RAI ha offerto, il 4 aprile, due interessanti primizie: *Hutalabì* di Ennio Porrino e *Novella* di Giulio Cesare Brero. Nella composizione di Porrino, adattamento radiofonico della precedente opera omonima (1944), musica e narrazione parlata si armonizzano naturalmente nella concezione unitaria di una vicenda profondamente drammatica (ambientata nella Sardegna primitiva del periodo nuragico), rivissuta con vigorosa eloquenza e con proprietà di accenti. Il musicista stempera la tragica vicenda d'amore e di tradimento in un copioso fluire di melodia, crea suggestivi episodi corali, contribuisce con una orchestra varia e dinamica agli effetti d'insieme e sa, ove necessiti, efficacemente alternare gli impetuosi richiami di guerra agli accenti teneri dell'amore o violenti della collera. Anche nell'opera di Brero (rappresentata nel 1953 al Teatro delle Novità di Bergamo) vi è il gusto della vocalità spiegata: un prepotente desiderio di canto vi emerge tra gli echi dell'opera comica tradizionale; ma vi si affermano pure una sensibilità armonica prettamente moderna, una notevole freschezza ritmica, oltre ad un vivo senso del colore strumentale.

Sempre al campo dell'operismo di questo secolo appartengono il *Doktor Faust* di Busoni e *The Rake's progress* di Stravinski (rispettivamente diffusi l'8 e il 15 aprile), quanto dire due tra le più luminose e meditate esperienze del teatro musicale d'oggi; densa, l'una, di significati profetici, ripiegantesi, l'altra, in maniera tipicamente stravinskiana, quindi squisitamente moderna, verso i moduli del melodramma sette-ottocentesco. Per concludere il panorama delle trasmissioni liriche, ricorderemo, tra le numerose partiture diffuse nel corso del mese, l'*Idomeneo re di Creta*, *La Finta giardiniera* e *Il Re Pastore* che s'inquadrano nel ciclo delle celebrazioni mozartiane; e ancora, oltre ad una ripresa del *Parsifal*, *La Fiera di Sorocinski* di Mussorgski e *Manon Lescaut* di Puccini, ambedue sotto la direzione di Gianandrea Gavazzeni.

Particolarmente intensa anche nel settore sinfonico l'attività della RAI. In un concerto trasmesso il 24 marzo, Bruno Bartoletti, accanto alle familiari espressioni classiche della *Ouverture* cherubiniana della *Medea* e del mozartiano *Concerto per violino e orchestra K. 268* (solista Cesare Ferraresi), presentava le voci della musica odierna, per l'occasione rappresentate da Bruno Bartolozzi e da Luigi Dallapiccola. Il primo era presente con un *Concerto per orchestra*, di cui abbiamo apprezzato l'intonazione religiosamente austera dell'Adagio e la salda costruzione dell'ultimo Allegro, mentre leggermente vago e dispersivo ci è parso il tempo iniziale; il secondo figurava con la *Suite* tratta dal fortunato balletto *Marsia*, una delle rivelazione del Festival veneziano del 1948.

Totalmente dedicato al sinfonismo contemporaneo, l'impegnativo programma scelto da Paul Sacher per il suo concerto del 31 marzo allineava tre composizioni di Mihalovic, Martin e Hindemith, assai dissimili per atmosfera e linguaggio, il cui unico punto d'incontro è da ricercarsi nella comune data di nascita, 1951: La scintillante e folcloristica *Petite symphonie burlesque* di Mihalovic, collocata ad apertura del programma, nulla ha infatti da spartire con il successivo *Concerto per violino e orchestra* del musicista elvetico, tutto pervaso di spiriti drammatici, quando non addirittura tragici, la cui gemma è rappresentata dal secondo tempo, ricco d'inventiva e sfociante in momenti di alta commozione. D'altro canto, da queste composizioni si stacca decisamente anche la *Sinfonia "L'armonia del mondo"* di Hindemith (che chiudeva il programma), alimentata da presupposti simbolici e naturalistici, fondamentalmente mistica e interiore, culminante con una fuga ampia e maestosa posta a simboleggiare l'armonia dell'Universo; fuga dove ha largo modo di manifestarsi la straordinaria perizia contrappuntistica di Hindemith, di questo degno e superbo pronipote di Bach.

E, poichè abbiamo nominato il compositore di Eisenach, segnaleremo la presenza di due suoi monumentali *Concerti* (rispettivamente per tre e per quattro pianoforti e orchestra — in un accostamento ricco di motivi interessanti — a fianco di quelle *Variazioni per orchestra, op. 31* di Schoenberg, che schiudono alla tecnica dodecafonica nuovi, impensati orizzonti (concerto Scaglia).

Per tre quarti rivolto all'arte dei giorni nostri, il programma sostenuto da Lorin Maazel vedeva alle estremità una composizione di Ghedini *Marinaresca e Baccanale* — anteriore alla chiara affermazione di *Architetture*, ma già rivelatrice di una non comune personalità artistica — e la *Terza Sinfonia* di Brahms. Al centro figuravano due lavori di musicisti americani, la suite *Three Places in New England* di Charles Ives e il *Contrasto* del giovane Salvatore Martirano, opera, ove ad un primo tempo ricco di vita romantica, ma alquanto discontinuo, fa seguito un pensoso Adagio, avvolto in un clima «notturno», timbricamente rarefatto.

Ives, altrove singolare figura di precursore, in questo lavoro del 1914, ondeggiante fra opposte tendenze, si manifesta con un linguaggio di pronta assimilazione. Curioso contrasto forma, in questa *Suite*, il brano centrale — chiassoso e variopinto saggio di «musica da circo» — posto fra due tempi atteggiati a sobria compostezza stilistica.

Non sono mancate in questo periodo manifestazioni cameristiche degne di nota. Ricorderemo la messa in onda di quattro pregevolissime *Liriche*, nonché del raffinato e polifonicamente interessante *Quartetto per archi in tre tempi* di Luigi Fer-

rari Trecate, in un concerto dedicato a composizioni dell'illustre maestro. Ricorderemo, ancora, una trasmissione riservata a musiche di Pietro Ferro. Apriva il programma una serena e riposante *Suite agreste*, composizione affabilmente comunicativa, tra l'elegiaco e il pastorale, non insensibile alle lusinghe di modi fantasiosamente orientali. Seguiva, in prima esecuzione, il balletto da camera *Amphytryon*, lavoro di sicuro effetto, dominato da un palese ansito di ricerca timbrica e ritmica, cui non è estraneo l'interessante organico strumentale prescelto, costituito da due flauti, due saxofoni (tenore e baritono), un controfagotto, batteria jazz e due timpani.

Più che nutrita, di un certo rilievo l'attività musicale svolta dalla Televisione, non fosse altro che per la presenza del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, il capolavoro monteverdiano nel genere del madrigale in forma rappresentativa, del quale la TV ha offerto una edizione, per quanto possibile, adeguata allo spirito dell'opera. Stilisticamente rispettosa si è pure rivelata la moderna revisione di Nino Piccinelli; unico neo, un preludio orchestrale introdotto dal trascrittore, della cui assoluta indispensabilità non ci si rende facilmente conto.

Due avvenimenti lirici (una ripresa di *Madama Butterfly* e una pregevole edizione di *Fedora*) ed un balletto chiudono il bilancio delle trasmissioni televisive. Il balletto era *Luna Park* di Gianluca Tocchi, nella realizzazione coreografica di Ugo Dall'Ara. Spettacolo gustoso e divertente, ove estrosità di timbri e un fantasticare di ritmi, in viva aderenza al gioco scenico, concorrono efficacemente a tener desta l'attenzione dello spettatore.

Prima di concludere, non possiamo non sottolineare il tentativo che sta compiendo la TV per affiancarsi alla Radio nell'opera di divulgazione dell'arte musicale. E le possibilità di cui dispone sono vastissime. Non resta da augurarsi che, al pari della consorella più nota, si sappia dimostrare tanto fedele al passato, quanto pensosa del presente.

FA. BRU.

LETTERA DALLA FRANCIA

Les Concerts du Domaine Musical, organizzati da Pierre Boulez, sono i soli a Parigi che permettano di ascoltare musica moderna. Naturalmente si può rimproverare a Boulez di confondere moderno con dodecafonico e seriale, ma in sostanza grazie a lui la musica da camera di Schönberg, Webern e Berg, le opere raramente eseguite di Stravinski, Milhaud e Messiaen così come le musiche di giovani compositori come Boulez e Le Roux per la Francia, Luigi Nono per l'Italia, Stockausen e Henze per la Germania, non ci sono sconosciute.

I due ultimi concerti dati al Piccolo Teatro Marigny (non dimentichiamo che Boulez fa parte della compagnia Jean Louis Barrault-Madeleine Renaud) hanno fatto conoscere opere recenti di Messiaen e dello stesso Boulez. *Oiseaux exotiques*, una prima esecuzione di Messiaen, raggiunge lo scopo al quale ci aveva indirizzati circa tre anni fa *Le Réveil des oiseaux*: integrare la nostra musica con quei canti d'uccelli dei quali la sola legge è logicamente quella d'ignorare le regole. Durante tutta la sua giovinezza Messiaen si è divertito ad annotare e catalogare il canto degli uccelli. E' facilmente intuibile quale acutezza di udito sia necessaria per tradurre con i toni e i semitoni della nostra scala musicale l'infinita varietà dei suoni della natura. Noi li conosciamo attraverso l'interpretazione che ce ne hanno dato Wagner, Rameau, Beethoven, Ravel; Messiaen ce ne offre una nuova. L'utilizzazione di un linguaggio musicale ispirato al canto degli uccelli arricchisce lo stile di Messiaen pur permettendogli di restare nel limite delle sue ricerche, che poggiano, come si sa, sull'impiego dei ritmi e dei modi.

Oiseaux exotiques continua il tentativo di *Réveil des oiseaux* completandone il successo. Insieme al pianoforte solista che si abbandona a graziosissime cadenze, Messiaen ha scelto un piccolo numero di strumenti rari molto adatti allo scopo. Strumenti a fiato, uno xilofono, un *Glockenspiel* e una fornitissima percussione. Niente strumenti a corda, che avrebbero appesantito l'insieme orchestrale e dato una approssimazione troppo convenzionale del canto degli uccelli. La composizione si svolge in un solo movimento; le cadenze del pianoforte si alternano alla risposta dell'orchestra senza che i brani corrispondano a quelli tipici della Suite o del Concerto. Questa apparente assenza di forma si adatta perfettamente al soggetto. Il successo di *Oiseaux exotiques* non è dovuto alla struttura esteriore dell'opera o ad una deliberata volontà estetica, ma scaturisce dall'ispirazione stessa del musicista che, attento ascoltatore degli uccelli, ha saputo ricrearne il canto in maniera del tutto personale. Io sono certo che questo lavoro darà a Messiaen, presso il pubblico colto, lo stesso successo che gli diedero, or non è molto, *Les trois petites liturgies de la présence divine*.

Pierre Boulez ci ha presentato invece l'orchestra cinese. Possiamo dire che egli fonde la sonorità di un'opera dell'Estremo Oriente con il rigore della scrittura seriale. Primo fra i discepoli francesi di Schönberg e Webern, egli prosegue le fortunose ricerche di questi maestri facendolo con tale intransigente passione da attirare intorno a sè tutti quei giovani compositori che aspirano a creare cose nuove mantenendo nello stesso tempo il rispetto alla tradizione.

Le Marteau sans maître è un seguito di scene ispirate a tre poemi di René Char. Talora si tratta di un commento puramente strumentale, tal'altra il poema stesso viene direttamente utilizzato senza che tuttavia la voce umana prevalga, come avviene nel caso di una cantata o meglio di un ciclo di melodie. Ecco un lavoro difficile da definirsi e da classificarsi: non tentiamo nemmeno di farlo, tanto non ci gioverebbe.

Nel 1923 Darius Milhaud con la *Création du monde* acclimatava fra noi la musica negra. Nel 1950 Olivier Messiaen ha trasportato l'orchestra gamelang delle Isole Balì nella sua *Turangalila-Symphonie* ed in molti altri lavori. Ora ci si indirizza verso altri modelli: l'opera dell'Estremo Oriente.

A dire il vero, Schönberg, Stravinski (le sue *Tre poesie della lirica giapponese* del 1912-13), Ravel e soprattutto Webern avevano indicato la strada, ma mi sembra che Boulez per la scelta degli strumenti (vibrafono, xilorimba, una batteria molto ricca) e per la maniera di servirsi della viola, che suona spesso in « pizzicato », della chitarra e il flauto in sol munito di sordina, sia riuscito meglio di chiunque altro a comporre con strumenti occidentali un'orchestra orientale. Con arte sottile egli ha riunito particelle sonore in modo tale da produrre armonie mai ascoltate e strane fusioni di suoni.

Cosicchè la musica è ridotta in polvere sottile e i suoni, una volta così pieni, rotondi e voluttuosamente sensuali, divengono — si può dire — fantasmi di rumori. In queste condizioni, l'arte di Pierre Boulez consiste nell'evitare l'aridità e la monotonia. Ma la sua competenza nel contrappunto è così profonda, e così abile è la sistemazione di ogni strumento e il ruolo che gli viene attribuito, che non possiamo che ammirare tanto equilibrio, sicurezza, intelligenza e perspicacia. E perchè non dovremmo felicitarci con un artista che sa creare la bellezza con mezzi nuovi?

Le Marteau sans maître è una composizione destinata a divenire classica. In ogni caso essa può, come Schönberg e Webern, richiamarsi a Rameau. Infatti, nonostante le apparenze, essa è di tradizione francese.

■

Il Festival di Parigi si è quest'anno arricchito di manifestazioni d'arte lirica: ci rallegriamo rilevando come la musica venga ormai accolta, a fianco della tragedia e del dramma, in questo Festival che è elemento indipensabile della Stagione artistica di Parigi. Ancora una volta è spettato all'Italia dare il via, non più (come due anni fa) con una compagnia di prosa, ma con il celebre complesso del Teatro San Carlo di Napoli. Tale complesso, già presentatosi a Parigi nel luglio del 1951 con due opere verdiane, *Un Ballo in maschera* e *Giovanna d'Arco*, nelle quali si distinsero Renata Tebaldi, Ebe Stignani, Gino Penno e Ferruccio Tagliavini, ha suscitato in questa occasione lo stesso interesse e lo stesso entusiasmo presentando il rossiniano *Barbiere di Siviglia* e la *Bohème*.

A parte gli articoli dei critici sciovinisti o intemperanti, non si leggono sulla stam-

pa che resoconti elogiativi. Il pubblico si è dimostrato particolarmente sensibile alla bellezza delle voci, alla valentia dei cantanti e alla concertazione. In realtà, un artista come Rolando Panerai, che abbiamo già applaudito ad Aix-en-Provence, merita ogni elogio. L'estensione della sua voce, così piena e sonora nell'acuto come negli altri registri, il suo estro, la sua vivacità, la sua giovinezza e le sue doti d'attore ne fanno un cantante d'eccezione. Egli ha veramente impersonato Figaro e ha dominato di gran lunga l'opera. Se gli altri cantanti impallidiscono di fronte a lui, rivelano tuttavia delle solide qualità. Gianna d'Angelo, incantevole Rosina dal timbro ancora un po' acerbo, desterà tra qualche anno le meraviglie del pubblico. Juan Oncina vocalizza con grazia e, se difetta in potenza, compensa questa lacuna con un'arte elegante e sicura. Afro Poli, Rina Corsi — che si fece applaudire nell'aria di Berta, generalmente poco apprezzata dal pubblico — ed infine Raffaele Arié, dai superbi mezzi vocali ma troppo lugubre quale Basilio, presentato come un Boris Godunov faceto, assecondarono degnamente gli interpreti principali.

La realizzazione della *Bohème* è parsa d'una meravigliosa omogeneità. Senza dubbio Tagliavini ha perso quel timbro vellutato che lo rese famoso, ma riacquista nel terzo atto tutto il suo splendore. Marcella Pobbe raggiunse sulla scena dell'addio il suo momento più alto. Si ha raramente l'occasione di ascoltare una cantante che mantenga una voce così personale, così commovente una volta acquisita la tecnica della propria arte: Marcella Pobbe sa cantare e sa pure rimanere se stessa. Questo terzo atto della *Bohème* costituì il grande avvenimento della serata. Due direttori d'orchestra si avvicendarono sul podio: l'illustre Tullio Serafin nel *Barbiere*, partitura diretta con movimenti più lenti, più pacati di quanto abitualmente si usi, e Oliviero de Fabritiis che diede di Puccini una esecuzione sfumata, raffinata, che sembrava modulare l'emozione. I professori d'orchestra, agili, precisi, disciplinati, fecero applaudire, al tempo stesso, i propri meriti e il genio di Rossini e di Puccini.

Il lato meno felice della rappresentazione riguarda le scene, i costumi e la regìa, dominati dal convenzionalismo tradizionale e dal realismo d'uso. Se si abbraccia il partito del realismo occorre evocare con esattezza i luoghi dell'azione. Le scene del *Barbiere* non richiamavano per nulla la calda Siviglia, che pur nella sua esuberanza mantiene tratti discreti, e quelle della *Bohème* rappresentavano piuttosto dei quadri di Hogarth che la Parigi di Luigi Filippo. La regia si è fedelmente adeguata alla musica pur non brillando per genialità di trovate, salvo nel finale del secondo atto del *Barbiere*, per il quale Alessandro Brissoni ha immaginato effetti di viva comicità.

Con queste poche riserve dò forse l'impressione di schierarmi nel numero dei critici ostili. Ma si tratta di riserve che non riguardano la parte musicale della rappresentazione. In Francia si tende ad appagare la vista più che l'udito. Nondimeno è evidente che si va all'opera anzitutto per la musica e in secondo luogo per lo spettacolo. Per sedurre e dilettare lo sguardo il cinema a colori non ha rivali. Se il teatro lirico vuole vivere deve invece mirare alla bontà dell'esecuzione musicale. Quella del Teatro San Carlo di Napoli mi è parsa di gran pregio; ecco perchè la calorosa accoglienza riservatagli dai parigini è ampiamente giustificata.

MARCEL SCHNEIDER

LETTERA DALLA SVIZZERA

Alla Radio di Zurigo, in occasione del 60° compleanno di Wladimir Vogel, è stata trasmessa — in lingua tedesca e in prima esecuzione — la seconda parte dell'oratorio *Thyl Claes*, composto negli anni 1943-45.

Offrendo ai suoi ascoltatori questa esecuzione (diretta da R. F. Denzler) la Radio di Zurigo ha recato un nuovo contributo alla divulgazione dell'opera di Wladimir Vogel, la cui attività ha assunto una posizione di singolare rilievo nella vita musicale contemporanea. Ad essa Vogel è giunto aprendo vie completamente nuove al coro recitante. E lo speciale mezzo

di espressione che Vogel si è creato con il coro recitante — capace dei più teneri accenti come dei più veementi, di profonda interiorizzazione lirica e di intensa forza drammatica — è perfettamente a posto appunto nella seconda parte del grande oratorio tratto dal celebre romanzo di Charles de Coster, perchè il soggetto di questa parte è la liberazione dei Paesi Bassi e portatore di questa libertà è il valoroso popolo olandese. Le figure di Thyl e della sua amata Nele, che simboleggiano lo spirito delle Fiandre e la terra madre, sono qui circoscritte in episodi brevi ma ben caratterizzati.

Il Coro recitante da camera di Zurigo, fondato da Ellenn Widmann e da lei diretto con mano sicura in collaborazione con Fred Berth, era al centro dell'importante esecuzione, alla quale hanno collaborato Silvia Denzler e Gustav Knuth, due ottime voci recitanti; Silvia Gähwiller, un eminente soprano, e l'orchestra della Radio di Zurigo: un organismo strumentale eccellente e sempre più affinato ormai nelle sfumature più sottili.

L'arte raffinata ed i mezzi completamente nuovi con i quali Wladimir Vogel aveva composto questa seconda parte a completamento della prima — scritta cinque anni prima — suscitarono negli ascoltatori una emozione che può dirsi accresciuta dall'appassionante fatto storico ancora così vicino nel tempo.

Raggiungere tale emozione era di certo intenzione essenziale dell'autore, al quale la Radio di Zurigo con la felicissima interpretazione di questo suo capolavoro ha offerto il più bel regalo per il suo genetliaco.

WILLY REICH

LETTERA DALLA GERMANIA

L'opera di ricostruzione dei teatri distrutti dalla guerra sta per concludersi. Dopo l'apertura dell'importante Teatro di Stato di Amburgo, oggi è Münster che consacra il più moderno teatro tedesco con il *Flauto magico* di Mozart. I guardaroba al pianterreno, il ridotto e il *buffet* al primo piano, la platea a gradinata e a tre ordini di posti illuminata da 1.200 luci dall'alto e da un congegno di illuminazione da dietro: tutto questo risponde alla più recente architettura teatrale.

Più difficile per Kassel venire a capo del primitivo progetto, naufragato per l'imprevista cattiva qualità del terreno scelto per fabbricare e fonte di preoccupazioni finanziarie; è necessario accontentarsi dell'impiego della ristretta area di cui si è usufruito fino ad oggi.

Il Führt di Norimberga ha celebrato con solenne giubileo il 50° anno di vita del suo teatro che, restaurato nel frattempo dai danni della guerra, ha perduto di recente con la morte di Alfons Dressel il suo valoroso direttore.

Il Teatro di Stato di Stoccarda, fiero di chiamarsi Centro Internazionale del Teatro ha ospitato numerosi artisti stranieri quali la grande Renata Tebaldi con Ferruccio Tagliavini e Giuseppe Taddei durante le loro uniche recite in Germania di *Traviata* e *Tosca*. Il celebre tenore Jussi Björling è stato udito in *Bohème*; fu ospite pure il famoso City Ballet di New York. Particolare menzione va data ai varii allestimenti scenici del regista Wieland Wagner al Teatro di Stato, con *Fidelio* prima e un lavoro di Orff in un secondo tempo.

Assai discorde fu il giudizio della stampa dopo la prima esecuzione in Germania della *Santa di Bleeker Street*, dramma in musica di Gian Carlo Menotti che all'Opera di Berlino e di Wiesbaden ha ottenuto un incondizionato successo di pubblico grazie al verismo entro cui si svolge l'azione sullo sfondo di un quartiere italiano di New York. Menotti si preoccupa dell'effetto, effetto che a Wiesbaden il direttore Kaufmann e il regista Pohls sfruttarono con ogni raffinatezza.

Sensazionale successo ottenne a Düsseldorf, Francoforte e Monaco la compagnia negra con l'opera di Gershwin *Porgy and Bess*. Cori, canti, danze attorno al carrozzino di Porgy, lo storpio; gioia, dolore e fraternità di destini nella vita della piccola comunità all'insegna del «noi povera gente»: arte negra invasata ed istintiva. Come *bestseller* teatrale *Kiss me Kate*, il moderno «musical» erede dell'operetta, composto da Cole Porter su testo di Günter Neumann, ha avuto un successo strepitoso

sotto la direzione di Ernst von Dohnanyi e realizzata dagli artisti con impeto quasi americano.

Con grande soddisfazione gli abitanti di Francoforte hanno appreso la notizia della riconferma di Georg Solti a direttore dell'opera per altri tre anni, dato che egli ha portato l'Opera di Francoforte a prestigio internazionale, oltre ad aver consolidato la sua fama di direttore in America, nei Festivals di Salisburgo e in una rappresentazione delle *Nozze di Figaro* allestita da Leopold Dindtberg a Zurigo, che viene paragonata a quelle di Vienna a Salisburgo.

Dopo le rappresentazioni dell'anno passato a Firenze, la compagnia dell'Opera di Francoforte suscitò unanime entusiasmo al Teatro dei Champs-Elysées con il *Cavaliere della rosa* di Strauss (che da 25 anni non era più stato rappresentato a Parigi) messo in scena da Josef Gielen e con la partecipazione, oltre degli artisti di Francoforte, di cantanti dell'Opera di Stato di Vienna quali Maria Reining, Annie Delorie e Kurt Böhme, che la stampa di Parigi ha decretato essere un superlativo Ochs von Lerchenau. Nella rappresentazione dell'*Orfeo* di Gluck i francesi hanno lodato la perfezione dei cori e dei balletti con i quali quelli dell'Opera francese di oggi non possono rivaleggiare.

Un avvenimento di genere particolare fu la serata dell'organista di San Pietro in Roma, Fernando Germani, il quale oltre che a Stoccarda e Colonia, diede un concerto nella chiesa di Santa Caterina a Francoforte e fu molto ammirato per la sua sicurezza di stile nell'impiego dei registri e per l'impeccabile tecnica del pedale.

G. SCHWEIZER

NOTE MUSICALI

modulazioni

Critici e poltrone. S'usava un tempo che ogni quotidiano disponesse all'Opera di una poltrona offertagli dalla direzione del teatro per permettere al critico musicale di assistere coscienziosamente alla prima *per poi redigere il suo pezzo. Erano tempi discreti: tanti quotidiani, tante poltrone.*

Un bel giorno si dà il caso che un quotidiano (giusto il più autorevole) fa comparire nella pagina degli spettacoli non uno solo, ma due articoli dedicati alla rappresentazione della sera precedente: il primo, redatto dal solito illustre critico e dedicato all'esecuzione musicale dell'opera, il secondo redatto da un giornalista dalle molteplici capacità e dedicato alle scene ed alla regia. E poichè se il redattore del primo articolo deve tranquillamente ascoltarsi la musica non è men giusto che il redattore del secondo sia messo in grado di controllare attentamente i movimenti del tenore ed i colori del fondale, si rende necessaria una seconda poltrona. In breve tempo lo spettacolo d'opera cessa di essere un tutto unico e viene, sulle pagine dei quotidiani diviso in due parti: musica di qua, scene e regia di là. Il conto è rapidamente fatto: tanti quotidiani, il doppio di poltrone. Ma perchè rompere le amicizie? Ecco dunque che un critico musicale, dispiaciuto dal fatto che un collega ed amico ha perduto il suo giornale, prematuramente scomparso dalle edicole, gli affida regia e scene e se lo porta dietro in una confortevole poltrona. Ma perchè rompere le famiglie? Un altro critico, stanco di uscire solo la sera, affida scene e regia alla cara sposa e se la porta appresso in un'altra non meno confortevole e non meno gratuita poltrona.

Vorremmo considerare questo come un fenomeno chiuso in se stesso? O vorremo piuttosto vedervi soltanto il primo episodio di un più vasto fenomeno tipo quello, per parlare in termini attuali, della reazione a catena? Perchè non separare la regia dalle scene guadagnando un'altra poltrona? Perchè non separare l'orchestra dai cantanti guadagnando una quarta poltrona? Perchè ancora non dedicare un articolo al direttore d'orchestra guadagnando una quinta poltrona? Non vogliamo continuare. Ma ancor meno vorremmo essere chiamati ad amministrare un Teatro d'Opera.

■

Direttori di tutto il mondo unitevi! I Sindacato dei Direttori d'Orchestra ha il proprio ufficio aperto, per ora soltanto una volta alla settimana, al n. 67 della parigina rue de Provence, presso l'editore, ospitale editore, Robert Salvet.

« Mai prima d'oggi, *afferma il direttore sindacalista Henry Poussique*, la nostra professione è stata organizzata; ora anche noi reclamiamo il nostro diritto a beneficiare delle leggi sociali ».

Charles Serengés, altro direttore sindacalista, aggiunge: « Noi vogliamo che la definizione di direttore d'orchestra non si applichi che ai veri professionisti di cui definiremo le caratteristiche. Noi chiediamo che

si smetta di confondere gli animatori d'orchestra coi veri direttori d'orchestra ».

E' da ritenere che il vero significato della parola animateur, *così validamente contrapposta alla parola* chef, *quasi a definire una netta inferiorità, sia in francese piuttosto lontano da quello della parola italiana* animatore; *la cosa resta pur sempre piuttosto oscura.*

Ma v'è di più: un terzo direttore sindacalista, Georger Dervault, conferma per parte sua: « Noi controlliamo attentamente ogni richiesta di adesione e non inviamo la tessera di titolare che a quei candidati il cui caso è stato esaminato e favorevolmente giudicato dal nostro ufficio ». *Abbiamo sufficienti personali conoscenze tra i direttori d'orchestra* (chefs *od* animateurs *che siano*) *per ritenere che il sistema non potrà funzionare, almeno fino a quando incaricati di vagliare le richieste di adesione saranno altri direttori d'orchestra. Avete mai conosciuto un direttore d'orchestra che non ritenga di essere l'uno od uno dei due? (Il secondo può essere, secondo i casi, Bruno Walter o Toscanini). Avete mai conosciuto un direttore d'orchestra in grado di valutare serenamente un collega e di non definirlo un cosiddetto c o l l e g a? Proponiamo quindi di costituire non uno ma tanti sindacati quanti sono i direttori: in ciascuno di essi si potrà decidere così all'unanimità. Ogni altra soluzione ci sembra pericolosa.*

■

Un avvenire per Sigismondo. In mezzo a tanto baccano di esecuzioni più o meno eccezionali, di rappresentazioni miliardarie, di sagre festivalesche, è passata sotto silenzio l'iniziativa congiunta della Scala e di un Centro universitario di Milano, tendente ad offrire agli studenti milanesi, attraverso una serie di piacevoli lezioni ancor più piacevolmente illustrate da vivissime esecuzioni musicali, la possibilità di conoscere la storia della musica più di quanto i programmi scolastici medi e superiori non consentano (cioè niente) e di quanto non possa consentire una generica consuetudine con le sale da concerto.

Il prestigio dei conferenzieri, il valore degli esecutori, la stessa elegante e pure cordiale atmosfera della Piccola Scala, sede delle lezioni, hanno richiamato fin dal primo giorno un insperato numero di studenti d'ogni tipo di scuola universitaria che si sono dimostrati ascoltatori attenti e giustamente desiderosi di trarre un buon profitto, nel duplice piano informativo e formativo, della possibilità loro offerta.

Siamo entrati un giorno alla Piccola Scala ad ascoltare il maestro, ad osservare il pubblico, a misurarne le reazioni, ad individuarne i limiti degli interessi.

Il maestro andava parlando di Sigismondo d'India, un siciliano venuto da Palermo nel « continente » a comporre musica tra il Cinquecento ed il Seicento. Una giovane cantante interpretava poi degnamente alcune musiche, peraltro veramente suggestive. Gli altri, quelli della platea, dei palchi, della galleria, ascoltavano con la stessa attenzione la lezione e le musiche: con un'attenzione convinta, spontanea, lontana da ogni colorazione scolastica.

Fino a pochi anni addietro le istituzioni universitarie, nelle loro attività musicali, non andavano oltre Bach e Vivaldi; e già i concerti di musica settecentesca potevano apparire ai promotori come pericolosi salti nel buio. Oggi si parla di Sigismondo d'India, si eseguono le sue musiche. Entrerà tra qualche anno, Sigismondo, quando i ragazzi d'oggi saranno gli abbonati delle normali istituzioni concertistiche, nei programmi di musica da camera?

PANFILO

brevi

Dopo lunga malattia il 30 marzo scorso è deceduto a Milano Luigi Maria Magistretti.

Nato a Milano il 26 gennaio 1887 si era diplomato in arpa presso il Conservatorio G. Verdi della sua città nel 1907.

Dedicatosi alla carriera concertistica, ottenne notevoli successi in tutta Europa, particolarmente in Germania dove, nel 1910 fu nominato insegnante di arpa da concerto al Klindworth-Scharwenka Konservatorium di Berlino. Fra le due guerre continuò l'attività concertistica ottenendo particolari affermazioni in Francia, Inghilterra, Finlandia, Bulgaria e Romania. Numerose pubblicazioni edite dalla G. Ricordi & C. attestano la sua apprezzatissima attività nel campo didattico.

■

Si pubblica, dal dicembre scorso a Napoli, una nuova rassegna mensile di musica: *La Gazzetta musicale di Napoli*, diretta da Vincenzo Vitale. Ai primi quattro numeri della Rivista, che ha riassunto una illustre testata dell'ottocento napoletano, hanno collaborato Guido Pannain, Anna Mondolfi, Vincenzo Vitale, Renato Parodi. Il nuovo periodico, che si propone di recare un contributo tonificatore alla cultura musicale partenopea, è redatto con chiarezza di intendimenti, con tono spregiudicato, e, all'occorrenza, ironicamente polemico.

Auguriamo lunga e prosperosa vita alla giovane consorella.

■

La Presidenza del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto comunica che la Commissione esaminatrice del X Concorso nazionale di canto ha giudicato idonei i candidati seguenti:

Soprani: Vallin Anna Maria (Conservatorio di Bologna: M° Melandri), Marcucci Maria (Scuola Domar di Firenze) e Concetta Fichera (Liceo Musicale Bellini di Catania); *Soprano leggero*: Adriana Gambetti (Conservatorio di Bologna: M° Melandri); *Mezzo soprano*: Giovanna Fioroni (Scuola Consoli di Roma); *Tenori*: Salvatore Gioia (Conservatorio di S. Cecilia: M° Manurita) e Schiano Ero (Scuola Calcagni di Roma); *Baritoni*: Lorenzo Testi (Liceo Musicale Morlacchi di Perugia: M° Zeetti) e Antonio Boyer (Conservatorio di S. Cecilia: M° Sadero); *Bassi*: Umberto Jacoboni (Conservatorio di S. Cecilia: M° Pediconi) e Renzo Gonzales (Scuola Consoli di Roma).

concorsi

Per onorare la memoria di Ottorino Respighi nel ventesimo anniversario della sua scomparsa, un gruppo di estimatori e di amici ha posto a disposizione del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini la somma di cinquecentomila lire da attribuirsi al miglior scritto (monografia, articolo, saggio critico, ecc.) sulla vita o sull'opera del Maestro, pubblicato in Italia o all'estero nel periodo dal 1° gennaio 1956 al 30 giugno 1957.

I lavori dovranno essere inviati, in triplice copia, alla segreteria del Premio Respighi, presso il Centro di Cultura e Civiltà - Fondazione Giorgio Cini - Isola di San Giorgio Maggiore - Venezia, entro il 31 luglio 1957.

■

Il Settimo Concorso Internazionale Viotti 1956 di Vercelli presenta le seguenti sezioni: Canto, Danza, Pianoforte, Due pianoforti e Composizione.

Alla sesta edizione 1955 parteciparono 441 concorrenti provenienti da 46 Nazioni (successo mai raggiunto da nessun'altra com-

petizione internazionale) e furono distribuiti premi per 3 milioni di lire.
L'aumentato numero di partecipanti, di cui ben il 61 % stranieri, è una chiara dimostrazione della fiducia riposta nella serietà dell'organizzazione e nella indiscussa competenza delle Commissioni esaminatrici formate da illustri personalità del mondo musicale.
Questa settima edizione 1956, con la scrittura da parte delle Radio italiane e straniere dei vincitori delle Sezioni di Canto, di Pianoforte e di Due pianoforti, con la partecipazione nella Commissione di Canto dei più illustri Sovrintendenti degli Enti Autonomi italiani, e con la pubblicazione della composizione vincente, è indubbiamente la più importante competizione internazionale.
E' da notarsi poi il crescente interesse del mondo musicale, in specie da parte dei più importanti Enti teatrali e concertistici per i vincitori del Concorso Viotti.
Elencare tutte le affermazioni dei « laureati » sarebbe troppo lungo. Ricordiamo solamente che essi hanno tenuto concerti presso le Radio europee e presso le più importanti Società musicali italiane e straniere; i cantanti sono stati scritturati dal Teatro alla Scala di Milano, dall'Opera di Roma, dal S. Carlo di Napoli, dal Massimo di Palermo, dalla Fenice di Venezia, dal Maggio Musicale Fiorentino, ecc.
Come nei precedenti Concorsi si è cercato di stabilire il programma in modo da dare la possibilità ai concorrenti di scegliere i pezzi più confacenti alla loro personalità.
Il Concorso, dotato di premi per 4 milioni di lire, si terrà a Vercelli dall'8 al 31 ottobre con il seguente calendario di massima:
Canto: 8-16 ottobre; Danza: 10-16 ottobre; Pianoforte: 17-28 ottobre; Due pianoforti: 27-31 ottobre.
Le Composizioni saranno esaminate durante il periodo 10-31 ottobre.
Per informazioni rivolgersi alla Società del Quartetto - Segreteria del Concorso - Casella Postale 56 - Vercelli.

■

È indetto, sotto gli auspici dell'Ente Provinciale per il Turismo e dell'Azienda Autonoma di Soggiorno di Varese, il 3° Concorso Nazionale della Stella Alpina d'Oro 1956 per un Canto di montagna.
Le composizioni dovranno essere presentate a due o più voci con o senza accompagnamento di pianoforte. Sono eccezionalmente ammesse anche composizioni ad una sola voce, nel qual caso l'accompagnamento di pianoforte è, però, obbligatorio.
Le musiche presentate debbono essere assolutamente inedite e originali, restando così escluse anche elaborazioni di spunti melodici tradizionali. Il testo poetico, al contrario, può essere anche già noto e pubblicato. Nel caso che il compositore scelga uno di tali testi e che esso non sia già di pubblico dominio, vien fatto obbligo all'autore della musica di procurarsi le autorizzazioni di legge dai titolari dei diritti dei medesimi testi, presentandone la relativa documentazione.
Una Giuria presieduta dal maestro Giulio Confalonieri selezionerà insindacabilmente, tra tutti i lavori presentati, un elenco senza graduatoria di almeno 10 canti.
I canti selezionati verranno presentati al pubblico durante la serata inaugurale del 3° Festival Nazionale Canti della Montagna che avrà luogo a Varese nei giorni 8 e 9 dicembre 1956. In tale occasione i canti verranno eseguiti da importanti complessi corali.
All'autore del canto primo classificato verranno conferiti la Stella Alpina d'Oro 1956 e un premio di L. 100.000. Il secondo classificato riceverà un premio di L. 75.000 ed il terzo un premio di L. 50.000.
Inoltre i primi tre canti verranno pubblicati dalla Casa editrice G. Ricordi & C. che stipulerà con gli autori regolari contratti di cessione alle condizioni d'uso. La stessa Casa editrice si riserva di stabilire particolari accordi con gli autori di canti non premiati per l'eventuale pubblicazione.
I manoscritti non prescelti per la pubblicazione della Casa editrice G. Ricordi & C. resteranno a disposizione dei rispettivi autori presso la Segreteria del Comitato.
Le composizioni dovranno pervenire, in 5 esemplari, tutti recanti il nome e l'indirizzo dell'autore della musica (e il nome dell'autore del testo letterario), al Comitato Organizzatore del 3° Festival Nazionale Canti della Montagna presso l'Ente Provinciale per il Turismo di Varese, entro la mezzanotte del 30 giugno 1956.

■

La direzione dell'ENAL provinciale di Treviso, con la collaborazione del Comune, dell'EPT, del Sindacato Musicisti Italiani e di altri enti culturali, indice per il mese di settembre prossimo il Terzo Concorso Pianistico Premio città di Treviso. Possono parteciparvi i pianisti di ambo i sessi che abbiano compiuto il 15° anno di età e non oltrepassato il 30° alla data del 31 gennaio 1956.
Il concorso è costituito da due gare eliminatorie e una gara finale. Le domande in carta semplice dovranno giungere entro il 15 agosto 1956 alla Direzione Provinciale dell'ENAL di Treviso, Sezione musica, via XX settembre 30, con le generalità e l'esatto domicilio del concorrente. Egli dovrà allegare documenti comprovanti gli studi musicali compiuti, il certificato di nascita e ricevuta della tassa di iscrizione fissata in L. 4.000.

■

Al Conservatorio di Losanna Alfredo Cortot terrà dal 7 al 22 settembre prossimo dieci corsi sull'interpretazione dei capolavori pianistici di Chopin e Schumann. Ai corsi saranno ammessi pianisti di tutte le nazionalità, senza limiti d'età. Essi dovranno indicare, anteriormente al 1° luglio, le composizioni che desiderano presentare; entro un mese essi riceveranno conferma della composizione scelta.
Prima del 20 agosto ogni pianista dovrà inviare al Conservatorio di Losanna una notizia analitica sulla composizione che desidera eseguire.
I pianisti dovranno sottoporsi ad un esame di amissione, a meno che referenze ineccepibili possano giustificare le loro conoscenze artistiche e strumentali.
Informazioni ed iscrizioni presso la Segreteria del Conservatorio, Rue du Midi 6, Lausanne (Svizzera).

■

L'Associazione Amici della Musica di Arezzo — in attesa di perfezionare le intese con i competenti organi ministeriali che patrocinano l'iniziativa e di pubblicare il relativo bando — annunzia che nella terza decade del mese di agosto 1956, in giorni da precisare, avrà luogo il IV Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo. Al concorso potranno partecipare esclusivamente complessi corali formati da cantori dilettanti. La qualifica di dilettante non riguarda i Direttori.
Il Concorso comprende tre competizioni:

Categoria I - (Cori misti di non oltre 50 voci). Ciascun coro dovrà eseguire i pezzi seguenti:
a) Adriano Banchieri: *Madrigale a un dolce usignolo*, dal *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena;* b) Guillaume Bouzignac: *Héureux sejour de Parthénisse* (1ª parte); c) una composizione polifonica originale sacra di autore di qualsiasi epoca e scuola, a scelta.

Categoria II - (Cori maschili di non oltre 30 voci).
Ciascun coro dovrà eseguire i pezzi seguenti:
a) Josquin De Pres: *Sanctus* dalla *Missa Mater Patris;* b) Ludovico Viadana: *Ave Verum;* c) una composizione polifonica originale profana di autore di qualsiasi epoca e scuola, a scelta.

Categoria III - (Cori misti o maschili o femminili di non oltre 30 voci). Ciascun coro dovrà eseguire due pezzi di libera scelta e cioè: due trascrizioni di canti popolari, possibilmente di carattere contrastante. La scelta potrà estendersi alle musiche antiche di origine popolare e cioè: laudi, canti carnascialeschi, frottole, giustiniane, villotte, napoletane, villanelle, canzonette e simili.
Il Concorso sarà dotato dei seguenti premi: 1ª Categoria: primo premio di Lire 300.000; secondo di L. 200.000; terzo di L. 150.000. 2ª Categoria: primo premio di L. 200.000; secondo di L. 150.000; terzo di L. 100.000. 3ª Categoria: primo premio di L. 150.000; secondo di L. 100.000; trezo di L. 75.000.
Ai due cori italiani che, partecipando a due categorie, raggiungeranno il punteggio più alto ove non abbiano conseguito alcun premio, verranno assegnati i seguenti premi: primo di L. 70.000; e il secondo di L. 50.000.
La Commissione giudicatrice sarà composta di note personalità musicali e straniere.
Durante il soggiorno in Arezzo per la partecipazione alle competizioni i comples-

si corali godranno da parte del Comitato organizzatore dell'alloggio e del vitto. I viaggi di andata e ritorno saranno a carico dei complessi stessi. Con successiva circolare saranno precisati i giorni dello svolgimento della manifestazione e il termine per la presentazione delle domande di iscrizione al Concorso.

festivals

Ad Aix-en-Provence dal 7 luglio al 2 agosto verranno rappresentati *Il Telefono* di Menotti, *La Belle e la bête* di Grétry, *Don Giovanni* di Mozart, *Platée* di Rameau, *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini. Dirigeranno Jean Gitton, Louis Martin, Hans Rosbaud, Otto Ackermann, Carlo Maria Giulini.

A Bregenz, dal 19 luglio al 15 agosto: *Le Allegre comari di Windsor* di Nicolai cantate da una compagnia del Volksoper di Vienna e *Der Bettelstudent* di Millöcker.

Il Festival d'Olanda si svolgerà dal 15 giugno al 15 luglio. Una compagnia italiana diretta da Carlo M. Giulini con la partecipazione di Cesy Broggini, Fernanda Cadoni, Eugenia Ratti, Fernando Corena, Walter Monachesi, Juan Oncina, regista Franco Zeffirelli, eseguirà il *Falstaff* verdiano. Seguiranno *Sampiero Corso* di Henri Tomasi, diretto dall'autore (prima esecuzione all'estero, dopo la prima mondiale di Bordeaux), *Fidelio* di Beethoven e *Peter Grimes* di Britten che saranno dirette da Alexander Krannhals.

A Glyndebourne (14 giugno-14 agosto): *Idomeneo, Il Ratto dal serraglio, Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, Il Flauto magico*, dirette da John Pritchard, Paul Sacher, Vittorio Gui, registi Carl e Peter Ebert; fra i cantanti i nostri Elena Rizzieri, Sesto Bruscantini e Ivan Sardi.

A Salisburgo, tra il 21 luglio e il 30 agosto le stesse opere che sono programmate a Glyndebourne verranno concertate e dirette, unitamente ai consueti concerti orchestrali per piccoli complessi e solistici, da Karl Böhm, Rafael Kubelik, Dimitri Mitropoulos, Eugène Ormandy, Bernard Paumgartner, George Solti, George Szell, Bruno Walter.

RECENSIONI:

musica

GIULIO VIOZZI. ***Trenodia*** per due pianoforti. Milano, Ricordi, 1955. L. 400.

Diciamolo subito: un pezzo che non dovrebbe mancare nel repertorio di nessun Duo pianistico, tant'è immediata la sua capacità di presa, tant'è facile da eseguirsi pur nella sua appariscente complessità, tant'è abilmente raggiunto l'effetto dinamico e agogico. Non è il Viozzi maggiore, ma un Viozzi dalla mano sicura e dall'occhio quasi scenico. Non si comprende bene il perchè del titolo di *Trenodia*, ma è questione soggettiva e forse anche in questo ha ragione l'autore. Non è un pezzo da giudicare con gli occhi (come avviene nei concorsi la cui conclusione spesso si chiama granchio) non è, dicevamo, da giudicare guardandola, questa musica, ma ascoltandola. Oh, quanto beneficerebbero i concorsi se classificati mediante esecuzione anzichè mediante le cinque teste giudicatrici affondate nelle partiture dove talvolta la cura esteriore, le belle legature, le belle pausine, le sapienti dosature orchestrali (la macchina aveva scritto inchiostrali e aveva perfettamente ragione) tengono il posto della genialità. Ma non divaghiamo, ritorniamo al Viozzi e ripetiamo che la sua *Trenodia* non dovrebbe mancare sui pianoforti di nessun Duo.

P. M.

LUIGI FERRARI TRECATE. ***Missa « Sancta Trinitas »*** per coro a 3 voci miste con organo (o armonio). Milano, Ricordi, 1955. L. 600.

Questa Messa è nuova, ma ha già avuto il collaudo di un vivo successo in alcune esecuzioni a Parma e a Roma, ottenendo ovunque il plauso ed il consenso di quanti amano trovare nella musica liturgica quelle doti che la rendono espressione di preghiera e nello stesso tempo di arte vera, religiosamente sentita e realizzata. Tradizionale soltanto nella forma, essa ha un contenuto musicale assolutamente nuovo e personale, senza ricercatezze ed astruserie stilistiche. Non è troppo facile nè troppo difficile. Le tre voci miste per le quali è scritta, restano nell'ambito della loro estensione corale e si muovono con quella correttezza, spontaneità ed eleganza che non potevano mancare ad una penna vecchia del mestiere. C'è la continuità di linguaggio polifonico che non lascia tempo a distrazioni e noia, specialmente nelle parti più lunghe come il *Gloria* e il *Credo;* c'è l'interesse armonico che, attraverso un modulare logico e coerente, evita la scialba monotonia dei soliti accordi; c'è la vitalità ritmica e melodica di ogni parte corale che elimina il deprecabile eccellere di una voce sulle altre e c'è, soprattutto, quel giusto equilibrio tra coro e organo che lascia al nobile strumento liturgico tutte le possibilità di esplicare la sua funzione musicale, senza ridurlo ad un semplice elemento concomitante.

Quanto al clima modale in cui tutta la composizione si muove, nulla vi è che richiami il lirismo melodrammatico d'altri tempi e d'altri ambienti. I temi melodici e la loro veste armonica hanno un sapore arcaico e creano un'atmosfera mistica, orante, profondamente sacra.

Per queste doti artistiche e liturgiche, crediamo che la nuova messa del M.o Ferrari Trecate possa degnamente entrare nel repertorio liturgico di quelle Cappelle musicali che hanno possibilità e desiderio di mettere insieme qualche cosa di nuovo e, nello stesso tempo, di veramente artistico a servizio della preghiera liturgica.

MARIO DALLAPINA

E. FELICE DALL'ABACO. ***Concerto da chiesa in la minore op. 2 n. 4*** per archi e cembalo. Trascrizione di Joseph Robbone. Partitura. Bologna, Bongiovanni, 1955.

Tra i musicisti di derivazione corelliana Evaristo Felice Dall'Abaco non è stato fra quelli che hanno largamente fruito dell'interesse contemporaneo per la musica strumentale del nostro Sei-Settecento: non, almeno, nella misura con cui Albinoni, Bonporti, Locatelli e Geminiani (per non parlare di Vivaldi) si sono avvantaggiati di edizioni moderne, di incisioni discografiche, di studi critici.
L'op. 2, per esempio, che era stata pubblicata ad Amsterdam da Estienne Roger tra il 1712 e il '14, dopo essere stata riprodotta per un terzo dal Sandberger nei *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, è rimasta ancor oggi quasi del tutto obliata.
E' cosa probabile che già al loro apparire, i *Concerti a quattro da chiesa op. 2* ricordassero una fase della musica strumentale ormai superata — nell'attività dei compositori più d'avanguardia: tra i quali erano, a quei tempi, Albinoni e Torelli — nella quale il Concerto non si era ancora liberato dai legami di struttura con la forma della Sonata da Chiesa. Ma questa indicazione cronologica nulla toglie alla freschezza inventiva, alla ritmica ariosa, alla piacevole ingenuità melodica che anima molti Concerti dell'op. 2: tra i quali questo in la minore, che è il quarto della raccolta. Come nella Sonata da Chiesa i suoi tre movimenti (Allegro - Largo - Presto) rimangono tutti ancorati alla tonalità di impianto; come nel Concerto il primo violino si stacca (nel Largo, e ancor più nel Presto) da quella ambivalenza che anteriormente teneva legate come fratelli siamesi le due parti del violino ed assume la posizione di *leader*.
Joseph Robbone che aveva già curato la revisione dell'ottavo Concerto (vedi *Ricordiana*, 1955, pag. 277), ha messo in partitura anche il quarto, con probità rispettosa e con vigile conoscenza della agogica e delle determinazioni dinamiche che ne possono far risaltare le numerose bellezze.
(Perchè il revisore non continua il lavoro e prepara la trascrizione di tutta l'op. 2? Sarebbe un ottimo e doveroso contributo alla conoscenza di un compositore la cui grandezza è ancora in attesa del necessario « lancio »).

RI. AL.

UNBEKANNTER MEISTER. ***Salzburger Triosonate*** per due violini, violoncello e basso continuo. Bearbeitet von Erich Schenk. Wien, Oesterreichischer Bundesverlag (« Hausmusik » n. 95).

Nella collezione Hausmusik delle Edizioni Federali Austriache sono già apparsi più di trenta fascicoli dedicati a Sonate a tre italiane, che ebbero nel Sei-Settecento grande diffusione in Austria: sia attraverso l'opera diretta di quei compositori italiani, e specialmente veneziani, che vissero ed operarono a Vienna ed in altre città austriache, sia nelle composizioni di maestri ed epigoni locali.
Erich Schenk, il musicologo salisburghese che insegna all'Università di Vienna e che ha curato con competenza ed amore numerose revisioni per questa collezione, ha tratto la presente Sonata da un gruppo di lavori, di provenienza per lo più anonima, che sono conservati nell'archivio musicale della cattedrale di Salisburgo.
Per la forma dominante del linguaggio musicale, per lo sviluppo variato dei tempi estremi, che sono dello stesso tipo melodico e sono collegati da un Adagio ricco di espressione, lo Schenk opina in una breve introduzione che questa anonima Sonata appartenga alla tradizione veneziana quale era interpretata da Antonio Caldara, il quale lavorò anche per Salisburgo.
L'edizione è strettamente fedele al manoscritto: il revisore ha aggiunto tra parentesi alcuni segni riguardanti la dinamica e l'armatura.

RI. AL.

LETTERE AL DIRETTORE

La mania della « prima esecuzione assoluta »

... In Italia sia per concorsi che per stagioni e festivals, *guai se una composizione sia stata eseguita anche una sola magra volta! Per me è una mania inspiegabile...*

M° Franco Ghezzi - « Torinese in Buenos Aires »

Argomento divertente. Lo riprenderò. E' anche già capitato fra queste *Lettere*. Per me si tratta di una cosa spiegabilissima e anche provvidenziale. La cosa si può spiegare così: tale fu il godimento provato nella precedente esecuzione della « novità assoluta », che il timore del rigodimento genera e concentra la speranza di una nuova novità.
E così di volta in volta, di novità in novità, si seguita a sperare che capiti la volta buona. Che Le pare? Del resto osservi bene e vedrà che sarà così anche in Argentina.

Se è vero che Mozart diceva le parolacce

Esilide Chiostri - Firenze

Sì, le diceva, le scriveva e le metteva persino in musica, come in quel canone *difficile lectu* ove fondendo insieme certo *latinorum*, certi dialettismi austriaci e talune paroline tutt'altro che parlamentari imparate proprio qui a Milano, il « divino fanciullo » arriva a una licenziosità assolutamente indecente.
Un altro « divino fanciullo » che scrisse parolacce scatologiche fu il Leopardi dodicenne, e precisamente in una lettera per la marchesa Roberti di Recanati, lettera di ripicco tra ragazzi che Lei potrebbe leggere a pag. 11 del magistrale *Saggio sul Leopardi* di Giuseppe De Robertis (*I classici Rizzoli - Leopardi*, Vol. I). Non è difficile che il conte Monaldo abbia misurato al suo Giacomino magari anche qualche scapaccione.

« E adesso, povera donna? »

Mi sono recentemente diplomata a pieni voti in pianoforte e adesso mi trovo come sperduta. Che posso fare come neo-diplomata?...

Prof. Cesy B. - Genova

Non saprei proprio che cosa consigliarLe. Per i giovani strumentisti davvero « si fanno più chiacchiere che fatti ». I concerti minori se li pappano i giovani stranieri « con la moneta in favore » pagando le spese per « presentazioni » cui va il pubblico gratuitamente. (A caval donato...). Nelle grandi Società suonano solo gli assi (e forse qualche raccomandato di ferro).
Nei concorsi vincono giapponesi pigmei e samoiedi; qualche colpo di fortuna capita tavolta a pianiste « dalle reni ben falcate e possenti », per citare D'Annunzio.

Concorsi ai posti di insegnamento non se ne bandiscono più da mezzo secolo. Con questa trovata dei ruoli transitori, a furia di ruotare un'incaricato si sveglia un bel mattino titolare « in pianta stabile » senza sapere chi ringraziare. Detto per celia, il celebre titolo di Fallada « E adesso, povera donna? » come già a Suo fratello è venuto, per la verità, in mente anche a me. Ma non esageriamo. Lei ha in Suo splendente favore la giovinezza e creda a me che quella vale ben più di una qualche grande cattedra di Pianoforte principale (Se in cambio dei Suoi vent'anni potessi cederLe la mia, non me lo farei dire due volte). Tutto si accomoda a questo mondo, tranne che quel definitivo accomodamento davvero « in pianta stabile » e non più « in ruolo transitorio » che più o meno vorremmo tutti raggiungere passati i centoventi. Lei ne ha ancora cento, e glieli auguro tutti quanti felicissimi.

La predica è fatta

...Sulle condizioni economiche dei nostri giovani io credo che se si facesse ogni tanto qualche predica se ne avrebbero risultati concreti...

Rag. Giov. Piantanida - Bolzano

Sì, « fra le incantevoli meraviglie musicali », è vero, c'è anche quella di credere che i nostri compositori giovani e ancora sconosciuti abbiano a portata di mano i fogli da mille in pacchetti da cento e da cinquecento. I banditori di concorsi per un'opera, per un balletto, o pezzo sinfonico o sinfonico e corale, con serafica ingenuità richiedono agli autori copie a tre per volta, della partitura, e della riduzione per pianoforte con e senza canto, e poi la tassa d'scrizione, spese di qua, spese di là... Ma i redattori dei bandi lo sanno o non lo sanno che generalmente il nostro giovane compositore, tutto preso dalle lezioni e da altre occupazioni pagnottistiche è molto se guadagna da sbarcare il lunario riuscendo a lavorare per sè in ore impossibili, quando la stanchezza del lavoro professionale gli ha già sperperata la « riserva lirica », quando casca dal sonno, quando non ha più altro fervore che quello d'una fame come si dice da suonatore?

Con quel che costano oggi la carta rigata, il copista, l'inchiostro e altri articoli di cancelleria, il rilegatore, la posta e l'iscrizione coi relativi documenti; fede di nascita, per vedere se il concorrente sia nato davvero; cittadinanza; casellario giudiziario, per vedere se il concorrente conosce lo stile... *legato*; eccetera, bisogna « mettere in pericolo » un capitale che a molti giovani comporterebbe la vendita del pianoforte, della bicicletta, la napoletana del caffè, la macchina fotografica, la radiolina, la Gillette... Altro che presentare i lavori in tre, quattro copie; altro che parlare « dei giovani che non hanno più la vena d'una volta »; altro che spendere miliardi in sovvenzioni dispersive; sarebbe ora si pensasse un po' anche a questi nostri giovani compositori spesso in bolletta nera, aiutandoli, sottraendoli almeno in parte all'inglorioso lavoro di lezionari forzati. E ora basta. La predica è fatta. A Lei il restare adesso in attesa dei relativi risultati. Io per me, come da Suo desiderio, la predica l'ho fatta. Sui relativi risultati mi sappia dire qualcosa. Grazie.

Resp. Guido Valcarenghi

Arti Grafiche G. Mongussi - Milano - Autorizz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	op. com.	1	Radio Bremen	Kindler		Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	op. com.	1	Kiel	Winkler	Kiel	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella* (trascritta per 2 pianoforti)	op. com.	1	Halifax		Opera School	Ricordi
MOZART-PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	op. com.	3	Palermo	Paumgartner	Massimo	Ricordi
MOZART-PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	op. com.	3	Napoli	Paumgartner	S. Carlo	Ricordi
MOZART-PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	op. com.	3	London	Mandel	Palace	Ricordi
MOZART-PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	op. com.	3	Reggio Emilia	Paumgartner	Municipale	Ricordi
PIZZETTI	*La Figlia di Iorio*	op.	3	Catania	Verchi	Bellini	Ricordi
RESPIGHI	*La Fiamma*	op.	3	Milano RAI	Molinari-Pradelli		Ricordi
VERETTI	*I sette peccati*. Mistero musicale e coreografico (1ª rappresentazione assoluta)			Milano	Sanzogno	Scala	Ricordi
VIOZZI	*Allamistakeo*	op.	1	Radio Trieste	Curiel		Ricordi
VIOZZI	*Allamistakeo*	op.	1	Genova	Gracis	Carlo Felice	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Archi	Trieste	Rispoli		10	Ricordi
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Archi	Paris RTF	Gracis		10	Ricordi
BOIELDIEU-STUEBER	*Concerto per arpa e orchestra*	Orch.	Frankfurt HR	Matzerath	Stein	20	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di cappella*. Ouverture	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart		5	Ricordi
CLAUSETTI	*3 Danze e Finale*	Orch.	London BBC	Jenkins		14	Ricordi
CLAUSETTI	*San Giovanni Latterano*. Per coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	London	Stevens		22	Ricordi
CLEMENTI-FASANO	*Sinfonia in re*, op. 18 n. 12	Orch.	Frankfurt HR	Boult		25	Ricordi
CLEMENTI-FASANO	*Sinfonia in re*, op. 18 n. 12	Orch.	Torino RAI	Basile		25	Ricordi
DANIEL-LESUR	*Serenata per archi*	Archi	Paris	Menet			Ricordi - Paris
DUTILLEUX	*Le Loup*. Suite dal Balletto	Orch.	Paris	Fournet			Ricordi - Paris
FRESCOBALDI-GHEDINI	*4 Pezzi*	Gr. orch.	Torino RAI	Previtali		22	Ricordi
FRESCOBALDI-MALIPIERO	*Toccate*	Archi	Venezia	La Rosa Parodi		9	Ricordi
GABRIELI A.-GHEDINI	*Aria della battaglia*	Orch.	Baden-Baden SWF	Rosbaud		9	Ricordi
GABRIELI A.-GHEDINI	*Aria della battaglia*	Orch.	Montreal CBC	Gagner		9	Ricordi
GABRIELI G.-GHEDINI	*Canzoni* dalle « *Sacre Symphoniae* »	Orch.	Paris	Albert		18	Ricordi
GABRIELI G.-GHEDINI	*Canzoni* dalle « *Sacre Symphoniae* »	Orch.	Paris RTF	Rosenthal		18	Ricordi
GAVAZZENI	*3° Concerto di Cinquandò*	Archi	Trieste	Sigon		21	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Orch.	Baden-Baden SWF	Maazel		17	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Orch.	Trieste	Maazel		17	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Orch.	Torino RAI	Maazel		17	Ricordi
LAPARRA	*Suite italienne*. Per piccola orchestra con tromba solista	Picc. orch.	Köln WDR	Marszalek	Meugebauer	9	Ricordi
LESUR-DANIEL	*Serenata per archi*	Archi	Paris	Menet			Ricordi-Paris
MALIPIERO	*Concerti*	Orch.	Firenze	Monteux		20	Ricordi
MALIPIERO	*Elegia-capriccio*	Orch.	Baden-Baden SWF	Rosbaud		15	Ricordi
MALIPIERO	*La Passione*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Venezia	La Rosa Parodi		32	Ricordi
MALIPIERO	*2° Sinfonia* (degli archi)	Orch.	Baden-Baden SWF		Quintetto « Boccherini »	20	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Picc. orch.	Baden-Baden SWF	Bour		15	Ricordi
MANCINELLI	*Cleopatra*. Ouverture	Gr. orch.	Bologna	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	*Cleopatra*. Andante Barcarola	Gr. orch.	Bologna	Mander		4	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Picc. orch.	Bonn	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Picc. orch.	Bologna	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Trieste	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Bologna	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Istambul	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Picc. orch.	Bologna	Mander		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Picc. orch.	Frankfurt HR	Vogt		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Picc. orch.	Istambul	Mander		5	Ricordi
MELCHIORRE	*Danza abruzzese in mi*	Gr. orch.	München BR	Kloss		7	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Ouverture	Orch.	Baden-Baden SWF	Ackermann		5	Ricordi
MENOTTI	*Concerto in fa, per pianoforte e orch.*	Orch.	Baden-Baden	Vogt	Peukert	28	Ricordi
MIGNONE	*1a Fantasia brasileira, per pianoforte e orchestra*	Orch.	Berlin RIAS	Walter	Schröder	12	Ricordi
PAISIELLO-BRUGNOLI	*Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Torino	Bruni	Sala-Gallo	24	Ricordi
PAISIELLO-BRUGNOLI	*Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Remscheid	Suitner	Sala-Gallo	24	Ricordi
PAISIELLO-BRUGNOLI	*Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Zurigo	Vogt	Sala-Gallo	24	Ricordi
PEROSI	*La Risurrezione di Lazzaro*. Oratorio	Coro e orch.	Bologna	Casagrande		70	Ricordi
PETRASSI	*Salmo IX*. Per coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	London BBC	Cameron		45	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Orch.	Frankfurt HR	Matzerath	Priegnitz	12	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Orch.	Berlin RIAS	Walter	Priegnitz	12	Ricordi
PILATI	*2 Tempi* dalla *Suite in 4 tempi*	Archi	Baden-Baden SWF	Smola		5	Ricordi
PIZZETTI	*Canti della stagione alta*	Orch.	Istambul	Cemal Reçit		30	Ricordi
PIZZETTI	*Messa da Requiem*	Coro e orch.	London BBC	Woodgote	BBC Chorus	22	Ricordi
PIZZETTI	*3 Preludi per l'Edipo Re*	Orch.	London BBC	Tausky		15	Ricordi
PIZZETTI	*3 Preludi per l'Edipo Re*	Orch.	Venezia	Dervaux		15	Ricordi
PIZZETTI	*3 Preludi per l'Edipo Re*	Orch.	Firenze	Mander		15	Ricordi
PIZZETTI	*Sinfonia in la*	Gr. orch.	Roma RAI	Sanzogno		43	Ricordi
RESPIGHI	*Adagio con variazioni*, per violoncello e orchestra	Orch.	Stuttgart SDR	Müller-Kray	Dorner	12	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1° suite)	Orch.	Birmingham	Monteux		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Orch.	Toulouse RTF	Guillot		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Winnipeg	Kaufmann		16	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Stuttgart SDR			16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Torino RAI	Rossi		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Hamburg NDR	Schüchter		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	London BBC	Hopkins		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Trieste	Celibidache		16	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Lugano	Basile		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Brescia	Basile		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Torino RAI	Rossi		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Istambul	Cemal Reçit		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Lille RTF	Clowez		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Venezia	Basile		18	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt HR	André		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Garmisch-Partenkirchen	Friederich		20	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	Hamburg NDR	Schüchter		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Frankfurt HR	Schröder		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Hounslow	Barclay		20	Ricordi
ROSSELLINI	*Berceuse* dall'opera *La Guerra*	Orch.	London BBC	Efrem			Ricordi
SALIERI-TONI	*Sinfonia in re*	Picc. orch.	Roma RAI	Bogo		8	Ricordi
SANTORO	*O Café*. Suite	Orch.	Cannes	Villa-Lobos			Ricordi
TOSAR	*Sinfonia n. 2*	Orch.	Paris	Protasi			Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.		Goldschmidt		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Torino RAI	Rossi		31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in fa* F. XII n. 10	Orch.	Istambul	Mander		13	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la* F. XI n. 4	Archi	Durham	Busbridge		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in sol min. « Per l'Orchestra di Dresda »* F. XII n. 3	Orch.	Paris	Martin		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in do. « Per la solennità di S. Lorenzo »* F. XII n. 14	Orch.	Paris	Martin		14	Ricordi
VIVALDI-FANNA	*Sinfonia in si min. « Al Santo Sepolcro »* F. XI n. 7	Orch.	Paris	Martin		6	Ricordi
VIVALDI-MADERNA	*Beatus Vir*. Oratorio per doppio coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Frankfurt HR	Maderna		45	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do, per oboe e archi*	Archi	Roma RAI	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do. « Il piacere »* F. I n. 27, per violino e archi	Archi	Roma RAI	Fasano	Ruotolo	10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in mi bem. « La tempesta »* F. I n. 26, *per violino e archi*	Archi	Roma RAI	Fasano	Malanotti	8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol. « Alla rustica »*	Archi	Torino RAI	Sanzogno		4	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*La Primavera* dalle *4 Stagioni*	Archi	Hamburg NDR	Münchinger		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 60	Archi	Baden-Baden SWF	Reichert		14	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*8° Concerto in la min.* da *« L'Estro armonico »*.	Orch. cam.	Cannes	Bertoletti		10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*8° Concerto in la min.* da *« L'Estro armonico »*.	Orch. cam.	Luxembourg	Pensis		10	Ricordi
VIVALDI-TAMBURINI	*Concerto in si min.*	Archi	Treviso	Mariutto		18	Ricordi
WOLF FERRARI	*La Dama-boba*. Ouverture	Orch.	Berlin RIAS	Walter		7	Ricordi
WOLF FERRARI	*La Dama-boba*. Ouverture	Orch.	Hamburg NDR	Schüchter		7	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve per archi*	Archi	Milano	Toffolo			Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve per archi*	Archi	Trieste	Toffolo			Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Orch.	Hamburg NDR	Martin		9	Ricordi

G. RICORDI & C.

EDITORI / MILANO

LE PARTITURINE

RICORDI

raccolgono alcune centinaia
di composizioni
appartenenti a tutti i generi
della letteratura musicale
classica e moderna

L'elegante veste grafica
la nitidezza litografica,
la sicurezza revisionale unita
a esemplare fedeltà agli originali
fanno di questa collezione
uno strumento indispensabile
per lo studioso e per l'amatore
e una guida utilissima
per l'ascolto della musica incisa.

I prezzi di queste partiture in 16°
sono economici.

Catalogo completo a richiesta.

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 Aprile 1956

				Lire
LIBRI D'INTERESSE MUSICALE				
*	129304	Barblan e Della Corte	*Mozart in Italia. I Viaggi e le Lettere*	2500
PIANOFORTE				
	E.R. 1 a	Beethoven	*Sonate.* (Casella). Vol. I (n. 1-12) (ital.-sp.port.)	2200
	E.R. 2 a	—	Id. Vol. II (n. 13-23) (ital.-sp.-port.)	2000
*	129132	Fugazza	*6 Pezzi facilissimi*	250
*	129128	Manenti	*Lai*	200
*	129061	Pozzoli	*Pinocchio.* Piccola suite	500
	116812	Savasta	*Notturno*	250
CANTO E PIANOFORTE				
	119634	Cimarosa	*Un palpito atroce.* Duetto di Filantro e Bellina (da «Le Astuzie femminili») (F. M. Napolitano)	200
	124575	Guerrini	*Il Lamento di Job,* per voce di basso, archi, pianoforte e tam-tam. Riduzione	500
*	129131	Mandelli	*Ave Maria,* per voce e organo. (Dalla colonna sonora per il film «Il Duomo di Milano» di E. Cassè)	150
VIOLINO E PIANOFORTE				
*	128920	Ghedini	*Concerto Basiliensis,* per violino e orchestra da camera. Riduzione	800
CONTRABBASSO				
	E.R. 792	Billè	*21 Piccoli studi melodici in tutto i toni*	400
	E.R. 791	—	*6 Studi caratteristici*	300
CHITARRA				
*	E.R. 2472	Carulli	*Metodo completo, riveduto e completato da B. Terzi.* Vol. II (testo ital.-franc.)	400
*	129158	Ferracin	*Habanera*	150
*	129157	—	*Intermezzo*	150
ARMONICA A BOCCA				
*	129023	Aniaghi	*Metodo completo teorico-pratico*	250
FISARMONICA				
*	129164	Ferrari-Trecate	*6 Pezzi facili e facilissimi per il piccolo fisarmonicista*	250
PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°				
*	P.R. 776	Mozart	*32 Sinfonie.* Vol. I (Edizione di lusso rilegata in tela e oro con astuccio)	3500
*	P.R. 777	—	*17 Sinfonie. Vol. II* (Edizione di lusso rilegata in tela oro con astuccio)	3500
SPARTITI CANTO E PIANOFORTE				
		Verdi	*Nabucco* (in brochure)	2100
		Pergolesi	*La Serva Padrona* (in brochure)	800
LIBRETTI				
*		Donizetti	*Il Campanello*	150

Le novità sono contrassegnate da un *

L'annata 1955

di Ricordiana

è in vendita a L. 3.000

in elegante rilegatura

in tutta tela grigia,

impressioni in rosso e oro

e indice generale



dischi

Columbia

MOZART-GIESEKING

Una splendida registrazione
dell'opera omnia per pianoforte di Mozart
interpretata
da uno dei più grandi pianisti
della nostra epoca:
ecco il superbo contributo
della COLUMBIA
alle manifestazioni che, nel 1956,
commemoreranno il II° centenario
della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume I° - 33 QCX 10121
Volume II° - 33 QCX 10125
Volume III° - 33 QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.

Steinway & Sons



BECHSTEIN

pianoforti

delle più grandi marche internazionali - gran coda da concerto - mezza coda - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 88
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via C. Battisti, 120

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600

Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz.: Milano - Via Passarella 10 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

Il cambiadischi funziona con dischi diversi, anche se mescolati.

giradischi L. 22.000 (con supporto di metallo L. 24.000) - cambiadischi L. 42.000
PREZZI AL PUBBLICO

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. R. L.
Milano, Via Berchet, 2.



I migliori televisori delle più note marche internazionali



nei 6 negozi

RICORDI

GENOVA - via Fieschi, 20 r
MILANO - via Berchet, 2
MILANO - corso V. Emanuele, 34
NAPOLI - gall. Umberto I, 88
PALERMO - via Cavour, 52
ROMA - via C. Battisti, 120

reparti speciali - accurata assistenza tecnica

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: microsolco / normali LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica
degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana S. p. A.*

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Braunschweig

un pianoforte di grande classe

Strumenti originali fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO II N. 6 / GIUGNO 1956

Sommario:

273 *Per la gloria di Giuseppe Martucci compositore* (Fabio Fano)

279 *Il teatro di Ottorino Respighi* (Franco Abbiati)
Contributi bibliografici

284 *Maria Egiziaca* (Claudio Guastalla)

286 *Realtà ed illusioni di una rinascita del melodramma* (Eduardo Guglielmi)

289 *Teatri e concerti*

310 *Note musicali (Modulazioni - Brevi - Festivals)*

Recensioni

313 Libri

317 Dischi

319 Lettere al Direttore



G. RICORDI & C. MILANO
Via Berchet, 2

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 88
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ITALIA Milano. Radio Record Ricordi: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Fama: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi: Via Cesare Battisti, 120

RAPPRESENTANZE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darrer's Ltd. 128, Adderley St.
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. Nicholson's Ltd.: 416, George St.
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 35
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barao de Limeira, 321
CANADA' Toronto. G. Ricordi & Co.: 330, Victoria St.
CECOSLOVACCHIA Praga. Mejmir Urbanek: Mosarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguer, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: 32 Soliman Pascià
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jundrestigen, 9 A
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: 3, rue Roquépine
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag: Herrenstrasse, 49
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramiglioli: Nikkatsu International Bldg. N. 510 - 1-1 Yurakucho, Chiyoda-Ku
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co.: 271, Regent Street
GRECIA Atene. S.O.P.E. 3 Rue Polytechnion
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA Den Haag. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAY Asunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputacion, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 1270 Avenue of the Americas
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A. G.: Augustinergasse, 15
UNGHERIA Budapest VII. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAY Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAY Montevideo. Inre Negueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista.

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 6 Giugno 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C./C. postale 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale «Abbonamento Ricordiana». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano - Via Berchet, 2 tel. 893.405

Per la gloria di Giuseppe Martucci compositore (1856-1956)

di Fabio Fano

Nello scrivere questo articolo in commemorazione d'un musicista per il quale ormai da anni diamo chiare prove di convinta e piena ammirazione, non possiamo non sentire, accanto a quello slancio d'entusiasmo che ad ogni tributo d'ammirazione si accompagna, anche un senso di amarezza; perchè, dopo aver ripetutamente cercato di inculcare maggior amore e promuovere maggior conoscenza dell'opera di Giuseppe Martucci, e di persuadere gli animi dei restii, che sono molti, fra i musicisti e i critici, a rivedere il proprio giudizio mediante un più attento studio di essa opera — e in ciò non era in verità nulla di straordinario o di lesivo dell'amor proprio di alcuno, perchè chiunque può ricredersi intorno all'uno o all'altro oggetto artistico; anzi, a ben guardare, la critica d'arte o la critica in generale è un continuo ricredersi, ossia più o meno rivedere e affinare il giudizio —, se ora ci fermiamo un momento a considerare i risultati degli sforzi compiuti, dobbiamo concludere che, finora, quel nostro richiamo è stato ben poco ascoltato. Siamo nell'anno della prima ampia ricorrenza celebrativa del musicista — e si dia

a tali ricorrenze il significato e l'importanza che si voglia, si tratta di istituzioni ormai radicate a cui si deve pur riconoscere una qualche funzione artistica, sociale —; orbene, Martucci si è commemorato e si commemora, ma in misura assai limitata, ossia quasi esclusivamente in città particolarmente legate alla sua vita ed attività; e in generale l'ambiente musicale che diremo professionale accompagna tali manifestazioni più con un senso di riverenza, talvolta anche fredda, che con entusiasmo ed amore. E nei giudizi, riaffiorano tuttavia, dal più al meno, le riserve e restrizioni che già più volte ci siamo studiati di confutare.

E tuttavia, pur tra queste malinconiche constatazioni, v'è qualche cosa che può confortarci e potrebbe anzi, se ve ne fosse bisogno, rafforzarci nelle nostre convinzioni: in primo luogo cioè il vedere che, poco o molto, e sia pur lentamente, l'opera del Martucci va trovando la via per farsi luce, anzi far luce sull'umanità — non parliamo beninteso di successo esteriore, che può anche aver valore negativo e comunque lo ha sempre soltanto subordinato —; e in particolare qualche composizione, come la *Canzone dei ricordi*, sembra trovare maggior risonanza nei cuori degli ascoltatori, e almeno una delle Sinfonie è un po' più conosciuta e qualche volta anche apprezzata che non dieci o vent'anni fa; inoltre, che l'atteggiamento sostenuto o freddo che buona parte dei critici o dei musicisti in quanto critici pertinacemente conserva verso il Martucci compositore, non si appoggia in verità a nuove o comunque solide argomentazioni, ma ad una mera ripetizione dei consueti vecchi motivi che non fanno muovere un passo innanzi nell'approfondimento del problema critico; e da ciò chiaramente si vede che chi, a voce o per iscritto, si rifiuta di riconoscere la vera bellezza di certe opere martucciane, lo fa perchè in fondo si ostina a rimanere fuori dal mondo spirituale onde quelle opere sono sgorgate, dal mondo interiore dell'artista insomma. Ma così facendo, evidentemente, non si è ascoltatori obbiettivi, e tanto meno si è critici sereni.

La verità è che, se alcuno si provasse finalmente a uscire dal generico di siffatte riserve, ossia invece che limitarsi a ripetere per l'ennesima volta che il Martucci, specialmente nelle opere di ampie proporzioni, è un imitatore e un epigono — parole in questo caso tanto assurde che ci fa sdegno persino il ripeterle — di Brahms, cercasse veramente di esaminare tali opere, di studiarle ponderatamente e poi volesse tirare le somme e individuare dove sia l'imitazione e in che cosa consista, le armi rivolte a trovarvi i punti vulnerabili si spunterebbero ogni momento, ossia potrebbero solo trovar la via a punti o elementi accessori, come generici procedimenti formali o qualche particolarità di disegno o simili, ma per nulla ledere le parti vitali ed essenziali, dove si afferma si può dire ad ogni passo la voce e l'accento di una personalità evidente, inconfondibile.

E ove poi taluno, facendo la critica sul serio e a fondo, volesse, pur essendo ammiratore, per un senso di scrupolo far la parte di *advocatus diaboli* e ben stabilire e specificare se e dove siano elementi che possano aver dato adito a quella taccia di germanesimo e brahmsismo, si troverebbe innanzi tutto nella necessità di distinguere tra opera e opera; e ciò potrebbe in certo senso giovare ad una penetrazione sempre maggiore dello spirito e dell'arte del Martucci; si vedrebbe ad esempio che, dei due *Trii*, se il secondo, in *mi bemolle maggiore*, è in certo senso più maturo, di un'umanità più pensosa, il

primo è in compenso più assolutamente fresco e più interamente martucciano; nel secondo si possono trovare, nei limiti e negli aspetti accessori suddetti, alcuni elementi brahmsiani, nel primo neppur quelli; per converso, delle due *Sinfonie*, la prima può avere parvenze brahmsiane, e specialmente affinità con la *Seconda sinfonia* dell'amburghese nella fisionomia ritmica dei singoli tempi — ma che valore ha poi la ritmica generica quando il succo è così diverso, diversità che comincia proprio dal tratto iniziale della composizione? —; la seconda è invece si può dire interamente liberata da influenze anche estrinseche, e di una genialità così evidente, di una luce così fulgida sia nelle parti di espressione serena che in quelle di pensosa malinconia e in quelle fittamente cesellate, che par proprio incredibile che essa sia così poco nota ed eseguita, anche se, a dir vero, le sue difficoltà sono grandi. Naturalmente, per vedere e riconoscere tutto ciò bisogna sentire l'accento particolare, il *quid* inconfondibile dell'artista, giacchè senza di ciò manca la chiave alla comprensione della sua opera.

A questo punto, dobbiam dire che v'è stato chi, pur mostrando di riconoscere l'importanza dell'oggetto ha trovato strano questo nostro lamentare la incomprensione o poca comprensione per l'opera di un musicista che, si è osservato, si esprime in un linguaggio tanto semplice ed evidente e in naturale connessione con il suo ambiente e il periodo storico; è parso insomma quasi paradossale che attribuissimo al Martucci elementi di senso così recondito che la critica musicale, la quale si è trovata di fronte a problemi ben più difficili e — ripetiamo sempre dall'obiezione che ci è stata mossa — è giunta ormai a tale maturità da poterli tutti risolvere, abbia in questo caso mancato al suo assunto. Su ciò vi sarebbe in verità molto, troppo da dire e da discutere, ma basti qui notare che alla base di tali diversità di vedute sta sempre un diverso criterio di giudizio estetico che in questo caso si riferisce in particolare all'originalità e alla profondità dell'opera d'arte, e quindi a quel che possa essere la difficoltà o meno di comprensione di essa, in quanto che evidentemente dalla parte onde viene la suddetta obbiezione, si pone tale difficoltà solo nelle opere dove si trovi una sorta di linguaggio complicato ed enigmatico: mentre invece a nostro avviso — e in ciò ci sembra d'avere a sostegno una tradizione estetica secolare, ossia quanto dagli antichi Greci in poi si è sempre predicato del bello come pure di altre categorie spirituali — la cosa è tutt'altra, ossia la difficoltà consiste proprio nel riconoscere ed intendere la vera semplicità di sentimento e di espressione; e d'altra parte anche il distinguere ciò che pur nella semplicità vi possa essere di complesso e di sanamente innovatore, è possibile solo ad un attento e ponderato esame. Così, per prendere un esempio dei più insigni della storia letteraria, non si può certo dire che fosse ermetico il linguaggio poetico di un Leopardi, che i competenti in materia dicono essere stato nullamente o pochissimo compreso ai suoi tempi; e, pur nel caso più famoso del genere che si presenti nella storia della musica, quello di Bach, non si farebbe certo onore a quel sommo pensando che l'oscurità in cui per quasi un secolo la sua opera è rimasta, fosse dovuta all'aver egli usato un linguaggio astruso o sibillino. Certo per intendere ogni linguaggio occorre, ripeteremo ancora proprio con il Leopardi, l'« assuefazione »; ma del resto la questione dell'originalità, dell'essere uno o l'altro artista più o meno innovatore anzi « rivoluzionario », è diventata nel dominio delle opinioni musicali una specie

di ossessione, tanto che ci sorprendiamo noi stessi a parlarne e discuterne troppo, forzati dalla corrente generale, perchè, in verità, il concetto di originalità in estetica ha un valore soltanto subordinato a quello più essenziale ossia a quello della bellezza e purezza e verità espressiva, che costituisce il vero « imperativo categorico » dell'artista; nel quale imperativo, certo, è implicita la condizione di usare un linguaggio diverso dagli altri, senza di che si farebbe cosa o disonesta o inutile; ma non è detto con ciò che affinità non vi possano essere, anzi più o meno ve ne sono sempre. A un artista, in sostanza, si è detto mille volte, non si può chiedere altro che di parlarci con un linguaggio schietto, esteticamente e spiritualmente vero « secondo che gli ditta dentro » seguendo poi l'indirizzo che più gli piaccia e che meglio si confaccia alla sua natura — perchè un indirizzo o l'altro bisogna pur seguirlo e nessuno vien su dal nulla; ora a Martucci invece non si vuol consentire di aver seguito una via piuttosto che un'altra, di essersi collegato ad un indirizzo formale che era per verità l'unico adatto per il suo temperamento artistico, e oltre a ciò il più solido che nella musica strumentale vi fosse in Europa per potervi riagganciare la tradizione italiana dopo sì lunga interruzione in quel dominio; egli, secondo i suoi negatori o quasi negatori, avrebbe dovuto, per meritarsi il titolo di compositore originale, seguire vie impressionistiche o espressionistiche o altre del genere; visto che da ciò fu alieno, ecco che, con un equivoco che è anche aggravato da evidenti tendenze di parte, lo si è voluto definire come epigono di Brahms, con che si è dimostrato di non penetrare a fondo neppure lo spirito del compositore tedesco, perchè altrimenti sarebbero pur saltate all'occhio le differenze di stile e di temperamento, differenze che, sia in tratti generali che in particolari, opera per opera, si possono benissimo individuare e anche, nei limiti del possibile, specificare ed esprimere in linguaggio critico: ciò che qui non facciamo per non ripeterci o dilungarci. Ma a parte poi ogni paragone o riferimento storico, basti dir questo per sciogliere il nodo della questione: se, com'è stato detto financo a sazietà, la musica e tutta l'arte è, prima di tutto, canto, liricità, insomma « il cantar che nell'anima si sente » e per conseguenza il giudizio critico va commisurato a questo principio; e se allora tenendo presente questa verità si scelga solo qualche esempio dall'opera strumentale del Martucci, e per prenderne uno di particolare efficacia si apra la *Sonata* per violoncello e pianoforte là dove ha inizio la melodia formante quel che si dice il « secondo tema » e si vada innanzi sino alla fine della esposizione, e se in tale squarcio, ove di canto e liricità è davvero dovizia, non si voglia riconoscere il segno di un'arte autentica, allora cade ogni motivo di discussione: è come se si parlasse un linguaggio diverso, tanto che non è più possibile intendersi; perchè vorrebbe dire che radicalmente diverso è il sentimento dell'arte da una parte e dall'altra. È anche sorprendente che, per ribadire l'idea del « germanesimo » di Martucci, gli si sia voluto recentemente contrapporre l'esempio del Cherubini, come di un artista che abbia invece saputo, nel dominio della cosidetta « musica pura », serbarsi più genuinamente nazionale, italico: del Cherubini, che in verità nella musica strumentale non ha lasciato che ben poche composizioni e nelle opere vocali strumentali come le *Messe* e i *Requiem*, che certo hanno bellezze non periture, si mostrò proprio musicista aperto a correnti europee, segnatamente germaniche, a indirizzi che la maggior parte dei compositori italiani del suo tempo non seguivano.

Abbiamo detto dianzi di scegliere esempi dalla musica strumentale: ma in verità, anche come compositore vocale il Martucci fu mirabilmente dotato: e molto avrà ancora da dire in futuro la critica per mettere in rilievo come egli abbia saputo dare alla parola cantata verità e appropriatezza d'accento: basti qui un esempio per tutti: nella *Canzone dei ricordi*, lo slancio melodico sulle parole « *Ahi, mi par di vederlo a me dinante!* ». Una tale aderenza ed intima unione di parola e di suono fa venire alla mente certi passaggi proverbiali di Giuseppe Verdi: « *Ah, Emilia, Emilia addio!...* » (Ma ci sembra di sentir qualcuno protestare: « eh! là, nell'addio a Emilia c'è ben altro sentimento!... » Sì, certamente il sentimento è diverso: là c'è il grido disperato di chi ha un presentimento di morte e di non veder più una persona cara: qui invece l'angoscioso moto di rimpianto di un'anima smarrita e anelante: ma pur in tale diversità, l'accento espressivo è ugualmente autentico).

E dopo quando i versi dicono « *Ma il mormorio che m'ha portato il vento è sussurro di rami e non d'amor* », l'orchestra mormora veramente come il vento: non è già qui una imitazione musicale della natura, ma la voce stessa della natura che diviene musica.

Tale è, dunque, il cardine di quella che ormai ben può dirsi la « questione martucciana »: riconoscere o no l'autenticità, il suono schietto e geniale del suo canto; superato che venga questo ostacolo, questo che è ancora per i più il punto morto della questione — ma si deve pur sperare che un giorno o l'altro un tale stato debba finire — essa automaticamente viene a spostarsi su di un piano già secondario: quello cioè di stabilire dove esso suono si manifesti con voce più limpida e genuina, se cioè nei pezzi di limitate proporzioni del dominio pianistico, o nelle opere più vaste di quello strumentale da camera e sinfonico (a parte quelle ove entra la voce che, comunque, costituiscono nella sua opera una parte speciale e come laterale); questione che del resto si è fatta e si fa pure per altri musicisti, come Schubert e Schumann, la grandezza dei quali ormai non v'è chi metta in dubbio. Anche su ciò, non possiamo qui indugiare troppo; dobbiamo tuttavia notare che, quando si sia individuato dove sia la maggior genialità del Martucci compositore pianistico — e ricorderemo qui i pezzi che riteniamo le più autentiche gemme, lo *Scherzo in re bemolle maggiore op. 53 n. 3*, *la Barcarola in mi bemolle maggiore op. 64 n. 3*, la *Giga*, il *Capriccio* e la *Toccata op. 77*, la *Canzonetta op. 65 n. 2*, specialmente nella trascrizione orchestrale — e anche di alcuni pezzi staccati come l'*Andante op. 69 n. 2* per violoncello e pianoforte pur esso trascritto per orchestra; quando si sia sentita da ciò la voce di un cantore dall'anima di menestrello meridionale come trasognato e pur di una idealità dolorosa e anelante, allora questa voce si sentirà ugualmente nelle opere di più ampio respiro: e quand'anche — diciamo questo solo a titolo di ipotesi senza accenno di consentimento — taluno dovesse comprensibilmente opinare che la loro bellezza consista più in squarci lirici che in compatta unità d'insieme, ciò non toglierebbe assolutamente nulla al loro valore, e anche di una delle opere sotto questo aspetto più problematiche, ossia il *Concerto* per pianoforte e orchestra, non si potrebbero comunque chiudere gli occhi sugli stupendi episodi discorsivi del primo tempo, e sulla

sognante chiusa del secondo, e su l'inesauribile brio del finale sprizzante scintille da tutti i lati; e sempre più viene da meravigliarsi che una tale opera — che non è certo possibile giudicare dopo una sola audizione come non pochi pretendono —, e con essa le *Sinfonie*, sian rimaste così in ombra in confronto ad esempi tanto, ma tanto, più vulnerabili dagli strali di cui è fatto oggetto il cantore della *Canzone dei ricordi*: e alludiamo qui ad opere di musicisti per cui pure nutriamo molta deferenza, come Ciaikovski, Dvorak, Saint-Saëns, Bruckner, Mahler, e altri ancora; e pensiamo allora e ripetiamo che tale ingiustizia possa venir riparata solo dal tempo, che vorrà prima o poi far apparire il Martucci compositore in quella stessa luce di genialità e profondità in cui ha già avvolto il ricordo dell'interprete e del rinnovatore di cultura musicale.

FABIO FANO

Il teatro di Ottorino Respighi

di Franco Abbiati

Per la somma imponente delle sue opere teatrali, sinfoniche e da camera, per la sua tipica figura di creatore impareggiabile nell'esprimere le sensazioni del colore, nell'evocare immagini attraverso la dominata materia del suono, nell'animare il mondo della natura e dei sogni con la magica tavolozza dell'orchestra moderna, Ottorino Respighi, pure spentosi immaturamente all'età di cinquantasei anni, può a diritto collocarsi tra i maestri più insigni e geniali dell'arte musicale novecentesca. Non è possibile elencare qui tutta la sua vasta produzione, tanto più che intendimento di chi scrive è di fermarsi alle partiture destinate alla scena. Osserviamo però che in ordine di tempo le prime sicure affermazioni dell'individualità respighiana si ebbero nel campo della piccola lirica vocale cameristica; e che successivamente, sul terreno sinfonico, furono le *Fontane di Roma* per l'originalità della concezione e la prima serie delle *Antiche arie e danze* per la politezza mirabile della trascrizione, a rilevare il lato forse più importante di quella forte musicalità.

Nel teatro, per contro, l'ingegno di Respighi doveva manifestarsi lentamente, in una progressione di risultati che appena si intravvedono, decisivi, a partire dal *Belfagor* (1923). Senza dire della giovanile opera comica *Re Enzo*, acerbo frutto dell'ambiente studentesco bolognese, l'incertezza dello stile e il non conciliato dissidio fra le espressioni musicale, verbale e mimica, con ingombrante prevalenza dell'orchestra sulla voce umana, sono ancora palesi nella successiva *Semirama* (1910), tragedia lirica su libretto di Alessandro Cerè, scritta sotto l'evidente influsso straussiano che con la fastosa e sensuale *Salomè* tiranneggiava i gusti dei compositori dell'epoca. Già in *Semirama*, tuttavia, sono gli indizi d'una musica insolitamente ravvivata da colorazioni fresche, vaghe, inattese, e sono gli inviti d'una squisitezza formale e d'una elaborazione contrappuntistica cui l'Italia era da un pezzo disabituata. La rivoluzionaria e bonapartista *Marie Victoire*, libretto di Guiraud, che venne dopo, non fu rappresentata. Ed ecco *Belfagor*, tre atti sul testo poetico che Claudio Guastalla trasse dall'omonima commedia di Morselli.

Arguta, maliziosa, sottile, ancorchè abilmente giocata piuttosto che sentita, la musica di *Belfagor* aderisce con eleganza alla vicenda della favola ironico-sentimentale sul cui terreno Respighi s'era inoltrato con *La Bella addormentata nel bosco*, composta per il Teatro dei Piccoli di Podrecca. La favola riprende l'antichissimo tema d'una leggenda indiana che aveva già solleticato la fantasia di Doni e Machiavelli, tra gli altri, nonchè di anonimi scrittori spagnoli e turchi. E' il diavolo che viene sulla terra a prender moglie e a farsene piacevolmente gabbare. Respighi ci si diverte. La sua partitura è punteggiata di screziature liriche e di magistrali tocchi timbrici. Il sinfonista, forse ispirandosi a certi modelli della nostra opera buffa, si converte in uomo di teatro e si pone in una via di mezzo tra l'esempio verdiano del *Falstaff* e

quello straussiano del *Cavaliere della rosa*. Non gli riesce del tutto la fusione degli elementi soprannaturali, sentimentali e comici di cui è intrisa la commedia, ciò che rende fragile la costituzione drammatica del lavoro; ma dove l'orchestra non preme troppo sulla efficenza affettiva della parola declamata, e dove l'indeterminatezza dei disegni melodici non attenua la definizione dei caratteri, Respighi ha partita vinta. Allora, come nel poetico idillio di Baldo e Candida, l'arguzia umana ha la meglio sulle meditazioni filosofiche e supera perfino tutta la parte preponderante che si riferisce all'arcidiavolo.

Ancora Guastalla procura al maestro i versi della *Campana sommersa* (1927), soggetto tratto dal noto poema simbolico di Hauptmann, dunque atmosfera densa di schietti richiami romantici. Respighi fa il suo tema idealistico nel quale agiscono, simbolicamente figurati, gli esseri della natura: spiriti delle acque e della foresta, fauni, elfi, nani e l'affascinante ondina Rautendelein di oscure origini. Se in Enrico, fonditore di campane timido e sgomento, è difficile ravvisare un perfetto eroe drammatico, non così è della sua sposa Magda, dolce figura di donna che tenta inutilmente di riconquistare l'amore del consorte smarrito. Simboleggia, costui, l'artista scontento di sè e soffocato dai pregiudizi altrui, che per volare alto si affida alla vivificatrice natura di Rautendelein. Questa in effetti gli dona il soffio animatore, ma sarà breve. Le forze nemiche, i vincoli terreni, le visioni rimordenti piegano alla fine il sognatore: le sue ali si afflosciano, non gli resta che morire.

La campana è quella che Enrico aveva fuso per il nuovo tempio eretto sulla sommità del monte nella Slesia. Era il suo capolavoro, che gli spiriti maligni vogliono distrutto. Essa infatti, quando sta per essere trasportata in chiesa, è fatta rotolare in fondo al lago. Da questo fondo i soffocati rintocchi del bronzo provocano nel cuore del musicista la più bella parentesi lirica di tutta l'opera, altrimenti immersa nel dilagante sinfonismo di colore; nella mente dell'operista l'attimo di commozione più sincero e chiarificatore di tutto il dramma, altrimenti freddo e discontinuo. Ed è quando, a fare svanire l'ideale sogno di grandezza e potenza d'Enrico, appaiono i suoi bambini recanti in una coppa le lacrime della madre abbandonata che si è uccisa gettandosi nel lago. Il motivo della lotta fra il reale e l'ideale, classico del teatro tedesco, acquisita allora lucidità e vigoria, poichè il rimbombo della campana traduce in immagine poetica ciò che realmente si rappresenta sulla scena e rende superfluo l'epilogo d'un quarto atto che vede la sconfitta totale del tormentato artista.

La forma scenica della *Maria Egiziaca* (1932), originale e inusitata, vuole tre pannelli che corrispondono a tre minuscole scene. Queste servono di sfondo ai rispettivi episodi, che si svolgono successivamente spostandosi dall'uno all'altro pannello, senz'altra soluzione di continuità che gli intermezzi sinfonici allaccianti gli episodi fra di loro. L'azione si ricollega alla vita di Maria Egiziaca ed ha per « luoghi deputati » il porto di Alessandria, dove Maria adesca i marinai affinchè la portino seco in viaggio, l'ingresso al tempio di Gerusalemme, con la apparizione dell'Angelo e la conversione della peccatrice, infine il deserto, davanti alla grotta dell'asceta Zosimo che confessa e benedice la santa. Le tre tavole del « trittico da concerto », come lo definisce il librettista Guastalla, sensibilizzano le tre fasi spirituali della protagonista: l'anima che geme nel peccato, che si pente, che si sublima nella redenzione.

La limitazione dei mezzi sonori e scenici, lo scenario schematico e la voluta rinuncia ai forti toni melodrammatici concorrono a generare l'arcaica atmosfera dei primitivi Misteri e Sacre Rappresentazioni. La musica, dal canto suo, esprime ancora una volta il lato mistico della natura respighiana: suggestivi echi gregoriani cercano di irrobustire le relazioni armoniche imparentandole alla più remota costruzione melodica. Essa denota in più una rara potenza emotiva. Tutto, qui, è fine magistero tecnico e architettonico, vaghezza d'allusive tinte, proprietà e nobiltà di linguaggio; ma nel secondo e in buona parte nel terzo episodio, il canto spiegato dell'eroina che implora la divina grazia, che piange le colpe, che si converte, s'eleva commosso e penetrante. Nella incontaminata purezza pare rasenti quasi i limiti del sublime. Con la *Fiamma* (1934), sempre librettista Guastalla, Respighi accentua l'orientamento verso le forme dell'opera ottocentesca. Il « melodramma » respighiano si delinea sulla base d'una vocalità fluente, scoperta e in parte emotivamente accesa. Il suo argomento ci riporta allo speciale storicismo drammatico che in D'Annunzio ebbe la più pomposa estrinsecazione e che si compiace delle evocazioni archeologiche e filologiche dell'era medievale. In questa storia di filtri e d'amori, di istinti barbari e d'eroismi sensuali, desunta da *The Witch* di Wiers Jensen, non manca l'odore acre d'incenso e d'incesto, non mancano gli episodi di classicheggiante garruleria ancillare, di stregoneria, maleficio e fanatismo religioso, e neppure è assente il misterioso linguaggio dei simboli che si impone alle turbe furenti o invocanti. L'azione è ridotta al minimo indispensabile e liricizzata sulle preziosità di versi forse troppo ornati; quindi cammina anzitutto per le virtù del musicista che parole, affetti ed immagini letterarie vivifica e innalza con la sola forza della lira esperta, iridescente e incandescente.

Circa la natura del canto e la genuinità delle melodie della *Fiamma*, si può osservare come Respighi attinga nuovamente alle fonti del materiale tematico che egli mostrò di prediligere descrivendo sinfonicamente le vetrate e i pini romani, oppure accostando le antiche arie e danze, o ancora modulando le mistiche effusioni della recente *Egiziaca*. Lo attraggono in particolare le espressioni del gregoriano, che in omaggio all'ambiente bizantino della Corte ravennate viene peraltro orientalizzato attraverso insistenti formule melismatiche. Si ritrova nell'operista il seducente pittore di stati d'animo, sebbene più sobrio e delicato (la svanente languidezza di Silvana che anela lidi sconosciuti, gli accenti di Donello che ricorda i casti giochi della fanciullezza nella pineta marina). Mentre l'impeto drammatico del compositore si fa ruggente e clamoroso nei finali d'atto, quando il coro mescola il suo urlo alle effusioni cieche e contrastanti dei personaggi principali, agenti in un clima di minacciosi incubi e di oscure superstizioni.

La postuma *Lucrezia* — sceneggiata e verseggiata dallo stesso Guastalla che la trasse dalla celebre narrazione di Tito Livio — si rifà all'arte lontana dei precursori del melodramma. Strutturalmente questo atto unico, di « tre momenti », si avvicina al trittico dell'*Egiziaca*. Ma il linguaggio è sostanzialmente diverso. Si è fatto insieme più asciutto e più grandioso: così, per la scarnita vivacità degli scorci drammatici, per la limpidezza delle oasi patetiche, per la moderna sintesi del pensiero e delle immagini, la partitura opera, crediamo, le stesse pagine del trittico, riuscendo a un affresco musicale

che affaccia alla memoria i dipinti suggeriti lungo i secoli dallo storico argomento. Avvince il primo « momento » con la saporosa ambientazione pittorica, cui contribuiscono la calda plasticità della canzone soldatesca, l'animato dialogo fra Giunio Bruto, Collatino e i figli di Tarquinio, le improvvise visite degli uomini d'arme alle donne oziose e gaudenti, descritte con monteverdiano stile « concitato » attraverso il racconto di una voce solista collocata in orchestra. Il secondo « momento » vede riuniti in Respighi l'affrescatore insuperabile e il poeta idillico, offrendone spunto una manifestazione di gentilezza familiare che sorride, ma per poco, alla protagonista.

L'atmosfera tragica irrompe nel terzo « momento ». Dentro il clima eroico dell'antica Collazia si spandono le frasi lente e solenni, pregne di disgusto e dolorosamente allusive della insultata matrona romana, il cui volto è devastato dallo spasimo e irrigidito da un proponimento mortale. Il lungo commovente commiato di Lucrezia dalla vita, dopo esposta l'atroce offesa subita, è forse la pagina più fulgida dell'opera. E' una melodia di rara bellezza che si snoda diatonicamente seguendo il palpito dell'ispirazione e riflettendo i suoi luccicori opalini sull'intero dramma. Fu l'ultima melodia di Respighi, compositore che trionfò nelle creazioni concepite orchestralmente, operista che lottò, non invano, per il trionfo di creazioni realizzate vocalmente.

FRANCO ABBIATI

contributi bibliografici

Il teatro di Ottorino Respighi

Re Enzo

Opera comica in 3 atti e 4 quadri su libretto di A. Donini. 1ª Rappresentazione: Bologna, Teatro del Corso, 12 marzo 1905. Inedita.

Semirâma

Tragedia lirica in 3 atti su libretto di Alessandro Cerè. 1ª Rappresentazione: Bologna, Teatro Comunale, 20 novembre 1910. Inedita.

Marie Victoire

Opera in 3 atti su libretto di Edmond Guiraud. Composta su testo francese nel 1911-13 e mai rappresentata. Inedita.

La Boutique fantasque

Balletto su motivi di Rossini con coreografia di L. Massine. 1ª Rappresentazione: Londra, Alhambra Theatre, 5 giugno 1919. Ediz. J. & W. Chester, London.

Scherzo veneziano

Balletto su scenario coreografico di J. Leonidov. 1ª Rappresentazione: Roma, T. Costanzi, 21 novembre 1920. Inedito.

La Bella addormentata nel bosco

Fiaba musicale in 3 atti su libretto di Gian Bistolfi (per il Teatro dei Piccoli di Podrecca). 1ª Rappresentazione: Roma, Teatro Odescalchi, 13 aprile 1922.

Belfagor

Commedia lirica in un prologo, 2 atti e un epilogo su libretto di Claudio Guastalla (dalla commedia omonima di E. L. Morselli). 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 27 aprile 1923. Ediz. Ricordi, Milano.

La Campana sommersa

Dramma in 4 atti su libretto di Claudio Guastalla (da *Die Versunkene Glocke* di G. Hauptmann). 1ª Rappresentazione: Amburgo, Stadttheather, 18 novembre 1927. Ediz. Bote und Bock, Berlino.

Belkis, regina di Saba

Balletto su libretto di Claudio Guastalla. 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 23 gennaio 1932. Ediz. Ricordi, Milano.

Maria Egiziaca

Mistero in 3 episodi su libretto di Claudio Guastalla. 1ª Rappresentazione: New York, Carnegie Hall, 16 marzo 1932. Ediz. Ricordi, Milano.

Gli Uccelli

Balletto tratto dalla *Suite* omonima. 1ª Rappresentazione: San Remo, Teatro del Casinò, 19 febbraio 1933. Ediz. Ricordi, Milano.

La Fiamma

Melodramma in 3 atti su libretto di Claudio Guastalla (da *The Witch* di Wiers Jensen). 1ª Rappresentazione: Roma, Teatro dell'Opera, 23 gennaio 1934. Ediz. Ricordi, Milano.

Lucrezia

Opera in 1 atto su libretto di Claudio Guastalla. (Per la sopravvenuta morte di Respighi l'opera fu terminata da Elsa Olivieri Sangiacomo, moglie del compositore). 1ª Rappresentazione (postuma): Milano, Teatro alla Scala, 24 febbraio 1937. Ediz. Ricordi, Milano.

Antiche danze e arie

Azione coreografica tratta dalla *Suite* omonima, prima serie, su scenario di Claudio Guastalla. 1ª Rappresentazione (postuma): Milano, Teatro alla Scala, 28 dicembre 1937. Ediz. Ricordi, Milano.

La Pentola magica

Balletto. Mai rappresentato. Ediz. Ricordi, Milano.

Le Porcellane di Sèvres

Balletto. Mai rappresentato. Ediz. Ricordi, Milano.

DAI "QUADERNI„ DI CLAUDIO GUASTALLA

Maria Egiziaca

« Nel 1929, ritornando dall'Argentina, Respighi mi disse che aveva promesso di comporre un'opera da concerto da darsi nella nuova sala della « Asociación wagneriana » di Buenos Aires da lui inaugurata.

— E che cos'è un'opera da concerto?

— Non lo so ancora perfettamente, ma ho promesso.

« Ecco un buon argomento per i nostri colloqui quotidiani. Idee e disegni balenarono e dileguarono, finchè a poco a poco cominciò a prendere forma il *Trittico per concerto* che ebbe nome *Maria Egiziaca*, un'opera con pochissimi personaggi, e per scena un vero trittico. Anche questa volta, come ho già notato, l'idea fu di Respighi che mi disse di aver in altri tempi pensato a *Maria Egiziaca* come possibile protagonista d'un melodramma. Della santa d'Alessandria io sapevo ben poco più dell'accenno che se ne legge nell'ultima scena del secondo *Faust* ma, se non erro, Goethe non le dedica più di una diecina di versi in tutto. Respighi invece, aveva studiato l'argomento forse più di quel che non rammentasse, perchè non senza sorpresa in quest'anno (1942) ho trovato fra le carte del Maestro sei paginette autografe con tutto lo schema d'un primo atto: dalle correzioni par proprio che la stesura sia sua e non di altri. E suppongo che la fonte cui attinge sia proprio la lunga nota che si legge da pagina 520 a 525 della traduzione di Henry Blaze del *Faust* di Goethe, ma non potrei affermarlo con certezza perchè tutte le leggende (Acta Sanctorum - Surio - Sofronio - Paolo Diacono) ripetono quasi le stesse parole. Una cosa è ben certa, che io questo abbozzo non lo conoscevo, e non ne supponevo nemmeno l'esistenza; la mia fonte unica fu il Cavalca che io seguii perfino nelle parole.

« Sfrondata, questa è ben la materia del mio primo episodio: molti elementi me li deve aver suggeriti Respighi, che certo non ricordava più d'aver quel l'abbozzo fra le sue carte se no me l'avrebbe mostrato. Ma questo per me è un documento di più, se ce ne fosse bisogno, della... autarchia poetica di Respighi o almeno della sua autonomia.

« La mia « trovata » fu il quadro: dico « mia », ma non sono assolutamente sicuro che l'idea fosse venuta a me e non a lui, perchè in quella nostra perpetua conversazione era difficile distinguere il mio e il suo. Quello che più sorrise a me, sempre malato di letteratura cronica, fu la rievocazione di una forma drammatica antichissima, la « sacra rappresentazione » che sta alle origini del teatro italiano. Pensavo: apparirà cosa insolita, sul palco del nostro Augusteo, uno scenario per quanto semplice e veder muovere dinanzi ad esso dei cantanti in costume, e forse qualcuno mormorerà scandalizzato... Ma non si faceva alcunchè di simile proprio nelle chiese, dove si disponevano oggetti e pitture a raffigurare i vari luoghi dell'azione?

Da *Ottorino Respighi*. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi. Milano, Ricordi, 1954. Pagg. 225-6.

« Anzi, erano i sacerdoti, dal vescovo al chierico, che si vestivano in modo da render chiaro al popolo il personaggio.

« Quanto all'azione, l'immaginai un po' mossa sul primo episodio, più contenuta nel secondo e statica affatto all'ultimo.

« Nell'espressione la maggior fedeltà possibile all'unica fonte, *Le Vite dei santi padri* di fra' Domenico Cavalca: avrei voluto limitarmi a porre in dialogo, o semplicemente a rimare quanto era già dialogato, la candida prosa del trecentista pisano... E' così chiara e schietta! Da qui nacque la necessità di imitar lo stile del primitivo, imitazione che mi fu rimproverata da taluno ma che altri più autorevole lodò. Imitazione assai discutibile in genere, ma nella specie, a mio avviso, opportunissima.

« Di altri errori, in altre mie composizioni, vorrei liberarmi: di questo, se fu un errore, no, e se dovessi oggi riscrivere *Maria Egiziaca* la scriverei nello stesso stile.

« Cominciato dunque a mettere in versi e in rima la prosa del buon frate, io mi legai al suo stile; e anche per i metri mi imposi la fedeltà a quelli antichissimi come il sirventese e meno antichi come l'ottava delle sacre rappresentazioni quattrocentesche: da Jacopone a Feo Belcari.

« Al solito, la composizione del libretto fu lenta e Respighi era impaziente ».

CLAUDIO GUASTALLA

Realtà ed illusioni di una rinascita del melodramma

di Eduardo Guglielmi

Il tema che intendiamo trattare ci sembra piuttosto importante: se una crisi del teatro è in atto, specie in Italia, la critica ha il dovere di reagire, e senza remore o dilazioni.

Ci si dirà: cosa può dunque fare il giornalismo musicale, quali sono i compiti ed i doveri della critica? Prima di tutto sollecitare la ripresa della vita teatrale non soltanto sull'asse Roma-Milano lungo il quale passano e si affermano i grandi complessi ed i teatri stabili o semi-stabili, ma soprattutto in quelle città di provincia, in quei piccoli centri di antica civiltà musicale (opportunissima l'iniziativa della nostra Radiotelevisione per la Cetra d'oro, iniziativa di cui peraltro non si è più parlato) dove prima debuttavano tanti giovani valorosi ed anche destinati a glorie ed a risonanze non tenui, in quei teatri accoglientissimi dagli ori antichi e dai caldi velluti che oggi con tanto dolore vediamo a poco a poco trasformarsi in sale cinematografiche per indulgenti pubblici domenicali (sugli schermi si agitano fantasmi ingannevoli, in un *western* pacchiano: dove è più il confortante clima d'un tempo, quell'elevata temperie spirituale?). La provincia, lo si ricordi, è sempre una riserva di saggezza e di equilibrio in tempi cari ad esperimenti di avanguardia non sempre felici e non sempre giustificati da uno strenuo impegno. Non solo, ma la provincia intelligente ed illuminata ha un suo compito ed una sua ragione, anche fra i cento e più *festival* più o meno ricchi di prestigio e di richiamo: Salisburgo ed Aix-en-Provence, Firenze e Bayreuth, Strasburgo e Granada, Helsinki e Wiesbaden, Venezia e Besançon, L'Aja e Lucerna.

La critica ha poi il dovere di battersi per elevare il tono ed il prestigio dell'opera italiana. Oggi il pubblico esige un allestimento di eccezione ed interpreti autentici, non soltanto veementi cantanti esperti di cabalette e di gorgheggi fastosamente melismatici. Forse perchè scaltrito dal cinema, dall'accuratezza della recitazione e della ricostruzione ambientale nella settima arte. Abbiamo ora la televisione (che è una cosa seria, a parte i *quiz* ed i presentatori che non conoscono il *Nabucco*), con i suoi nuovi mille problemi: quanti nostri cantanti sapranno affrontarla con gusto e misura, quanti registi tenersi al testo con ritmo ed eleganza?

Ed allora è necessario dappertutto sostituire le vecchie scene dipinte con quelle costruite e la luce dovrà avere una funzione psicologica anzichè veristica e decorativa. Bisognerà insomma aprire tutte le nuove possibilità dell'arco scenico. Non abolire le scene, come volevano alcuni animosi teatranti di avanguardia (ultimo, il Copeau), ma valorizzarle adeguatamente poichè, lo ripetiamo, è tempo che ci si renda conto che il melodramma non è poi tutto nelle arie di bravura e nei picchiettati della primadonna. (Ed oggi si ritorna ai

vecchi fantasmi, alle antiche dispute: siamo forse ritornati all'*ancien régime*, ai gluckisti e piccinnisti o alla Malibran?).

La critica, per corrispondere ai suoi compiti morali, dovrà così promuovere la ripresa della vita teatrale in quelle sale ora dominate dalle barbe finte o dalla bassa scurrilità di certo cinema deteriore (lungi da noi l'intento di scagliarci contro la decima Musa, contro l'arte nobilissima di Dreyer o di Chaplin) e nello stesso tempo agire contro la troppo frequente sopravvalutazione del canto a danno di altri fattori pure importantissimi, tra i quali la coreografia che merita un più alto potenziamento dai dirigenti le singole istituzioni.

Opportuna ci sembra anche una valorizzazione dei Carri di Tespi per la divulgazione del teatro lirico nei piccoli centri, dove gli appassionati del melodramma o del teatro di prosa non hanno certo modo di ammirare tutti i giorni l'Opera di Pechino o il Teatro Nazionale Greco di Atene, i Cadetti della Scala o il Théâtre Populaire di Parigi. Dovranno rinascere i teatri minori: il Teatro Sociale di Mantova, il Teatro Verdi di Salerno (non più affidato a guitti od a cooperative e vecchie cariatidi per allestire l'ennesima improvvisata opera di repertorio), e via dicendo.

Le rappresentazioni all'aperto, apprezzate sempre per la cornice ambientale ed il potere suggestivo insito negli elementi architettonici locali, hanno anche la loro importanza, specie presso gli stranieri: così all'Arena di Verona, alle Terme di Caracalla di Roma, all'Arena della Mostra d'Oltremare di Napoli. Di eccezionale interesse sono le rappresentazioni di antiche opere della gloriosa scuola napoletana al Teatro di Corte di Palazzo Reale, a Napoli, da estendere anche a Salerno ed a Caserta (Teatro di Corte), nonchè quelle di opere nuove al Teatro Donizetti di Bergamo (Teatro delle Novità) che presentano un vario e spesso confortante panorama di nuovi talenti. Ed in questo non trascurabile settore della vita teatrale molto potrà fare, e senz'altro farà, la Piccola Scala di Milano, l'elegante teatrino di Via Filodrammatici, bene inserito nel complesso architettonico del teatro maggiore, cogliendo l'occasione del bicentenario della nascita di Mozart.

L'essenziale per noi critici di teatro è il rinnovamento e l'aggiornamento della regia e della messinscena (come alla Scala, dove radicali trasformazioni vengono apportate al palcoscenico ed ai servizi tecnici), messinscena da realizzare con criteri rigorosamente artistici e ricchezza di mezzi, così da non offendere il decoro degli spettacoli (che peraltro in casi del genere hanno vita effimera) ed il gusto degli spettatori. Si pensi che l'Italia è stata la culla di quei grandi scenografi barocchi che furono il Bibiena ed il Parigi, maestri negli scorci e nelle fastose fughe prospettiche.

Il melodramma, da Monteverdi a Stravinski, offre agli scenografi tanta libertà di interpretazione ed è un fertilissimo terreno per le più audaci realizzazioni. Come sempre, anche oggi illusione e realtà sono in giuoco per la suggestione spettacolare della scena. Come con la riforma wagneriana, dobbiamo giungere alla sintesi ed alla collaborazione delle arti, promuovendo sostanziali innovazioni, vincendo la pigrizia consuetudinaria.

L'accelerato ritmo della vita moderna, le preoccupazioni e le ansie che si

affacciano con sempre più affaticante e non revocabile insistenza, possono rendere più difficile la vita del teatro lirico, non possono certo causarne la fine. Pure fra ostacoli di varia natura l'amore al teatro torna a ridestarsi (si pensi al successo dei Premi Orfeo) ed il melodramma in non pochi teatri italiani si manifesta in espressioni di alto decoro artistico. Già si parla di rinascita, e non a torto. Ma di vera rinascita si potrà parlare soltanto quando il teatro lirico vorrà e saprà rinnovarsi. Altrimenti si tratterà di un risveglio illudente. E noi vogliamo che quella grande industria dello spettacolo (cantieri, laboratori, magazzini, tappezzieri, sarti, elettricisti, ecc.) che è in crisi dietro il sipario di velluto — e forse il pubblico affondato nella penombra della sala, lo ignora — sopravviva nell'interesse della cultura musicale italiana.

EDUARDO GUGLIELMI

teatri e concerti

PANTEA *di Michele Lizzi a Palermo*

Pantea è un dramma lirico, scritto dal poeta agrigentino Gerlando Lentini ed ispirato all'immortale figura di Empedocle; ma più che alla sua figura il lavoro è ispirato alle dottrine filosofiche del pensatore siciliano e principalmente alla metempsicosi: e qui sta il suo punto debole, perchè il personaggio di Pantea, che di questa dottrina ha fatto la sua ragione di vita, appare più isterico che filosofo. Il dramma ha senza dubbio alti pregi letterari e poetici, ma vi manca il vero e proprio dramma. Nella sua staticità (malgrado sia infarcito di marce trionfali, danze, personaggi secondari e macchiette) non è assolutamente adatto ad un libretto d'opera e non interessa il pubblico, anzi lo annoia.

Nel primo atto assistiamo al ritorno di Senocrate dalla Grecia, dove è stato vincitore dei giochi pitici, accolto trionfalmente dalla cittadinanza e dalla fidanzata Pantea, l'allieva di Empedocle. Segue un duetto d'amore in cui Pantea alle effusioni di Senocrate risponde in termini filosofici. Nel secondo atto in casa di Pantea, nell'imminenza delle nozze, si snodano dei balletti; poi Pantea urla che Persefone la chiama, cade svenuta ed è creduta morta. Nel terzo atto infine, dopo una trenodia musicalmente stupenda arriva Empedocle; si accorge che Pantea non è morta; la fa rinvenire e la consegna allo sposo. I due si avviano verso la cerimonia nuziale, ma Pantea dichiara allo sposo che si sente distaccata dal mondo per l'angoscia patita: il corpo sarà suo ma lo spirito sarà sempre proteso verso l'aldilà. Il soggetto è tutto qui: mancano notizie, se dopo la consumazione del matrimonio Pantea continui a pensarla nello stesso modo. Dramma da leggere e da meditare, che contiene fra l'altro bellissimi versi, ma non da rappresentare e tanto peggio da musicare.

Il giovane musicista Michele Lizzi, allievo prima del caro ed indimenticabile Mario Pilati e poi di Ildebrando Pizzetti, è riuscito a compiere il miracolo di dare una veste musicale al dramma che abbiamo riassunto, risultando vittorioso nella difficilissima prova. Michele Lizzi si è dimostrato compositore di largo respiro e musicista profondo e completo, che sa il fatto suo. La sua musica scorre compatta e serrata dal principio alla fine con chiara logica e sorregge l'azione senza un tentennamento e senza un momento di stanchezza. Musica italiana al cento per cento, in cui predomina l'influenza pizzettiana ma vi echeggiano ricordi di Respighi, Casella e anche di Riccardo Zandonai: però, tutto assimilato e reso con linguaggio proprio, ben definito. I personaggi sono caratterizzati da temi precisi ed incisivi in continua evoluzione ed una vigorosa intensità drammatica sorregge l'azione con uno strumentale fin troppo abbondante.

La pagina più bella ed intensa, dove lo spirito greco è nettamente realizzato, è la trenodia al principio del terzo atto, dove il coro del Teatro Massimo, preparato dal maestro Giulio Bertola, ha raggiunto vertici di perfezione ed efficacia veramente insoliti. Talvolta, più per colpa del librettista che del musicista, l'opera però ristagna e si sente il bisogno di generosi tagli per ovviare ad inutili lungaggini.

Michele Lizzi con la sua prima opera ha vinto una bella battaglia e meritava il Premio Euterpe conquistato a Napoli ed il bel successo conseguito alla prima rappresentazione al Teatro Massimo di Palermo. Da lui ci attendiamo molto ed ancora meglio.

L'opera è stata concertata e diretta da Franco Capuana, che ha dimostrato di avere studiato profondamente e con amore la difficile e complessa partitura, che ha saputo rendere con intensa drammaticità ed appassionata poesia superbamente coadiuvato dall'orchestra.

La regìa di Enrico Fulchignoni ha saputo movimentare e colorire egregiamente la statica vicenda e da buon medico e psicologo il regista ha insegnato alla prima donna precisi movimenti di isterico-nevropatica.

Stupende le scene di Gino Morici, dove si respira a pieni polmoni la più autentica atmosfera ellenica con visioni cromatiche, architetture, sculture e scorci volumetrici di grande bellezza.

Abbiamo detto del coro, insuperabile. Efficace protagonista Maria Curtis Verna e magnifico Senocrate il tenore Mirto Picchi, dalla bellissima e potente voce. Tutti a posto i numerosi personaggi di contorno, fra i quali ricordiamo Plinio Clabassi che ha avuto l'onore di impersonare la figura di Empedocle.

Trionfale successo con innumerevoli chiamate all'autore ed agli interpreti.

SGADARI DI LO MONACO

PALERMO - TEATRO MASSIMO

14 aprile 1956

PANTEA

Dramma in 3 atti di Gerlando Lentini

Musica di ***Michele Lizzi***

Personaggi e interpreti

Pantea	*Maria Curtis Verna*
Senocrate	*Mirto Picchi*
Acreina	*A. Maria Martinuzzi*
Teano	*Marisa Pintus*
Endora	*Amalia Pini*
Abrocome	*Rina Corsi*
Empedocle	*Plinio Clabassi*
Carcino	*Manuel Spadafora*
Enofilo	*Sergio Tedesco*
Pispoletta	*Dodi Protero*
Fedrio	*Elvira Galassi*
Una Scolta	*Renato Ercolani*
Un Nunzio	*Leonardo Morreale*
Due giovani goditori	*Gaetano Crinzi* *Guglielmo Ferrara*
Un Corifeo (voce recitante)	*Sergio Tedesco*

Maestro concertatore e direttore

Franco Capuana

Regìa di Enrico Fulchignoni

Maestro del Coro Giulio Bertola - Coreografia di Nives Poli

Prima rappresentazione assoluta

MILANO

Il pubblico milanese ha gradito l'allestimento di *Sansone e Dalila*, approdata alle rive scaligere in sostituzione del *Parsifal*. Nonostante il libretto mostri chiaramente la labilità di una moda che restringeva le inclinazioni bibliche alla scelta operata da un Flaubert e da un Wilde; nonostante la disinvoltura stilistica della partitura (sagace, certo, ma non monolitica nè coerente), *Sansone e Dalila* porge tuttora all'ammirazione del pubblico l'accorto mestiere che l'ha costruito in abile organismo: c'è una grande parte, c'è varietà di effetti, imponenza di spettacolo.

Gli applausi hanno accompagnato lo svolgimento dell'intera serata incoronando di alloro l'eroina, che era stavolta la Simionato, potente ed espressiva, e il direttore Gavazzeni, che nell'opportuno rilievo dato alla partitura e nella animazione impressa a tutto lo spettacolo ha segnato una più alta e convincente prova del suo valore. Nobile Sansone è stato Ramon Vinay; degni collaboratori vocali furono Rossi Lemeni, Colzani, Zaccaria. Originale la coreografia di Luciana Novaro. Scene e allestimento curato mirabilmente da Nicola Benois.

Alla Piccola Scala è poi seguito uno spettacolo di alto interesse, nel quale una opera seria del primo Settecento, il *Mitridate Eupatore* di Alessandro Scarlatti, è stata unita ad una farsa di Donizetti, quella *Rita* che fu rivelata nell'autunno scorso dal Festival di Bergamo.

La relativa staticità dell'azione, puntualmente ristagnante nelle numerosissime Arie che si incastonano nei serici drappi dell'opera seria settecentesca, contrasta troppo con il nostro senso del « tempo » teatrale perchè non si abbia una sensazione di eccessivo indugio, anche quando (è il caso del *Mitridate*) la qualità musicale sia altissima. Per evitare, al massimo, la dispersione degli impeti e dei contrasti delle passioni, il revisore Giuseppe Piccioli ha potato abbondantemente la partitura originale, riducendola a due atti entro i quali furono ammassati Recitativi vigorosi e stupende Arie.

La compagnia di canto vantava, con le prestazioni appropriate della Simionato e della Gardino, con il canto appassionato del Ferrari, con l'impegno di Roma, di Bertocci e di Zampieri, la voce e l'arte prestigiosissime di Victoria de Los Angeles. Lo spettacolo era impreziosito dalle scene di Veniero Colasanti e dalla regia di Margherita Wallmann, che ha colmato fantasiosamente gli inevitabili vuoti della scena.

Raramente abbiamo visto il pubblico divertirsi all'opera come è accaduto per la *Rita*, nella quale il regista Bolchi ha invitato gli attori ad una invenzione farsesca espressa in termini moderni. Tali risultati furono congiuntamente raggiunti dalle brevi, vivacissime Arie e del « parlato » ad esse frammesso: ricco di *verve* e saporite deformazioni. I cantanti-attori Eugenia Ratti, Luigi Alva, Renato Capecchi gareggiarono in bravura e scanzonata vivacità (Scena ariosa e costumi di Mario Vellani Marchi; concertazione vivace e colorita di Nino Sanzogno, che diresse anche il *Mitridate*).

Dalla terza sera — non si sa perchè — — la *Rita* fu sostituita da un'altra operina comica, il *Crescendo* di Cherubini, che Giulio Confalonieri trascrisse e fece rappresentare alla Settimana senese del 1954, per la prima volta dopo il 1812.

Altra mano, altro brio, altra *vis* comica. In Cherubini tutto è filtrato da diverse intenzioni musicali, a cominciare dal personaggio del vecchio maggiore Frankestein, crepuscolare innamorato del silenzio, odiatore implacabile di ogni frastuono. Il fiorentino risolve appena può, in effetti strumentali ogni gesto, traduce in impressioni e linee timbriche le variazioni d'umore. E il *Crescendo* si svolge ininterrotto: sulla scena e in orchestra.

(Interpreti autorevoli Alva, Montarsolo e Capecchi; volonterosa Gianna d'Angelo. Concertazione di Sanzogno, scene di Benois, regia di Bolchi). RL. AL.

■

La stagione dei Pomeriggi musicali di Milano si è conclusa con il secondo concerto diretto da Hermann Scherchen e dedicato agli ultimi tre *Concerti brandeburghesi* bachiani. Le stesse riserve che già erano state espresse per i primi tre

concerti, eseguiti una settimana prima, si sono manifestate, almeno nelle reazioni degli ascoltatori più accorti, anche in questa seconda seduta. Riserve di carattere generalissimo, non certo riguardanti le pressochè inevitabili imprecisioni di carattere strumentale, ma piuttosto il piano interpretativo imposto dal ben noto ed apprezzato direttore. Comunque le due sedute riservate ai *Concerti brandeburghesi* hanno concluso degnamente una stagione che se pure con qualche cedimento si è mantenuta su di un piano sostenuto, presentando notevoli ragioni d'interesse. Ora gli amatori della musica sinfonica si stanno godendo la stagione primaverile dei concerti della Scala, peraltro non ricchissima.

All'A.R.C., festosamente accolto da un pubblico quantitativamente modesto, si è presentato il Quartetto francese Perrenin che oltre ad un *Quartetto* di Beethoven ha eseguito, raggiungendo risultati veramente notevoli, l'ultimo *Quartetto* di Bartók e quello famoso di Ravel.

La manifestazione successiva era dedicata alla presentazione delle musiche premiate ad un concorso, indetto dalla stessa A. R. C. intitolato a Guido Ferraguzzi. Sono state eseguite una *Sonata* per violino e pianoforte di Renzo Calamosca, quattro *Invenzioni* per pianoforte di Alberto Soresina, una *Sonata* per violoncello e pianoforte di Ada Jesi e varie *Liriche* di Giulia Recli, Ottorino Gentilucci e Remo Battistelli; esecutori validi ed affettuosamente convinti, il violinista Cesare Ferraresi, il pianista Antonio Ballista, il violoncellista Libero Rossi, la cantante Maria Gray, accompagnata quest'ultima dal pianista Hartmut Klug.

Era la volta poi del violinista Franco Gulli, milanese d'elezione ancorchè triestino di nascita; da qualche tempo anche Virtuoso di Roma. Gulli si è ripresentato davanti ad un pubblico che da molti anni lo segue attentamente riproponendo ancora una volta quelle doti, ormai ben note, che gli assicurano un posto di primissimo piano nel nostro mondo concertistico; la famosa *Follia* corelliana, una *Sonata* di Bach, la *Sonata in la op. 162* di Schubert sono state splendidamente eseguite dal giovane violinista; Enrica Cavallo, al pianoforte, ha portato un contributo prezioso, degno quindi della sua fama. La stagione si è infine conclusa con un concerto di Arthur Rubinstein: Beethoven, Franck, Schumann e Chopin. Miglior festa finale il pubblico dell'A.R.C. non poteva chiedere.

Al Quartetto Claudio Arrau ha celebrato Schumann dedicandogli un intero concerto; la *Humoreske in si bemolle op. 20*, gli otto *Phantasiestücke op. 12* e la *Fantasia op. 17* sono state le tappe successive della celebrazione; nè è il caso di richiamare ancora una volta l'attenzione sulle qualità del pianista.

Alla Piccola Scala si sono prodotti in due concerti i London Mozart Players che costituiscono un complesso altamente specializzato per l'esecuzione di musiche mozartiane. Sotto la direzione di Harry Blech i valorosi strumentisti inglesi hanno eseguito, nelle due serate, Sinfonie, Divertimenti, Serenate ed altre musiche strumentali mozartiane riscuotendo i più caldi consensi del pubblico e della critica.

La cantante Victoria del Los Angeles, validamente accompagnata dal pianista Antonio Beltrami, ha presentato un programma di musiche settecentesche, romantiche e moderne, dimostrando ancora una volta l'eccezionalità di quei mezzi vocali e di quella intelligenza interpretativa che la caratterizzano; gli applausi del pubblico sono stati particolarmente cordiali.

Due concerti sono infine stati offerti dai Virtuosi di Roma, reduci dalla felice *tournée* americana. I famosissimi strumentisti, sotto la direzione di Renato Fasano che dei Virtuosi di Roma fu il promotore (si chiamavano allora i solisti del Collegium Musicum Italicum, dizione più accademica, certo meno cordiale) hanno riservato il primo concerto alle musiche di Antonio Vivaldi; nel secondo hanno affiancato a Vivaldi i nomi di Albinoni e Valentini, oltre a quello di Rossini; il musicista pesarese, pur non appartenendo a quel mondo di cui i Virtuosi di Roma sono i più qualificati interpreti, ha composto qualche *Sonata* per archi, come appunto quella eseguita, che si presta ottimamente alla dimensione sonora ed alle possibilità espressive del complesso. Teatro esaurito e grandi feste ai solisti ed al loro direttore.

Alla Polifonica Ambrosiana, per il ciclo *Le antiche città musicali italiane*, Don Giuseppe Biella ha diretto un programma di musiche napoletane, comprendente naturalmente musiche di Leo, Scarlatti, Jommelli, Pergolesi, Paradisi e Cimarosa. Il vivace impegno dell'orchestra, del coro e dei solisti invitati, insieme all'intelligente «redazione» del programma, sono stati gli elementi centrali della riuscita della manifestazione.

Un altro concerto di particolare rilievo è stato quello offerto, sempre con la partecipazione dell'orchestra della Polifonica, dall'organista Ferdinando L. Tagliavini, peraltro già favorevolmente noto a Milano. Egli ha eseguito, ottenendo mirabili risultati sonori ed espressivi, musiche di Bach ed è intervenuto autorevolmente nell'esecuzione del *Concerto per violino ed organo* magistralmente interpretato per la parte violinistica, da Cesare Ferraresi.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Appassionato calore e tuttavia sereno distacco. Alla luce di tale doppio e solo apparentemente antitetico principio, Gabriele Santini ha diretto martedì 3 aprile al Teatro dell'Opera di Roma un raro melodramma di Giuseppe Verdi: quei *Vespri siciliani* di cui il pubblico conosce generalmente la sola sinfonia. Un'ignoranza, questa, non meritata. Chè se questa creatura verdiana è ben lungi dall'essere un capolavoro, essa è pur assai ricca di una tesissima drammaticità molto tipica del suo autore. L'interesse dei *Vespri* risiede anzi proprio in questo: che nella faticosa ma nobile partitura troviamo esemplificato il «minimo rendimento» di un genio. Minimo rendimento, in effetti, elevatissimo, e tanto più stupefacente quanto più ci si rende conto delle difficoltà affrontate da Verdi in quel periodo: dall'assenteismo del librettista alla pesante atmosfera dell'Opéra parigino, dai capricci dell'interprete principale all'ostruzionismo dell'invidioso ambiente francese, dal ricordo del recentissimo fiasco della *Traviata* ai numerosi incidenti occorsi durante la composizione. Le tracce di tali difficoltà sono dunque avvertibili nei *Vespri*, ma non così frequentemente da pregiudicare la fondamentale bellezza del melodramma, specialmente quando questo torna alla vita sotto la bacchetta di un esperto direttore verdiano, come è appunto il Santini. Il successo della recente edizione romana è stato perciò pieno e completo; tanto più che la schiera dei cantanti, dalla luminosa Antonietta Stella all'impetuoso Roberto Turrini, dal possente Giangiacomo Guelfi al nobile Giulio Neri, si è prodigata con sicura e fusa musicalità. Le danze hanno avuto come protagonista una fluida Attilia Radice. Felicemente tradizionali le coreografie di Aurelio Milloss. Curata la regia di Aldo Vassallo e felici le scene di Nicola Benois.

Un altro notevolissimo spettacolo è andato in scena il 14 aprile. Spettacolo duplice, che ha unito la *Persefone* di Stravinski al *Ballo delle ingrate* di Monteverdi: due composizioni nate a distanza di secoli e tuttavia ben degne di stare assieme, come due affreschi dai colori diversi ma perfettamente armonizzati. Artefici del raro connubio sono stati il direttore Santini e la regista Margherita Wallmann, i quali, sul piano musicale come su quello scenico, hanno stabilito il punto d'incontro delle due opere secondo le esigenze di una grande e moderna concezione teatrale. Molto apprezzate le scene disegnate da Nicola Benois per il ballo monteverdiano e da Veniero Colasanti per il «melodramma» stravinskiano. Tra i numerosi interpreti vocali vanno ricordati Myriam Pirazzini, Giacinto Prandelli, Luisa Ribacchi, Giuliana Raimondi, Paolo Dari. Protagonista della *Persefone* è stata Vera Zorina, che, come attrice e danzatrice, non è parsa all'altezza della sua fama. Il *Ballo delle ingrate* si è valso invece della coscienziosa preparazione di Attilia Radice, Guido Lauri, Walter Zappolini, Alfredo Kollner e altri. Successo caloroso, alla «prima» come alle repliche.

Il terzo spettacolo di aprile, presentato giovedì 29, è stato dedicato a un'opera di repertorio tanto popolare da riuscire, sebbene alla stessa ora la televisione presentasse il suo *Lascia e raddoppia*, a fare appendere al botteghino dell'Opera il cartello

del «tutto esaurito»! Popolare l'opera, *Tosca*, popolarissima la cantante, Renata Tebaldi, la quale, affiancata da un intelligente Tagliavini e da un drammaticissimo Guelfi, ha dato vita al suo personaggio in modo musicalmente purissimo, profondamente emozionante. Un trionfo. Dirigeva Ottavio Ziino. Un'altra opera di repertorio, *La Bohème*, è andata in scena il 6 maggio, sotto la direzione di Oliviero De Fabritiis; ancora una volta Puccini ha trovato validi interpreti in Onelia Fineschi, Dora Gatta, Giacomo Lauri Volpi, Tito Gobbi, Giulio Neri, Saturno Meletti; ancora una volta il pubblico è accorso ad applaudire e ha lasciato il teatro pienamente soddisfatto.

Tra la *Tosca* e la *Bohème*, il 2 maggio, era andata intanto in scena un'opera, nuova per Roma, di un compositore che Roma particolarmente apprezza ed ama: *La Figlia di Iorio* di Ildebrando Pizzetti. I lettori di *Ricordiana* ricorderanno certo le note illustrative che, per il primissimo numero della rivista, Guido Pannain dettò in occasione del battesimo al San Carlo di Napoli di quest'ultima fatica del massimo musicista nostro. Non staremo perciò a ripetere cose già così autorevolmente dette: come *La Figlia di Iorio* sia un dramma vitale, nel senso della rappresentazione viva; come nell'arte di Pizzetti lo spirito, individuandosi in forma drammatica, non possa scindersi dalla realtà dell'azione; come l'azione, viceversa, venga nobilitata da questo bagno di spiritualità e, lungi dal rimanere confinata sulla scena, si svolga in una superiore atmosfera di lirica poesia. Da coscienziosi cronisti, sottolineeremo piuttosto il pieno rinnovarsi a Roma dell'incontrastato successo napoletano. Ben diciannove sono state le chiamate all'autore, al maestro Santini e agli interpreti. Particolarmente festeggiata è stata la protagonista, Luisa Malagrida, la quale, tra il Guelfi e il Lo Forese, la Scipioni e la Moscucci, ha reso la tormentata figura di Mila di Codra con stupenda incisività. La regia, intelligentemente dosata, era di Enrico Frigerio. Uno spettacolo, insomma, di alto livello artistico in ogni senso, il cui ricordo non si cancellerà tanto facilmente.

Il mese di aprile ha visto concludersi la stagione concertistica 1955-56 dell'Accademia di Santa Cecilia. Ed è stata una conclusione così serrata e densa di avvenimenti che stimiamo opportuno riferirne non già, come al solito, in ordine cronologico, ma raggruppando i concerti più importanti secondo i loro fini e il loro interesse.

Va segnalato a parte, per esempio, il gruppo di sedute dedicate alle manifestazioni per il bicentenario mozartiano. In tale occasione l'Accademia romana ha organizzato nel mese di aprile due notevoli concerti. Il primo, tenutosi nella Sala Accademica, è stato affidato all'ormai celebre Quartetto Italiano, i cui componenti, Borciani, Pegreffi, Farulli e Rossi, hanno interpretato con grande chiarezza i due *Quartetti K. 421* e *K. 465*, nonchè l'*Adagio e fuga K. 546*, riscuotendo un vivo e meritato successo. Il secondo, tenutosi al Teatro Argentina, ha visto Fernando Previtali dirigere la mirabile *Sinfonia in sol*, la rara *Musica funebre massonica*, e la semisconosciuta *Sinfonia concertante* per violino, viola e orchestra, partitura il cui splendore è stato messo in rilievo dai solisti Devy Erlih e Bruno Giuranna, con grande soddisfazione del pubblico piacevolmente sorpreso dall'inattesa scoperta, di cui invano è stato chiesto il bis. Sempre nel quadro delle celebrazioni morzartiane dobbiamo poi citare un altro concerto, organizzato dalla Accademia Filarmonica al Teatro Eliseo, durante il quale lo specializzatissimo complesso dei London Mozart Players ha magistralmente eseguito la *Haffner*, la *Serenata notturna K. 239* e di nuovo l'*Adagio e fuga K. 546*.

La ricorrenza mozartiana non ha però fatto dimenticare un'altra ricorrenza: il ventesimo anniversario dell'immatura scomparsa di Ottorino Respighi. L'Accademia di Santa Cecilia ha infatti onorato la memoria di questo italianissimo artista con un concerto di sue musiche dirette dal Previtali; concerto di particolare significato e di speciale importanza, dato che proprio da parte di Santa Cecilia l'opera sinfonica di Respighi ebbe la più costante e metodica divulgazione prima di varcare i confini del mondo. Il programma, felicemente scelto e diretto, comprendeva accanto a opere famose, come *I Pini di Roma* e l'interpretazione orchestrale della *Passacaglia* di Bach, opere ancora da acquisire al repertorio mondiale, come le vivaci *Metamorfosi* e il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra, di cui è stato suggestivo solista Carlo van Neste.

Visto che siamo in tema di musicisti italiani, approfittiamone per accennare a un altro concerto diretto pochi giorni prima dallo stesso maestro, concerto comprendente alcuni interessantissimi frammenti dell'opera *Il Duca d'Alba* di Donizetti, cui hanno prestato le loro voci la Boi, il Berdini, l'Oppicelli, il Canello e il Mineo, e la purissima *Sacra rappresentazione di Abramo e Isacco* di Pizzetti, cui hanno collaborato le cantanti Funari e Marimpietri, nonchè un gruppo di recitanti capeggiato da Annibale Ninchi. Programma, questo, di grande opportunità. Da un lato, infatti, esso si inquadra nel movimento di rivalutazione di un Donizetti inteso come vivo e indispensabile anello dell'evoluzione del melodramma romantico, e non già come semplice autore di tre o quattro fortunate opere, si chiamino pur queste *Lucia* e *Don Pasquale*, *Elisir* e *Favorita*. Dall'altro lato, riportare ogni tanto alla luce qualcuno dei più brevi spartiti pizzettiani, e in particolare questa *Sacra rappresentazione* in cui rivive così intensa e nobile la poesia del mondo biblico caro al maestro parmense, equivale a gettare l'indispensabile cemento tra i blocchi di marmo prezioso che costituiscono il monumento della sua lunga attività creatrice.

Altra pagina italiana è stata opportunamente ripresentata all'attenzione del nostro pubblico da uno dei migliori direttori stranieri ospitati quest'anno a Santa Cecilia: Pierre Dervaux. Ci riferiamo alla *Vivaldiana* di Gian Francesco Malipiero, inserita in un programma comprendente inoltre la 4ª *Sinfonia* di Schumann, la *Sinfonia classica* di Prokofiev e la *Valse* di Ravel, di cui il Dervaux è interprete specializzato. Nel corso del mese di aprile si è ascoltata anche un'esecuzione della *Samaritana*, episodio biblico di Licinio Refice, il noto compositore spentosi un anno e mezzo fa a Rio de Janeiro. Questa esecuzione, che seguiva di pochi giorni una radiotrasmissione della *Cecilia*, è venuta a inserirsi nel quadro di manifestazioni commemorative di cui vogliamo sottolineare la semplice spontaneità; ed è stata affidata a due coscienziosi artisti come Orietta Moscucci e Saturno Meletti, sotto la guida di Antonio Pedrotti.

Il concerto di Pedrotti è stato notevole anche perchè, nel corso della seconda parte, vi ha collaborato un celebre pianista i cui annuali ritorni a Roma sono sempre occasione di festose accoglienze: Robert Casadesus, il quale ha eseguito con insuperabile maestria il *Concerto in re maggiore K. 537 di Mozart* e il *Konzertstück* di Weber, per poi ripresentarsi da solo alcuni giorni dopo, nella Sala Accademica, con un programma interamente dedicato a Schumann, dal *Carnaval* e dalle *Scene della foresta* sino agli *Studi sinfonici op. 13*. Successo entusiastico, che è stato uguagliato solo da quello riportato alla fine del mese da un altro grande della tastiera, Arturo Benedetti Michelangeli, il quale però, più che nel *Carnaval* schumanniano, pur brillantemente ripresentato, ha avvinto e commosso il suo pubblico interpretando pagine di Chopin e Debussy.

Terminato così questo aprile ricco di musica, la prima quindicina di maggio ha visto le aule dei concerti romani farsi silenziose, in attesa dell'apertura della stagione estiva. Ma tale silenzio è stato in parte colmato dagli echi dei successi ottenuti dall'Orchestra della Accademia di Santa Cecilia trasferitasi in Svizzera per una breve e intensa *tournée*.

GUGLIELMO BERAGHI

NAPOLI

La Stagione lirica ufficiale è terminata, quest'anno, come del resto l'anno passato, verso il 20 di aprile.

In attesa, dunque, della Stagione estiva all'Arena Flegrèa, il S. Carlo riprende, nel mese di maggio, la propria attività sinfonica, quest'anno preceduta da un trionfale viaggio a Parigi dove, al Théâtre des Champs-Elysées, dette alcune rappresentazioni di *Bohème* e del *Barbiere di Siviglia*, rispettivamente dirette da De Fabritiis e da Serafin. Un piccolo avvenimento merita comunque di essere ricordato: la rappresentazione, al rinnovato Teatrino dell'Accademia di Belle Arti, di due operine di Menotti: *Il Telefono* e *Il Ladro e la zitella*. Non parleremo certo

di queste, in Italia già note per precedenti rappresentazioni: metteremo l'accento, invece, sulla puntualità delle esecuzioni, esemplari addirittura per la cura con cui erano state allestite e per l'intelligenza di tutti gli interpreti: i cantanti Laura Zannini, Lorenza Mitra, Ines Laura Trovò e Lino Telesco, il concertatore e direttore Efrem Casagrande, il regista Bruno d'Agnese, i bozzettisti Enzo Leone e Gennaro Vitiello (entrambi allievi dell'Accademia). Le due operine furono rappresentate nella versione per due pianoforti (in luogo dell'orchestra) curata dallo stesso Autore almeno per *Il Telefono*. Coordinatore artistico dei due spettacoli in miniatura — festosamente accolti dal pubblico — fu il giovane Pasquale Petricciuolo.

Nel campo concertistico, l'avvenimento di gran lunga più importante di quest'ultimo periodo fu l'esecuzione del *Faust* di Schumann offerta dalla Scarlatti a suggello della sua densa annata di attività. La ricorrenza centenaria di Robert Schumann è rimasta in certo modo schiacciata fra quella, di risonanza più universale, di Mozart e quella, in sè stessa meno importante ma qui a Napoli implicante cospicui fattori sentimentali, di Martucci. Ma come non è la quantità quella che conta, così si può tranquillamente affermare che la celebrazione allestita dalla Scarlatti è stata in tutto degna del grande musicista romantico. (E' assai facile esercitare l'ironia sul costume celebrativo dilagante: sarebbe più onesto riconoscere, di là dall'invincibile noia procurataci da alcune esecuzioni, per esempio alcuni «cicli» implacabili, che la nostra conoscenza fu arricchita dal contatto vivo con alcuni capolavori che solo l'occasione celebrativa riportò sulla cresta dell'onda, talora contro il giudizio più o meno sommario o superficiale della critica). Queste *Scene* dal *Faust* di Goethe che, in contrasto con la opinione espressa sul programma distribuito dalla Scarlatti, vedremmo volentieri realizzate in forma teatrale, han goduto, finora e inesplicabilmente, di pochissima fortuna fin nella stessa Germania. In Italia pare fossero state eseguite, prima di quest'anno, solo una volta in pubblico (per merito e sotto la direzione di Martucci) a Bologna, e un'altra volta alla Radio. E' verissimo che si tratta di opera disuguale, e che il meglio di essa forse si trova nella terza parte, la *Glorificazione di Faust*: ma non ci sembra che le cadute di tono siano più sensibili di quelle avvertibili in tanti altri capolavori, specie teatrali (in sede drammatica è assai più arduo ridurre a unità i fattori diversi ed eterogenei dello spettacolo), e pertanto non ci sembra di doverle imputare alla malattia che rese travagliosi gli ultimi anni dell'esistenza dell'Autore. Nel loro complesso queste scene, oltre ad essere ben degne della poesia di Goethe, non sono certo inferiori, per intensità e varietà d'accenti, alla giustamente celebrata e tanto più fortunata *Dannazione di Faust* di Berlioz. E probabilmente toccano più alti vertici, specie nella pienezza delle effusioni corali. Ottima l'esecuzione diretta dal Caracciolo col concorso del Coro magnificamente istruito da Emilia Gubitosi, dell'eccellente orchestra Scarlatti, e di un gruppo di solisti qualificati: i soprani Giuliana Raimondi e Marika Rizzo, il contralto Giuseppina Salvi, il tenore Herbert Handt, il baritono Gino Orlandini, il basso James Loomis. Per finire sull'attività della Scarlatti, citeremo di volata i due concerti da camera del ciclo martucciano susseguiti all'inaugurazione della Mostra. Nel primo, affidato al Duo La Volpe-De Conciliis (cello e pianoforte), esemplare per intelligente penetrazione e per rispetto delle reciproche posizioni, furono eseguiti la *Sonata op. 52* per cello, i *Tre pezzi op. 69*, anche per cello (prediletti dall'Autore) e quattro pezzi per pianoforte. Nel secondo furono realizzati il *Trio op. 59*, le *Variazioni* per due pianoforti, e il *Quintetto op. 45*. Ottimi, singolarmente presi, gli esecutori: Tina De Maria e Tita Parisi, assai bene affiatate nello stagionatissimo Duo pianistico; Giuseppe Prencipe e Mario Rocchi, violinisti; Lina Lama, violista, e Giacinto Caramia, cellista.

Della breve stagione sinfonica primaverile del S. Carlo ci perdemmo, purtroppo, il concerto inaugurale diretto da Perlea, nel quale fu eseguito l'oratorio *Il Diluvio*, dell'eclettico Saint-Saëns. Il secondo concerto, dedicato interamente a Martucci, s'inseriva nel quadro delle celebrazioni centenarie, ed era affidato alle sapienti cure di Franco Capuana, tornato, dopo parecchi anni, al S. Carlo in un'occasione da lui particolarmente sentita. Il noto direttore ebbe, per la realizzazione del *Concerto in si bemolle minore*, una ideale collaboratrice pianistica nella sorella Celeste Capuana. Come il fratello Franco, le cui interpretazioni martucciane hanno una densità, uno spessore molto vicino all'ideale estetico dell'Autore — incarnantesi in strutture solidamente e flessibilmente robuste — anch'essa sembra respirare a pieni polmoni e quasi voluttuosamente quell'aura pregna di nobili significazioni, di spiriti a volta a volta affettuosi, familiari e perfino eroici. Il concerto ebbe esito felicissimo, nonostante ricalcasse per buona parte (*Notturno, Novelletta* e *1ª Sinfonia in re minore*) il programma diretto pochi giorni prima da Gui al Conservatorio. Nel terzo concerto, diretto con sobria animazione, con rispettosa e intelligente penetrazione dei testi da Pietro Argento, ascoltammo una *Suite* dall'opera *Prometeo*, di Cortese: una partitura disuguale e tuttavia ricca di elementi positivi e di fermenti fecondi che ci han lasciato il desiderio di conoscere meglio quest'Autore. Il fagottista Alfeo Poleggi, ottimo elemento dell'orchestra, eseguì con bellissimo suono e con grande signorilità il *Concerto* di Weber, puntualmente accompagnato dall'Argento che poco prima aveva affettuosamente interpretato la deliziosa candida *1ª Sinfonia in re maggiore* del sedicenne Schubert.

Anche l'Accademia Napoletana, finalmente, tace, mentre la infaticabile Presidente, signora Merlino-Napoletano, va predisponendo il cartellone per la prossima annata. Di notevole sull'ultimo periodo della sua attività, citeremo, oltre il *récital* del violinista Schininà e il concerto di chiusura affidato al Gruppo Strumentale (che riprese dopo molti anni il giovanile *Quintetto* di Gargiulo, e che subito dopo partì per una felice *tournée* in Francia e in Svizzera), il concerto sinfonico al S. Carlo (direttore Ugo Ràpalo), nel quale vennero alla ribalta i vincitori del 3° Concorso Internazionale Pianistico A. Casella. Sia il primo classificato, il francese Gabriel Tacchino, che affrontò autoritariamente il *3° Concerto* di Prokofiev, sia il secondo, l'americano Ivan Davis, perfettamente a posto nella *Rapsodia* di Rachmaninov, su temi di Paganini, furono coperti da un subisso di applausi. Per impressione unanime degli ascoltatori, il livello di questo Concorso ha superato persino quello, già molto cospicuo, della seconda edizione della importante gara.

GIACOMO SAPONARO

TORINO

La stagione sinfonica della Rai si avvia alla conclusione, fissata, salvo imprevisti, per l'8 giugno con un concerto diretto da Nino Sanzogno. Si tratta, in verità, del solito finale in tono minore che vede il pubblico, in fase di avanzata supernutrizione musicale, disertare teatri e sale da concerto. Così la venuta di Claudio Arrau, discusso solista del *4° Concerto* per pianoforte e orchestra di Beethoven (e di un precedente *récital* per gli Amici della Musica), passò quasi inosservata: di singolare impegno parve comunque la concertazione del M° Basile che diresse pure, in prima esecuzione per Torino, la *Sinfonia in re maggiore* per orchestra da camera di Muzio Clementi (elaborazione di Renato Fasano), improntata a un lineare accademismo tipico della produzione sinfonica dello illustre compositore romano. Un certo interesse suscitarono gli esordi del M° Walter Goehr, che diresse, fra l'altro, *La Primavera* per soli, coro e orchestra di Respighi, e soprattutto di Eduard van Beinum, lo stimato epigono di Mengelberg, che presentò un'ottima edizione della *7ª Sinfonia* di Beethoven. Vivo successo ottenne pure Hermann Scherchen, direttore fra i più seri e competenti che vanti oggi il concertismo internazionale, il quale, fedele a certe sue inclinazioni modernistiche, diresse, in prima esecuzione per l'Italia, il vacuo e impersonale *3° Concerto* per pianoforte e orchestra di Vittorio Rieti con la collaborazione della solista Marcelle Meyer, e la cantata *Il Momento glorioso, op. 136* di Beethoven, notoriamente considerata inferiore alla fama del suo autore. Infine va ricordata la *Missa solemnis*

«*Pro Pace*» di Alfredo Casella, scritta dal musicista torinese nel novembre 1945: opera di alto impegno artistico che il pubblico accolse favorevolmente nell'esecuzione diretta con vigile cura da Mario Rossi.
Contemporaneamente alla fase conclusiva della stagione sinfonica della Rai, ebbe luogo il consueto ciclo primaverile di spettacoli lirici a carattere popolare, la cui insolita brevità, dovuta alle ridotte sovvenzioni statali, venne compensata da più che decorosi allestimenti, soprattutto per il concorso di alcuni apprezzati esponenti del nostro firmamento canoro. Così il motivo di richiamo dell'*Otello*, opera inaugurale, era costituito dal nome dei cantanti prescelti per i principali ruoli maschili. Il protagonista Carlo Guichandut, che soltanto da un paio d'anni figura fra i tenori drammatici, non tradisce affatto, a differenza di altri (Zanelli e Vinay fanno testo), la sua origine baritonale, ma al contrario sfoggia una gamma di suoni tenorili che, seppure non omogenea, gli consente tuttavia di reggere onorevolmente la tremenda tessitura. Semmai gli si possono rimproverare taluni forzamenti nel registro medio e acuto e la tendenza ad accentuare più del necessario il rilievo scenico del personaggio ricorrendo a effetti di gusto troppo scopertamente cinematografico. L'addebito vale anche per il baritono Valdengo — il prediletto di Toscanini, ritornato fra i concittadini dopo lunga assenza —, che cercò in questo modo di sopperire alle limitate risorse vocali e alle insufficienze interpretative, ma vale in primo luogo per il regista Moresco che non seppe contenere le esigenze della recitazione entro limiti ragionevoli. La unità dello spettacolo — diretto dal M° Questa — risentì dell'infelice acustica del Teatro Nuovo che, nell'*Otello* e più ancora nell'*Aida*, finì per accentuare taluni volumi sonori a danno dell'indispensabile equilibrio fra palcoscenico e orchestra.
L'*Aida*, seconda opera in programma, presentava in Antonietta Stella e Fedora Barbieri i due *atouts* dell'immancabile successo. Particolarmente atteso era il giovane soprano, reduce dalle affermazioni scaligere, per dissipare il ricordo non molto favorevole di alcune precedenti prestazioni: senza dubbio ha acquistato in omogeneità e calore di suono ma talune incertezze nell'intonazione e la persistente discontinuità del rendimento suggeriscono di procedere cauti nell'emettere giudizi definitivi sulla sua personalità artistica. Al contrario note lietissime per la Barbieri: stilisticamente perfetta e vocalmente smagliante, la sua Amneris apparve creatura umanissima nell'altera regalità come nell'ardente femminilità.
Opportuno sembrò il ritorno del *Mefistofele* dopo quasi undici anni di assenza dalle nostre scene. Purtroppo la scelta del protagonista non risultò molto felice, perchè l'interpretazione di Giulio Neri, vocalmente insufficiente (forse indisposto?), non andò oltre i limiti di un accettabile convenzionalismo scenico. Un'autentica rivelazione fu invece Renata Scotto, che cantò con fine espressività la difficile parte di Margherita. Signorile e appropriato nel canto il Faust di Giacinto Prandelli, fraseggiatore delizioso e attore di sobria e composta eleganza. Un plauso sincero merita il comportamento del coro, frutto evidente delle assidue cure che l'ottimo maestro Fanfani ormai da parecchio tempo gli va dedicando. Non meno accurate risultarono la messinscena, la coreografia e la regia. Accorto equilibratore delle varie esigenze parve, più che nell'*Otello*, il M° Questa, che mise nel dovuto rilievo l'imperitura bellezza di molte pagine dello spartito boitiano.

GIORGIO GUALERZI

BOLOGNA

Un primo ciclo di dodici concerti si è svolto al Teatro Comunale da gennaio a marzo. Due orchestre straniere e quella del Maggio Fiorentino, diretta da Carlo Zecchi, due solisti e il Doppio Quintetto Italiano si sono alternati alle esecuzioni della Orchestra di Bologna: la Sinfonica di Hannover, diretta da Helmuth Thierfelder, con programma dedicato a Schumann nel centenario della morte, e il Collegium Musicum Helveticum, un buon complesso da camera nel suo primo giro in Italia a due anni dalla sua formazione; il noto pianista Eduard del Pueyo e il giovane mezzosoprano Lucretia West.
I direttori Cillario e Pedrotti rispettivamente con i pianisti Firkusni e Jones, Celibidache, Rieger con il violinista Ferraresi, Gerelli con solisti di canto e coro hanno varato un buon repertorio, dall'ottocento al primo novecento soprattutto. Un concerto, diretto dal Caracciolo, è stato dedicato a Martucci, nel centenario della nascita.
L'Accademia Filarmonica, nella austera cornice della sua gloriosa tradizione, ha celebrato Mozart facendo eseguire, fra l'altro, la *Antifona del Primo Tono*, la prova d'esame che Wolfgang presentò per essere ammesso all'Accademia, nelle due redazioni: l'originale e il rifacimento di Padre Martini; il concerto è stato preceduto da una commemorazione tenuta dal Valabrega.
A Mozart è stato ancora dedicato un programma eseguito dal Quartetto Vegh con la collaborazione del flautista Gazelloni, durante un ciclo di sette concerti alla Sala Bossi, organizzato dal Centro Universitario Musicale: si sono presentati i pianisti Perrotta, Rizzuto, Micault e Wasowsky; il duo Mainardi-Zecchi e Brun-Polimeni.
Con l'appoggio del Comune, della Università e di altri Enti, nell'aprile scorso, è stata avviata la formazione di una Orchestra Stabile di Bologna. I primi due concerti sono stati tenuti nell'Aula Magna dell'antico Studio, diretti da Francesco Mander. Il pubblico, giovanile e folto, speriamo sia stato di buon augurio alla giovane istituzione musicale che, se avrà buona sorte, porterà certamente più in alto il livello musicale della nostra città.

SE. PA.

BRESCIA

In un'atmosfera di solennità che ben si addiceva all'eccezionalità dell'avvenimento, hanno avuto luogo a Brescia il 25, 26 e 27 aprile le Celebrazioni frescobaldiane organizzate dal Gruppo Musicale Girolamo Frescobaldi che si occupa della divulgazione di musiche poco note con particolare riguardo alla letteratura organistica. Il merito principale di questa iniziativa spetta al presidente del gruppo, prof. Ernesto Meli, un giovane musicofilo riccamente dotato di spirito d'iniziativa che egli sa concretare in felici realizzazioni. Le celebrazioni odierne sono state effettuate con la collaborazione del Comune di Ferrara, del Centro di Studi Musicali G. Frescobaldi della stessa città e del Comune di Brescia ed in collegamento con ben 13 organismi di Radiodiffusione italiani e stranieri.
La presenza di tutto uno stuolo di bei nomi del mondo della musica, della cultura e dell'arte, tra cui Giorgio Federico Ghedini, Riccardo Nielsen, Franco Abbiati, Massimo Mila, Claudio Sartori, ha dato la precisa misura dell'interesse che l'avvenimento ha suscitato, assurgendo ad un'importanza che ha valicato i confini nazionali.
Il 25 aprile, giornata d'inizio, nel Salone del Convento di S. Francesco, alla presenza di un folto ed eletto pubblico il musicologo Riccardo Allorto ha svolto una *Premessa critico-storica* alle celebrazioni, dal titolo *L'Opera strumentale di Gerolamo Frescobaldi e «I Fiori musicali»*. Con chiara parola l'oratore ha messo in evidenza l'importanza artistico-culturale del Ferrarese, puntualizzandone la posizione storica e presentandolo nella sua solitudine artistica, privo come fu di predecessori e di continuatori. E' seguita una analisi critico-estetica acuta e ricca di argomentazioni, nel corso nella quale l'oratore ha affrontato alcuni temi di critica storica fra cui quello del rapporto fra Controriforma e Musica.
Ha concluso soffermandosi su alcuni elementi del linguaggio che, trasformandosi nell'arte di Frescobaldi, ne escono soffusi di profonda spiritualità e religiosità. Alcune esemplificazioni, eseguite al cembalo dallo stesso Allorto, hanno dato un efficace apporto alla dotta prolusione.
Subito dopo è seguita la *Premessa musicale* che verteva sull'*Opera cembalistica di G. Frescobaldi*, compiuta da quel talento musicale che è Luigi Ferdinando Tagliavini, il quale ci ha offerto un'esecuzione al cembalo appropriata per gusto e stile.
Nella seconda giornata, dopo la visita agli organi delle chiese cittadine (che sotto la guida del M° Tagliavini, ferratissimo in materia, è riuscita quanto mai interessante), ha avuto luogo nel palazzo

della storica Loggia, in municipio, un ricevimento, al quale sono intervenute pure le autorità locali. Il sindaco Prof. Bruno Boni ha porto ai presenti il benvenuto.
In serata, nella chiesa di San Giuseppe, con larga partecipazione di un pubblico che tradiva quel senso di viva attesa caratteristico delle occasioni inconsuete, è avvenuta attraverso l'esecuzione degli interi *Fiori musicali*, l'inaugurazione del prezioso organo Antegnati, uno strumento del tardo Cinquecento riproducente la fonica dell'epoca di Frescobaldi, ripristinato dall'organaro bresciano Armando Maccarinelli sotto la direzione del M° Tagliavini.
Il programma comprendeva nella prima parte l'esecuzione della *Messa della domenica* affidata, per la parte organistica, al sopracitato M° Tagliavini che ne ha fatto una esecuzione magistrale; nella seconda parte la *Messa degli Apostoli* che Alessandro Esposito, organista e musicista di personalità spiccatissima ha eseguito da par suo. Entrambi, con ben centrate registrazioni, hanno messo in netto rilievo, oltre all'originalissimo linguaggio frescobaldiano, apparso nella sua suggestiva e nativa bellezza, l'inimitabile dolcezza e pastosità di suono che si effonde da quei vecchi registri di cui gli Antegnati conservano il segreto della fabbricazione.
Nella terza serata il programma proseguiva con la *Messa della Madonna*, nella prima parte e, nella seconda, i *Vespri della domenica, degli Apostoli, della Madonna*. Esecutori rispettivamente il notissimo organista Angelo Surbone e il giovane Giuseppe De Donà, cui va riconosciuto un indubbio talento per la chiarezza esecutiva e la varia, sapiente e appropriata registrazione.
In ambedue le serate l'esecuzione vocale dei versetti gregoriani è stata compiuta dai cantori del Seminario Vescovile istruiti e diretti da Don Giuseppe Berardi col gusto e la competenza da lungo tempo acquisiti.

L'Istituto Musicale Venturi in collaborazione con altri Enti Musicali cittadini, ha commemorato Marco Enrico Bossi nel 30° anno della scomparsa. La prolusione è stata tenuta dal Dr. Vittorio Brunelli, mentre il programma musicale che comprendeva, fra l'altro, la *Sonata op. 117* per violino e pianoforte e il *Trio op. 107* è stato ottimamente eseguito dal Trio di Verona (Renzo Bonizzato, Giorgio Mendini, Cesare Bonzanini). LUIGI MANENTI

TRIESTE

L'11 aprile si è inaugurata la Stagione sinfonica di primavera al Teatro Verdi, con la Shaw Chorale and Orchestra. Si tratta di uno dei più celebri complessi corali statunitensi, diretto egregiamente dal giovane maestro Robert Shaw. Per l'occasione il complesso era accompagnato da una piccola orchestra. Dopo esecuzioni esemplari e intonatissime di Bach, Schubert (*Messa in sol*) e Debussy (*Trois chansons*), la Shaw Chorale ha presentato un panorama dell'arte corale americana contemporanea. In esso, oltre ai noti cori del *Porgy and Bess* di Gershwin, comparivano dei *Negro spirituals*, il frammento *O tu che sei immutabile* dalla più recente opera sinfonico-corale di Samuel Barber, *Preghiera di Kierkegaard*, che ha bene impressionato per la ricchezza dell'invenzione, e *L'Allodola*, gustosa pagina di Aaron Copland. Successo entusiastico, e dieci brani fuori programma.
Sergiu Celibidache ha diretto due concerti, in cui il brano più interessante, e nuovo per Trieste, era la *5ª Sinfonia in re maggiore* di Dimitri Sciostakovic. Il vasto lavoro, nella sua articolata complessità, è sembrato alternare fasi molto vive di invenzione ad altre piuttosto grigie e amorfe. Fortunatamente, l'ultimo tempo, con il suo vigore quasi brutale, riscatta ogni menda precedente. Come attestato di eccellente esecuzione da parte della Filarmonica triestina, non dimenticheremo tuttavia, nei concerti di Celibidache, l'*Iberia* di Debussy.
Seguiva il giovane Lorin Maazel, pure con due concerti. Nel primo compariva la *Marinaresca e Baccanale* di Ghedini, lavoro pieno di energia e di indovinate atmosfere, e ricco di suggestione evocativa, come sempre accade in Ghedini allorchè il mare esalta la sua ispirazione. Nel secondo, intervenivano *Les Illuminations*,

poemetto per soprano e archi di Benjamin Britten, sui versi di Rimbaud. All'estrosa, estemporanea poesia di Rimbaud corrisponde una musica pungente e appropriata, dalla vocalità tesa e vibrata, spesso allucinata nel suo variegato fantasticare. Interprete era il prestigioso soprano negro-americano Gloria Davy. Già noti a Trieste, nei concerti di Maazel spiccavano pure la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, la sinfonia *Mathis der Maler* di Hindemith, assai applaudita, e la grande *Sinfonia in do maggiore* di Schubert.
Al di fuori dell'attività del Verdi, va rilevato il promettente esordio dell'Orchestra da camera Ars Italica, che diretta da Ettore Sigon riprende la tradizione antica di complessi consimili, da qualche tempo interrotta. Il primo programma, tenuto al Liceo Dante sotto gli auspici dell'Università popolare, comprendeva musiche di Mozart e il *3° Concerto di Cinquandò* per archi di Gianandrea Gavazzeni, applauditissimo per la sua serrata logica musicale e la solatia freschezza dell'invenzione. Alla Società dei Concerti, normale avvicendamento di complessi commemoranti Mozart (Quartetto Italiano, Quartetto Amadeus) e buon successo del pianista Lodovico Lessona, che ha eseguito i *Valses nobles et sentimentales* di Ravel.
Anche il Centro universitario ha commemorato Mozart con un concerto del Quartetto Végh e del flautista Gazzelloni, e Schumann. Per il CUM ha pure suonato, in un programma bachiano, l'organista Tagliavini. Al Circolo della cultura e delle arti è intervenuto il pianista francese Claude Kahn. GIULIO VIOZZI

VARESE

In collaborazione con l'Ente Autonomo di Soggiorno, il Circolo degli artisti ha tenuto il 4 maggio nel Salone degli Estensi una riuscitissima manifestazione musicale dedicata a musiche del Settecento. Al centro del programma era il più delizioso intermezzo di quell'epoca, *La Serva padrona*, che ci ha ancora una volta deliziati con la raffinata grazia, la acuta malizia, la tenera vivacità dei suoi atteggiamenti. Gli interpreti (il soprano Fanny Colorni, incantevole Serpina; il basso Rovetta, colorito Uberto; Enrico Margarini, nelle vesti del mimo Vespone) si sono prodigati con perfetto stile sia vocale che scenico nel rendere la vivacità dell'azione ricca di contrasti ottenendo dal pubblico nutriti applausi.
Il Gruppo strumentale Pro Arte, composto di valorosi strumentisti facenti parte dell'Orchestra della Scala sotto la valente guida del M° Giuseppe Serra ha sorretto gli interpreti con suono accurato e sensibile. Esso ha ottenuto anche vivo e meritato successo durante la prima parte della serata, nell'esecuzione di due composizioni mozartiane: *Eine kleine Nachtmusik K. 525* e dei *Musicanti del villaggio K. 522*. C. D. P.

PALERMO

Mercoledì 16 maggio ha avuto luogo nella Sala del Conservatorio Bellini nel corso della stagione organizzata dal Sindacato Nazionale Musicisti, un concerto della pianista Lina Virgilio e del Duo (violino e pianoforte) Giuseppina Trombone e Iole De Lisi.
Molta musica moderna nell'interessante programma, che comprendeva fra l'altro la *Seconda sonata* di Hindemith, il *Minuetto* di Mannino e un *Capriccio* per pianoforte di Trombone.
Il Duo eseguiva, dopo la *Sonata* di Franck, le *Danze rumene* di Béla Bartòk e, come novità, *Canto di trovatore* del palermitano Giuseppe Barbera.
Il concerto aveva felice esito e dava modo alle brave interpreti di far apprezzare indubbie qualità tecniche e musicali.
O. F.

LECCE

In seguito a concorso nazionale il M° Mario Bartoccini, secondo classificato nella graduatoria degli idonei eleggibili al concorso al posto di Direttore presso il Liceo Musicale Pareggiato di Lecce, ha assunto, in data 15 marzo la direzione di questo istituto. Al concorso hanno partecipato undici candidati.
Nella Basilica dei Frati Minori a Fulgenzio, ad iniziativa dell'Accademia Salentina di Lettere, Scienze ed Arti, che da sei an-

ni svolge encomiabile attività nel campo artistico culturale, ha avuto luogo un Concerto spirituale diretto dal francescano Padre Igino Ettorre. Vi hanno preso parte: l'orchestra dell'Accademia Salentina, il coro della Schola Choralis di Fulgenzio, il Trio dell'Accademia (Gennaro Sannino, Vincenzo Massari, Achille Rambelli) e i solisti Niceta Rizzo (tenore) e Franco Corchia (baritono).

Questa interessante manifestazione ha voluto presentare, ben riuscita, la Passione di Cristo attraverso i vari autori e le varie epoche, negli stili e nelle differenti concezioni: dalla semplice polifonia di Pier Luigi da Palestrina (*Orazione di Geremia profeta*), al concerto di A. Vivaldi (*Al Santo Sepolcro*), a quello per soli, coro e orchestra di G. S. Bach (*La Passione secondo S. Matteo*), a C. Gounod (*Parafrasi del Salmo 136*), a L. Perosi (*Passione secondo S. Marco*). Un concerto spirituale e storico al tempo stesso, che ha riscosso vivissimo entusiasmo e che è stato eseguito, molto opportunamente, il martedì santo. Alla manifestazione hanno assistito tutte le autorità della provincia e un pubblico veramente scelto e numeroso venuto anche dalle province di Taranto e di Brindisi.

ERREDIA

SALERNO

Una intensa attività concertistica è in corso in questo periodo a Salerno, città di antica civiltà musicale. Nelle ottocentesche sale del Casino Sociale, già Casino dei Nobili, ha tenuto il suo primo, applauditissimo concerto l'Orchestra stabile da camera del Liceo Musicale G. Martucci, pareggiato ai Conservatori di Stato. Dirigeva il maestro Domenico d'Ascoli, solisti nel *Concerto brandeburghese n. 5* di Bach il pianista Raffaele Ronga, il violinista Giuseppe Prencipe ed il flautista Domenico Faliero. Sempre al Casino Sociale ha tenuto un concerto la violinista Giuseppina Trombone, con la collaborazione pianistica di Jole de Lisi: in programma Händel, Franck, Ravel e Bartók. E' seguito un concerto del violoncellista Fulvio Ranzulli, allievo di Pablo Casals, con la collaborazione pianistica di Eduardo Guglielmi.

Frattanto al Teatro Verdi si tengono i concerti dell'Associazione Amici della Musica, fondata nel 1951 ed attivissima per l'appoggio, non soltanto morale, di alcuni soci benemeriti. In programma concerti del Duo Barbetti (con due *Sonate* inedite di Rutini ed una nuovissima *Sonata* di Otello Calbi), del soprano Ornella Rovero (collaborazione pianistica di Eduardo Guglielmi), del violoncellista Giacinto Caramia (collaborazione pianistica di Mario Rocchi), del Gruppo strumentale stabile dell'Accademia musicale napoletana, del baritono Osvaldo Petricciuolo (collaborazione pianistica di Eduardo Guglielmi), del Trio di fiati dell'Accademia musicale napoletana, della pianista Mireille Auxiere, del violinista Giuseppe Prencipe e dell'Orchestra A. Vivaldi diretta dal Maestro Franz Carella.

TREVISO

Una nuova importante attività nel campo della cultura musicale ha avuto inizio nella nostra città a cura del Sindacato Musicisti Italiani (sezione di Treviso) in collaborazione con l'Università popolare. Il pianista veneziano Giorgio Vianello, vincitore del 2° Concorso pianistico nazionale Città di Treviso ha inaugurato, davanti a numerosissimo pubblico e alla presenza di tutte le Autorità, il ciclo di manifestazioni riportando notevole successo in opere di Bach, Beethoven, Chopin, Liszt e Bartok. Il segretario regionale del S.M.I., maestro Ferrante Mecenati, con brevi parole ha messo in rilievo che il Sindacato Musicisti italiani ha prima di tutto fra i suoi compiti quello di portare la musica a contatto di tutte le categorie sociali oltre a quello di riunire tutti i musicisti italiani.

Con una discreta affluenza di pubblico sono continuate al Liceo Manzato le lezioni concerto: ha parlato il direttore M° Mariutto sulla Sonata e hanno suonato i docenti prof. Armando Biondolillo, Antonio Carmignola e Bruno Pasut.

Con disappunto notiamo come il pubblico trevigiano cominci a disertare i concerti che hanno luogo al Teatro Comunale a cura della Società Amici della musica. Il consueto affollamento è mancato sia al concerto del duo Suriani-Tassinari quanto

a quello della pianista Clara Haskil che ha interpretato musiche di Mozart, Schumann e Beethoven.

Anche il Quartetto di Saxofoni di Parigi non ha avuto miglior fortuna, anzi, dato che il concerto coincideva con la serata della trasmissione televisiva ormai esageratamente importante per il pubblico italiano, il teatro si presentava quasi completamente vuoto: con squisita sensibilità più di qualche «amico della musica» ha fatto la sua apparizione in teatro dopo le ventidue!...

Il programma del Quartetto parigino era imperniato sulla musica contemporanea ma non certamente sugli autori più rappresentativi di questa. Un cattivo accostamento raveliano il *Concerto* di Rueff, cerebralistica ricerca senza alcun risultato un *Divertimento* di Masetti, soporifero un *Preludio e corale* di Borsari e inutile tecnicismo un *Quartetto* di Schmitt. Divertente invece un'*Introduzione e variazioni* di Pierné e veramente interessante come costruzione, ricerca armonica e originalità ritmica un *Piccolo quartetto* di Français. Canti di ogni regione sono stati presentati, in una sala della periferia, da un coro composto da venti volonterosi giovani (operai e contadini): digiuni di musica ma non privi di un certo buon gusto hanno intonato cori popolari noti e poco noti riscuotendo dai numerosi intervenuti vivissimi consensi.

ALDO VOLTOLIN

UDINE

Nello spazio di appena una settimana, Udine ha celebrato il genio creativo di Wolfango Amedeo Mozart con due riuscite serate di sue musiche: la prima organizzata dalla Società Amici della Musica e la seconda svoltasi sotto gli auspici del Comitato per gli scambi culturali tra il Friuli e la Carinzia. Esecutori della prima manifestazione (Teatro Puccini - 28 febbraio) furono l'Orchestra Pro Arte di Vienna, il Wiener Kammerchor, con un programma dedicato alla *Sinfonia in do maggiore K.* 551 (*Jupiter*) ed al *Requiem*. Nella seconda manifestazione (Teatro Puccini - 7 marzo), dopo una felice prolusione di Adelmo Damerini sul tema *Mozart secondo Mozart*, l'Orchestra sinfonica di Udine, diretta da Gustav Wiese dello Stadttheater di Klagenfurt, ha eseguito la *Serenata per archi K.* 525 e la *Sinfonia in sol minore K.* 550. La pianista carinziana Grete Scherzer ha interpretato il *Concerto in mi bemolle maggiore K.* 241 e la clavicembalista viennese Isolde Ahlgrimm ha realizzato il *Concerto in si bemolle K.* 238. Entrambe le celebrazioni mozartiane si sono svolte con notevole successo, alla presenza di un teatro gremitissimo ed onorate dalla presenza delle massime autorità cittadine.

V. F.

VICENZA

Il 6 marzo nel Salone dell'A.C.I. un folto pubblico di appassionati ha applaudito con particolare simpatia il Duo Ferraresi-Beltrami (violino-piano) nell'esecuzione di un programma comprendente, insieme alla *Sonata n.* 2 di Giovanni Sebastiano Bach e alla *Sonata in la minore op.* 105 di Schumann, la tanto attesa *Sonata in si minore* del maestro Arrigo Pedrollo, una composizione che anni or sono vinse un concorso Dunlop a Parigi.

La tecnica smagliante di questo pezzo si svolge con cristallina semplicità e con naturale fluidità romantica, mantenendo un equilibrio polifonico in cui il valore architettonico e quello espressivo si integrano con esemplare completezza.

Il pubblico ha tributato al Maestro Pedrollo, presente al concerto, i più affettuosi applausi.

ALLA RADIO

Con la diciannovesima edizione, messa in onda il 18 aprile, si è concluso il ciclo di trasmissioni dedicate all'opera di Igor Stravinski. Affidato alla specifica competenza di Roman Vlad, il ciclo, oltre ad aver costituito un doveroso atto di omaggio al musicista più rappresentativo dei giorni nostri, si è rivelato come uno degli avvenimenti radiofonici, di carattere artistico-culturale, più significativi di questi ultimi tempi, paragonabile per importanza — e non sembri eccessivo o irriverente — alle manifestazioni mozartiane tuttora in corso. Della produzione stravinskiana è stata offerta una rassegna pressochè completa (risultarono omessi solo alcuni lavori di scarso rilievo) attenentesi con una certa

larghezza al metodo cronologico e impostato preferibilmente sul raggruppamento delle opere per categorie e periodi. Il ciclo ha lumeggiato, anche mediante precise ed esaurienti note illustrative, tutto il multiforme ed avvincente itinerario stilistico del maestro russo, dai lavori giovanili, esaminati nella serata d'inaugurazione, sino all'attuale periodo creativo, attraverso l'intermedia e a volte sconcertante esperienza neoclassica. Di vivo interesse si sono manifestate le due ultime trasmissioni, particolarmente atte a delineare, con le musiche in programma, *The Rake's Progress* da un lato, il *Settimino*, *Shakespeare Songs* e *In memoriam Dylan Thomas* dall'altro, il trapasso dall'indirizzo neoclassico — che nel recente melodramma tocca il vertice e, almeno per ora, conclude — al sistema «seriale», parzialmente accettato, che contraddistingue le suaccennate composizioni cameristiche.

Sempre in tema di cicli musicali, ricorderemo un *Ritratto di William T. Walton*, curato da Emilia Zanetti; ritratto in miniatura, circoscritto nel rapido giro di due trasmissioni, ma sostanzioso per i pregi delle musiche in programma, dalla suite *Façade*, l'ouverture *Scapino* e il *Concerto* per viola e orchestra, scelte a rappresentare le espressioni puramente strumentali, al *Festino di Baldassarre* e all'aria *He was challeng'd* (dal *Troilo e Cressida*) indicanti l'apporto del compositore ai generi oratoriale e melodrammatico. Favorevolmente note agli ascoltatori, in quanto eseguite con discreta frequenza, sono le musiche strumentali del maestro inglese, in particolar modo quella variegata e disinvolta suite *Façade* che, sia nell'adozione di certi ritmi di danza, sia nel pronunciato gusto delle citazioni (fa spigliatamente il verso al Rossini del *Guglielmo Tell*), ricorda atteggiamenti tipici in Stravinski. Meno conosciuto, invece, crediamo sia *Il Festino di Baldassarre*, considerato il lavoro di Walton più significativo e di maggior impegno. E il più significativo si ha motivo di ritenere rimanga, per molti, anche oggi, dopo il discusso esito del *Troilo* alla Scala. Una possente vena drammatica, raddolcita a tratti da affettuose espansioni liriche, si afferma nel *Festino*, impregnandone i vigorosi squarci corali e i plastici assoli del baritono, mentre un'orchestra varia e dinamica, non rifuggente da intenti pittorici, concorre a creare solenni atmosfere, spesso non prive di poesia.
In campo operistico, accanto alla *Fiamma* e al *Pelléas et Mélisande*, opere ormai affermate e accanto all'*Antigone* di Orff (di cui, su queste colonne, è già stato accennato in occasione di una precedente edizione dell'opera), sono ritornati ai microfoni tre atti unici di autori italiani contemporanei: *L'Amante in trappola* di Pedrollo, piacevole partitura, ricollegantesi con giudiziosa modernità di accenti all'opera buffa tradizionale, *Volo di notte* di Dallapiccola e *I Due timidi* di Rota, composizioni queste, benchè cronologicamente vicine, originate da opposte concezioni teatrali e che rivestono un preciso significato nella produzione dei rispettivi autori, rappresentando, l'una, il felice punto di partenza di una audace attività drammatica, le cui tappe successive si individueranno in opere quali *Il Prigioniero* e *Job*; preannunziando, l'altra, con la sua agevole e ben tornita linea di canto, con le sue levigate armonie lo stile e il successo del *Cappello di paglia di Firenze*.
Nella festività di S. Caterina da Siena, la RAI ha trasmesso l'oratorio scenico *La Sposa di Fontebranda* di Rito Selvaggi, affresco agiografico di sincera ispirazione cristiana, ove le effusioni liriche delle voci soliste e la narrazione recitata dello storico risultano efficacemente integrate da mistici cori e da un vivace commento strumentale tendente al descrittivo.
Anche questo mese i programmi dei concerti sinfonici del Terzo Programma, diffusi settimanalmente il sabato sera, si sono distinti per l'ampia ospitalità offerta a musiche moderne e modernissime, rappresentanti, per di più, in un vivace mosaico, compositori di sei differenti paesi, dai tedeschi R. Strauss e Hindemith (presenti, rispettivamente, con la *Sinfonia domestica* e con il vitale *Konzertmusik* per archi e ottoni) allo statunitense Copland, dallo svizzero d'origine A. Honegger (ricordato con il limpido ed armonico *Concerto* per violoncello e orchestra, dal tessuto larvatamente ciclico) al francese Capdevielle sino al russo Rachmaninov (del quale figurava il poco noto *4° Concerto* per pianoforte e orchestra) e agli italiani Petrassi e Peragallo. Il parigino Pierre Capdevielle è quasi sconosciuto da noi, eppure *La Tragedia di Peregrinos* (trasmessa il 5 maggio in una registrazione effettuata dalla NIR di Bruxelles, direttore Franz André) rivela nell'autore una sensibile padronanza dei mezzi tecnici, un robusto temperamento drammatico, incline all'epico e al grandioso ma non disdegnante la serenità delle tinte elegiache o delle schiarite liriche. Scultorei effetti scaturiscono da alcuni cori rudemente martellati e vociati o da certe sovrapposizioni di impetuose sonorità corali e orchestrali da cui si stacca, incisiva, la voce del recitante che dà vita a momenti di tesa drammaticità.
Tutt'altro clima impronta *El Salon Mexico* di Aaron Copland (concerto Previtali del 28 aprile), scanzonato ed orchestralmente pittoresco lavoro, intessuto, come altre musiche del compositore di Brooklyn, di motivi folcloristici, ricavati in questo caso dai *cancioneros* messicani. Nella stessa serata, in prima esecuzione assoluta, veniva presentato il *4° Concerto* per orchestra d'archi di Petrassi, opera moventesi nel cerchio stilistico dei precedenti concerti petrassiani, in particolar modo del terzo, intitolato *Récreation concertante*; opera, quindi, magistralmente condotta, contrappuntisticamente densa ed interessante, varia per la ricchezza dei contrasti coloristici ottenuti da un complesso strumentale omogeneo. Di Peragallo è stata eseguita una composizione per coro misto e orchestra, *In Memoriam*, costituita dal nesso *Corale e Aria*. Si tratta di una nobile pagina sprigionante una sentita commozione religiosa, una di quelle pagine, per intenderci, cui non si nega il raro potere di conciliare con la dodecafonia i tradizionalisti più impenitenti.
In altri concerti sinfonici, di esclusivo retaggio del Terzo Programma, si sono ascoltati un bartokiano *Concerto* per pianoforte e orchestra di Serge Nigg, caratterizzato da una metafisica trasfigurazione di cellule tematiche popolari, e una dinamica suite, *Noces de cendre*, di Henry Tomasi (composizioni diffuse in una trasmissione del 19 aprile dedicata a musicisti francesi contemporanei); e, ancora, il trasparente e sereno *Concerto da camera* per flauto, corno inglese e archi di Honegger, il *Concerto per violino e orchestra* di Bartok, che ha nel movimento centrale la sua pagina più toccante, ed infine due lavori di Franco Margola, il garbato *Kinderkonzert*, che ebbe il suo battesimo all'ultimo Festival di Venezia, e la solida *Sinfonia in quattro tempi* (*delle isole*).
A composizioni di Francesco Balilla Pratella, il noto musicista scomparso lo scorso anno di questi tempi, la RAI ha dedicato un concerto domenicale affidato alla direzione di Alfredo Simonetto. Difficile, però, scorgere nell'autore delle musiche in programma l'ardito firmatario del manifesto per la musica futurista; difficile, trattandosi di sane ed accessibilissime musiche (e tali dovettero suonare anche alla epoca in cui apparvero, epoca testimone di ben altre audacie) che poco o nulla hanno in comune con i movimenti d'avanguardia; musiche, piuttosto, rivelanti nel Pratella, del quale sono a tutti ben note le benemerenze acquisite nel campo della etnofonia musicale, l'appassionato ed abile cultore del canto popolare romagnolo. Si pensi ai brani tratti dalla suite *Romagna*, tutti materiati di elementi folcloristici, e si pensi pure allo spirito popolaresco che s'insinua, animandoli, in certi passi del *Sogno* (dall'*Aviatore Dro*) o degli epici ed arcaicizzanti *Paladini di Francia*.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

Due spettacoli operistici — un dramma buffo, *Don Pasquale*, e una commedia lirica, *Falstaff* — sono stati presentati questo mese ai telespettatori, l'uno diffuso in una registrazione effettuata lo scorso anno, l'altro in prima televisiva assoluta. Sulla trasmissione dell'opera donizettiana, svoltasi irregolarmente a causa di anomalie ai trasmettitori, tanto da richiederne la sospensione al secondo atto, torna superfluo soffermarsi. Quanto alla partitura di Verdi, non si può che sottolineare l'eccellenza dell'esecuzione musicale — diretta da Tullio Serafin e affidata ad interpreti di prim'ordine, vocalmente e scenicamente esemplari — e la complessivamente

buona prova fornita dalla messa in scena, con molta verisimiglianza combattuta tra il legittimo desiderio di non contraddire al volere degli autori, esplicitamente espresso in precise didascalie apposte al libretto, e l'aspirazione all'inedito, particolarmente sollecitata da una realizzazione, stimolante in più sensi, com'è quella televisiva. Ovviamente la traduzione sui teleschermi di un'opera lirica pone scenografi e registi di fronte a problemi nuovi e complessi, poichè, inesorabile, l'occhio della telecamera è sempre pronto a cogliere ogni sfumatura, e dare risalto ad ogni particolare, ma, d'altra parte, prospetta loro anche ingegnose e ardite soluzioni, inimmaginabili o di non semplice attuazione su di un normale palcoscenico di teatro.

Nella presente edizione televisiva del *Falstaff*, la regìa di Herbert Graf. si è a tratti scostata dai binari consueti, raggiungendo effetti nuovi.

FA. BRU.

LETTERA DALLA GERMANIA

L'attivo scambio internazionale di musiche e artisti ci incoraggia a sperare nel potere della musica di avvicinare i popoli, superandone i confini. Un grande avvenimento al Teatro di Stato di Monaco è stata la prima esecuzione mondiale dell'opera *Don Juan de Manara* del marsigliese Henri Tomasi. L'esuberanza orchestrale e dei recitativi parlati non riesce a dare una vera consistenza drammatica al misero intreccio, che già dalla prima scena, fa del donnaiolo Don Miguel de Manara un contrito eroe della virtù. Avremmo voluto che una maggior vena melodica fluisse attraverso quest'opera realizzata con cura dal direttore André Cluytens e dal protagonista Bernard Aldenhoff.

Unanime consenso di pubblico invece ottennero al Teatro da Camera di Colonia due brevi opere americane: *Torbidi ad Haiti* con parole e musica di Leonard Bernstein, prima esecuzione in Europa, e *Gli Eroi di Calveras*, rivestiti da una sferzante musica di Lukas Foss, in prima esecuzione in Germania. Opere di rilievo sprizzanti ritmo e con dialoghi conseguenti alla logica dell'azione realizzata con la efficace regia di Erich Bormann, su bozzetti di O. Werner e dirette da Wolfgang von der Nahmer.

Merita poi menzione la *tournée* del Teatro di Stato di Württemberg al Covent Garden di Londra dove, sul palcoscenico assolutamente insufficiente di quel teatro, furono presentati con la regia di Wieland Wagner *Tristano e Isotta, Il Flauto magico, Elettra* e *Fidelio*. Interpreti i possenti cantanti Grace Hoffman, Lore Wiesmann, Res Fischer, Marta Mödl, Gustav Neidlinger sotto la direzione di Ferdinand Leitner.

Siamo lieti di segnalare il risorgere dalle rovine della guerra di teatri ben costruiti e adeguati al loro scopo. Colonia ha completato i suoi progetti, Gelsenkirchen è in piena attività.

L'Orchestra filarmonica di Amburgo, diretta da Joseph Keilberth, ha eseguito una *Musica per archi* del violoncellista italiano Mainardi, in prima esecuzione in Germania; grandi approvazioni a questo lavoro, frutto di meditazione e tutto impostato sull'effetto strumentale. Nell'Auditorio Opera Nuova, sempre ad Amburgo, la composizione di B. Alois Zimmerman per tromba e orchestra *Darkey Darkness* ha avuto il suo battesimo, suscitando aperti contrasti insieme alla sua acrobatica *Disputa con l'autentico jazz*.

Il Teatro di Stato di Kassel ha presentato la prima opera di Gottfried von Einem *La Morte di Danton* nella rielaborazione compiuta nel '55; diretto da Paul Schmitz e nella ispirata esecuzione di artisti quali Helmut Melchert (Robespierre) e Egmont Koch (Danton) questo forte e ben costruito dramma in musica, esplosivo nella forma e di grandi esigenze nella parte corale, ottenne uno strepitoso successo, presente l'autore.

A Colonia è andata in scena l'opera *Novità del giorno* di Paul Hindemith nella nuova edizione. E' un frettoloso rifacimento dove la musica fluttua col

medesimo ritmo irrequieto, come sempre appesantita e priva di mordente. Lo strepitoso successo va attribuito al regista Erich Bormann, all'esecuzione dei magnifici cantanti, ballerini e coristi, come anche all'abilità di Otto Ackermann, elettrizzante direttore dell'orchestra Gürzenich.

Notevoli conquiste sta facendo il balletto in Germania: Francoforte ha avuto la felice iniziativa di portare sulla scena, accanto al *Pulcinella* di Stravinski e a *Dafni e Cloe* di Ravel, il *Principe di legno*, il negletto balletto di Bartok. Il lavoro prolisso e non omogeneo si salva per la raffinata strumentazione di una musica ricca di contrasti e dal forte carattere. Oltre ai danzatori (Irene Mann e Marcello Luitpart) ha avuto un ruolo decisivo la scenografia intelligente e ricca di forza evocativa del nuovo scenografo Hein Heckroth.

G. SCHWEIZER

LETTERA DALL'INGHILTERRA

Ralph Vaughan Williams, l'ottantatreenne compositore britannico, ricevette un'intensa ovazione dal pubblico di Manchester al termine della prima esecuzione della sua *8ª Sinfonia*, interpretata dall'Orchestra di Hallé sotto la direzione di Sir John Barbirolli. L'opera non ricorre all'uso delle voci (come facevano invece, tre delle sette precedenti sinfonie di Williams); la sua orchestrazione si presenta inoltre nuova ed originale. Il secondo movimento, intitolato *Scherzo alla marcia*, è esclusivamente strumentato per fiati; il terzo (*Cavatina*) per archi. Il quarto (*Toccata*) pone in rilievo gli strumenti a percussione, includenti tam-tam di tre differenti dimensioni (come, secondo il compositore, praticò Puccini nella *Turandot*) e campane tubolari, cui sono affidati insoliti effetti di *glissando*. Quest'ultimo movimento — nel quale la novità timbrica influisce negativamente sulla tematica, che risulta priva d'interesse — appare il più fragile della Sinfonia. In compenso la *Cavatina* è una eloquente meditazione e lo *Scherzo*, nonostante un monotono *Trio*, si rivela brano altrettanto ricco d'effetto, steso in uno stile incisivo che, a tratti, richiama inaspettatamente Hindemith. Ma il movimento più soddisfacente è quello d'inizio, intitolato *Variazioni senza tema*: nel suo senso unitario, nella sua varietà, nel suo carattere notevolmente elevato palesa la vivacità artistica e l'originalità conservate dall'ottuagenario compositore. E di vera originalità si tratta; sebbene la musica non mostri alcuna tendenza moderna (è del tutto tonale e basata sul tono di do minore) il lavoro è decisamente personale. La distanza che in Inghilterra separa Vaughan Williams dalla folla degli imitatori è enorme. Il lato curioso di questa *8ª Sinfonia* è rappresentato dal fatto che tre significativi nuclei tematici, affermatisi nei primi due movimenti, non hanno alcun seguito nei movimenti successivi.

L'Orchestra di Hallé — riconosciuta come la maggiore orchestra inglese non operante in Londra — ha ora concluso la sua stagione 1955-56. Nel suo repertorio figuravano opere di Hindemith, Frank Martin, Kabalevski, dello jugoslavo Stjepan Sulek e di moderni compositori inglesi; ma, come numerose organizzazioni concertistiche britanniche, non ha accolto la produzione italiana d'oggi.

In luglio l'Orchestra di Hallé parteciperà, a Cheltenham, all'annuale Festival della Musica Contemporanea Britannica. Il programma allinea nuove composizioni sinfoniche di Peter Racine Fricker, Iain Hamilton e Francis Burt (allievo di Blacher), oltre a nuove *intimate operas* di Antony Hopkins e Geoffrey Bush. Altre manifestazioni musicali si avranno nel corso dell'estate in Inghilterra, quali il Festival di Edinburgo (agosto-settembre) e il Festival operistico di Glyndebourne (giugno-agosto), durante il quale saranno rappresentate non meno di sei opere mozartiane, tra cui *Idomeneo* e *Il Ratto dal serraglio*. Nell'elenco artistico di quest'ultima manifestazione sono inclusi i nomi di Mattiwilda Dobbs, Hugues Cuénod e Sesto Bruscantini.

Frattanto Londra ha conosciuto *La Finta semplice* di Mozart in un'edizione diretta da Bernhard Paumgartner e interpretata da una compagnia di Salisburgo.

Recentemente si sono pure avute le visite del Quintetto Chigiano (che ha offerto

un'incantevole esecuzione, in particolare, del *Quintetto op. 57 n. 6* di Boccherini); di Pierre Monteux; del compositore e direttore d'orchestra americano Bernard Herrmann; ed infine di David Oistrak, che fece ascoltare, in prima esecuzione nell'Europa Occidentale, il nuovo *Concerto* scritto espressamente per lui da Sciostakovic.

Non è, questo, un lavoro da porsi sullo stesso piano della *10ª Sinfonia*; la composizione dell'ultimo dei suoi quattro movimenti sembra sia stata stimolata, più che da ragioni musicali, dalle possibilità dello strumento solista: nondimeno, l'iniziale Adagio, il vigoroso e caratteristico Scherzo e l'espressiva Passacaglia mostrano, tutti, singolari aspetti dell'arte del compositore. E' significativo come Oistrak sia stato presentato da un normale impresario londinese e non sotto l'egida ufficiale sovietica, come avvenne in precedenza. Questo fatto sembra, fortunatamente, preludere alla normalizzazione delle relazioni musicali fra l'Europa Occidentale e l'Orientale.

In questo senso è particolarmente indicativa la visita fatta in Russia da una compagnia di musicisti inglesi, tra cui Sir Arthur Bliss, il violinista Alfredo Campoli, l'oboista Leon Goossen e il soprano Jennifer Vyvyan.

ARTHUR JACOBS

LETTERA DALLA SVIZZERA

Il Giubileo di Mozart ha dominato i primi due mesi del 1956 nei teatri e nelle sale da concerto dell'intera Svizzera. La produzione ricchissima del maestro salisburghese è stata degnamente valorizzata in tutti i suoi aspetti; in particolar modo la sua musica operistica che fu portata alla ribalta in notevoli esecuzioni a Zurigo, Berna, San Gallo, Lucerna, Basilea, Biel-Solothurn e Vevey. Merita un cenno la Settimana Mozartiana di Olten con una interessantissima esposizione di autografi morzartiani di proprietà svizzera e un concerto della Camerata Accademica del Mozarteum di Salisburgo sotto la direzione di Bernhard Paumgartner.

Fra le esecuzioni operistiche più importanti ricordiamo: un nuovo allestimento «sensazionale» del *Wozzeck* di Alban Berg al Teatro di Stato di Zurigo (direttore Hans Rosbaud, regista Hans Zimmermann, protagonista Willy Ferenc). E' questa l'opera che con legittimo riconoscimento ha recentemente fatto decretare Berg «un classico della musica moderna».

Una curiosa novità, seppur già sessantenne, l'opera comica *Veronica* di André Messager, è stata rappresentata a Zurigo, differenziandosi a tutto suo vantaggio dalla recente produzione operettistica per nobiltà e per ricchezza inventiva. Ancora a Zurigo nuovi allestimenti, ben riusciti, del *Cavaliere della Rosa* di Richard Strauss e dei *Maestri cantori* di Wagner.

Un complesso di recente istituzione denominato Opera da Camera ha dato, valendosi di giovani forze, tre opere in un atto: *Il Trionfo dell'onore* di Alessandro Scarlatti, *Il Farmacista* di Haydn e *Al Telefono* di Menotti. Menotti ha trionfato anche a Ginevra con *Amahl* e *La Medium*. Protagonista della *Medium* Maria Powers, direttore Jean Gitton. Di compositori svizzeri contemporanei abbiamo udito a Ginevra: *Les Armaillis* di Gustave Doret e, in prima esecuzione assoluta, *Capitaine Bruno* di Pierre Wissmer. Pure a Ginevra ottima l'esecuzione dell'*Arianna a Nasso* di Richard Strauss che il direttore Robert F. Denzler ha eseguito con elementi dell'Opera di Stato di Vienna.

Con *Mathis der Maler* di Hindemith (direttore Otto Osterwalder, regista Stephen Beinl, protagonista Gottfried Fehr), Berna ha dato un notevole contributo in favore dell'opera moderna. Basilea ha ripreso l'opera di Schoeck *Penthesilea* con l'eccellente mezzosoprano svizzero Elsa Cavelti nelle vesti della protagonista. L'esecuzione avvenne per onorare il 70° compleanno di Otmar Schoech, il compositore svizzero più importante fra gli anziani; in suo onore anche Zurigo e Basilea hanno dedicato festeggiamenti musicali.

A un altro compleanno, quello di Wladimir Wogel, furono dedicate la prima esecuzione in lingua tedesca dell'oratorio *Thyl Claes* alla radio di Zurigo (direttore Robert F. Denzler) e l'esecuzione del ciclo *Arpiade* (con il coro recitante da camera di Zurigo e il soprano Ilse Wallestein), eseguito a Berna, Lugano e Basilea. Basilea ha festeggiato Vogel anche con le *Variétudes* per flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte, così come con due composizoni dei suoi allievi Rolf Liebermann e Jacques Widberger. Bella la commemorazione di Arthur Honegger organizzata dalla Tonhalle di Zurigo con l'esecuzione di due lavori orchestrali *Sinfonia n. 2* e *Monopartita* (direttore Erich Schmid) e un discorso commemorativo del musicologo zurighese Dr. Willi Schuh.

Erich Schmid ha diretto ai concerti popolari di Zurigo: la Suite per balletto *Jack in the Box* di Erik Satie, la *4ª Sinfonia* di Karl Amadeus Hartmann, la *Sinfonia liturgica* di Honegger e il *1° Concerto per pianoforte* di Bartok (solista Harry Datyner). Di Bartok udimmo a Ginevra anche il *2° Concerto* per pianoforte in un concerto dell'orchestra della Suisse Romande, diretto da Hans Rosbaud (solista Edith Farnadi). Ernest Ansermet, con la stessa orchestra, ci ha dato *L'Inno* di Willy Burkhard e Ferenc Fricsay il *Divertimento* di Bartok. A Winterthur prima esecuzione del *Preludio, Aria e Finale* per orchestra d'archi, tromba, tre clarinetti e pianoforte del compositore svizzero André Rochat, vivente a Milano. Menzioniamo poi, fra i concerti di orchestre straniere quello tenuto dall'Orchestra del Conservatorio di Parigi (direttore Pierre Dervaux) e quello dell'Orchestra Filarmonica d'Inghilterra (direttore Herbert von Karajan). Paul Sacher, alla testa del Collegium Musicum di Zurigo, ci ha portato le prime esecuzioni del *Concerto* per cembalo di Manuel de Falla (solista Frank Pelleg) e la *Petite suite op. 39* di Albert Roussel. La prima esecuzione assoluta del gigantesco *Requiem* del compositore sangallese Paul Huber rappresenta un avvenimento importantissimo che dobbiamo all'incarico dato all'autore dal Klubhauskonzerte. Notammo in questa composizione una tendenza al monumentale; pensammo particolarmente a Berlioz a cui ci rimandava spesso la forma di questo lavoro e la sua tematica non oltremodo ispirata. Ad eccezione dello stile fugato, Huber ha impiegato, diremmo, quasi tutti i mezzi tecnici di cui può disporre ai giorni nostri un compositore con vera bravura. Questa eccessiva pienezza incombente sull'unità spirituale e stilistica dell'insieme non impediva però il generarsi di affascinanti visioni religiose che incatenavano ininterrottamente l'uditorio procurando alla composizione un grande successo dovuto anche ai meriti del direttore della Cappella del Duomo di S. Gallo, Johannes Fuchs, dell'eccellente Quartetto dei solisti (Teresa Stich Randall, Elsa Cavelti, Ernest Hefliger e Willy Vogler) e del Coro da camera di Zurigo.

WELLI REICH

NOTE MUSICALI

modulazioni

Stagione di saggi. Riferimmo un anno fa, giusto di questi giorni, su di un saggio ascoltato al Collegio di musica del Conservatorio di Santa Cecilia. Un accenno al più giovane dei pianisti allora presentatisi ci procurò una lettera vivacemente polemica, inviata al Direttore della rivista, da una sensibile signora di Trieste che ci andava accusando di aver compromesso ogni possibilità di carriera ad un pianista che avrà avuto si e no dieci anni e di cui non avevamo riportato neppure il nome. Vorremmo dunque non insistere sui saggi. Ma lo spettacolo cui abbiamo assistito una di queste sere a Milano, merita qualche considerazione.

Si trattava questa volta di un saggio promosso non già da una scuola statale, ma da una privata insegnante di pianoforte, peraltro valorosa. Vi prendevano parte una quindicina di fanciulle di bell'aspetto ed in genere di ottima preparazione; alcune poi (è chiaro che alludiamo a quelle cui siamo legati da qualche amicizia) bellissime e bravissime.

V'era poi tra di esse una bimba: capelli scuri, espressione spaurita, vestito bianco. Viene il suo turno, si presenta sul palco, osserva non senza inquietudine un pubblico quantitativamente degno di un pianista di grido (facciamo quattrocento persone), si siede al pianoforte smisurato, dà inizio alla sua Sonatina. Evidentemente però l'emozione è grande (non la troviamo incomprensibile) e le conseguenze non tardano a farsi sentire: da prima qualche nota falsa, poi qualche frase abbandonata e ripresa, poi ancora una brusca interruzione, tragicamente definitiva. La bimba sembra sopraffatta dalla sventura; alza la mano destra per coprirsi gli occhi e resta lì schiacciata, ferma, in attesa di una confortante fine del mondo: pallidissima. Passa qualche secondo di atroce silenzio, poi partono gli applausi, si estendono, sommergono il palco e la bimba. Essa, come duramente risvegliata, sempre con la mano sugli occhi, si alza, si appoggia al luttuoso strumento, si allontana, mentre gli applausi continuano a tempestarle la testa con la sonorità inequivoca della pietà. Scompare dietro una tenda. Una tragedia durata non più di trenta secondi, dall'interruzione della Sonatina all'uscita dalla scena; ma una tragedia piena, tersa, senza alternative. Dimenticherà la bimba quei trenta secondi? Potrà riavvicinarsi senza repulsione allo strumento nero che l'ha schiacciata?

(Non creda, Signora di Trieste, che nutriamo qualche ostilità per la bambina, non creda che sia nostra intenzione comprometterne la carriera).

■

La vocazione del sinfonismo. Nel ridotto della Piccola Scala, durante l'intervallo di un recente concerto di un complesso d'archi, una signora vestita d'oro zecchino andava assicurando gli amici che il virtuosismo degli strumentisti del complesso consiste nel saper suonare così forte da non far rimpiangere le sonorità dell'orchestra dell'attigua Grande Scala.

Dopo l'altra guerra una ricca signora di Parigi, invitati gli strumentisti del Quartetto Busch a dare concerto in casa sua, manifestò alla fine il suo entusiasmo dicendosi sicura che, con quella bravura, sarebbero certamente riusciti, in breve giro di anni, a trasformare il Quartetto in una vera Orchestra sinfonica.

L'ingegnere capo di una fabbrica di dischi, più recentemente, ricevette gli elogi del suo direttore generale per aver saputo trasformare le timide sonorità di un complesso d'archi, utilizzato nell'incisione di un concerto vivaldiano, in sonorità intense, piene, rotonde, tali insomma da poter essere facilmente attribuite ad una grande orchestra sinfonica.

■

Le vie della musica. Abbiamo ricevuto un bando di concorso per l'insegnamento di pianoforte (non pianoforte da poco, se viene definito principale), violino, violoncello ed altri strumenti. Un foglio grande fitto di parole, di numeri, di richieste, di programmi d'esame, di limiti d'età. L'abbiamo letto con limitato interesse, dato che purtroppo dobbiamo ammettere di non avere sufficienti capacità per concorrere a gare del genere: nè per il pianoforte, quand'anche fosse secondario, nè per il violino, nè per trombette d'ogni sorta. Occorre dunque, a stare a quanto si legge sul bando, essere in grado di suonare a meraviglia, di trascrivere musiche di mille diversi tipi, d'improvvisare, di illustrare gli aspetti costruttivi degli strumenti, di ricostruirne la storia, di spiegarne il funzionamento; è indispensabile inoltre essere cittadini italiani di non oltre quarant'anni (semprechè non si rientri nella particolare categoria dei benemeriti guerrieri), godere dei diritti politici, essere di sana e robusta costituzione, disporre di gran numero di certificati attestanti una rigida dimensione morale e di un non minore numero di fotografie debitamente autenticate, essere infine disposti ad andare a vivere fuori dal mondo.

S'ha quasi la sensazione che non esista sulla terra chi possa ragionevolmente aspirare alla vittoria ed al relativo stipendio: quarantamila mensili.

PANFILO

---

brevi

La borsa di studio Ricordi, istituita dalla G. Ricordi & C. per un allievo del Collegio di Musica presso il Foro Italico di Roma, è stata assegnata a Luigi Bianchi di anni 11, già iscritto al 2° anno di viola.

■

Nella sua abitazione torinese è deceduto il M° Francesco Angelo Cuneo noto contrabbassista e compositore. Nato a Torino nel 1870, fu allievo prediletto dei maestri Pedrotti e Bolzoni; ancor giovanissimo ottenne la cattedra di contrabbasso presso il Liceo musicale torinese. Fu anche compositore apprezzato: una sua opera lirica in 4 atti, *Serafina d'Albania*, fu applaudita al Teatro Vittorio Emanuele durante stagione di primavera del 1908.

■

Il Concorso indetto dal Sindacato Nazionale Musicisti, svoltosi a Napoli il 4, 5, 6 aprile ha dato i seguenti risultati:

Pianoforte: 1° premio ex aequo Carlo Cerri e Franco Greco; 2° premio ex aequo Ottavio Minola e Luigi Mostacci.

Canto: 1° premio assoluto Luisella Ciaffi.

Violino: 1° premio ex aequo Umberto Gabbi e Claudio Laurita; 2° premio ex aequo Bruno Salvi e Italo Tardio.

Flauto: 1° premio ex aequo Nicola Pugliese e Bruno Martinotti; 2° premio ex aequo Giancarlo Campagnoli, Pasquale Esposito e Beniamino Ricci.

Oboe: 1° premio assoluto Gennaro Ambrosino; 2° premio assoluto Paolo Fighera.

Clarinetto: 1° premio assoluto Giorgio

Brezigar; 2° premio assoluto ex aequo Giovanni Mallardo e Giuseppe Scavo.

Complessi (Duo e Trio): 1° premio assoluto Duo Pianistico Zanoni Braga; 2° premio ex aequo Duo Pianistico di Trieste e Duo Violino e Piano di Bari.

Complessi (Quartetto e Quintetto): 1° premio assoluto Quintetto a Fiati Belfiore di Palermo; 2° premio assoluto Quartetto di Firenze per archi e clavicembalo.

---

festival

Al Festival di Musica che si terrà a Bayreuth dal 14 luglio al 25 agosto verranno rappresentati *I Maestri cantori*, *Il Vascello fantasma*, *Parsifal* e *L'Anello del Nibelungo*. Dirigeranno André Cluytens, Joseph Keilberth, Hans Knappertsbusch.

A Granada dal 20 giugno al 2 luglio si svolgerà un Festival di Musica e danza. Le alte mura dell'Alhambra, dell'Arabian, patii e giardini faranno da incantevole scenario ai concerti sinfonici e da camera e ai balletti, ai quali parteciperanno l'Orchestra Nazionale di Madrid, il Sadler's Wells Theatre Ballet e il Balletto spagnolo di Antonio, oltre a solisti e orchestre di fama internazionale.

A Lucerna si svolgerà dal 15 agosto all'8 settembre un Festival di Musica al quale parteciperanno l'Orchestra svizzera del Festival, la Philarmonia Orchestra di Londra, il Coro del Festival di Lucerna e il Collegium Musicum di Zurigo. Dirigeranno Ernest Ansermet, Sir John Barbirolli, André Cluytens, Ferenc Fricsay, Herbert von Karajan, Paul Klecki, Fritz Reiner e George Szell. Prenderanno parte al Festival anche Arthur Rubinstein, Elisabetta Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau e Irmagard Seefried.

La principale attrattiva della XI Sagra Musicale Umbra che si terrà a Perugia dal 21 al 30 settembre sarà la prima rappresentazione assoluta dell'ultimo lavoro di Schönberg, *Mosè e Aronne*. Verranno eseguite anche le *Scene dal Faust* di Schumann, oltre a varie musiche sacre e religiose. L'Orchestra da camera olandese eseguirà inoltre, nella Sala Maggiore della Pinacoteca, musiche sacre di Bach, Beethoven, Petrassi e Vivaldi.

Strasburgo dedica quest'anno il suo Festival (8-22 giugno) a Mozart. Diretta da Paumgartner, sarà eseguita *La Finta semplice;* ai numerosissimi concerti mozartiani parteciperanno l'Orchestra dell'Accademia di Salisburgo, l'Orchestra da camera della Radio Nazionale belga, l'Orchestra Scarlatti di Napoli, l'Orchestra da camera di Strasburgo e il Quartetto Loewenguth. Arthur Grumiaux e Clara Haskil eseguiranno le Sonate per piano e violino.

Il XIX Festival internazionale di musica contemporanea di Venezia avrà luogo dal 11 al 23 settembre. L'interesse maggiore di questa manifestazione è dato dalla prima esecuzione assoluta del *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* diretto dallo stesso autore, Igor Stravinski. Saranno eseguite inoltre musiche di Petrassi, Jolivet, Martin, Messiaen, Marinuzzi, Hindemith, ecc.

RECENSIONI:

libri

MOZART IN ITALIA. ***I Viaggi*** a cura di Guglielmo Barblan. ***Le Lettere*** a cura di Andrea Della Corte. Edizione celebrativa del secondo centenario della nascita di W. A. Mozart. Milano, Ricordi, 1956. In 8°, pp. 308, 34 tavole f. t. L. 2.500.

Per i critici a ogni costo, un centenario può anche essere cosa convenzionale, priva di senso. Mozart a novantanove anni dalla nascita era grande quanto lo è a duecento anni, quanto lo sarà a duecentouno. E le commemorazioni danno pretesto al fiorire di accademiche e burocratiche manifestazioni noiose e stucchevoli e a volte persino volgari.

Tutto ciò può anche essere giusto in taluni casi, se volete in molti casi: ma si riferisce più ai difetti dell'attuazione che al principio in sè.

Invece, il valore culturale del principio in sè è, secondo me, questo: che una ricorrenza opportunamente e degnamente messa in evidenza, vale a riportare in attualità le grandi figure o i fatti di cui, col tempo, per grandi che essi siano, va affievolendosi nella mente degli uomini, il significato che essi ebbero, la funzione cui assolsero, il posto che occupano nella catena logica delle opere e dei giorni. Fra le tante iniziative — tutte degne anche se più o meno ben riuscite e forse troppo numerose che hanno avuto luogo in occasione del bicentenario di Mozart — v'è una pubblicazione, curata da Guglielmo Barblan che tratta dei viaggi e dei soggiorni di Mozart in Italia e riporta, debitamente commentato da Andrea Della Corte, l'epistolario relativo. Il volume, elegante dal punto di vista grafico, ricco di illustrazioni per la maggior parte inedite, è edito da Casa Ricordi sotto gli auspici del Comitato Nazionale Mozartiano promosso dal Comune di Milano.

L'opera è divisa in due parti: nella prima — *I Viaggi* — G. Barblan ripresenta, preoccupandosi costantemente dell'esattezza storica più rigorosa, le varie soste mozartiane in terra italiana, inquadrandole nella loro epoca e nel loro ambiente alla luce di documenti possibilmente nuovi; nella seconda — *Le Lettere* — A. Della Corte accuratamente raccoglie tutte le lettere italiane di Wolfgang ravvivandole con la particolare rievocazione dei più diffusi e pittoreschi episodi e collegandole nella cronologica narrazione dei fatti desunti dell'epistolario paterno.

Particolari difficoltà presentava la preparazione della prima parte del volume, chè Guglielmo Barblan si avvale di materiale per la maggior parte inedito, dovuto alle indagini sue personali e alla preziosa collaborazione di noti studiosi locali — Raffaello Brenzoni di Verona, Adelmo Damerini di Firenze, Renato Lunelli di Trento, Erich Schenk di Vienna, Luigi Ferdinando Tagliavini di Bologna, oltre al compianto C. A. Vianello. Era necessario infatti equilibrare e amalgamare i risultati delle varie indagini sì da trasformarle da contributi individuali in opera unitaria, logicamente distribuita. Lo scopo che il chiaro Autore si era prefisso ci sembra pienamente raggiunto: pertanto egli, non solo pone in giusta luce l'importanza dei viaggi di Mozart in Italia, individuando nella vita, nell'opera e nell'arte del Grande un *periodo italiano* — che nelle pur profonde e fondamentali opere critico-biografiche sul salisburghese è generalmente trascurato, quando non presenti addirittura inesattezze storiche e errati giudizi da esse derivanti — ma anche descrive la vita artistica e, diremmo, mondana delle varie

città visitate dai due viandanti, arrecando in tal modo un sicuro contributo alla storia della società italiana del '700.
Particolarmente interessante e nuova è inoltre la rivalutazione, da parte dell'Autore, della figura di Leopold Mozart, figura costantemente maltrattata dalla critica: per la prima volta egli è posto nella giusta luce di padre trepido, affettuoso, costantemente preoccupato di custodire, sviluppare, valorizzare, il grande genio del suo divino fanciullo. Papà Leopold è conscio della grande missione affidatagli da Dio: per adempiere ad essa egli giunge ad annullare i propri ideali artistici, a minimizzare la sua personalità, per fare emergere maggiormente quella di Wolfgang.
Gustosamente interessante una nota sull'esito finanziario dei viaggi in Italia: quante volte il fattore economico, che pure ha tanta importanza negli eventi storici e culturali viene del tutto trascurato!
Le belle cartine geografiche a due colori con gli itinerari di andata e di ritorno dei tre viaggi, il calendario del soggiorno in Italia, gli accurati indici analitici, il catalogo delle composizioni italiane di Mozart: elementi tutti che rivelano con quanta minuziosa, amorevole cura Guglielmo Barblan abbia assolto il compito affidatogli. Eppure il suo libro che, come abbiamo visto, è frutto di pazienti e accurate ricerche ben vagliate con il dovuto rigore critico e scientifico è libro utile a molti, piacevole per tutti e non si limita a essere uno dei tanti tetri repertori che apriamo sospirando quando dobbiamo fare delle ricerche e che richiudiamo, appena possibile, con un altro sospiro: di liberazione.
E fra questi due sospiri è tutta la differenza che passa fra l'erudizione e la cultura, fra l'odore di chiuso del sapere coltivato in serra e l'aria libera inebriante dei campi e dei boschi dove natura e uomini compongono la grande scena panica dell'universo. G. DE F.

ERICH SCHENK. ***Wolfgang Amadeus Mozart.*** Eine Biographie. Con 7 tavole a colori, 206 illustrazioni f.t. e 78 illustrazioni n.t. Edizione del bicentenario. Amalthea-Verlag, Vienna 1956, pag. 831.

Gli scrittori che in vista dell'anno celebrativo si erano per tempo accinti a stendere una nuova biografia mozartiana, si sono trovati di fronte a difficoltà non lievi considerando l'amplissima letteratura che sull'argomento si è venuta accumulando da oltre un secolo di studi, di analisi e di ricerche. La fondamentale opera di O. Jahn che nella 6ª edizione doviziosamente elaborata da H. Abert (1924) sembra aver sviscerato tutto quanto su Mozart sia possibile indagare, con a fianco monumentali lavori, come i cinque volumi di T. de Wyzewa e G. Saint Foix, il Catalogo del Koechel nella magistrale elaborazione di A. Einstein, l'Epistolario curato da L. Schiedermair e, più recentemente, da E. H. Mueller von Asow, costituivano barriere tali davanti alle quali c'era da sgomentarsi. Ma i sommi spiriti sono dotati di sì vasta e possente personalità che possono indurre l'amorevole studioso a nuove indagini, e consentire che nuovi aspetti della loro espressione artistica e umana vengano fissati da chi sia capace di individuarli e descriverli. Ecco perchè, accanto alle fondamentali opere sopra ricordate, fra le molte decine di biografie apparse nelle varie lingue, grande interesse hanno di volta in volta suscitato i ben diversi orientamenti critici ed estetici apparsi nei volumi dello Schurig, del Paumgartner e in quello, genialissimo, dello Einstein.
Il 1956 ha dunque messo un certo timore addosso ai nuovi biografi, tanto che rarissime sono state le biografie complete. Non sono mancati i soliti letterati i quali hanno dimostrato l'abituale incredibile leggerezza nell'affrontare il problema di scrivere di un musicista senza nulla sapere di musica e per giunta con una preparazione da orecchianti; come ad esempio, in Francia, Marcel Brion, che nel suo *Mozart* (Amiot Dumont, Paris) a pag. 77 parla persino di una sosta fatta dai Mozart a Trieste (!), dove Wolfgang scoprì addirittura l'Oriente. Chi però si è accinto a stendere la nuova biografia di Mozart con forte competenza di erudito, con ampia conoscenza dell'opera musicale mozartiana intimamente vissuta e assimilata, con l'apporto di personali indagini e personale interpretazione dei documenti, è stato il prof. Erich Schenk, direttore dell'Istituto di Musicologia dell'Università di Vienna. Ho spesso riflettuto al fatto che quando uno scrittore si accinge a stendere l'accurata biografia di un grande uomo, finisce talvolta col confessare un po' anche se stesso e soprattutto la propria visione del mondo e il proprio equilibrio interiore. Ora il salisburghese Schenk, se nel volume confessa il più che legittimo amore per il salisburghese Mozart, confessa anche di non lasciarsi prendere la mano da infatuamenti vani che potrebbero sminuire la portata critica del lavoro: Mozart è qui visto come artista e come uomo; e come uomo della sua epoca e della sua terra: la terra che all'autore è familiare e che quindi diventa intrinseco personaggio nella presentazione del musicista e della sua famiglia. Il Mozart 'europeo' si sviluppa a poco a poco, quasi spontaneamente, dalle pagine del libro, e proprio per la universalità del suo genio: ma l'uomo lo seguiamo sempre in somma confidenza e semplicità. Semplicità sembra infatti essere la parola d'ordine dell'autore di questa nuova, importante e intelligente biografia: anche quando egli traccia, con novità d'argomentazioni e di induzioni, la origine della famiglia Mozart; o quando documenta con i frutti di personali ricerche i viaggi europei di Wolfgang e le influenze artistiche subìte; o quando addensa citazioni epistolari e insolite testimonianze attorno ad un fatto per il quale è richiesta una nuova precisazione.
Se lo Schenk rifugge da certe indulgenze di marca romantica nel seguire il 'viandante' Mozart nella sua costante peregrinazione ed è di proposito restìo a impostazioni estetiche che esulano dal compito che si è imposto, pure sarebbe ingiusto pensare al suo *Mozart* come soltanto a una obbiettiva e diligente compilazione di dati e di eventi: chi sa attentamente leggere si accorge facilmente come l'affermazione dell''europeismo' di Mozart si sviluppi organicamente dall'intelligente equilibrio che regola e distribuisce tutta la narrazione; dove l'erudizione cede alla cultura, e l'apparente cruda esposizione degli eventi risulta intimamente venata da sincero palpito umano. Scrittore sostanzialmente *mozartiano*, lo Schenk evita le parole superflue, e la noiosa enfasi gli è del tutto estranea. L'essenzialità della notizia è sempre accompagnata dalla lucidità dell'esposizione: il che ci sembra essere la più degna maniera di trattare il vivo quadro biografico di Mozart.
Le numerosissime illustrazioni che accompagnano momento per momento la descrizione di uomini, di fatti e di luoghi, e gli abbondanti indici aggiungono altri notevoli pregi al volume. G. BAR.

SANDRO DALLA LIBERA. ***L'Organo*** (Collezione «Gli strumenti») Milano, G. Ricordi & C., 1956. L. 1500.

L'autore di questo saggio ha voluto fornire agli studiosi in una chiara sintesi gli elementi essenziali — s'intende sia generali che particolari — alla conoscenza dell'organo, questo strumento che nella sua maestosa grandezza, in parte a causa di essa stessa e in parte per vari motivi intrinseci ma in certo modo pur connessi alla sua natura, è il più difficile da avvicinare e penetrare per gli stessi musicisti. L'opera si divide in due parti: la prima contiene un profilo di storia dello strumento nelle varie età, s'intende con notizie sugli organari, e con una specie di appendice di capitoli sulle caratteristiche dello strumento nelle varie nazioni (Italia, Francia, Germania, Paesi Bassi, Spagna, Inghilterra, America, sino all'organo elettronico); la seconda una descrizione dello strumento nelle sue parti generali (fonica o parte sonora, meccanica dell'aria, meccanica del comando) e loro distinzioni particolari (canne, ventilatori, mantici, re-

golatori, somiere, trasmissione, consolle, ecc.) e nei registri.
Si intende che una simile opera si rivolge in particolari agli studiosi d'organo ed esige, per essere valutata a pieno, la speciale cultura di un organista; tuttavia, la serietà del metodo seguito nella trattazione e la personalità dell'autore — che è concertista e insegnante d'Organo e Composizione organistica al Conservatorio di Venezia — dànno garanzia di attendibilità.
Rimane per lo studioso, al termine della lettura, l'esigenza di una parte dedicata alla letteratura dello strumento, che pensiamo venga riservata ad una nuova pubblicazione. Qui in certo modo vi supplisce — naturalmente nei limiti segnati dal carattere e dall'estensione dell'opera — l'esemplificazione di passaggi tratti da opere organistiche di vari autori, s'intende con fondamento sugli aurei classici esempi di Frescobaldi e Bach da cui si passa ad alcuni di autori insigni del secolo scorso (Brahms, Liszt, Franck) e dei moderni M. E. Bossi, Reger e di contemporanei. All'opera è preposta una breve nota introduttiva di R. Lunelli. F. FA.

LINA MONTALTO. ***Un mecenate in Roma barocca:*** **Il Cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730).** Sansoni, Firenze, 1955. L. 3500.

Per certe passate epoche il tessere la storia di alcuni grandi mecenati è ravvivare la storia di una civiltà. E' il caso del Cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730), figura interessante di artista, mecenate, poeta, letterato, musicofilo, vissuto nel bel centro dell'età barocca nella Roma papale, quando la vita delle famiglie nobili segnava il passo alla vita pubblica civile e intellettuale. Di questo mecenate ha potuto disegnare, con ricchezza di particolari, tutta la fervida attività, la signora Lina Montalto.
Essa, oltre ad essere scrittrice elegante ed efficace e ricercatrice attenta delle memorie e dei documenti, ha avuto la fortuna di essere ammessa a scandagliare il ricco patrimonio dell'archivio di Casa Pamphili, e specialmente quei libri di amministrazione, dalla cui arida testimonianza essa ha saputo trarre la narrazione dei più importanti avvenimenti, riguardanti gli artisti che ebbero a lavorare nella casa del « Gran Priore ». Dal punto di vista dell'interesse musicale segnaliamo il Cap. V della Parte terza: *Il Mecenate*. Ci passano sott'occhio musicisti quali Alessandro Melani, Bernardo Pasquini, Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Carlo Francesco Cesarini. E, data la consultazione dell'archivio privato, la Montalto ci ha illuminato alcuni episodi della vita giovanile di Alessandro Scarlatti e sulle sue prime opere teatrali scritte a Roma nell'ambiente del Cardinale, che era anche librettista fecondo. Vengono altresì alla luce musicisti minori, ma importanti per la conoscenza di quell'epoca romana, come Pietro Ugolini, maestro d'arciliuto, Luca Medoro, maestro di canto. Le stesse « Giustificazioni » dei copisti offrono notizie intorno ad alcune manifestazioni artistiche come quella dell'esecuzione dell'oratorio *Abel* del Melani nella sede aventina del Priorato, della *Commedia di S. E. il Cardinale Patrone*, dell'oratorio *S. Agnese* musicato dal Pasquini, dell'opera *Idalma*, di cui il primo atto sembra risultare musicato da A. Scarlatti, della *Rosmene* dello stesso, che la Montalto dimostra rappresentata a Roma in casa Pamphili due anni avanti che a Napoli (Palazzo Reale). Anche l'attività di Corelli è illuminata, poichè sembra che egli sia già presente fin dal 1684.
L'indicazione di un manoscritto « per il soprano di Napoli » (forse Nicola Paris) potrebbe portare alla identificazione di pagine di Scarlatti. Ad un certo punto incontriamo ancora Haendel, che appare autore della cantata *Il delirio amoroso* e dell'oratorio *Il Trionfo del tempo e del disinganno* su testo poetico del Pamphili, libretto che, con altro titolo, sembra musicato anche dal Cesarini.
Il volume della Montalto è un notevole contributo non solo alla storia del costume ma anche a quella della musica, e di ciò dobbiamo essere grati alla passione di questa studiosa, che ha raccolto con cura e con generosità le notizie sparse nei ricchi archivi della Casa Pamphili.

ADELMO DAMERINI

RECENSIONI:

dischi

GAETANO DONIZETTI. ***Quartetto per archi n. 9 in re minore.***
ANTONIO BAZZINI. ***Quartetto per archi n. 3 op. 76.***
Quartetto della Scala.
Telefunken, 1 disco LP da 30 cm., LE 6569

L'opera strumentale di Gaetano Donizetti vive, per sua sfortuna, nel quotidiano pesante confronto con i tre capolavori teatrali del maestro bergamasco. Tanta popolarità in un genere già di per se stesso indirizzato all'incontro con il grande pubblico non poteva non risolversi in una spinta negativa per la conoscenza e la divulgazione di quella che viene detta produzione « minore ». Altro motivo non sapremmo indicare, poichè i Quartetti che Donizetti scrisse in numero di 18 basterebbero essi soli a dar fama a un musicista e a qualificarlo anzi (e questo è l'interessante) in senso compiutamente strumentale. Ben diversamente da Verdi, nel quale poche opere non teatrali (e il *Quartetto* in particolare) rappresentano soltanto una momentanea e non convinta trasposizione dei motivi « lirici » a lui congeniali, in Donizetti la frattura formale è chiara e definita in profondità, pur nei limiti di uno stile; la sensibilità strumentale ha un suo indirizzo autonomo, una sua precisa sfera d'azione e in questo ambiente, senza prestiti e senza scambi, raggiunge risultati compiuti, traguardi positivi in senso assoluto.
Effettivamente il comune giudizio sulla produzione strumentale italiana dell'800 potrebbe trasformarsi, e abbastanza sensibilmente, se opere come i *Quartetti* di Donizetti venissero portate con costanza e con coraggio alla pubblica ribalta delle sale da concerto.
Discorso uguale, almeno per l'ultima parte, potrebbe farsi a proposito del *Quartetto* di Bazzini (1818-1897), musicista di valore e vero « camerista » di temperamento (scrisse una *Turandot*, che nacque e morì). Sul piano artistico tuttavia la differenza con l'altra faccia del disco è notevole. Si ascolta piacevolmente anche questo *Quartetto*, ma il discorso musicale è tanto meno interessante, la sostanza artistica è tanto meno valida e vigorosa.
Merito duplice va al Quartetto della Scala (Minetti, Gambetti, Valdinoci, Crepax): per aver scelto questi Quartetti e per averli eseguiti in maniera esemplare. La facciata di Donizetti ci sembra addirittura perfetta: una giusta visione d'insieme fa da base sicura ai bellissimi impasti sonori, all'esatta dinamica dei coloriti, al bello scorrere del fraseggio fluido e naturale.
Ed esecutori e ascoltatori siano grati infine ai tecnici della registrazione perchè non poco si dovrà a loro del sicuro successo di questo disco.

V. C.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO. ***Sesta Sinfonia*** (degli Archi).
GOFFREDO PETRASSI. ***Ritratto di Don Chisciotte.*** Suite per orchestra.
Orchestra Alessandro Scarlatti diretta da Franco Caracciolo.
La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QCX 10162

Ai pochissimi dischi di musiche italiane contemporanee, si aggiungono, per benemerita iniziativa della Voce del Padrone e dell'Orchestra Scarlatti, due composi-

zioni nate nell'immediato dopoguerra e perciò ancora sufficientemente fresche tra i ricordi delle prime esecuzioni.
Malipiero aveva scritto, nel 1933, una *Sinfonia* che solo uno scrupolo dell'ultima ora gli impedì di aggettivare con *Prima e ultima*. A quella prima ne seguirono altre sei, tra le quali la *Sesta* emerge per la nobiltà delle vicende emozionali ora pensosamente meste ora spezzate nella multicorde polifonia che allarga a ventaglio le successive entrate degli archi. Occorre appena avvertire, che, ricorrendo al vocabolo *Sinfonia*, Malipiero non assoggetta le proprie disposizioni liriche a schemi preordinati, e che il ricorrere e variare dei temi sono dettati dal muoversi sovrano della fantasia.

Il *Ritratto di Don Chisciotte*, presentato in concerto al IX Festival veneziano (settembre 1947) da Fitelberg e nel successivo novembre come balletto al Théâtre des Champs Elysées di Parigi, segna una affermazione positiva di Petrassi, che già aveva inclinato la sua ispirazione al balletto nella precedente *Follia di Orlando*. In *Don Chisciotte* si rinnova quella coincidenza di motivi di larga moralità umana (qui espressi nel personaggio-idea dell'*hidalgo* spagnolo, inventore e poi difensore ed eroe della sua testimonianza di verità) con le risultanze artistiche cui la sua avventura segreta di musicista lo ha avviato. La partitura, disposta per un piccolo complesso, « suona bene »: lontana da impegni psicologici ed evocativi, non chiusa nelle rudi nervature del disegno, come è successo a musiche sue anche posteriori, ma limitatamente compiaciuta di sobrii colori, il *Ritratto di Don Chisciotte* appare oggi una delle cose più equilibrate e finite del compositore romano.

La cura e lo scrupolo posti da Franco Caracciolo nel concertare le opere dei contemporanei sono ben note; anche stavolta l'esecuzione ne è fervida ed animata. Buona l'incisione, che ha assecondato validamente l'impegno degli esecutori nella non facile individuazione dei piani sonori.

RI. AL.

PAUL HINDEMITH. ***Nobilissima visione.*** Suite per orchestra. ***Sinfonische Metamorphoseon.*** Temi di C. M. von Weber per grande orchestra.
Philarmonisches Staatsorchester Hamburg. Dir. Joseph Keilberth.

Telefunken, 1 disco LP da 30 cm., LL 6554

L'ampia e divergente « disponibilità » della ispirazione e del mestiere di Paul Hindemith è documentata in questo disco, che esemplifica, sulle due facciate, insieme alla originaria eticità la sua propensione al gioco sonoro.
La Suite da concerto *Nobilissima visione* fu tratta nel 1938 — poco prima che il compositore abbandonasse l'Europa — dalla partitura dell'omonima leggenda danzata scritta per Leonida Massine. Nelle tre parti in cui essa si divide (Introduzione e Rondò; Marcia e Pastorale; Passacaglia) è chiaramente rilevabile quel fervore trepido che nella partitura del balletto costituì l'alto segno di una commozione religiosa tra le più toccanti della contemporanea produzione musicale.
Tutt'altro il pretesto e il clima delle *Metamorfosi sinfoniche*, scritte cinque anni dopo negli Stati Uniti. Hindemith vi ha trattato alcuni temi che, più di cent'anni prima, C.M. von Weber aveva usato per le musiche di scena della *Turandot* di Schiller e in alcuni pezzi originali per pianoforte a 4 mani. Proiettati nel mondo sonoro hindemithiano, essi sono circondati da un'atmosfera di colore quanto mai lontana da quella nativa; insolita anche, in alcuni momenti (certi *crescendo* e i passaggi in cui prevale o è lasciata sola la percussione), alla temperie ed al clima del maestro tedesco. Buona l'esecuzione; accurata la registrazione.

DO

LETTERE AL DIRETTORE

Necessità delle edizioni semplici

Una lettera di Ettore Pozzoli.

Seregno, 18-5-1956

Carissimo M° Montani,
Ho letto, ammirato ed approvato la « Nota » da lei inviatami, tramite la Sig.na Bernasconi, e che mi è riuscita particolarmente gradita, anche per la gentile dedica che l'accompagna.
La ringrazio sentitamente di questo suo atto che mi dimostra ancora una volta il buon ricordo che Lei serba di me.
Sono pienamente d'accordo con Lei sulla necessità di snellire l'edizione tuttora in corso delle opere di Chopin, allo scopo di renderla più aderente al gusto d'oggi e più utile ai fini dell'insegnamento.
E mi trova consenziente in questo suo scopo, anche perchè mi ricorda di aver trattato lo stesso argomento in una relazione che ho presentata nel lontano 1908 *al Congresso Musicale tenutosi in occasione delle Feste Centenarie del Conservatorio di Milano; relazione che venne approvata con un ordine del giorno in cui si dice: « Si fanno voti perchè nelle classi superiori di pianoforte vengano usate anche delle* edizioni semplici *dei classici, ritenendole atte a meglio spingere l'allievo a penetrare da sè l'intima essenza del pezzo musicale ».*
Se Le interessa posso aggiungere che fra i presenti alla discussione della mia relazione c'era anche il M° Mugellini, già molto noto fin d'allora per parecchie sue revisioni di Bach. Non so quindi se il suo voto mi sia stato favorevole!
Suo affezionatissimo

ETTORE POZZOLI

Ancora sul canto delle Parche

Una lettera di Mario Castelnuovo Tedesco.

Beverly Hills, 29 Aprile

Caro Montani,
Sì, hai perfettamente ragione: le Parche cantavano. Lo sapeva (oltre che Foscolo) anche Brahms, che anzi... lo mise in pratica! musicando un Canto delle Parche (Gesang der Parzen, *per coro e orchestra, op. 89, composto nel 1882) su versi di Goethe. (Io l'ho sentito una sola volta, qui in America, in un concerto della N.B.C. diretto da Toscanini, durante il centenario brahmsiano). Probabilmente sia Foscolo che Goethe attinsero l'idea da qualche fonte classica; ma quale sia l'ignoro. Bisognerebbe consultare un « grecista ».*
Mille cordialità dal tuo

MARIO

« *Del successo di stima* »

Maria Grazia Bargellini - Pisa

« L'esatto significato del successo di stima? » Ma non lo dicono già le parole stesse? Risponderò panzinianamente così: il successo di stima è il fiasco degli artisti celebri.

« *Il mio violino non mangia mai fuori di casa* »

Prof. Bruno Azzarri - Arezzo

La frase è senza dubbio di Paganini.
La scrisse rispondendo all'invito a cena rivoltogli da un industriale milanese che troppo insistentemente andava dicendogli: « Mi raccomando, venga col violino; porti con sè il violino ». Paganini, seccato della interessata richiesta, si libera dell'invito scrivendo all'industriale: « Mi dispiace molto di non poter venire a cena da Lei, ma il mio violino non mangia mai fuori di casa ».

« *I figli miei uccido!* »

Baldo Alfiere - Nizza

Attenzione. L'aneddoto che mi ha inviato in bozza di stampa non è fedele al testo della *Gazzetta musicale di Milano*, Anno LVI, 1901, edita da Ricordi. Eccolo, qual è precisamente.

« Il celebre soprano Lily Lehmann raccontava questo ricordo della sua carriera. A Stettino per la rappresentazione di *Norma* le si erano affidati, per la parte dei figli, due gemelli della famiglia di un macchinista teatrale, già addestrati alla scena. Alle prove tutto era proceduto a meraviglia e i ragazzi non avevano lasciato nulla a desiderare, ma alla rappresentazione, vedendo avanzarsi improvvisamente una Norma in costume, tutta stravolta, con un pugnale in mano, mentre l'artista alle prove aveva cantato in abito da passeggio e munita di un ombrellino, ne ebbero tale spavento che d'un salto dal lettino si misero a correre per il palcoscenico gridando: « Mamma! mamma! ». I due marmocchi riportarono il più grande successo della serata ».

Resp. Guido Valcarenghi

Arti Grafiche G. Mongussi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
ARRIEU	*Cadet Roussel*	Op. com.	5	Nancy	Trick	Grand Théâtre	Ricordi-Paris
AURIC	*La Chambre*	Balletto	1	Wien	Bazire		Ricordi-Paris
AURIC	*La Chambre*	Balletto	1	Berlin	Bazire		Ricordi-Paris
AURIC	*La Chambre*	Balletto	1	München	Bazire		Ricordi-Paris
CASAVOLA	*Il Gobbo del Califfo*	Op. com.	1	Roma	De Fabritiis	Opera	Ricordi
CASAVOLA	*Il Gobbo del Califfo*	Op. com.	1	Roma RAI	De Fabritiis		Ricordi
CIMAROSA-RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*	Balletto	1	Paris RTF	Le Conte		Ricordi
DE BANFIELD	*Una Lettera d'amore di Lord Byron*	Op.	1	Trieste RAI	Curiel		Ricordi N. Y.
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	Wien	Bazire		Ricordi-Paris
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	München	Bazire		Ricordi-Paris
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	Berlin	Bazire		Ricordi-Paris
JOMMELLI-ZANON	*L'Uccellatrice*	Op. com.	1	Buenos Aires	Siviero	Odeon	Ricordi
LUALDI	*Lumawig e la saetta* (1ª rappr. in forma completa)	Balletto	1	Milano	Lualdi	Scala	Ricordi
MARINUZZI	*Le Avventure di Pinocchio* (1ª rappr. assoluta)	Balletto	1	Roma	De Fabritiis	Opera	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo* (1ª rappr. in Inghilterra)	Op. com.	1	Liverpool	Ramsden	David Lewis	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	2	München	Sharpels		Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	2	Augsburg	Bogareus		Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	2	Forest Grove		Pacific University	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	2	Kiel	Winkler		Ricordi
MULE'	*Dafni*	Op.	3	Milano RAI	Argento		Ricordi
PIZZETTI	*La Figlia di Iorio*	Op.	3	Roma	Santini	Opera	Ricordi
RESPIGHI	*Maria Egiziaca*	Op.	1	S. Paolo Radio Gazeta			Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del Golfo di Napoli*	Balletto	1	Palermo	Machì	Massimo	Ricordi N. Y.
VIOZZI	*Allamistakeo*	Op. com.	1	Trieste RAI	Curiel		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ALBINONI-GIAZOTTO	*Sonata a 5 in la*	Orch. cam.	Milano	Fasano			Ricordi
BACH-RESPIGHI	*3 Corali*	Orch.	Nordköping	Wolff		12	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*3 Corali*	Orch.	Buenos Aires	Perceval		12	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*Passacaglia in do min.*	Gr. orch.	Roma	Previtali		15	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*Preludio e fuga in re*	Gr. orch.	New York	Mitropoulos		15	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*Preludio e fuga in re*	Gr. orch.	Johannesburg SABC			15	Ricordi
BASSANI-MALIPIERO	*Canzoni amorose*	Archi	München BR			6	Ricordi
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Archi	Paris RTF	Capdevielle		10	Ricordi
BETTINELLI	*2 Invenzioni* (1ª esecuzione in Canada)	Archi	Montreal CBC	Pelletier		10	Ricordi
BOIELDIEU-STUEBER	*Concerto per arpa e orch.*	Orch.	Frankfurt	Rudolf	Stein	11	Ricordi
CLEMENTI-CASELLA	*Sinfonia in do*	Orch.	Paris RTF	Le Conte		22	Ricordi
CORTESE	*Prometeo.* Suite	Gr. orch.	Napoli	Argento		20	Ricordi
DELLO JOIO	*The Trial at Rouen*	Orch.	New York NBC	Adler	Malbin, Thompson Watson, Ukena		Ricordi N. Y.
DE SABATA	*La Notte di Platon*	Gr. Orch.	Torino RAI	Sanzogno		21	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
DUBENSKY	*Ouverture* dall'opera *Children's names*	Orch.	Nashville	Mitchell			Ricordi N. Y.
FALLA (de)	*Homenajes*	Orch.	Paris	Brun		19	Ricordi
FALLA (de)	*Homenajes*	Orch.	Buenos Aires	Castro		19	Ricordi
FERRO	*Suite agreste.* Per flauto, corno inglese, clarinetto, viola, arpa e voce di soprano (1ª esecuzione a Valencia)	Picc. orch.	Valencia	Ferro	Campos, Morgui, Conejero, Peinado, Giminez, Muñoz	14	Ricordi
FUGA	*La Croce deserta.* Danza	Orch.	Firenze RAI	Simonetto			Ricordi
GABRIELI G.-GHEDINI	*Canzoni* dalle *Sacrae Symphoniae*	Orch.	Baden-Baden SWF	Rossi		18	Ricordi
GABRIELI G.-GHEDINI	*Canzoni* dalle *Sacrae Symphoniae*	Orch.	Montecarlo	Boulanger		18	Ricordi
GHEDINI	*Concerto per flauto, violino e orch. detto « L'Alderina »*	Orch.	Napoli RAI	Caracciolo	Meylan, Ruotolo	13	Ricordi
GHEDINI	*Concerto per flauto, violino e orch. detto « L'Alderina »*	Orch.	Buenos Aires	Castro		13	Ricordi
GHEDINI	*Pezzo concertante per due violini, viola obbl. e orch.*	Gr. orch.	Sender-Bremen			14	Ricordi
GHEDINI	*Pezzo concertante, per due violini, viola obbl. e orch.*	Gr. orch.	Berlin RIAS	Previtali	Görlach, Brose, Lessmann	14	Ricordi
BOCCHERINI-GUERRINI	*La Pastorale, Grave e Fandango*	Orch.	Roma RAI	Guerrini			Ricordi
GUERRINI	*2 Tempi di concerto.* Per pf. e orch.	Orch.	Roma RAI	Guerrini		19	Ricordi
GUERRINI	*Visioni dell'antico Egitto.* Due Quadri sinfonici (1ª esecuzione in Portogallo)	Gr. orch.	Oporto	Savini		18	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Gr. orch.	New York	Cantelli		6	Ricordi
LESUR	*Sérénade* da *Le Triptyque*	Orch.	Paris	Menet			Ricordi-Paris
LESUR	*Concerto da camera*	Orch. cam.	Toulouse	Auriacombe			Ricordi-Paris
LONGO	*Serenata in do*	Orch.	Napoli RAI	Bogo		15	Ricordi
MALIPIERO	*Concerti*	Orch.	Trieste	Monteux		20	Ricordi
MALIPIERO	*Elegia-capriccio*	Orch.	Bremen			13	Ricordi
MALIPIERO	*Mondi celesti.* Per violino e orch.	Orch.	Torino RAI	Kubelik	Malagrida	11	Ricordi
MARGOLA	*Kinderkonzert.* Per pf. e orch.	Orch.	Venezia RAI	Bogo	Gorini	12	Ricordi
MARINUZZI	*Rito nuziale*	Gr. orch.	Frankfurt HR	Arndt		4	Ricordi
MARINUZZI	*Valzer campestre*	Orch.	Frankfurt HR	De Bella		5	Ricordi
MARTELLI	*Concertino*	Orch.	Strasburg RTF	Perneo			Ricordi-Paris
MARTUCCI	*Canzonetta*	Picc. orch.	Buenos Aires	Bandini		3	Ricordi
MARTUCCI	*La Canzone dei ricordi*	Orch.	Buenos Aires	Bandini		29	Ricordi
MARTUCCI	*Colore orientale*	Orch.	Buenos Aires	Bandini		7	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Hamburg NDR	Martin		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Frankfurt HR	Vogt		5	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo.* Ouverture	Orch.	Baden-Baden SWF	Ackermann		5	Ricordi
MENOTTI	*Island god.* Due Interludi	Orch.	New York	Mitropoulos		8	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella.* Arie	Orch.	Frankfurt HR	Borschel	Heyer	5	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella.* Ouverture	Orch.	Marseille RTF	Pagliano			Ricordi
MIGNONE	*1ª Fantasia brasileira per pf. e orch.*	Orch.	Berlin RIAS	Walter	Schüchter	15	Ricordi
MIGNONE	*1ª Fantasia brasileira per pf. e orch.*	Orch.	München BR			15	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pf. e archi*	Archi	Verona	Spezzaferri	Drei	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pf. e archi*	Archi	Savigliano	Mosca	Merlino	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pf. e archi*	Archi	Milano	Spinelli	Margara	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pf. e archi*	Archi	Milano	Bonzo	Bodini-Mazza	12	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MONTEVERDI-TONI	*Il Ballo delle ingrate.* Danze	Orch.	Paris	Brun			Ricordi
MORTARI	*Rapsodia italiana*	Gr. orch.	Roma RAI	Rossi		16	Ricordi
PERSICO	*La Bisbetica domata.* Suite	Orch.	Napoli	Argento		20	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Berlin	Kletzki		20	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Paris RTF	Cillario			Ricordi
PETRASSI	*Partita*	Orch.	Hamburg NDR	Schmidt-Isserstedt		17	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Sortilegi.* Poema sinfonico per pf. e orch.	Gr. orch.	München BR	Heger	Priegnitz	12	Ricordi
PIZZETTI	*La Sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac.* Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orc'	Roma	Previtali	Funari, Marimpietri	60	Ricordi
PRATELLA	*L'Aviatore Dro.* Sogni	Gr. orch.	Firenze RAI	Simonetto		8	Ricordi
REFICE	*La Samaritana.* Oratorio per soprano, baritono, coro e orch.	Coro e orch.	Roma	Previtali	Moscucci, Meletti	22	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite) (1ª esec. a Valencia)	Picc. orch.	Valencia	Ferro		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (2ª suite)	Orch.	Berlin RIAS	Friesay		20	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Trieste	Sigon		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Norwich	Pearce		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Lugano	Celibidache		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Paris	Brun		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Sender Bremen	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Süttgart SDR	Bodart		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Frankfurt HR	Lehmann		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Bad Homburg	Cremen		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Salisbury	Butt		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	London BBC	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Köln WDR	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Saarbrücken	Ristenpart		16	Ricordi
RESPIGHI	*Deità Silvane.* 5 Liriche per canto e piccola orch.	Picc. orch.	Baden-Baden SWF	Raucheisen	Mack	15	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*	Gr. orch.	Hamburg NDR	Schüchter		23	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Manchester BBC	Hopkins		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Lugano	Basile		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Brescia	Basile		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Venezia	Basile		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Trieste	Mander		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Bologna	Pedrotti		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Köln WDR	Szenkar		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Karlsruhe DR	Caracciolo		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Bologna	Mander		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Quebec	Pelletier		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Berlin RIAS	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Köln WDR	Marszalek		20	Ricordi
RESPIGHI	*Metamorphoseon*	Gr. orch.	Roma	Previtali		23	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Sender Bremen	Münchinger		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Sender Saarbrücken	Michl		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Tulsa	Brown		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Madison	Heermann		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Little Rock	Rudolf		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*		Roma	Previtali		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Toccata per pf. e orch.*	Orch.	Radio Wien		Dell'Agnola	18	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pf. e orch.*	Orch.	Roma RAI	Lupi	Franceschi	18	Ricordi
RESPIGHI	*Il Tramonto.* Poemetto per mezzosoprano e archi	Archi	Sender Saarbrücken	Michl		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Köln WDR	Lessing		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Köln WDR	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Bologna	Pedrotti		20	Ricordi
ROSSELLINI	*Berceuse* dall'opera *La Guerra*	Orch.	Salisbury	Freccia			Ricordi
ROSSELLINI	*Berceuse* dall'opera *La Guerra*	Orch.	Easton	Freccia			Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del Golfo di Napoli*	Orch.	Roma RAI	Kurtz		16	Ricordi N. Y.
ROSSELLINI	*Hoggar.* Suite rhapsodique	Gr. orch.	Roma	Davies		14	Ricordi
ROSSELLINI	*Ninna-nanna* (1ª esecuzione in Inghilterra)	Archi	Liverpool BBC	Kurtz			Ricordi
ROTA	*Sonata*	Orch. cam.	Roma	Rota		14	Ricordi
SALVIUCCI	*Introduzione, passacaglia e finale*	Gr. orch.	Roma RAI	Pedrotti		13	Ricordi
SALVIUCCI	*Sinfonia italiana*	Gr. orch.	Torino RAI	Rossi		10	Ricordi
SCHUBERT-ZANDONAI	*Momento musicale op. 94 n. 3*	Archi	London BBC	Miles		3	Ricordi
THOMPSON	*Concerto per flauto e orchestra*	Orch.	New York	Mitropoulos			Ricordi N. Y.
TOMMASINI	*Concerto per quartetto d'archi e orch.*	Orch.	Roma RAI	Scaglia		27	Ricordi
VALENTINI-FASANO	*Concerto in do*	Orch. cam.	Milano	Fasano			Ricordi
VERETTI	*Divertimento*	Orch. cam.	London BBC	Chagrin		7	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n. 2*	Orch. cam.	London BBC	Barbirolli		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n. 2*	Orch. cam.	Paris	Brun		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n. 2*	Orch. cam.	New York	Kostelanetz		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n. 2*	Orch. cam.	Springfield	Moffat		20	Ricordi
VIOZZI	*Ditirambo*	Orch.	Trieste	Galliera		8	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Concerto in la min. per 2 violini e archi*	Archi	Palermo	Galliera	Ferrari, Di Janni	14	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Portland	Avshalomov		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Lemgo	Schmidt		31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in fa*, F. VII n. 2	Archi	Milano	Fasano		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in sol min.* "*La notte*" F. XII n. 5	Archi	Bologna	Margola		12	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in re min.* F. VII n. 1	Archi	Milano	Fasano		10	Ricordi
VIVALDI-MADERNA	*Concerto in do min.* F. XI n. 8	Archi	Milano	Fasano		7	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re min.* F. XII n. 19	Archi	Milano	Don Biella		18	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in la* F. II n. 1	Archi	Toronto	Barbini		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re* F. I n. 30	Archi	Milano	Fasano		13	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do* F. VI n. 4	Picc. orch.	London	Leppard		11	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le Quattro stagioni*	Archi	Hamburg DR	Radelow		40	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Le Quattro stagioni*	Archi	Paris	Brun		40	Ricordi
VIVALDI-TAMBURINI	*Concerto in si min.*	Orch.	Milano	Spinelli		18	Ricordi
WOLF FERRARI	*Il Campiello.* Ritornello dell'atto 3°	Orch.	London BBC	Hopkins		3	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve*	Archi.	Roma	Rota			Ricordi
ZAFRED	*Elegia di Duino*	Coro e orch.	Genova	Scaglia		14	Ricordi
ZAFRED	*IV Sinfonia in onore della Resistenza* (1ª esec. nel Nord America)	Gr. orch.	Toronto	Mazzoleni		30	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta*	Picc. orch.	Radio Monteceneri	Nussio		20	Ricordi
ZANDONAI	*Colombina.* Ouverture	Orch.	Hamburg NDR	Martin		5	Ricordi
ZANDONAI	*La Farsa amorosa.* Ouverture	Orch.	Buenos Aires	Bandini		7	Ricordi

N. B. - L'autore del *Concerto per pf. e orch.* eseguito a Bremen (dir. Jenkis, sol. Busotti - Ricordiana a. II n. 3) è Riccardo Malipiero (Ed. Suvini e Zerboni)

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Maggio 1956

TEORIA

* E.R. 1448	SALADINO	*Piccolo trattato teorico-pratico d'armonia* (Pedron)	600

PIANOFORTE

* E.R. 2501	CHOPIN	*Sonate*, complete (Brugnoli-Montani)	1000
* 129058	ROSSINI	*Petit caprice (Style Offenbach)* (edizione conforme all'originale) (Montani)	200
* 129059	—	*Un Petit train de plaisir (Comico imitatif)* (edizione conforme all'originale) (Montani)	250
* 129129	SORESINA	*6 Sonatine*	400

PIANOFORTE A 6 MANI

* 129181	CITATI-BRACCI	*Tre bimbi e una tastiera.* 2 Canti regionali italiani (N. 1: *La Biondina in gondoletta*, N. 2: *Danza siciliana*)	200

CANTO E PIANOFORTE

99296	DE LEVA	*Voce fra i campi* (ms-br.) Versi di C. Errico	200

FISARMONICA

129252	MATOS RODRIGUEZ	*La Cumparsita.* Tango. Elaborazione per fisarmonica solista di L. Fancelli	200

PARTITURA D'ORCHESTRA IN 16°

P.R. 816	RESPIGHI	*Vetrate di chiesa.* 4 Impressioni	1200

ORCHESTRINA

129294	DE LEVA	*'E Spagole frangese!* Balon (unito a:)	
	RENTE	*Mambo Retogan.* Mambo	150

Le novità sono contrassegnate da un *

L'annata 1955

di Ricordiana

è in vendita a L. 3.000

in elegante rilegatura

in tutta tela grigia,

impressioni in rosso e oro

e indice generale



dischi

Columbia

MOZART-GIESEKING

Una splendida registrazione
dell'opera omnia per pianoforte di Mozart
interpretata
da uno dei più grandi pianisti
della nostra epoca:
ecco il superbo contributo
della COLUMBIA
alle manifestazioni che, nel 1956,
commemoreranno il IIº centenario
della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume I° - 33QCX 10121
Volume II° - 33QCX 10125
Volume III° - 33QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.



BECHSTEIN

pianoforti

delle più grandi marche internazionali - gran coda da concerto - mezza coda - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 88
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via C. Battisti, 120

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600

Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz. Milano - Via Passarella 10 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

Il cambiadischi funziona con dischi diversi, anche se mescolati.

giradischi L. 22.000 (con supporto di metallo L. 24.000) - cambiadischi L. 42.000
PREZZI AL PUBBLICO

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. R. L.
Milano, Via Berchet, 2.



I migliori televisori delle più note marche internazionali

nei 6 negozi RICORDI



GENOVA - via Fieschi, 20 r
MILANO - via Berchet, 2
MILANO - corso V. Emanuele, 34
NAPOLI - gall. Umberto I, 83
PALERMO - via Cavour, 52
ROMA - via C. Battisti, 120

reparti speciali - accurata assistenza tecnica

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

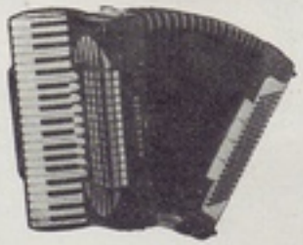
Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: { microsolco / normali } LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica
degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana* S. p. A.

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Braunschweig

un pianoforte di grande classe

Strumenti originali fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE

NUOVA SERIE / ANNO II N. 7 / LUGLIO 1956

Sommario:

321 *Melodramma e televisione* (Vittorio Gui)

325 *Il linguaggio di Malipiero* (Luigi Rognoni)

Contributi bibliografici

329 *Donna Urraca, la peccatrice* (Gian Francesco Malipiero)

333 *Post-weberniani, concreti ed elettronici* (Luigi Pestalozza)

337 *Teatri e concerti*

360 *Note musicali (Modulazioni, Brevi)*

Recensioni

362 Musica

365 Dischi

367 *Lettere al Direttore*

Ricordiana

G. RICORDI & C. MILANO
Via Berchet, 2

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 88
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ITALIA Milano. Radio Record Ricordi: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Fama: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi: Via Cesare Battisti, 120

RAPPRESENTANZE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darrer's Ltd. 128, Adderley St.
ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. Nicholson's Ltd.: 416, George St.
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 35
BRASILE Sao Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barao de Limeira, 331
CANADA' Toronto. G. Ricordi & Co.: 380, Victoria St.
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann; Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal 560
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: 32 Soliman Pascià
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Junfrustigen, 9 A
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: 3, rue Roquépine
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag: Herrenstrasse, 49
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. N. 510 - 1-1 Yurakucho, Chiyoda-Ku
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co.: 271, Regent Street
GRECIA Atene. S.O.P.E. 3 Rue Polytechniou
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA Den Haag. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAY Asunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputacion, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: 1270 Avenue of the Americas
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A. G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest VII. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAY Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1360
URUGUAY Montevideo. Ines Noguiera de Saint Updry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista.

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 7 Luglio 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C./C. postale 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale «Abbonamento Ricordiana». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano - Via Berchet, 2 tel. 893.405

Melodramma e televisione

di Vittorio Gui

Circa un anno e mezzo fa io aprii la discussione sul tema *Si addicono alla televisione i melodrammi dell'Ottocento?* con un articolo sopra un grande quotidiano. Allora la televisione italiana era alle prime armi per quel che riguardava il melodramma; erano apparsi sullo schermo, se non erro, *La Traviata*, *Il Barbiere di Siviglia* e *La Bohème*. Le esperienze non erano così numerose come lo sono state da allora a oggi; e a ben riflettere, sia su quanto io dissi allora, sia su quanto fu risposto pubblicamente, facendo paragoni con le altre esecuzioni di melodrammi che la TV italiana ci ha fornito in sèguito, vedo che il mio punto di partenza nella non leggiera questione è rimasto fermo. Perchè?

Io dicevo che il melodramma (e mi limitavo, nella discussione, alla forma del melodramma ottocentesco, che è quello il quale ancora oggi domina i teatri senza tema di tramonto, anche se si prolunga nel dramma musicale verista culminante nel gruppo di autori nostri, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano) il melodramma ottocentesco è costruito sopra una forma ben delineata, dove allo svolgimento dell'azione drammatica propriamente detta, si alternano le zone di *sosta* necessarie, le zone di riposo, che se occupate da un solo individuo, formano il pezzo chiamato Romanza, se da due Duetto, se da tre Terzetto e via dicendo, fino al cosiddetto Pezzo concertato dove tutta la massa dei cantanti e attori, solisti e cori, unitamente si fermano interrompendo il loro agire per abbandonarsi all'onda della melodia cantata, che prevale su tutto.

Da circa due secoli il pubblico si è adattato a questa convenzione, ha accettato questa forma, e vi si è (diciamola con la forte espressione leopardiana) assuefatto pienamente. Potrà la televisione sovvertire di colpo questo stato di cose? E perchè lo dovrebbe? Lo dovrebbe e lo dovrà se vorrà salvarsi dal compromesso di cui oggi è schiava, e che artisticamente non è accettabile, perchè porta a una vera e propria deformazione di capolavori acquisiti dalla cultura e dalla coscienza del popolo. Non è infatti ammissibile che per riempire le suddette zone di immobilità, le soste dell'azione, che nel melodramma costituiscono più che due terzi della rappresentazione, e che sono lo spazio assegnato alla parte più importante dell'opera di creazione, che è la musica svincolata da ogni gesto e da ogni immagine visiva, riportata cioè alla sua vera necessità di origine, non è ammissibile, dico, che il cervello dei registi televisivi (e oggi sono apparsi all'orizzonte dei veri valori pieni di abilità e di fantasia) si tormenti per risolvere problemi che non saranno mai risolvibili, come la quadratura del circolo. Prendiamo un esempio; nella *Traviata* eccellentemente messa in onda e rappresentata sullo schermo televisivo, al principio del secondo atto Alfredo nel sereno ambiente della sua dimora di campagna, in clima di luminosa primavera, si abbandona a un soliloquio denso di sostanza lirica. Le parole saranno più o meno peregrine, i versi saranno più o meno preziosi, ma l'atmosfera che essi esprimono a traverso il rivestimento musicale che inspirò il grande Verdi, è altamente lirica. Che cosa ha immaginato il regista, a corto di argomenti? Ha fatto vedere il giovine innamorato, dondolarsi sopra un'altalena... Ammiriamo lo sforzo della fantasia che ha spinto a tale tentativo di soluzione, ma vediamo nello stesso tempo in esso la riprova di quanto stiamo asserendo, cioè la impossibilità di evitare la deformazione per ragioni di trasposizione da un campo all'altro dell'opera d'arte; cioè dal campo per il quale fu immaginata in un campo che non può più essere il suo. Perchè non far restare immobile il cantante-attore a cantare il suo pezzo? So già la risposta: le esigenze dello schermo televisivo, così prepotentemente vicino all'occhio dello spettatore, non consentono di seguire per più di qualche secondo l'atteggiamento fisico di una bocca che canta; dopo di che lo spettacolo del cantante diventa insopportabile se non addirittura ridicolo. Si sa che in teatro sia per la distanza dello spettatore dal cantante, sia per diversa condizione d'animo (e quindi di veduta) nessuno presta importanza e attenzione soverchia al gesto fisico del cantare, ma tutta l'attenzione è interiorizzata, intesa a carpire l'emozione che si svolge dal *melos*. In altre parole non è più l'occhio che agisce come organo principale; ma avanti allo schermo televisivo l'occhio è invece il padrone assoluto.

Dovrebbe bastare questo breve discorso a persuadere che così come è il melodramma e soprattutto il melodramma nella forma consacrata nell'Ottocento e culminante nei capolavori del grande Verdi o dell'immortale Rossini, o di Bellini, etc., non si presta all'adattamento, senza sottostare all'inevitabile scempio di una deformazione, anche se parziale.

In un film recentemente arrivato tra noi dall'America (e guardiamo bene che sullo schermo del cinema l'inconveniente di cui si parla è meno percettibile che nella televisione) voglio dire di quella stupefacente trasposizione della mediterranea *Carmen* in ambiente negro (!) c'è un punto dove la insolvibilità del problema riguardante la " romanza " o pezzo chiuso appare nel modo più evi-

dente. Malgrado si tratti di un film dove l'abilità e la perizia tecnica è grande, il regista non ha saputo che cosa fare della nota *Romanza del fiore*. Il nostro ex Don José, travestito da negro, lo vediamo avanti a uno sfondo di delizioso paesaggio fluviale, dove il vento culla dolcemente i rami delle piante, e per un tempo infinito (in musica cinquanta battute di un Adagio danno la sensazione di un grande lasso di tempo) siamo costretti a seguire le smorfie della bocca del cantante, sino o alla nausea o se volete al riso inevitabile... con danno grave di tutta la scena. E guardate che con *Carmen* siamo già a una svolta decisiva del melodramma verso quel verismo dove l'azione è preponderante e le soste son ridotte al minimo. Io mi domandavo un anno e mezzo fa che cosa accadrà della trasposizione di pezzi chiusi come il sestetto famoso di *Cenerentola* dove per alcuni minuti primi (non secondi, si badi bene) sei personaggi stanno immobili come statue a ripetere inesorabilmente le poche parole, quasi prive di senso (" *Questo è un nodo avviluppato...* ") e dove il trionfo puro e semplice della musica si stabilisce in pieno. Domani l'immaginativa fervida di un regista messo sul punto dalla difficoltà stessa della situazione potrà creare una situazione visiva forse anche divertente, ma non potrà mai risolvere il problema senza danno dell'opera d'arte, senza cioè la inevitabile deformazione.

Ora è il caso di domandarci se la TV aveva e ha proprio assoluto bisogno di andare a disturbare i capolavori del passato per servirsene a scopo utilitario, o se invece non esistano già forme d'arte capaci di adattamento, senza pericolo di venir profanate, come i nostri melodrammi dell'Ottocento...

Prendiamo a caso un melodramma essenzialmente verista, vicino ai nostri tempi dove l'azione si svolga ininterrottamente senza soste, senza pezzi chiusi, come potrebbe essere la *Salomè* di Wilde musicata da Riccardo Strauss.

Non è una proposta nè un suggerimento che io intendo fare, solo un esempio da prendere, per vedere se non sarebbe stato meglio da parte della giovane Televisione (che rispetto al teatro musicale è in rapporto di pronipote avanti al bisavolo, e nella sua giovinezza esuberante usa e abusa dei suoi diritti...) prima di buttarsi a corpo morto sopra i *Barbieri di Siviglia*, le *Traviate*, le *Cenerentole* (in questa esecuzione televisiva poi i tagli sono stati di una crudeltà indicibile...) meditare una scelta ponderata, vagliando e riflettendo; forse sarebbe entrata nel difficile e nuovo campo della sua attività con minore foga, e maggiore oculatezza, perchè in fondo qualche melodramma da meglio adattare alla nuova forma, frugando nel campo del verismo, lo avrebbe trovato. Io non ho visto la *Bohème*, ma sono certo che in questa opera, dove l'azione si svolge rapida e le soste, anche se ci sono, assumono sempre forma o di dialogo o per lo meno (come nel Quartetto del terzo atto) di discorso scambievole tra persona e persona, le deformazioni saranno state di certo molto ridotte, se pure non del tutto evitate. Ma perchè andare a disturbare i sonni al grande Verdi? Che cosa (mi domando con terrore) si potrebbe inventare, per gettare sul viso degli spettatori immagini e immagini, durante la divina musica del Quartetto del *Rigoletto?*

E infine non sarebbe miglior cosa che tutto rimanesse al suo posto, il cinema col cinema, il teatro col teatro e la televisione con se stessa, creandosi forme adatte a se stessa? Se il cinema ha realmente progredito nel suo cammino, da

mezzo secolo in qua, lo deve proprio al fatto di aver cercato le vie del progresso sopra il *suo* cammino, senza invadere quello degli altri. Sta di fatto che le opere liriche trasferite così pure e semplici dal teatro allo schermo, non hanno portato vantaggio a nessuno, e non hanno dato nascita a *film* che siano neppur lontanamente paragonabili a quelli che oggi sono giudicati i migliori fra tutti, come quelli di Charlot. Non è forse una vera opera lirica *Le Luci della ribalta?* Ma è concepita in vista di una forma, che essendo cinematica, non è quella teatrale; e la musica accompagna degnamente — a volte anche in modo squisito — tutto lo svolgersi dell'azione, raggiungendo (come nella scena del *clown* che suona il violino accompagnato dall'indimenticabile Buster Keaton) un'aderenza che sfiora il capolavoro.

Diamo dunque, anzi lasciamo, a Cesare quel che è di Cesare, e per mio conto preferirò sempre all'adattamento forzato di un melodramma in campo non suo una creazione originale, pensata per l'ambiente adatto.

Trovo che l'organizzazione industriale di certe " scoperte " corre sempre troppo rapida; ma quando si tratta di interessi dell'arte, sarebbe doveroso andare un po' più cauti, e sopra tutto aver meno fretta. In fondo, anche per confessione degli stessi organi tecnici, sappiamo e constatiamo *de visu* che i mezzi di cui dispone oggi la pur mo' nata TV non sono arrivati ancora alla perfezione; cosa che del resto è più che naturale. Come cominciò il cinema, quando io da ragazzo assistevo alle primissime rappresentazioni dove si vedeva l'arrivo di una locomotiva... e basta. Ma la TV ha fatto come quel bambino che di nascosto è andato a frugare nel guardaroba di papà, e s'è voluto vestire con i suoi abiti... Quando sarà cresciuta e diventata adulta si farà i vestiti su misura e... sarà più elegante.

VITTORIO GUI

I numeri 8 - 9 - 10 anno II di* Ricordiana *usciranno, dopo la pausa estiva, rispettivamente nei mesi di ottobre, novembre e dicembre 1956.

Il linguaggio di Malipiero

di Luigi Rognoni

L'attività creativa di Gian Francesco Malipiero forma un capitolo fra i più singolari ed interessanti della musica contemporanea.

Un attento esame critico dell'opera malipieriana che abbraccia ogni campo dell'esperienza musicale, dal teatro al genere sinfonico e da camera, all'attività musicologica, ci porterebbe a riconoscere i temi più vivi della nostra cultura e della nostra civiltà ma non mai a fissarli o a definirli in una tendenza o in una scuola. Per quanto si sia cercato di ricondurre la personalità di Malipiero a definizioni estetiche (e lo si è chiamato, volta a volta, " romantico " ed " espressionista ", " primitivo " ed " arcaico ") egli ha sempre proceduto a suo modo, rimanendo uguale a se stesso, guidato nella scelta più dal proprio istinto che da ragioni programmatiche.

Tuttavia Malipiero è un osservatore acuto di ogni modificazione dell'arte e della cultura; e la fa talvolta sua purchè essa non gli chieda di accettarla nelle sue posizioni radicali.

Sin dalle prime opere, dalle *Pause del silenzio* (che sono del 1917) egli ha arricchito ed approfondito il proprio linguaggio in un'unica coerente direzione: quella di una ricerca " espressiva " capace di conferire al mondo dei suoni un immediato contenuto umano. Per questo Malipiero si è trovato (soprattutto nell'esperienza operistica, a partire dalle *Sette canzoni*, e in quella direzione che lo ha portato poi nel 1929 a scrivere, con *Torneo notturno*, il suo capolavoro, una delle opere più vive e geniali del teatro musicale contemporaneo) ad affermare una posizione che è assai vicina a quella degli espressionisti, anche se la formazione del musicista veneziano appare fondamentalmente aliena da quell'esperienza storica che si sviluppò in Austria e in Germania, ma alla quale egli sembrò accostarsi per l'impostazione etica e per il *modus operandi*.

Nella crisi post-wagneriana e debussiana il linguaggio di Malipiero aveva trovato una vera e propria via d'uscita, riscoprendo la vitalità originaria degli antichi modi greci (dorico, ipodorico, frigio e misolidio), da lui risentiti attraverso la " scoperta " monteverdiana. Fu un processo istintivo in Malipiero che venne via via oggettivandosi, ma che non fu mai assunto intellettualisticamente come " ritorno " o " ripensamento ", cioè come cristallizzazione di un fatto culturale. L'armonia di Malipiero e la melodia che da essa si genera sono nate sempre come necessità interiori, al di là, anzi, contro qualsiasi preoccupazione formale, e si sono sviluppate in senso caratteristico e personale, per esempio con l'uso frequente di accordi di quarte sovrapposte che riescono a conferire una intensità espressiva al mondo sonoro del musicista, oltre qualsiasi realtà contingente e temporale.

La pagina musicale di Malipiero sembra nascere quasi sempre da una improvvisa illuminazione interiore. La melodia sorge spontanea, scompare, si rinnova perennemente: "frammentarismo melodico" è stato detto; discorso infinito col proprio mondo interiore, preferirei definirlo, così come vorrei parlare di costellazioni timbriche sorgenti dalla spontaneità di una risonanza "atavica", a proposito dell'inconfondibile linguaggio armonico malipieriano, che affonda le radici nella più pura tradizione polifonica del Cinque-Seicento italiani.

Il linguaggio di Malipiero non ha mai conosciuto "maniere", è sempre rimasto uguale a se stesso. Tuttavia ogni sua opera, sia riuscita sia mancata, reca sempre qualcosa di nuovo, qualcosa di vivo ed aperto. Si esaminino, per esempio, le recenti *Fantasie concertanti*, tre pezzi per orchestra con violino, violoncello e pianoforte. Scritte nel 1954 furono eseguite alla Scala nell'inverno dello stesso anno; e qualcuno rimase sorpreso perchè Malipiero utilizzava, in questa composizione, delle "serie dodecafoniche".

Nulla è mutato in Malipiero; nè deve sorprendere che egli abbia, ad un certo momento, deciso una scelta di questo tipo. Ci sarebbe certamente arrivato, anche senza l'individuazione del metodo dodecafonico schönberghiano. Certo nelle *Fantasie concertanti* qualcosa di nuovo è intervenuto ad arricchire l'esperienza di Malipiero; ma vi è intervenuto come necessità "espressiva" non come ricerca programmatica. Basti osservare l'inizio della prima *Fantasia*: in una introduzione lenta di cinque battute, il violino "grida", in salti di nona minore, le prime otto note di un tema che, nell'Allegro successivo, si presenta subito come un'idea melodica di dodici note. Ma ci si accorge subito come tale idea non trovi sviluppo in senso dodecafonico, tosto abbandonata nell'incalzante fluire melodico; riappare però, scoperta o nascosta, a frammenti e a nuclei, nel corso della partitura, soprattutto legata al violino solista, e ricompare infine bruscamente nella terza *Fantasia* quando i tre strumenti solisti (violino, violoncello e pianoforte) si uniscono in una chiusa di straordinaria emotività ritmica e timbrica. Ma Malipiero è lontano da qualsiasi impegno "seriale" o dodecafonico di tipo logico. Egli individua melodie di dodici suoni in modo istintivo, così come ne desume altre dallo spazio esatonale (nel quale per esempio si muove il discorso del violoncello nella seconda *Fantasia*) in modo indipendente da qualsiasi atmosfera debussiana. Totale cromatico e esatonalità si trovano di fronte quasi a neutralizzarsi, sembrano assunti come termini di un'antitesi che non può risolversi e che sta ad indicare i limiti di un linguaggio entro i quali la soggettività del musicista si rinchiude e volontariamente si isola.

Questa atmosfera, un'atmosfera drammatica, trova nelle *Fantasie concertanti* una sorprendente forza espressiva e autenticità di ispirazione; ed è straordinario come il linguaggio di questo grande musicista, giunto all'apice della propria attività creativa, si mantenga ancora fresco e spontaneo e sia capace di rivelare nuovi spazi sonori.

LUIGI ROGNONI

Il teatro di G. F. Malipiero

Sogno di un tramonto d'autunno
Poema tragico in 1 atto di Gabriele D'Annunzio. Composto nel 1913-14. Inedito.

La Mascherata delle principesse prigioniere

Azione coreografica in 1 atto di Henry Prunières. 1ª Rappresentazione: Bruxelles, Théâtre La Monnaie, 19 ottobre 1954. Ediz. Chester, Londra.

L'Orfeide (La Morte delle maschere - Sette canzoni - Orfeo, ovvero l'ottava canzone)
Opera in tre parti su testo di G. F. Malipiero. 1ª Rappresentazione: Düsseldorf, Staatsoper, 5 novembre 1925. Ediz. Chester, Londra.

Tre Commedie goldoniane (La Bottega da caffè - Sior Todaro brontolon - Le Baruffe chiozzotte)
Tre commedie liriche in 1 atto da C. Goldoni. 1ª Rappresentazione: Darmstadt, Hessisches Landestheater, 24 marzo 1956. Ediz. Ricordi, Milano.

Filomena e l'infatuato
Dramma musicale in 3 parti di G. F. Malipiero. 1ª Rappresentazione: Praga, Deutsches Theater, 31 marzo 1928. Ediz. Universal, Vienna.

Torneo notturno
Sette notturni di G. F. Malipiero. 1ª Rappresentazione: Monaco di Baviera, Nationaltheater, 15 maggio 1931. Ediz. Ricordi, Milano.

Pantea
Dramma mimo-sinfonico. 1ª Rappresentazione: Venezia, Teatro Goldoni, 6 settembre 1932. Ediz. Chester, Londra.

Il Mistero di Venezia (Le Aquile di Aquileia - Il Finto Arlecchino - I Corvi di San Marco)
Dramma lirico in 3 atti di G. F. Malipiero. 1ª Rappresentazione: Coburgo, Landestheater, 15 dicembre 1932. Ediz. Universal, Vienna.

La Favola del figlio cambiato

Opera in 3 atti e 5 quadri su libretto di Luigi Pirandello. 1ª Rappresentazione: Braunschweig, Landestheater, 13 gennaio 1934. Ediz. Ricordi, Milano.

Merlino mastro d'organi
Dramma musicale in 2 parti di G. F. Malipiero. 1ª Esecuzione: EIAR, 1ª agosto 1934. Ediz. Universal, Vienna.

Giulio Cesare
Dramma musicale in 3 atti e 7 quadri da W. Shakespeare. 1ª Rappresentazione: Genova, Teatro Carlo Felice, 8 febbraio 1936. Ediz. Ricordi, Milano.

Antonio e Cleopatra

Dramma musicale in 3 atti e 6 quadri da W. Shakespeare. 1ª Rappresentazione: Firenze, Teatro Comunale, 4 giugno 1938. Ediz. Suvini Zerboni, Milano.

Ecuba

Tragedia musicale in 3 atti da Euripide. 1ª Rappresentazione: Roma, Teatro dell'Opera, 11 gennaio 1941. Ediz. Suvini Zerboni, Milano.

I Capricci di Callot

Commedia musicale in 3 atti da Th. A. Hoffmann. 1ª Rappresentazione: Roma, Teatro dell'Opera, 24 ottobre 1942. Ediz. Suvini Zerboni, Milano.

La Vita è sogno

Opera in 3 atti e 4 quadri da Calderon de la Barca. 1ª Rappresentazione: Breslavia, Opernhaus, 30 giugno 1943. Ediz. Suvini Zerboni, Milano.

L'Allegra brigata

Sei novelle in un dramma di G. F. Malipiero. 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 4 maggio 1950. Ediz. Ricordi, Milano.

Mondi celesti e infernali

Tre atti di G. F. Malipiero. 1ª Esecuzione: RAI, 12 gennaio 1950. Ediz. Ricordi, Milano.

Stradivario

Fantasia di strumenti che ballano. 1ª Esecuzione (in concerto): Lisbona, Teatro Nacional de San Carlos, 28 febbraio 1951. Ediz. Ricordi, Milano.

El Mondo novo

Balletto. 1ª Esecuzione (in concerto): Roma, Teatro Argentina, 16 dicembre 1951. Ediz. Ars Viva, Zurigo.

Il Figliol prodigo

Cinque scene da Pierozzo Castellano Castellani. 1ª Esecuzione: RAI, 25 gennaio 1953. Ediz. Ricordi, Milano.

Il Festino

Commedia in 1 atto di Gio. Gherardo De Rossi. 1ª Rappresentazione: Bergamo, Teatro Donizetti, 2 ottobre 1954. Ediz. Carisch, Milano.

Donna Urraca

Opera in 1 atto e 2 quadri da Prosper Merimée. 1ª Rappresentazione: Bergamo, Teatro Donizetti, 2 ottobre 1954. Ediz. Ricordi, Milano.

Donna Urraca, la peccatrice

di Gian Francesco Malipiero

Se un pittore illustrasse con la parola un'opera propria e descrivesse la luminosità della più opaca fra le ombre, o una figura in rosso ove è blu, insomma se le sue parole non corrispondessero a ciò che si vede, solo i ciechi non s'accorgerebbero della sua cecità, o della sua malafede. Malauguratamente non esiste una realtà musicale, perciò la critica possono farla pure i sordi e da questo assurdo nascono tutte le più grandi calamità musicali.

Però anche il musicista-creatore, per l'inconsistenza dell'assunto, parlando di sè e delle proprie opere può sconfinare e illudersi di aver colto nel segno, seppure ha approdato agli antipodi della mèta che s'era prefisso di raggiungere. Ritengo prudente dare un'immagine del viaggio intrapreso in un mare in burrasca, quantunque si tratti di burrasche provocate da elementi che nulla hanno a che vedere nè con Maestrale nè con Libeccio; sono i sette peccati mortali che agitano gli stagni nei quali la musica s'illude di navigare come se fossero oceani.

Per molto tempo ho creduto che la musica pura fosse la non teatrale, cioè la musica sinfonica e da camera. L'oratorio è una via di mezzo, un compromesso. Ora sono finalmente convinto che il dramma musicale sia una purissima e antica aspirazione che si trova già nella tragedia greca; dico aspirazione perchè in essa non si è mai potuto conciliare la musica con la parola.

Fino a quattro secoli fa solo i filosofi greci venivano considerati i padri spirituali della musica, ma la musica dei greci non esiste: nei teatri gli attori davano alla declamazione un ritmo e alla voce certe inflessioni che dipendevano esclusivamente dal senso musicale del recitante, dunque la musica fungeva da ausilio alla poesia e nemmeno il timido pizzicare della lira, sapientemente accordata, corrispondeva a quello che scrissero sulla musica Platone e quasi tutti i filosofi greci, i quali certamente soffrivano come il sordomuto che vorrebbe parlare e invece non riesce che ad emettere suoni gutturali, che nulla possono esprimere.

Se nel canto gregoriano si ritrova la vera origine della nostra musica, la Camerata fiorentina pareva destinata a contrapporgli una più antica tradizione, ma si è estinta con la primogenitura. Essa viene considerata una società di dilettanti, un fenomeno da non prendere in considerazione che storicamente. Invece è una tardiva (la musica è sempre in ritardo) manifestazione dell'umanesimo ed è oltremodo interessante la figura di Giulio Caccini che musicò, dopo Jacopo Peri, la stessa *Euridice* di Ottavio Rinuccini.

Le scoperte e le innovazioni che avrebbero dovuto rappresentare il punto di partenza di una nuova estetica musicale, cioè il ritorno alle forme della tragedia greca, vennero ben precisate, nell'ultimo quarto del XVI secolo, da Vincenzo Galilei.

Ebbene, nel 1601 Giulio Caccini, che fu anzitutto un cantore, pubblicò le *Nuove musiche*, con una Prefazione che è un vero trattato sull'arte del bel canto; in essa si parla di gorgheggi, trilli ed altri fronzoli canori, che esagerati ritorneranno poi in uso nel melodramma della prima metà del XIX secolo.

Giulio Caccini ha dunque iniziato nel 1601 la demolizione della Camerata ed ha anticipato di qualche anno le innovazioni monteverdiane, però teoricamente soltanto, chè il genio del Divino Claudio ha dimostrato come gli esperimenti musicali di Casa Bardi non corrispondessero a ciò che i letterati della Camerata fiorentina speravano realizzare, vale a dire alla restaurazione della tragedia greca.

I libretti dei due primi drammi musicati fra il 1607 e il 1608 da Claudio Monteverdi (*Orfeo* e *Arianna*) per quanto il secondo sia di Ottavio Rinuccini, indicano ormai la via che il melodramma dovrà seguire; i discendenti di Giulio Caccini cantore trionferanno attraverso un malinteso tanto profondo da provocare tutti quei malintesi che poi condussero alla costruzione di una singolare Torre di Babele.

E' molto probabile che l'uomo moderno apparentemente antimusicale, non ami la musica appunto perchè all'inizio del XVII secolo il conte de' Bardi venne tradito dai suoi camerati musicisti i quali anzichè innalzarsi col teatro, in esso si sono perduti, cancellando ogni traccia di tragedia greca.

Il cammino del Teatro musicale fu veramente quello che Giulio Caccini indovinava 354 anni fa. Difatti la forma del melodramma che oggi ostacola l'avvento di un non immaginabile nuovo dramma musicale è quella delle forme chiuse che offrono allo spettatore la possibilità di concentrare l'attenzione sul virtuoso, ascoltando saltuariamente arie, cavatine, duetti e spesso dimenticando completamente la situazione drammatica.

Queste Arie, trasportate in una sala da concerti, perdono una gran parte della loro forza, anzi della loro ragion d'essere, dunque nonostante la loro origine esteriormente antidrammatica sono parte integrale del melodramma ottocentesco che però rappresenta soltanto un'epoca.

Mi accorgo di vagare nell'antro di Cerbero pur di non entrare nell'Inferno della musica drammatica e per non parlare di certe mie esperienze. Non le vicende belliche della prima guerra mondiale, ma dolorose esperienze personali mi avevano indotto a rinunziare al teatro e a dare alle fiamme le quattro opere teatrali scritte fra il 1907 e il 1914.

Nell'anno 1918, mentre il mio disgusto per il recitativo aumentava anzichè placarsi, la necessità di ritornare al teatro s'impadroniva nuovamente di me, ma per raggiungere una completa conciliazione bisognava sopprimere l'intruso: il recitativo. Per sfuggire al recitativo nacquero (appunto nel 1918) le *Sette canzoni* che corrispondono a sette episodi isolati dei quali si può comprendere attraverso ciò che si vede l'azione drammatica; i soggetti sono ispirati dalle canzoni.

Non riesco a rendermi conto come io sia arrivato a *Donna Urraca*, la capricciosa creatura di Prospero Mérimée. *Le Sette canzoni* servirono a rompere il ghiaccio, cioè a farmi riprendere l'attività teatrale, ma se avessi voluto insistere

nell'abolizione del recitativo, *Le Sette canzoni* sarebbero rimaste senza seguito. Nei sette atti (cioè nelle sette opere in un atto) che vennero alla luce dopo *Le Sette canzoni*, per quanto ridotto ai minimi termini, il recitativo è presente e solo *Il Torneo notturno* (1929) si può considerare sotto tutti i punti di vista il seguito delle *Sette canzoni*. Sono convinto che *Il Torneo notturno* non esisterebbe se tra il 1918 e il 1929 avessi rinunciato al teatro; io lo considero la conclusione di un periodo che l'avvenire soltanto potrà decidere se sia stato fecondo o infecondo.

Il libretto che Luigi Pirandello mi offerse nel 1932, ha rivoluzionato tutti i miei piani, perchè accettando la pirandelliana *Favola del figlio cambiato* sopprimevo metà di me stesso in quanto dovevo assimilare personaggi non usciti dal mio cervello e dei quali, a poco a poco dovevo fare la conoscenza. Rotto l'incanto mi vidi costretto a rivolgermi a Shakespeare (*Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra*), a Euripide (*Ecuba*), a Calderon della Barca (*La Vita è sogno*). La Principessa Brambilla di E.T.A. Hoffmann mi ispirò *I Capricci di Callot* che collocherei accanto al *Torneo notturno* e all'*Allegra brigata* in modo da formare un solo ciclo: *Sette canzoni - Torneo notturno - Capricci di Callot - Allegra brigata.*

Il mio teatro mi fa pensare a quei condannati ai quali per buona condotta si permette di uscire di quando in quando dalla loro galera. Difatti può accadere che qualche Sovrintendente osi rappresentarmi o che attraverso l'aere io mi posi dove la mia presenza non è nè desiderata, nè tollerabile. Tutto ciò deriva da circostanze talmente inverosimili da poterle quasi definire pettegolezzo, oppure avventuroso viaggio nel paese di cuccagna.

Io non so invece come mi sia invaghito di Donna Urraca, di questa creatura a me completamente estranea. La lettura del teatro di Prospero Mérimée, e precisamente quello che egli chiama *Théâtre de Clara Gazul, comedienne espagnole*, mi fece concentrare l'attenzione su *Le ciel et l'enfer*, la commedia che ribattezzai *Donna Urraca*: un atto e due quadri.

Come Giulio Caccini tradì la Camerata fiorentina con trilli e gorgheggi, io tradii me stesso scegliendo un soggetto che non esige l'aiuto della musica come è il caso delle *Sette canzoni* e del *Torneo notturno*. Mi tentarono i caratteri dei tre personaggi: Donna Urraca, sentimentale, capricciosa e superstiziosa. Il povero Don Paolo sensuale, anzi dominato dalla sua militare mascolinità e infine Don Pedro Torquemanda, una specie di Tartufo del quale s'indovina la passione per Donna Urraca.

Tracciare i tre caratteri era certamente un compito che la musica poteva assumersi date le sue possibilità di espressione.

Don Paolo già all'alzar della tela si presenta come ardente innamorato che soffre delle reticenze di Donna Urraca la quale non vuol peccare il giorno delle Ceneri: carnevale è passato, essa resiste.

Don Paolo se ne va esasperato dandole appuntamento per il venerdì, giorno che non conviene a Donna Urraca perchè è il primo venerdì di Quaresima: si deve ancora far penitenza. Rimasta sola, Donna Urraca, quasi per sfogare gli ardori repressi, danza e canta. La scopre Don Pedro il quale la vide e forse l'ammirò spiando dietro la porta, e sofferse di concupiscenza. La rimprovera,

e a poco a poco raggiunge il suo scopo con un espediente non troppo originale. Quasi mi ripugnava accettarlo, ma dovetti finire col riconoscere la sua importanza: Don Pedro lascia cadere un astuccio che contiene il ritratto di Don Paolo, affidato al bacchettone da una dama piuttosto anziana, che desiderava sbarazzarsene.

Con questo banalissimo espediente, l'insidia ottiene pieno successo, scatena cioè le più violente reazioni che la gelosia possa scatenare. Per vendicarsi Donna Urraca rivela a Don Pedro le colpe di Don Paolo, autore di certi libelli che gli inquisitori puniranno probabilmente molto severamente. Dopo aver dato sfogo all'ira, Donna Urraca è presa dal rimorso, non vuole la morte dell'amante e decide di salvarlo. A tale scopo ottiene da Don Pedro di poter visitare, nel castello dov'è rinchiuso, l'incauto libellista per convertirlo e risparmiargli il peggio, qualora acconsentisse ad entrare in un convento.

Nel secondo quadro si vede Don Paolo in preda a una profonda malinconia, si potrebbe anzi dire, disperazione. All'apparire di Donna Urraca un solo desiderio immediatamente s'impadronisce di lui: ottenere ciò che la donna gli aveva rifiutato il giorno delle Ceneri. La gelosia la acceca ancora e si placa solo quando essa scopre l'inganno di Don Pedro. Il ritratto rappresenta Don Paolo cadetto a Segovia, caduto nella ragna di una vecchia decrepita e scostumata. Donna Urraca si umilia allora, si accusa, si agita. I due si abbracciano, ma quando Don Pedro viene per decidere la sorte dello sciagurato amante, la donna colpisce alla schiena il turpe bacchettone gridando: « è là che si colpisce il toro ». Il terrore s'impadronisce di Don Paolo, che non osa muoversi, Donna Urraca gli getta sulle spalle il mantello di Don Pedro e lo trascina fuori della lugubre prigione, invitandolo a lasciare il loro paese, per vivere sempre in pace.

La tragedia non ha distrutto l'ottimismo di Donna Urraca se crede di poter ancora vivere in pace.

Siccome, quando la sensuale e bella spagnola m'indusse a fuggire con lei lontano dal mio mondo teatrale, io m'ero lasciato veramente affascinare dalla commedia di Prospero Mérimée, può darsi che il tradimento verso me stesso sia semplicemente l'esplorazione di un deserto popolato da strani fantasmi.

Certamente raggiunsi un'oasi immaginaria ma purtroppo i pozzi erano avvelenati. Da chi? Io so da chi, ma non voglio dirlo. Conviene immaginarlo.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

L'ULTIMA AVANGUARDIA

Post-weberniani, concreti ed elettronici

di Luigi Pestalozza

Nel 1940 Anton von Webern scriveva le *Variationen op. 30* che nel *corpus* della dodecafonia « storica » rappresentano un punto limite: il processo di serializzazione non s'arresta in questo lavoro alla variazione continua della serie dei suoni entro formule ritmiche e timbriche sostanzialmente tradizionali, come avveniva in Schoenberg, ma tenta la completa coerenza nell'ambito dell'universo sonoro a disposizione del musicista. Ritmo e timbro assumono nell'ultimo Webern precisi valori e responsabilità entro l'unico disegno dei rapporti seriali di tutta la composizione, per cui appunto il principio della « variazione continua », della « non ripetizione » arriva a coinvolgere e determinare ogni componente del fatto musicale.

Non che Webern fosse andato oltre la semplice intuizione della possibilità di un'estrema coerenza logica della costruzione musicale: ma la proposta contenuta nelle sue *Variationen op. 30* doveva, poco meno di cinque anni dopo, nell'immediato dopoguerra, provocare la cristallizzazione di una corrente musicale che del webernismo ha fatto il suo punto di partenza per portare avanti la coraggiosa impresa di un radicale rinnovamento del linguaggio e realizzare così — almeno in senso formale — una definitiva ed effettiva rottura con il passato. E' in Francia, attorno alla suggestiva figura di un compositore di grande talento, Olivier Messiaen, e a contatto di un brillante apostolo della scuola viennese, René Leibowitz, che si organizzano le nuove forze di avanguardia distinguendo nell'eredità dodecafonica fra l'esperienza « chiusa » di Schoenberg e quella « aperta » (vera e propria « epifania della musica » è stata definita) di Webern. Sono gli anni, dal '45 al '50, delle coscienze inquiete, della ricerca — per chi non milita nell'ordine di un'ideologia che sappia penetrare le interne contraddizioni e quindi la dialettica storica della realtà — di un'ancoramento che sciolga i nodi sempre più aggrovigliati delle crisi apertasi oramai cinquant'anni prima, i nodi della decadenza segnata dalla inconciliabilità fra l'uomo e l'umano, il mondano, il reale. L'istanza di una categorica soluzione formalistica del problema musicale proiettato nella rovente tensione di siffatte alternative, nasce così nel clima di una condizione esistenziale in cui la dispersione dell'uomo di fronte alla realtà lo sollecita a salvarsi in soluzioni metafisiche: dove non importa che il ruolo di una tranquilla obbiettività di valori e di termini di paragone sia assunta dalla religione di dio o da quella dei numeri o della macchina, o di che altro ancora, perchè quel che conta è liberare l'individuo — paradossalmente spinto a ciò dall'estrema involuzione dell'individualismo romantico — dal grave fardello delle sue responsabilità terrene. Messiaen, muovendosi sulla strada del nuovo orizzonte ritmico e timbrico già indicata da Debussy, aveva condotto durante lunghi

anni di lavoro in solitudine un'approfondita ricerca delle possibilità semantiche del materiale sonoro (che egli vedeva, misticamente, come un'attributo della divinità e perciò stesso come una via la cui completa esplorazione avrebbe significato l'apertura alla divinità stessa); Leibowitz, con lavori teorici e storici di grande risonanza, aveva introdotto nella musica francese rimasta finora sostanzialmente estranea all'esperienza dodecafonica, un nuovo ed esplosivo motivo d'interesse, capace non soltanto di rinnovare l'epoca d'oro dello *scandale*, ma sopratutto di fornire un punto d'approdo per chi nell'intransigenza formale sentiva di poter conquistare la propria Arcadia nel mondo moderno.

Un primo concreto risultato della presenza di queste due forze operanti su piani autonomi ma volte a un unico fine di rinnovamento del linguaggio musicale, si ebbe nel 1949 con la *II Sonata* per pianoforte di Pierre Boulez, un giovanissimo dotatissimo allievo di Messiaen, che aveva studiato altresì con Leibowitz, il quale estendeva in questo suo lavoro il principio seriale oltre che ai suoni, ai ritmi. Significava cioè l'avvio verso quel « totale musicale » che in un saggio pubblicato nel 1952 sulla rivista inglese *Score*, Boulez stesso preconizzerà come conseguenza rigorosa dell'esperienza weberiana, accusando per converso Schoenberg di non averla voluta perseguire nè averla presentita. Il « puntilismo » weberniano, per cui ogni valore di suono e di ritmo e di timbro assume una specifica ragion d'essere nell'universo musicale, vero e proprio microcosmo in cui è compreso il macrocosmo della composizione, veniva dunque posto a base della completa organizzazione della musica intesa come ferrea unità logica. In essa tutte le dimensioni sonore possibili (suono, ritmo, attacco del suono, timbro, altezze d'ottava e così via), avrebbero trovato la loro premeditata e preorganizzata ragione strutturale, determinando quindi in maniera inderogabile il fatto compositivo, ossia spazzando via una volta per tutte quel poco o tanto di arbitrarietà creativa che anche l'impiego della dodecafonia « classica » non esclude.

Nel 1951 Boulez compone *Poliphonie X*, che presenta a Donaueschingen con grande successo e ripercussione, in cui traduce in termini seriali anche le conquiste timbriche del suo maestro Messiaen. È così raggiunta, per la prima volta in una opera di indubbio valore, la piena serializzazione delle dimensioni sonore, e viene altresì fornito un esempio di sicura serietà del processo compositivo del musicista puntilista: il lavoro viene realizzato come struttura che scaturisce in modo meccanico da schemi matematicamente stabiliti a priori. Il compositore cioè prevede e calcola una serie di fenomeni inderogabilmente conseguenti al meccanismo di partenza che egli stesso idea, talchè il proprio intervento creativo viene ridotto esclusivamente all'ideazione di questo meccanismo iniziale e soprattutto alla coordinazione degli elementi secondo la propria sensibilità.

Accanto a Boulez e soprattutto muovendosi lungo le direttive del binomio Webern-Messiaen, in Francia e in Europa si vanno creando i ranghi dei puntilisti. Analoghe sono le premesse di cultura e di ideologia, nella evidente diversità delle singole situazioni storiche e ambientali, che determinano la scelta di queste giovani leve di compositori: essi partecipano, nell'ampio disegno di un'unica *Weltanschauung* prodotta da una ben precisa società, ad uno stesso ordine di rapporti fra il musicista e l'uomo. Sono rapporti in cui

è individuabile con somma chiarezza un fenomeno di alienazione dell'uomo-artista a favore di una civiltà meccanica che tende ad annientare in genere l'oggetto specifico dell'attività umana, e nel nostro caso dell'attività artistica del musicista, proiettandolo nell'illusoria verità universale del dato scientifico. Fra questi musicisti, tuttavia, riconosciamo non soltanto alcuni dei nomi di maggior circolazione della musica d'oggi, come il belga Henry Pousseur, l'inglese Humphrey Searle, il tedesco Karlheinz Stockhausen, lo svedese Bengt Hambreaus, ma anche nomi come quello di Luigi Nono — che con Bruno Maderna e più recentemente Luciano Berio conduce in Italia la battaglia puntilista — di un musicista cioè commossamente impegnato a conciliare le istanze che si son dette con l'effettiva realtà umana, e per il quale occorrerebbe un discorso del tutto singolare.

Senonchè proprio l'esigenza affermata dai post-weberniani di una totale « riorganizzazione strutturale » della musica, li doveva condurre a urtare contro un ostacolo insormontabile che li teneva legati pur sempre alla musica « tradizionale », quella fondata sul sistema temperato dei dodici suoni nell'ambito dell'ottava, e quindi a volgersi alle esperienze della cosidetta musica concreta e della musica elettronica che in quegli stessi anni si andavano compiendo in Francia, in Germania e negli Stati Uniti. « Dal 1949 — scrive il critico parigino Antoine Goléa, banditore incondizionato e stentoreo del nuovo verbo — Parigi cominciò a sentir parlare delle prime esperienze di ' musica concreta ' di Pierre Schaeffer e del suo gruppo. Pressapoco nello stesso periodo Werner Mayer-Eppler e Herbert Eimert mettevano a punto a Colonia l'impianto del primo studio di musica elettronica. Questi due nuovi sistemi di produzione meccanica dei suoni, dagli sviluppi imprevedibili, avevano in comune la tendenza a eliminare l'' interprete ' dal circuito musicale ». Oltre a ciò, musica concreta e musica elettronica condividevano la possibilità di offrire un materiale sonoro e relativa tecnica di « fabbricazione » fuori d'ogni punto di contatto, debito e derivazione dalla musica « tradizionale »: ma stabilivano una netta distinzione fra loro circa la creazione dei nuovi « oggetti sonori ». « I tecnici della musica concreta — spiega ancora il Goléa — registrano innanzi tutto sul nastro magnetico i suoni e i rumori più svariati del mondo animato e inanimato. Una volta compiuta questa registrazione, essa viene ' manipolata ' secondo procedimenti ... che concludono alla vera creazione di ' suoni complessi ', che non ricordano più nulla dei suoni e rumori originali. Il nastro magnetico si presta così a operazioni come il rallentamento o l'eccelerazione della sua velocità, l'inversione del suo corso originale di avvolgimento, lo spezzettamento precisissimo, con semplici colpi di forbice, in pezzi di cui si possono calcolare esattamente le lunghezze... ». Con simili « manipolazioni di oggetti sonori », la cui varietà è notevolmente grande, la musica concreta realizza dunque il suo spazio sonoro, il quale peraltro — occorre tenere ben presente — ha sempre la propria origine nei suoni tratti dalla realtà. Al contrario la musica elettronica crea essa stessa i propri « oggetti sonori » mediante la trasformazione delle vibrazioni elettroniche in vibrazioni sonore. « Ciò permette — è sempre il Goléa che parla — il rigoroso controllo dei timbri che si desidera ottenere, controllo impossibile nel campo della musica concreta se non in maniera del tutto empirica. E ciò tende altresì a distinguere fondamentalmente la musica elettronica da quella concreta in quanto la prima si varrà sempre di oggetti sonori aventi vibra-

zioni regolari e scomponibili, mentre la seconda si rivolge volontariamente ai rumori, ossia a suoni dalle vibrazioni irregolari e non rigorosamente scomponibili ».

Le ampie ed evidenti possibilità di organizzazione sonora che si schiudono con la musica elettronica hanno fatto sì che i musicisti di provenienza puntilista, con le esigenze formali che si sono viste, la preferissero ben presto alla musica concreta. Questa tuttavia ebbe soprattutto in Francia, ad opera del già citato Schaeffer, un ingegnere dedicatosi alla « nuova musica », e di Pierre Henry, uno dei più brillanti allievi di Messiaen, una stagione assai fortunata, le cui ripercussioni non si limitarono alla musica « colta », diciamo così, ma si estesero per esempio al cinematografo, incontrandosi con le esperienze meccaniche da esso già sperimentate. Fra i lavori « concreti », va citata l'oramai famosa *Symphonie pour un homme seul* (1951) di Schaeffer e Henry, realizzata presso il Club d'Essai della RTF (Parigi), di cui una didascalia spiega che è « una sinfonia di rumori umani, di rumori inerenti la vita dell'uomo: ansimare, fischiare, frammenti di voci, grida, passi, porta che sbatte, strumenti d'orchestra, eccetera, il tutto raccolto a mezzo di ripresa microfonica, manipolato e suddiviso in sequenze quali: Prosopopea, Partita, Valzer, Scherzo, Collectif, Erotica, Cadenza, Apostrofe, Stretto »; la composizione, che dal punto di vista estetico si riduce a una facile suggestione degna del decadentismo di certe formule surrealiste, trova il suo unico interesse nella novità dei mezzi impiegati. Era però logico che musicisti come Boulez, come Stockhausen, come Maderna, come Messiaen stesso, abbagliati dalla geniale intuizione weberniana, pur avendo intravisto nella musica concreta la possibilità di un superamento del sistema temperato verso quel livello di assoluta determinazione della verità sonora a cui essi aspiravano, trovassero nella produzione elettronica dell'« oggetto sonoro » la vera via, la loro via. Oltre che a Colonia (NWDR), a Parigi (RTF), a New York (Columbia University), e recentemente a Milano (RAI), sorsero ben presto degli Studio in cui parallelamente alla ricerca tecnica condotta dai musicisti in collaborazione con gli specialisti, si sono compiuti i primi tentativi di realizzazione di quel « totale musicale », ossia di realizzazione di un procedimento seriale comprendente tutte le componenti della composizione musicale e precisate ognuna con assoluta, meccanica precisione, che ormai son dieci anni la giovane generazione degli « ultra » aveva posto come propria mèta principale. « Il musicista sa che la 'musica elettronica' non va identificata coi suoi mezzi — scriveva Luciano Berio recentemente —, ma piuttosto con le idee di organizzazione musicale a cui s'è oggi pervenuti e che tale esperienza è chiaramente definibile in rapporto alla storia della nostra civiltà ». Col che è stabilito implicitamente il punto di contatto, la cronologia si potrebbe dire, fra puntilismo e musica elettronica ed è confermata altresì la localizzazione ideologica, culturale, che abbiamo cercato di assegnare agli intrasigenti assertori della certezza formale avanti tutto.

LUIGI PESTALOZZA

teatri e concerti

MILANO

L'ultimo spettacolo della Stagione lirica scaligera fu *Lumawig e la saetta*, una leggenda mimata e danzata in tre quadri alla quale hanno collaborato Adriano e Maner Lualdi.

Vi si narra di un Bicolore III, re di un popolo di bipedi e di quadrupedi che vive felice ed innocente finchè il possesso delle folgori di Giove trasforma il sovrano in un odiato tiranno. La ribellione cova sotto la cenere ed esplode quando Lumawig, il despota, trafigge con la sua saetta un suddito. Sconsigliati all'attacco frontale dalla loro condizione di inermi, i ribelli aggirano la posizione e mandano all'attacco un plotone di belle figliole che, danzando, convincono Lumawig a scendere dall'Olimpo. Un attimo di distrazione e il tiranno perde la saetta, fonte del suo potere. E' la sua fine; i sudditi tripudiano, risorge il defunto. Il parlamento dei bipedi e dei quadrupedi nomina un nuovo re, Bicolore IV.

Questa *Historia* era già stata presentata or son vent'anni, al Teatro dell'Opera di Roma e successivamente applaudita a Napoli; preparando l'odierna edizione, gli autori hanno composto una *Praehistoria* ricca di allusioni, simboliche ed ironiche, e di cinque « omaggi musicali ». Lo spettacolo si presenta vario per il continuo mutar di tono, tra la favola, l'invenzione grottesca e la satira politica. Musicalmente lo regge il noto linguaggio di Lualdi che vi conferma il suo mestiere e la disinvolta padronanza della tavolozza orchestrale.

All'esito del lavoro contribuirono gli autori stessi, intervenuti rispettivamente come direttore e regista (coreografia di Ugo Dell'Ara, scene e costumi di Nicola Benois, principali ballerini il Dell'Ara, la Barabaschi, la Colombo, il Perugini).

Rientrano poi di diritto in queste cronache teatrali due manifestazioni indette dal Circolo della musica del Centro Culturale Pirelli, La prima fu un *Omaggio a Gian Francesco Malipiero* che si tenne il 6 giugno al Piccolo Teatro.

In apertura di serata Gino Negri parlò del Teatro di Malipiero e lesse, per conto del festeggiato, forzatamente assente, un saggio su *Donna Urraca*, l'opera che, applaudita a Bergamo due anni fa, venne poi presentata in una esecuzione detta « all'italiana » (cioè senza scene e senza orchestra, qui sostituite dal valido Duo pianistico Petazzoni-Morpurgo) con l'intervento del soprano Lauro, del tenore Cestari, del baritono Capucilli.

Piacevole era stata, alcuni giorni prima la serata in cui Gino Negri aveva parlato della propria produzione musicale, volta irresistibilmente, anche nelle forme non sceniche a quello che oggi si usa chiamare teatro da camera, e che qualche volta sfiora quasi un tipo di teatro mentale o intenzionale. Il Negri seppe intrattenere con garbo e piacevolezza gli intervenuti: parlando, dicendo, cantando, suonando.

■

La Stagione dei concerti sinfonici della Scala (stagione breve) si è aperta all'inizio di giugno nel nome di Mozart; nei nomi, anzi, di Mozart e di Bruno Walter. E' inutile forse dire che appunto il nome del famoso maestro, le cui attitudini mozartiane sono ben note da tanti anni, ha sollevato la manifestazione scaligera al di sopra della generica pratica celebrativa. La *Sinfonia in sol minore K. 550* ed il *Requiem* sono stati diretti da Bruno Walter con quella felice semplicità di intenzioni che si traduce, durante l'esecuzione, in una splendida trasparenza che consente di apprezzare tutte quelle inflessioni che sono di Mozart e non di Walter. Alla realizzazione del *Requiem* hanno collaborato, col coro della Scala ottimamente istruito da Norberto Mola, i solisti Graziella Sciut-

ti, Giulietta Simionato, Luigi Alva e Cesare Siepi.
Il secondo concerto, data la partecipazione della orchestra al famoso viaggio della Scala a Vienna, è stato affidato al violinista Jascha Heifetz che ha ancora una volta riscosso quel successo che il pubblico di Milano gli ha tributato ogni volta che si è presentato. Heifetz ha interpretato, nè è il caso di dire come, una *Sonata* di Mozart *K. 378*, la *Scottish Fantasy* di Max Bruch e la *Sonata* per violino e pianoforte di Debussy, oltre a musiche di Dvorak-Kreisler, Falla, Riccardo Strauss e Wieniawski.
I successivi tre concerti sono stati affidati all'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, un'istituzione sinfonica che ha una tradizione di quasi settant'anni e che, anche per il prestigio del suo antico direttore Willelm Mengelberg, è stata per anni ed è tuttora considerata una delle più importanti non soltanto d'Europa.
I tre concerti sono stati diretti da Eduard van Beinum, che del Concertgebouw è l'attuale direttore stabile, peraltro già favorevolmente noto a Milano. Il primo concerto comprendeva la beethoveniana *Ouverture* del *Coriolano*, l'*Uccello di fuoco* di Stravinski, una breve pagina del compositore olandese Henk Badings e la *2ª Sinfonia* di Brahms. Dedicata interamente a Mozart, la seconda serata allineava la *Sinfonia in la maggiore K. 201*, il *Concerto in do minore K. 491* per pianoforte e la *Serenata in re maggiore K. 320*: solista, nel *Concerto*, il pianista Hans Henkemans. Nel terzo concerto infine venivano eseguite la *Sinfonia N. 96 in re maggiore* di Haydn e l'ouverture *Romeo e Giulietta* di Ciaikovski, oltre al *4° Concerto* di Petrassi, composizione che, scritta nel 1954, non era mai stata eseguita a Milano e che è stata assai apprezzata dal pubblico e dalla critica. Complessivamente i tre concerti dell'orchestra olandese hanno dimostrato il valore dei singoli strumentisti e del dinamico direttore; talchè si può concludere che si tratta di un organismo degno della sua fama.
Rientrata l'Orchestra della Scala dalla fortunata esperienza viennese, ha immediatamente ripreso i fili della stagione con un concerto diretto da Guido Cantelli. Il valente direttore ha presentato il *Piccolo concerto notturno* di Turchi, una delle opere più valide a segnalare il valore del giovane compositore, ed ha vivacemente diretto la *Sinfonia dei salmi* di Stravinski. La seconda parte del programma era dedicata al *1° Concerto* per pianoforte e orchestra di Brahms, realizzato dal pianista Solomon con quell'autorità che lo caratterizza.
L'Associazione Giovanile Musicale (Agimus), ha concluso la sua attività annuale con l'esecuzione dell'Intermezzo *La Semiramide in villa* di Paisiello da parte di un gruppo di alunni del Conservatorio, sotto la direzione di Adelchi Amisano che ne aveva curato anche la revisione. Era questa la quattordicesima manifestazione di un anno particolarmente ricco di attività. La stagione si era aperta il 2 dicembre con un concerto dell'ormai ben noto Gruppo strumentale Pro Arte diretto da Giuseppe Serra e dedicato a musiche di Marcello, Gluck e Mozart; il secondo concerto fu offerto dall'Orchestra dell'Angelicum, diretta da Aladar Janes e fu dedicato ad Ottorino Respighi; seguirono il Nuovo Quartetto di Milano (che eseguì, oltre al *Quartetto* di Debussy, il *1° Quartetto* di Ghedini), il pianista Eli Perotta (programma dedicato a Schumann), la violoncellista Monique Daval (Barrière, Sammartini, Francoeur, Boccherini), il pianista Christian Alegny, di appena tredici anni, che offrì un programma spaziante da Beethoven a Pick-Mangiagalli. Due concerti consecutivi furono dedicati alle musiche per due pianoforti: il primo, allineante pagine di Hindemith, Debussy e Stravinski, affidato al Duo Petazzoni-Morpurgo; il secondo invece riservato a musiche del periodo romantico affidato al Duo Viola-Busatta. Ancora musiche chopiniane nella manifestazione successiva, sostenuta dal pianista Franco Greco, mentre quella affidata al soprano Luciana Pio Fumagalli diede modo di ascoltare una ricca serie di musiche vocali da camera di musicisti italiani contemporanei. Infine vanno registrati il concerto mozartiano del pianista Bruno Canino e quello del violinista Miguel Jeorge Güénàga che, con la collaborazione pianistica dello stesso Canino, ha eseguito una *Sonata* di Corelli ed una di

Beethoven. Tutti i concerti hanno avuto ottimo esito; si sono alternati ad illustrare i vari programmi i maestri Allorto, Barblan e Mompellio.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Chiuse ormai le stagioni ufficiali, non ancora iniziate quelle estive, le nostre note di questo mese si debbono limitare a ricordare un paio di manifestazioni che hanno avuto luogo nella seconda quindicina di maggio in una Roma improvvisamente silenziosa di musica. Il 17, per esempio, è andata in scena all'Opera una edizione assai accurata dell'*Andrea Chenier*, che ha avuto come interpreti la sempre splendida Renata Tebaldi e un tenore appena uscito dallo Sperimentale di Spoleto, Umberto Borsò, la cui voce limpida, omogenea e perfettamente educata ha riscosso il plauso generale; dirigeva Gabriele Santini.
Due giorni dopo, si è riaperto il Teatro Argentina per un concerto straordinario di Arthur Rubinstein, il quale ha eseguito per il folto pubblico accorso ad applaudirlo pagine di Bach-Busoni, Beethoven, Brahms, Debussy, Villa Lobos. Ma l'avvenimento più interessante di questo scorcio di primavera è stato lo spettacolo andato in scena all'Opera il giorno 22, spettacolo che ha chiuso degnamente una stagione molto varia e ben concepita, con un trittico composto da *L'Organo di bambù* di Ennio Porrino, *Il Gobbo del Califfo* di Franco Casavola, e *Le Avventure di Pinocchio* di Gino Marinuzzi.
Inutile dilungarsi sulla prima delle tre partiture, nuova per Roma ma già recensita in occasione della sua prima che ebbe luogo al Festival di Venezia. Il libretto di quest'atto unico, dovuto a Giovanni Artieri, ci narra un episodio accaduto nelle foreste delle isole filippine; e il Porrino è stato preso più dal colore che dalla sostanza del racconto, sicchè il quadro si delinea non tanto attraverso i vari personaggi quanto attraverso l'orchestra, un'orchestra trattata con coerenza

ROMA - TEATRO DELL'OPERA
22 maggio 1956
LE AVVENTURE DI PINOCCHIO
Episodi danzati in cinque quadri e quattro intermezzi
dal racconto di Collodi - Libretto di Giana Anguissola
Musica di ***Gino Marinuzzi***
rielaborata e adattata da ***Gino Marinuzzi jr.***
Personaggi e interpreti

Pinocchio	*Filippo Morucci*
Geppetto	*Gennaro Montariello*
La Fata dai capelli turchini	*Marisa Matteini*
Il Gatto	*Rossana Pacciarelli*
La Volpe	*Wally Podelvento*
L'Omino	*Luigi Piccioni*
Il Contadino	*Bruno Mastini*
L'Acrobata cinese	*Sergio Marocchi*
Il Mago	*Pietro Benassi*
La Scimmietta ballerina	*Carla Ranalli*
Il Clown	*Carlo Donato*
Scolari, Scolare, Fatine, Ragazze Soldatini, Suonatori	*Il Corpo di ballo*

Maestro concertatore e direttore
Oliviero De Fabritiis
Coreografia di Aurelio M. Milloss - Bozzetti e figurini di Mario Pompei
Prima rappresentazione assoluta

e vivacità. *L'Organo di bambù* ha trovato un generoso interprete in Oliviero De Fabritiis, coadiuvato sulla scena da un gruppo molto affiatato di cantanti tra cui si sono particolarmente distinti Belen Amparan-Berté, Plinio Clabassi e Giuseppe Vertechi. Le scene erano del Sovero, la regia del Frigerio.

Sempre sotto la direzione del De Fabritiis, altri bravi cantanti, dalla Pirazzini al Lazzari, dal Cava allo Zagonara e così via, si sono stretti intorno al protagonista Saturno Meletti nell'operina *Il Gobbo del califfo*, piccola fiaba piena di discreta accortezza che, circa trent'anni or sono, rivelò il talento del pugliese Casavola. La ripresa è stata molto festeggiata, anche perchè l'innegabile *vis* comica della partitura, espressa con un'eleganza sorridente e appena venata di sentimentalismo, non è parsa aver subito pericolosi effetti di invecchiamento. Ottima la realizzazione scenica, sia per quanto riguarda la regia del Frigerio sia grazie alla gustosa scena del Filomarino.

Ed eccoci al balletto di Gino Marinuzzi, ispirato all'immortale libro del Collodi. E' doloroso che il Marinuzzi non abbia potuto veder realizzato questo suo antico sogno. Com'è noto, l'immatura fine del noto direttore ha suggerito al figlio di riprendere e rielaborare le musiche già da lui preparate per i cinque episodi tratti da Giana Anguissola di tra le molteplici avventure del burattino. Ne è venuta fuori una partitura di balletto che, lungi dal tradire un tema tanto più difficile quanto più allettante, si avvale di una scrittura raffinata, di un'orchestrazione smagliante, di un impeccabile senso formale, ciò che si risolve, nell'insieme, in uno spirito coreografico molto adatto all'argomento popolarescamente fiabesco. Tra le belle scene del Pompei, le fastose coreografie di Aurel Milloss hanno trovato ottimi interpreti in Filippo Morucci, Pinocchio; Gennaro Montariello, Geppetto; Marisa Matteini, la Fatina; Rossana Pacciarelli, il Gatto; Wally Podelvento, la Volpe; e in tutti gli altri membri del corpo di ballo romano. A questo *Pinocchio* ha arriso così il più festoso successo.

GUGLIELMO BIRAGHI

FIRENZE

Prima che il Teatro Comunale iniziasse la preparazione del Maggio musicale vi sono stati alcuni concerti di singolare interesse. Nel mese di marzo due concerti del celebre direttore Ernest Ansermet, oltre a musiche notissime ci han fatto conoscere il bel *2° Concerto* per pianoforte e orchestra di G. F. Malipiero (pianista intelligente ed efficace Giovanni Dell'Agnola) che riafferma la decisa maniera del maestro veneziano volto alla concisione ed alla poesia indiziale senza vaghi svolgimenti formalistici, e finalmente una esecuzione integrale dei *Notturni* di Debussy con la parte corale delle *Sirene*, solitamente soppressa nei concerti.

Roberto Lupi poi, che spesso porta a conoscenza musiche poco note, ha interpretato con finissimo gusto il *Concerto in si bemolle op. 7 n. 3* di Albinoni (solista di pronta intelligenza Federico De Santis) e una sua cantata *Orpheus* su testo virgiliano, in cui i vari episodi della favola sono svolti con una filtrata espressione, ricca di suggestive atmosfere e strumentata con parsimonia di timbri originali: ne sono stati interpreti vocali il soprano Laura Lonati, il baritono Mario Borriello e il coro di Andrea Morosini insieme all'orchestra del Maggio musicale. Un successo vibrante ha ottenuto poi Arthur Rodzinski in una accesa esecuzione di musiche di Haendel, di Brahms (*2ª Sinfonia*) e del *Concerto in la maggiore* di Mozart con la partecipazione del pianista Aldo Ciccolini.

E' stata poi la volta di Carlo Felice Cillario, che oltre a opere di Schubert, Beethoven, Respighi, ha interpretato per la prima volta a Firenze il massiccio ed, in alcune parti, pregevole *1° Concerto* di Carlo Franci, che vinse il Concorso internazionale di Bruxelles nel 1953. Dopo un secondo concerto di Rodzinski che ottenne un trionfale successo con musiche note ed amate (Prokofiev, Beethoven del *5° Concerto*, Strauss, e Wagner) insieme al pianista Casadesus, Carlo Maria Giulini si unì al pianista Solomon nella interpretazione autenticamente viva del *Concerto in re minore* di Mozart e Pierre Monteux condusse al successo i *Concerti* di G. F. Malipiero, composizione originale ed estrosa, dove ogni strumento valorizza le sue qualità foniche ed espressive. Dopo di che il Teatro Comunale iniziò a preparare il Maggio.

Particolarmente interessanti sono state le manifestazioni dell'Accademia Nazionale L. Cherubini. Hanno richiamato un folto pubblico le commemorazioni di Giuseppe Martucci (con una succosa e puntuale conversazione di Federico Mompellio e un concerto del soprano Luciana Fumagalli e del Trio Claudio Abbado, Franco Fantini, Mario Gusella), di Alessandro e Achille Longo (con esecuzioni del Duo pianistico Tina De Maria-Tita Parisi, della pianista Myriam Longo Giuliani e del soprano Marika Rizzo), di Marco Enrico Bossi (con una rievocazione affettuosa di Renzo Bossi ed esecuzioni del violinista Antonio Abussi, del pianista Renzo Bossi e dell'organista Alessandro Esposito), di Giovanni Brahms (con una scelta di *Lieder* interpretati dal soprano Eva Marie Roser e dal pianista Franz Zubal) ed infine di W. A. Mozart (con un concerto sinfonico diretto da Otto Wirthensohn). Ai concerti si sono affiancate varie conferenze tenute da Adelmo Damerini su *Mozart secondo Mozart*, da Adriano Lualdi su *Mozart e la forza d'amore*, di Guido Pannain su *Mozart*, con un concerto di Quartetti, di Wiaroslaw Sandelewski sul *Panorama della musica cèca* e su *Antonio Dvorak*.

■

Il XIX Maggio Musicale

A tutti è nota l'importanza culturale e turistica del Maggio Musicale Fiorentino, ed è nella memoria di ognuno il ricordo di spettacoli ed altre manifestazioni concertistiche che richiamarono da ogni parte del mondo gli amanti dell'arte italiana per la eccezionalità delle opere e delle esecuzioni. Potremmo citare molte opere antiche degne di essere richiamate in vita e che, dopo, sono divenute di dominio comune, come *Castor et Pollux* di Rameau nel 1935, l'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi nel 1938, *Didone ed Enea* di Purcell nel 1940, *L'Osteria portoghese* di Cherubini nel 1949, l'*Orfeo* di Hawdn e *Genoveffa* di Schumann nel 1951, *Medea* di Cherubini nel 1953, l'*Agnese* di Spontini nel 1954. Molte novità vi furono battezzate che ora vivono con successo nei teatri italiani e stranieri, come *S. Uliva*, l'*Orseolo*, l'*Ifigenia*, *Vanna Lupa* di I. Pizzetti, l'*Oedipus rex* di Stravinski, *Il Volo di notte* e *Il Prigioniero* di Dallapiccola, l'*Amahl* di Menotti, ecc. E sono riuscite memorabili le fantasiose manifestazioni all'aperto nell'incantevole giardino di Boboli, unico al mondo, come il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare con musiche di Mendelssohn, *I Giganti della montagna* di Pirandello, l'*Adelchi* del Manzoni, *La Tempesta* e *Troilo e Cressida* di Shakespeare, l'*Oberon* di Weber, *Les Indes galantes* di Rameau ed altre che richiamarono la folla internazionale.

Se ciò è un caro ricordo che torna ad onore di Firenze per aver dato il tono e l'insegnamento a tutti i teatri e si festival internazionali, è da lamentare che in questo XIX Maggio musicale non sia stato possibile elevarsi all'altezza dei programmi passati, offerti alla cultura universale ed al godimento del pubblico dei due mondi. Bisogna subito affermare che non è da incolpare la direzione artistica del Teatro Comunale ma che la responsabilità va attribuita alle decurtazioni delle sovvenzioni da parte delle autorità superiori non perfettametne conscie della importanza artistica e anche turistica del Maggio Musicale. Aggiungeremo altresì che certe decisioni di limitazione eccessiva di mezzi venute intempestivamente hanno messo in serio imbarazzo la Sovrintendenza del M° Pariso Votto e la Direzione artistica del M° Francesco Siciliani.

Questi aveva, anche per quest'anno, costruito uno schema di programma che doveva comprendere le opere più significative apparse dalla fine del secolo passato fino all'inizio della prima guerra mondiale, offrendo un panorama completo, atto a trarne, attraverso esecuzioni ineccepibili, le più impensate conclusioni critiche. Furono tentate varie modificazioni onde salvare la fondamentale ideazione, ma tutto crollò contro la draconiana decisione superiore. Ecco perchè la Direzione artistica è stata costretta a ripiegare su posizioni più modeste. Si misero in evidenza i due più grandi operisti dell'Ottocento ancora degni

di ammirazione e capaci di offrire insegnamenti validi: Verdi e Wagner. Se si pensa al successo di pubblico, fiorentino e internazionale, che le esecuzioni di questi due colossi hanno suscitato, possiamo consolarci, constatando che la tradizione gloriosa del Maggio musicale, da parte della dignità artistica, è stata rispettata. Ha iniziato la manifestazione la *Traviata* di Verdi, concertata e diretta prima dal M° Tullio Serafin il più autorevole interprete del patrimonio teatrale ottocentesco, poi da un giovane maestro altamente e giustamente quotato, Emidio Tieri, che ha avuto ad interpreti artisti di primo piano come Renata Tebaldi, Nicola Filacuridi, Ugo Savarese, il coro del M° Morosini e la mirabile orchestra stabile del Teatro. Han seguito poi la *Forza del Destino* (direttore Gabriele Santini, protagonisti Renata Tebaldi, Giuseppe Di Stefano, G. Giacomo Guelfi, Fedora Barbieri, Giulio Neri, Melchiorre Luise) e il *Don Carlos* (direttore impeccabile Antonino Votto, cantanti Cesare Siepi, Anita Cerquetti, Angelo Lo Forese, Fedora Barbieri, Ettore Bastianini, Giulio Neri). Di Riccardo Wagner è stata inscenata la intiera *Tetralogia*, diretta con adeguato stile e con intima penetrazione da Albert Chartier e con una compagnia tedesca formata da speciali e famosi interpreti wagneriani, come, per citare i principali, W. Windgassen, Tonislav Nerabic, Heinz Imdahl, Gustav Neidlinger, Paul Knen, Brigit Nilsson, Herta Wilfert, Otto van Rohr, ecc., un insieme così omogeneo e preparato da rendere l'intiero pensiero e la vita della concezione wagneriana. Il pubblico è stato così penetrato che ha mostrato di comprendere il significato altissimo del ciclo e desiderarne una seconda replica, che, per le solite ragioni finanziarie, non è stata possibile.

Alle opere liriche sono stati intercalati alcuni concerti; uno sinfonico diretto da Paul Klecki che ha interpretato musiche beethoveniane con la partecipazione del violinista Nathan Milstein: agli altri hanno partecipato il Duo Gorini-Lorenzi pianisti, i quali ci hanno offerto tre novità (*Musica per due pianoforti* di Riccardo Nielsen, assai ben costruita; *Con Manuel De Falla*, il primo dei *Dialoghi* che G. F. Malipiero ha scritto in memoria del compositore spagnolo, e una *Sonatina* di Bettinelli, pagina tipicamente pianistica e brillante), i pianisti Claudio Arrau (che ha eseguito musiche di Schumann), Miecio Horszowski (che ha suscitato vivi entusiasmi) e il violinista Jascha Heifetz, che ha fatto sfoggio, in un programma principalmente effettistico, del suo trascendentale virtuosismo.

Mentre scriviamo il Maggio musicale prosegue il suo corso che si pregia di un concerto tenuto nella piazza della SS. Annunziata e diretto da Emidio Tieri con *Il Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi nella trascrizione di Ghedini. Si chiuderà poi con una rappresentazione di balletti nel giardino di Boboli, nel quale saranno eseguite, nella originale coreografia di Aurelio Milloss *Le Creature di Prometeo* di Beethoven e *La Leggenda di Giuseppe* di Strauss che non mancheranno di suscitare l'interesse del pubblico internazionale e produrre il loro effetto in quell'ambiente suggestivo cinquecentesco, reso famoso dall'arte del Tribolo, dell'Ammannati, del Buontalenti e di Alfonso Parigi. Così questo Maggio Musicale ha mantenuto, nei limiti delle sue possibilità, le tradizioni sue caratteristiche.

ADELMO DAMERINI

VENEZIA

Terminata si può ormai dire — salvo qualche possibile appendice più che altro nel campo scolastico — la stagione veneziana di concerti d'inverno e primavera, è perciò giunto il momento di darne il prospetto. Cominciamo dalla serie di concerti svoltasi, come di consueto, al Teatro La Fenice dopo la stagione d'opera.

Un gruppo a parte si è avuto — com'era già stato annunziato pure in questa rivista — con le commemorazioni mozartiane, costituite dalla esecuzione della *Messa in do minore*, il grande "frammento" come la chiama Einstein (diretta da M. J. Winkler, con gli intepreti vocali: Gisela Rathauscher, Hilde Konetzni, Earl Gilmore, Franz Pacher, l'Orchestra della Pro Arte di Vienna è il Wiener Kammerchor diretto da H. Gillesberger), e da un concerto diretto da F. Leitner con il concorso

dei pianisti Gorini-Lorenzi (in programma la Ouverture dell'*Impresario*, il *Concerto* per 3 pianoforti e orchestra ove il gruppo solistico era costituito dai due pianisti nominati più il Leitner stesso, e la *Serenata in re maggiore K. 320*).

Dopo queste manifestazioni commemorative che hanno fatto come da collegamento fra le opere e i concerti, si è avuta la serie regolare di dieci concerti sinfonici, formanti la cosidetta Stagione musicale di primavera (direttori Franz André, John Barbirolli, Arturo Basile, Sergiu Celibidache, Pierre Dervaux, Carlo Maria Giulini, Armando La Rosa Parodi, Otmar Nussio, Robert Shaw) dai programmi dei quali segnaleremo le composizioni inconsuete. Ancora di Mozart è stato eseguito il *Concerto* per corno e orchestra — solista Renato Fagotto, direttore il Barbirolli —; inoltre l'intero ciclo delle *Sinfonie* di Brahms, in due serate, direttore Celibidache; i due *Concerti* per pianoforte e orchestra di Chopin, pure in due diverse serate - solista sempre Nicolai Orloff, direttori rispettivamente Basile e Dervaux -; e in campo anche celebrativo, il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Martucci - solista Tito Aprea, direttore Nussio - che non sappiamo se prima fosse mai stato eseguito a Venezia.

Nel dominio poi delle novità o comunque degli autori contemporanei si è eseguito: la *Passione* di G. F. Malipiero (direttore La Rosa Parodi, solisti Giacinto Tositti, Alfredo Krans, Florindo Andreolli, Luisa Cantelli), il *Concerto* per violino e orchestra di Bartók (violinista il Piovesan, direttore Franz André), *Divertimento burlesco* di Dervaux, il *Ditirambo* di G. Viozzi. Un concerto che deve dirsi sotto ogni aspetto fuor dell'ordinario è stato quello della società corale orchestrale di Robert Shaw di New York con un programma composto di tre parti: la prima contenente composizioni di stile polifonico dei secoli d'oro del genere, con mottetti di Victoria, Byrd, Schütz, composizioni profane su testo italiano di Vecchi e Orlando di Lasso e la stupenda cantata di Bach *Christ lag in Todesbanden*; la seconda parte costituita dalla giovanile, ingenua e toccante *Messa in sol* di Schubert; la terza di "arte corale americana" a sua volta suddivisa in due parti; cioè canti spirituali negri e composizioni moderne di Samuel Barber, Aaron Copland, Charles Ives, George Gershwin (un brano di *Porgy and Bess*). A parte le riserve sul gusto eterogeneo di quest'ultima parte — ove tuttavia dobbiamo dire che certi pezzi ci hanno seriamente interessato, in particolare i *Corali per il raccolto* di Charles Ives, il resto del programma è stato realmente beatificante. Circa l'esecuzione diremo solamente, non potendoci diffondere, che essa ci ha dimostrato come si sappiano far le cose sul serio in America, con quale artistico candore i cosidetti superficiali statunitensi sappiano interpretare anche composizioni cinquecentesche di stile italiano scherzoso, che talvolta, eseguite qui da noi, producono l'impressione di smorfiosa frivolezza. (Da notare: non possiamo dire i nomi degli interpreti vocali solisti della seconda e terza parte di detto concerto poichè essi erano indicati nel programma scritto: i solisti; infatti staccandosi dal coro di volta in volta venivano nominati a voce dal direttore... e la nostra conoscenza dell'inglese, anzi dell'americano, non giunge al punto da poter scrivere nomi propri sotto dettatura: possiamo solo dire, ed è pure un particolare simpatico, che il basso era un negro).

Fra gli altri concerti di varia natura ci limiteremo a ricordare: un programma particolarmente nobile della pianista Clara Haskil agli Amici della Musica, contenente fra l'altro la celestiale *Sonata in si bemolle maggiore* di Schubert che v'è chi persiste a qualificare per prolissa; ancora agli Amici della Musica, un concerto mozartiano del Quartetto Italiano: altre commemorazioni mozartiane in Conservatorio, ove tra l'altro è stata eseguita la *Messa in do maggiore* per voci e organo diretta dal M° Sante Zanon; ancora in Conservatorio, concerti commemorativi di Martucci (per l'Agimus) e di Schumann e un concerto del Collegium Musicum vocale (coro degli studenti dell'Università di Monaco di Baviera) diretto da Wilhelm Gebhardt, con un programma estendentesi dai cinquecenteschi Willaert, Senfl, Palestrina, ecc., sino ai tedeschi contemporanei.

Per concludere faremo cenno di un concerto per più aspetti singolare, cioè, e per il programma di musica veneziana — o per lo meno di autori veneti o di scuola veneziana — e perchè organizzata da una società industriale, la Società Adriatica di Elettricità nel cinquantenario della sua fondazione. Il concerto ha avuto luogo al Teatro La Fenice, con l'orchestra locale diretta da Nino Sanzogno e il coro della RAI di Torino diretto da Ruggero Maghini: in programma composizioni dei due Gabrieli, di Annibale Padovano, Cipriano de Rore, Vivaldi, Galuppi, Malipiero. Il concerto è stato illustrato in una elegante pubblicazione con commenti di Alessandro Piovesan e Raffaele Cumar.

FABIO FANO

TRIESTE

La stagione sinfonica di primavera al Verdi è continuata con i concerti di Alceo Galliera, Francesco Mander, Carlo Zecchi, Pierre Monteux e Dean Dixon. Musiche nuove per Trieste erano il *Ditirambo* di Giulio Viozzi, diretto da Galliera, il *Concerto* per chitarra e orchestra dello spagnolo Joaquin Rodrigo, diretto da Mander e interpretato per la parte solistica da Narciso Yepes: lavoro in tre tempi, ben pensato per la chitarra, di contenuto tipicamente folcloristico, e non privo di spunti brillanti, la *Sinfonia in si bemolle* di Ernest Chausson (composta nel 1890), il migliore allievo di César Franck, e i *Concerti* di Gianfrancesco Malipiero, lavori questi due ultimi egregiamente presentati dall'ottantunenne Pierre Monteux. I *Concerti* (comp. 1931) sono un trittico sinfonico (*Esordio - Concerti - Commiato*) particolarmente interessante per l'alternato impiego concertante degli strumenti sia in senso solistico che in gruppi. Lo spirito del lavoro è, in certo qual senso, teatralmente strumentale, in modo quasi da rappresentare un'esecuzione di carattere concertante, a cominciare dall'introduzione dove gli strumenti si "accordano", e seguitando per una ricca trafila di sequenze dove ogni strumento presenta se stesso in figurazioni caratteristiche.
Tra i solisti, ricorderemo Gioconda De Vito nel *Concerto* per violino di Ciaikovski, Maria Tipo nel *Concerto in la minore* di Grieg Ella Goldstein nel *2° Concerto in do minore* di Rachmaninov, e il citato Yepes nel lavoro di Rodrigo.
Non dimenticheremo che, prima della stagione sinfonica serale, in un concerto domenicale ha diretto Pasquale Rispoli, che ha eseguito tra l'altro le *Due Invenzioni per archi* di Bruno Bettinelli, lavoro giovanile del maestro milanese ma che serba immutata la sua freschezza inventiva. Nello stesso concerto, il violoncellista triestino Marcello Viezzoli ha interpretato il *Concerto* di Haydn.
La Stagione sinfonica di primavera al Verdi si è chiusa il 1° giugno con un concerto interamente dedicato a musiche di Wagner, dirette da Jascha Horenstein.
Si è conclusa anche la stagione della Società dei Concerti che quest'anno comprendeva 25 manifestazioni, tutte regolarmente svolte. Nell'ultimo gruppo di concerti, ricorderemo il violinista Sirio Piovesan, il pianista Glauco Delbasso e il Quintetto Boccherini. Tra i lavori contemporanei, uno solo di rilievo: la bella e solida *Sonata in la* per pianoforte e violino di Pizzetti, egregiamente eseguita da Sirio Piovesan e Eugenio Bagnoli.
Anche l'Associazione del Teatro Nuovo ha indetto alcuni concerti da camera, che hanno impegnato le pianiste Clara Lenuzza e Nini Perno, e il chitarrista Bruno Tonazzi. Tra le musiche contemporanee abbiamo ascoltato la scorrevole *Sonatina* di Franco Màrgola, eseguita dalla Perno.
Al CUM è intervenuto il Complesso vocale Luca Marenzio che ha eseguito *La Pazzia senile* di Adriano Banchieri.
Al Circolo della cultura e delle arti Massimo Mila ha tenuto una concettosa commemorazione di Mozart. All'USIS si è avuta pure una serie di manifestazioni musicali, tra cui un concerto dell'eccellente quartetto-jazz di Franco Vallisneri, e una conferenza sulla musica americana della compositrice statunitense Julia Perry.
Va ricordata ancora una simpatica manifestazione svoltasi nell'eccezionale ambiente del Castello di Miramare: una commemorazione mozartiana tenuta dal Conservatorio Tartini. Tra le numerose musiche eseguite, annoteremo un sunto dell'opera incompiuta di Mozart, *L'Oca del Cairo* nella realizzazione di Virgilio Mortari, cantata da allievi del Conservatorio in costume settecentesco e accompagnati dall'Orchestra della scuola. Prima delle esecuzioni, il direttore del Conservatorio, maestro Gabriele Bianchi, ha tenuto un discorso commemorativo.
La Stagione lirica all'aperto, si terrà come di consueto al Castello di San Giusto, e si inaugurerà al 14 luglio. Essa comprenderà *La Gioconda* di Ponchielli e *Tosca* di Puccini. Dirigerà il maestro Mario Parenti; regista Piccinato, maestro dei cori Ottavio Fanfani.
Il 25 luglio si inizierà, pure al Castello di San Giusto, il Festival dell'Operetta. Esso comprenderà *La Città rosa* di Lombardo-Ranzato, *Lo Zarevich* di Lehàr, *La Maschera blu* di Raymond e *La Vedova allegra* di Lehàr. E' assicurata la partecipazione di Jan Kiepura e di Martha Eggerth, oltre a Rosa Barsonyi, e Elvio Calderoni.

GIULIO VIOZZI

PALERMO

Al Teatro Massimo, dopo la movimentata presentazione dei tre atti unici di cui abbiamo già scritto, le acque si sono placate con una mirabile esecuzione di *Tosca* la cui protagonista Renata Tebaldi seppe suscitare gli entusiasmi più frenetici. Il suo fu un trionfo meritatissimo, perchè il grande soprano è al massimo e al culmine della perfezione come cantante e come artista. Accanto a lei, oltre all'ottimo tenore Gianni Poggi, vi era il caro, intramontabile Mariano Stabile, che ha scolpito la figura di Scarpia con la potenza e la raffinatezza di un Ruggero Ruggeri. Dirigeva il maestro Franco Ghione.
E' eseguita l'*Arlesiana* di Francesco Cilea. L'esile opera, diretta con grande poesia da Ottavio Ziino, ha avuto per interpreti Pia Tassinari, Aureliana Beltrami e Ferruccio Tagliavini; ammirate le scene di Umberto Zimelli, i costumi di Emma Calderini e la regia di Aldo Mirabella Vassallo. Lo spettacolo si è chiuso con il *Bolero* di Ravel diretto da Corrado Martinez con la coreografia di Fernando Zanoli.
Esecuzione perfetta quella della *Forza del destino*, superbamente diretta da Tullio Serafin, protagonisti Renata Tebaldi e Giuseppe Di Stefano. Accanto a loro altri ottimi elementi quali il baritono Mascherini ed il basso Giuseppe Modesti. Smagliante e piena di calore la regia di Aldo Mirabella Vassallo, perfetti i cori istruiti dal maestro Giulio Bertola, e deliziosa la coreografia di Nives Poli.
Subito dopo è arrivata a Palermo la Camerata Artistica Salisburghese con il suo illustre maestro Bernhard Paumgartner per farci ascoltare *La Finta semplice* di Mozart. Troppo esile spettacolo per commemorare il grande musicista; bisognava a fianco dell'interessante riesumazione farci ascoltare almeno uno dei suoi massimi capolavori.
La stagione ufficiale si è chiusa con la prima assoluta di *Pantea* di Michele Lizzi di cui abbiamo già scritto precedentemente.
Fuori abbonamento sono state date alcune recite di *Madama Butterfly*, *Cavalleria rusticana*, *Il Segreto di Susanna* e dei balletti *Fantasia napoletana* di Renzo Rossellini, *Notte nei giardini di Spagna* di Falla e *Danze polovitziane* di Borodin nella coreografia di Nives Poli.

■

Scriviamo un solo articolo riassuntivo sulla stagione concertistica a Palermo perchè, se essa è stata intensa e interessante come quantità e qualità di concerti, non la stessa cosa possiamo dire per la musica eseguita. I programmi furono generalmente di musica arcinota e ben poco posto fu dato alle novità o alle riesumazioni; quindi sedestò un vivo interesse nel pubblico palermitano che ebbe occasione di ascoltare solisti, complessi e direttori di fama mondiale, molto meno ne ha per i nostri lettori.
Gli Amici della musica presentarono ben quaranta concerti quasi tutti di altissimo livello.
Ricordiamo Kempff, Gioconda de Vito, Firkusny, il Collegium musicum di Vienna, il Trio di Trieste, il complesso a fiati Brain, i solisti di Zagabria diretti da Antonio Janigro, il Quartetto Vegh, Geza Anda, Benedetti Michelangeli, Szeryng, le

cantanti Virginia West e Lidia Styx, i Balletti haitiani, Serkin, l'Orchestra dell'Aja diretta da Van Otterloo, alcuni concerti sinfonici e la commemorazione mozartiana nella barocca chiesa di Casa Professa eseguita dal Coro e l'Orchestra viennesi; oltre ad innumerevoli concerti minori ma pure di ottima classe.

Concerti sinfonici prima e dopo la stagione lirica organizzò l'Ente Autonomo, ed ebbero maggiore successo i due diretti da George Sebastian e i quattro da Sergiu Celibidache ad uno dei quali partecipò Enrico Mainardi.

Interessantissimo il concerto di musiche di compositori palermitani in cui Ottavio Ziino presentò una sua elaborata ed ispirata modernissima *Sinfonia in quattro tempi* e Giuseppe Savagnone un *Concerto* per violino ed orchestra e una *Suite sinfonica*.

Entusiasmo grandissimo suscitò l'orchestra del Teatro alla Scala diretta da Guido Cantelli.

Fervida attività svolsero pure il Circolo del Banco di Sicilia, il Sindacato Musicisti ed il Circolo della Stampa che chiuse con una commovente commemorazione del maestro Benedetto Morasca che per circa cinquant'anni fu uno dei numi tutelari della vita musicale palermitana e di cui Casa Ricordi pubblicò a suo tempo alcune composizioni da camera.

SCADARI DI LO MONACO

TORINO

La Stagione lirica di primavera si concluse con l'*Adriana Lecouvreur*, opera normalmente considerata di repertorio ma di fatto scarsamente rappresentata. A Torino, per esempio, mancando ormai da ben quindici anni, fu accolta quasi come una novità e apprezzata, sia per le qualità intrinseche della musica di Cilea, aristocratica e finemente espressiva, sia per il valore dell'esecuzione, certo la migliore della breve stagione: diretta con sobrio e pertinente gusto dal M° Ghione e imperniata su Magda Olivero, confermatasi protagonista di eccezionale temperamento, e su Fedora Barbieri, cantante dalle splendide risorse tecnico-stilistiche.

Terminato il breve ciclo di 12 recite, che segnarono una maggiore affluenza di spettatori rispetto allo scorso anno, l'Ente Autonomo proseguì la sua attività rinnovando la simpatica consuetudine dei Concerti Popolari, in cui vanno riguardati e apprezzati non tanto il valore delle esecuzioni e la scelta delle musiche — ispirata a prevalenti criteri di notorietà delle musiche stesse — quanto la volontà di offrire gratuitamente piacevoli serate in un ambiente ideale a un pubblico che generalmente non frequenta le sale da concerto. Ancora una volta questo pubblico, nonostante il maltempo e il pressochè totale inspiegabile silenzio della stampa cittadina, ha risposto favorevolmente all'iniziativa, affollando il cortile dell'Università per applaudire imparzialmente i nove concerti diretti rispettivamente dai maestri Ghione, Molinari-Pradelli, Casella, Patanè, Nussio, Gerelli, Marton, Gedda e De Napoli, con il concorso dei solisti Toni Lenzi, Vasa Prihoda e Franco Novello.

GIORGIO GUALERZI

GENOVA

Subito dopo la chiusura della Stagione lirica di primavera si è avuto al Carlo Felice una terza ripresa di concerti sinfonici. L'ha inaugurata Sergiu Celibidache, con un programma comprendente l'8ª *Sinfonia* di Beethoven, *En Saga* di Sibelius e lo stravinskiano *Uccello di fuoco*. Esecuzioni che potremmo giudicare impeccabili, se Celibidache non si fosse rivelato — specialmente in Beethoven — un concertatore troppo preciso, sottile, meticoloso, professorale, e cioè che preferisce affidarsi più alla mente ed al calcolo, che al cuore, all'estro ed alla propria sensibilità musicale.

E' seguito il concerto dei London Mozart Players diretti da Harry Blech. Complesso di prim'ordine, pienamente rispondente ai migliori requisiti di affiatamento e di prontezza esecutiva. In Mozart, Haydn, Schubert tutto è risultato puro, logico, rifluente nel dispiego delle sonorità terse e lucenti, nelle mirabili gradazioni prospettiche, nello stacco dei ritmi e dei movimenti. Applausi unanimi e vibranti hanno salutato ciascuna esecuzione.

La prima parte del concerto diretto da Ferruccio Scaglia comprendeva la *Messa in do minore* di Mozart. Nell'esecuzione di quest'opera il direttore è stato coadiuvato dai solisti di canto Licia Rossini Corsi, Vittoria Mastropaolo, Herbert Handt e Vico Polotto, nonchè dal coro istruito ottimamente da Angelo Costaguta. Nella seconda parte abbiamo ascoltato una novità per Genova: la cantata per orchestra e coro *Elegia di Duino* di Mario Zafred. Opera profondamente meditata e sentita, rigorosamente dosata negli effetti fonici ed espressivi che ne animano l'intima dolcezza spirituale. E' piaciuta ed è stata cordialmente applaudita.

Agli ultimi due concerti, diretti da Eduardo Toldrà e Massimo Pradella, hanno partecipato i pianisti Claudio Arrau e Mieczyslaw Horszowski. Arrau ha eseguito magistralmente il *5° Concerto* di Beethoven, Horszowski è stato superbo interprete del *Concerto in si bemolle K. 595* di Mozart e del *Concerto N. 1* di Chopin. Nel programma di Massimo Pradella erano inoltre inclusi un magnifico *Corale ostinato* (dalla *Sinfonia da camera*) di Bettinelli e la *Petruska* di Stravinski.

La Stagione sinfonica ha avuto — sempre al Carlo Felice — una breve appendice cameristica con i *récitals* di due assi del concertismo internazionale: Arthur Rubinstein e Jascha Heifetz. Il primo ha ancora una volta entusiasmato lo straripante pubblico che affollava teatro e palcoscenico; il secondo ha offerto il destro a vivaci discussioni ed aspre critiche per una arbitraria ed illogica interpretazione della celeberrima *Sonata a Kreutzer*. In verità, certe esuberanze stilistiche e le eccessive esibizioni di personalità possono far passare in second'ordine la tecnica miracolosamente limpida e brillante, il suono purissimo e l'intonazione perfetta. Certo è che dopo il concerto di Heifetz ci è sembrato che gran parte del pubblico più che indignata si mostrasse addirittura gongolante. Non capita tutti i giorni poter strapazzare, con cognizione di causa, un grande artista, una celebrità mondiale. Non approfittarne sarebbe un vero peccato!

SALVATORE PINTACUDA

VERONA

Proseguendo la propria attività, la Società Amici della Musica ha tenuto un applaudito concerto del Duo Giangrandi-Eggmann (violino e pianoforte), il quale ha svolto un programma composto di musiche di Mozart, Brahms e Beethoven. Tale concerto è il 529° dalla fondazione della Società che, coraggiosamente, tiene vivo nel pubblico veronese il gusto per queste manifestazioni d'arte. Precedentemente si sono avute quest'anno nove altre manifestazioni in cui si sono uditi i pianisti Eli Perrotta, Pieralberto Biondi, Paul Baumgartner, A. Uninsky; della violista Lina Lama; della violinista Suna Kan; del soprano Gloria Davy; del Quartetto per archi Vivaldi, del Kammertrio.

Particolare risonanza e consensi calorosi hanno avuto i concerti della giovane violinista Suna Kan per le brillanti qualità dimostrate, sia violinisticamente, sia per la ragguardevole maturità artistica raggiunta comparativamente all'età; quello della cantatrice negra Gloria Davy, per la compiutezza dei suoi mezzi vocali e la penetrazione nello stile delle musiche delle epoche più diverse; quello del giovane pianista Perrotta che bene ha retto il paragone con i già noti Kempff, Baumgartner, Uninsky; quello del Quartetto Vivaldi che, nonostante sia di recente formazione, ha già raggiunto un grado di maturità ragguardevole e tale da augurare che questo complesso resista nel tempo affiancandosi così ai non molti complessi nazionali del genere.

Il 10 marzo ha avuto luogo la celebrazione del decennio di attività dei Cantori Veronesi, il notissimo complesso corale diretto dalla signora Pina Agostini-Bitelli. Durante la cerimonia è stata lumeggiata l'attività del Complesso che ha visitato ormai, durante le sue peregrinazioni artistiche, tutte le principali città d'Europa, ovunque acclamato come uno dei migliori complessi del genere. Alla cerimonia, durante la quale il Coro ha cantato musiche del suo repertorio, erano presenti autorità e personalità dell'arte oltre ad eletto pubblico di invitati.

L'attività che Donna Clara Boggian, perpetuando una tradizione di mecenatismo artistico oggi invero assai rara, dedica

annualmente alla musica da camera, ha offerto l'opportunità di vedere radunato anche in questa tornata quell'eletto pubblico di amatori che gremisce ogni volta il magnifico Salone da Musica di Casa Boggian.

Così mentre il pianista Rodolfo Caporali svolgeva un programma basato su musiche di repertorio, il pianista Alexander Borovski dedicava l'intera serata in gran parte a Giovanni Sebastiano Bach. Susseguentemente il Duo Tassinari-Suriani (flauto e arpa) svolgeva un programma alternato per arpa sola, per solo flauto e per i due strumenti uniti. Da notare in tale programma una *Partita* per sola arpa portante il nome della stessa esecutrice, ma le cui musiche la Suriani ha tratto da antichi frammenti originali per liuto. La pianista Gigliola Rizzuto dava invece a Schumann e a Chopin le proprie preferenze facendosi applaudire nella *Sonata op. 22* del primo e nella *Fantasia op. 49* del secondo.

Una speciale curiosità ed interesse destava inoltre la serata dedicata dal pianista Alberto Salimbeni a musiche sconosciute e in prima esecuzione assoluta. Gli autori in programma erano Y. Driessler (nato a Friedichstbal nel 1921) con i suoi *Aforismi* del 1948 e N. V. Bentzon (nato a Copenaghen nel 1919) con la composizione portante il titolo *Bois gravés* (1951): musiche ambedue per solo pianoforte.

Il Salimbeni faceva precedere l'esecuzione della stessa da una esposizione personale su *Taluni problemi di musica contemporanea.*

RI. CA.

CATANIA

Diretto da George Sebastian è andato in scena la sera del 4 aprile l'*Otello* con un complesso di primo ordine: Carlos Guichandut (Otello), Cesi Broggini (Desdemona), Piero Guelfi (Jago). Esecuzione sotto ogni rapporto veramente eccellente alla quale il pubblico ha fatto entusiastiche accoglienze.

Grazie all'Ente Lirico Catanese un avvenimento artistico di grande importanza potè essere realizzato nel nostro Teatro Massimo Bellini. Si tratta della presentazione per la prima volta in Sicilia, la sera del 10 aprile, dell'ultima delle opere teatrali di Ildebrando Pizzetti, *La Figlia di Iorio*. L'opera del maggior musicista italiano vivente, scelta a degna chiusura della importantissima Stagione lirica ufficiale, rappresentava un'incognita, data la particolare concezione estetica pizzettiana del dramma musicale, alla quale non si sapeva come avrebbe reagito il nostro pubblico. La prova è riuscita appieno: la tragedia dannunziana, snellita dai provvidi e intelligenti tagli praticati dallo stesso musicista per l'adattamento alla scena lirica, ha trovato nella interpretazione musicale del Pizzetti la espressione più sincera e più aderente al mondo tragico e interiore dei personaggi.

L'armoniosità del verso, maggiorata dalla preziosità armonica e spiritualizzata dalla melopea pizzettiana, fa rivivere in una grande opera di poesia i personaggi della tragica vicenda: Lazzaro di Rojo, Mila di Codro, Ornella, vivono la loro vita nella e per la interpretazione musicale di Pizzetti. Questo ha compreso il pubblico catanese che ha tributato all'illustre autore, presente alla prima rappresentazione, calorose entusiastiche accoglienze evocandolo con tutti gli interpreti numerose volte alla ribalta. Nino Verchi ha concertato e diretto l'opera con scrupolosa passione curando nei minimi particolari la difficile orchestra, dall'affiatato coro istruito dal maestro Vincenzo Giannini, e da un complesso di interpreti di prim'ordine per mezzi vocali e intelligenza scenica: Luisa Malagrida, Miriam Funari, Franca Sacchi, Antonio Annaloro, Piero Guelfi, Romeo Morisani, Enrico Campi.

Il giorno avanti alla prima rappresentazione Ildebrando Pizzetti, aderendo cortesemente all'invito del Circolo Artistico ha tenuto una conversazione dal titolo *Confidenze dell'autore della Figlia di Iorio.* Ha poi partecipato ad un ricevimento tenuto in suo onore nel Salone dei Parlamenti del Castello Ursino durante il quale il Sindaco Avv. La Ferlita ha offerto all'illustre ospite una pregevole medaglia d'oro con l'effigie di Vincenzo Bellini. Successivamente il Trio La Spina, Paladino, Distefano ha eseguito in omaggio al Maestro il secondo e terzo tempo del *Trio in la.*

Conclusa la Stagione Lirica di Primavera con l'ultima recita della *Figlio di Iorio* di Pizzetti, il Teatro Massimo Bellini ha tenuto aperti i suoi battenti per la ripresa della stagione concertistica della SCAM che ha avuto luogo nel pomeriggio dell'11 aprile con un concerto di musiche di Bach, Lalo, Debussy, Saint-Saens, eseguite dal violinista Tibor Varga, con la collaborazione pianistica di Albert Hennige. E' proprio il caso di dire che gli ungheresi nascono col violino in mano se il Varga a soli venticinque anni ha raggiunto una perfezione tecnica sbalorditiva e una maturità interpretativa eccezionale. Ricorrendo quest'anno il bicentenario mozartiano la SCAM ha posto il massimo impegno perchè l'avvenimento assumesse nella patria del grande catanese, un'importanza degna del grande salisburghese, scritturando per la celebrazione i London Mozart Players diretti da Harry Blech, che hanno eseguito in modo veramente mirabile e per penetrazione stilistica e per qualità di suono alcune Sinfonie innanzi ad un uditorio imponente ed entusiasta. Prima del concerto la Dottoressa Letizia Puglisi, cronista musicale del quotidiano *La Sicilia*, in una breve conferenza ha inquadrato la figura del grande musicista e l'importanza della sua opera nella origine e nello sviluppo della sinfonia.

Vivaldi, Bach, Rossini e Beethoven hanno avuto in Pier Luigi Urbini, nello stesso tempo direttore d'orchestra e solista, un interprete coscienzioso e un animatore vigile ed equilibrato, coadiuvato con molto impegno dalla Orchestra sinfonica catanese. L'Accademia Musicale di Milano diretta da Nelly Csaky ha interessato il pubblico per una ottima esecuzione di musiche di Vivaldi, Bartok, Mozart, Chailly e Vitale. Schumann è stato celebrato nel primo anniversario della sua morte con una conferenza di Cesare Valabrega che ha parlato dell'importanza storica ed estetica dei *Lieder* di Schumann, tracciando la figura del grande musicista nel quadro e nel clima storico e culturale del suo tempo.

Alla dotta conferenza ha fatto seguito un concerto di *Lieder* cantati in tedesco ed interpretati con bellissima voce e con perfetta aderenza stilistica dal soprano Giuliana Raymondi accompagnata al piano da Enzo Marino.

Il pianista Paolo Spagnolo ha fatto sfoggio di una brillante tecnica pianistica e di pregevoli qualità di interprete in un programma di musiche di Vivaldi, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, Falla. Una grande promessa dell'arte violinistica s'è rivelato Igor Ozim, giovane artista dalla tecnica brillante, dalla intonazione precisa e interprete quasi maturo e sicuro delle musiche di Vitali, Beethoven, Prokofiev e Szimanovski che ha eseguito ottenendo l'unanime consenso del pubblico che affollava la sala.

Le manifestazioni concertistiche che la SCAM ha organizzato per i soci della fiorente società catanese hanno assunto un crescente tono e si sono chiuse con una manifestazione di altissima importanza. Gigliola Rizzuto, con un programma comprendente musiche di Mozart, Schumann, Chopin, Ravel e Liszt, ha fatto sfoggio di una brillante tecnica pianistica anche se non sempre aderente ed espressivamente coerente agli stili dei vari autori. La pianista Lya de Barberis ha affermato in modo deciso ed inequivocabile le sue alte doti tecniche al servizio di una profonda ed intelligente espressività nelle superbe interpretazioni delle musiche di Weber, Schumann, Ravel e Debussy.

Il valoroso giovane concittadino, pianista Santi Distefano, già noto e favorevolmente accolto nelle maggiori sale concertistiche della penisola ove si è affermato artista ed interprete di grandi risorse e di brillante avvenire, si è ripresentato al pubblico catanese — e già precedentemente lo aveva fatto davanti a quello di Messina — nella nuova attività di direttore d'orchestra con un concerto di musiche da camera, dirigendo con giovanile baldanza e aderente penetrazione stilistica musiche di Marcello, Grazioli, Haendel, Bellini (1ª esecuzione assoluta della *Sinfonia in re maggiore*, scritta a Catania nel 1818), Bach, (*V Concerto brandeburghese*) e Debussy (*Danza sacra e Danza profana*) sedendo egli stesso al pianoforte e guidando l'ottima orchestra con perfetta fusione nelle intenzioni interpretative.

Ha chiuso degnamente la stagione concertistica il Duo Gioconda De Vito-Tito

Aprea, due autentiche celebrità del concertismo, per le quali nessuna lode si può fare che non sia stata fatta. Hanno trascinato lo strabocchevole pubblico all'entusiasmo più sincero con un programma di musiche di Mozart, Beethoven, Franck.

VITO MARCHESE

BARI

L'Accademia Polifonica Barese in questo suo 30° anno di vita ha svolto, fra il 4 marzo e il 16 maggio, una serie di dieci concerti. Cinque di essi sono stati organizzati in proprio ed altrettanti in collaborazione con Enti vari. I programmi di tali manifestazioni sono stati dedicati a musiche di Palestrina, Lotti, Ludovico da Vittoria, Di Lasso, Handl, Mendelssohn, Monteverdi, Jannequin, Respighi, Bach, Rossi, Balilla Pratella e altri. Sono stati eseguiti alcuni lavori di ampio respiro tra cui: Mercadante, *L'Agonia di N. S. Gesù Cristo*, oratorio per soli, coro e orchestra; Traetta, *Stabat Mater* per soli, coro e orchestra; Mascagni, brani corali dalla *Pinotta;* Mozart, il mottetto *Exultate, jubilate* e il *Te Deum*: il primo per soprano e orchestra e il secondo per coro e organo. Di molto interesse è risultata l'esecuzione di un gruppo di Villanelle dovute a compositori baresi dei sec. XVI e XVIII, nonchè una serie di melodie gregoriane. Nove concerti sono stati diretti da Biagio Grimaldi e uno da Aladino Di Martino. Di quest'ultimo sono state eseguite anche varie composizioni cameristiche. Dei predetti concerti, uno si è svolto ad Altamura, patria di Mercadante, in collaborazione con l'Associazione civica Pro F. S. Mercadante, ed uno a Foggia con la locale Associazione Amici della Musica. Tutti gli altri hanno avuto luogo a Bari.

Durante il concerto inaugurale svoltosi nella sala consiliare del Comune, il Sindaco di Bari ha offerto al M° Biagio Grimaldi una artistica pergamena-ricordo quale apprezzamento della sua attività artistica e quale riconoscimento delle benemerenze acquisite dalla Accademia Polifonica Barese nel suo primo trentennio di vita.

Hanno partecipato a questa serie di concerti il complesso corale dell'Accademia Polifonica Barese, l'orchestra di Bari, i soprani Rosa Pazienza e Livia Perj, il contralto Clara Bruno, il tenore Giovanni Piccininni, il baritono Tito Titano, l'organista Donato Marrone, il pianista Camillo Baccigalupi e la violinista Liliana Rossi. Il pubblico e la stampa hanno seguito col più vivo interesse tutti i concerti.

RAPALLO

Con due raffinati virtuosi della danza, la coppia spagnuola Susanna e José, si è concluso l'8 maggio il ciclo stagionale delle manifestazioni indette dal Circolo Artistico Culturale del Tigullio che ha celebrato il suo 10° anno di vita con un calendario di ben venti concerti nello spazio di pochi mesi. Questa attività, finanziariamente sostenuta non tanto dalla modestissima quota sociale, quanto dai contributi del municipio e degli Enti turistici provinciali e locali, sotto lo *slogan* di Inverno musicale nel Tigullio, si è ormai stabilmente affermata come il prevalente richiamo turistico della stagione fredda. E' vivamente attesa la costruzione di un auditorio che permetta di sviluppare, in forma organica, e periodicamente continuativa iniziative di maggior risonanza nell'ambito sinfonico o sinfonico-corale e dell'opera da camera, con la possibilità di ospitare i più grandi nomi del concertismo internazionale.

Tuttavia, nella stagione 1955-56, valendosi alternativamente, a seconda del genere di concerto, delle due uniche risorse locali (Sala del Municipio e Teatro Grifone), dopo la riuscitissima manifestazione inaugurale del 28 ottobre, sostenuta dai Commedianti in musica con l'esecuzione del *Geloso schernito* di Pergolesi e della *Piccola arlecchinata* di Salieri, protagonista Elda Ribetti e direttore Ennio Gerelli, si sono avvicendati la Società Corelli che ha eseguito, tra l'altro, una *Sonata per pianoforte e archi* di Franco Mannino, il Quartetto d'archi Monteceneri del Casinò di Campione, la pianista austro-americana Lilian Kallir, li chitarrista Andrés Segovia, la pianista Renata Borgatti in una conferenza-audizione

pel bicentenario mozartiano, il pianista Yury Boukoff, la violinista turca Suna Kan, 1° premio assoluto a Vercelli (1955), il pianista Luciano Bertolini, il Quartetto con pianoforte Robert Masters di Londra, il violinista olandese Jean Micault che ha eseguito *Danza del falco e canzone* di Joseph Robbone, il sempre grandissimo Alfred Cortot, il pianista Ilia Grinstein in un programma di musiche russe, l'Orchestra da camera della Saar, diretta da Karl Ristenpart, il Quartetto del Collegium Musicum di Torino per l'esecuzione delle *Sette parole di Cristo* di Haydn con un commento di Tino D'Alberto, la pianista esordiente Olga Rambaldi e il cantante-chitarrista Rino Salviati nel suo repertorio assieme alla pianista Dora Musumeci in un programma gershwiniano.

P. B.

ALLA RADIO

Fondati in prevalenza su registrazioni, i consueti appuntamenti con la lirica hanno offerto nel corso del mese, accanto a lavori contemporanei già noti una novità per l'Italia costituita dall'*Opera del mendicante* di Benjamin Britten, che, datata del 1948, rappresenta la più recente elaborazione musicale della parodistica vicenda di John Gay, giungendo buon'ultima dopo la prima versione del 1728 dovuta al tedesco Pepusch e, a non contare le successive revisioni di F. Austin e di E. J. Dent, dopo il libero rifacimento che, a due secoli esatti di distanza, consentirà a Brecht e Weill di volgere la mordace trama a più sferzanti e attuali scopi polemici. Evidentemente, non animato da preoccupazioni etiche e sociali, Britten, si è riaccostato, e con fini di esclusivo ordine artistico, al testo poetico originale e alle canzoni popolari inglesi del Settecento, già poste dal Pepusch a fondamento della propria edizione; vi si è riaccostato con un garbo ed una proprietà che attestano in lui un musicista moderno non insensibile al fascino della tradizione.

Le rimanenti trasmissioni operistiche, s'è accennato, pur spaziando nel repertorio contemporaneo, non assumevano sapore di novità. Ricorderemo innanzitutto la messa in onda (16 maggio), in registrazione dal Teatro Comunale di Trieste, degli atti unici *Una Lettera d'amore di Lord Byron* di Raffaello de Banfield e *Allamistakeo* di Giulio Viozzi, entrambi diretti da Glauco Curiel e tratti rispettivamente da una commedia di Tennessee Williams, anche autore del testo poetico, e da una novella di Poe, ridotta a libretto dallo stesso Viozzi.

La prima partitura palesa in ogni sua pagina la predilezione del maestro triestino per le liriche effusioni della vocalità spiegata, quali si ravvisano nelle romanze, nei duetti e terzetti di una esuberanza non sempre immune da accenti enfatici. Non si può disconoscere come all'umano e romantico soggetto del Williams ben s'attagli la musica altrettanto umana e romantica dettata da Raffaello de Banfield. Sul piano di una concezione teatrale e musicale nettamente agli antipodi della precedente, anche l'opera di Viozzi manifesta una esemplare aderenza al soggetto da parte del commento sonoro; un commento colorito e frizzante, appena temperato da parentesi liriche e che abilmente rifugge da zone statiche ed inerti.

Il 27 maggio gli assidui del Terzo programma hanno potuto riascoltare due lavori di Pizzetti che ai microfoni della RAI devono trovarsi a proprio agio, in quanto non destinati, almeno in origine, alla scena: la sempre suggestiva *Sacra rappresentazione di Abramo e Isacco* e *Ifigenia*, l'opera specificamente radiofonica vincitrice del Premio Italia 1950 che, nell'inattesa e angosciosa interrogazione dell'epilogo, racchiude una forza ammonitrice quanto mai significativa ed attuale.

Alcune sere più tardi venivano trasmessi altri due atti unici (questo mese lirico ha visto il prevalere di opere agili e di non ampio respiro) e precisamente lo spassoso e policromo *Gobbo del Califfo* di Franco Casavola — che indica con evidenza l'abdicazione del compositore barese ai canoni del futurismo e un conseguente accostamento al vangelo dei padri — e *l'Organo di bambù* di Ennio Porrino, lavoro già presentato in prima assoluta al Festival veneziano dal 1955.

Di un'altra opera, *Pantea*, di Michele Lizzi, presentata il 23 maggio in una edizione registrata dal Teatro Massimo di Palermo,

si dovrebbe far cenno, se le anormali condizioni in cui la trasmissione si svolse e che ne ostacolarono in massima parte l'ascolto, non ci consigliassero di astenerci dall'emettere un giudizio. Rimandiamo perciò il lettore al numero di giugno di *Ricordiana*.

■

Nel campo sinfonico, questo scorcio di stagione ha offerto, con i due ultimi concerti pubblici del Terzo programma (rispettivamente programmati il 19 e il 26 maggio), composizioni già conosciute di autori contemporanei, poste accanto ad una novità assoluta. Era, questa, rappresentata da *Deux odes de Ronsard, op. 25 per canto e orchestra* di Luigi Cortese, pagine delicate e commosse, strettamente aderenti al testo poetico. Precedeva Cortese il Martin mistico, austero e lievemente dodecafonico dei *Sei monologhi da "Jedermann"*, per contralto e orchestra; lo seguiva Z. Kodàly con le *Variazioni su un canto popolare ungherese* (*detto "Il Pavone"*), caratterizzate da un tema di arcaico sapore pentatonico. Figuravano ancora, *Nuraghi* (*Tre danze primitive sarde*) di Porrino e *Forlana, Passamezzo e Tarantella* dal *Bal vénitien* di Claude Delvincourt. Richiamata con singolare immediatezza da una irruente forza ritmica, che anima nuclei tematici d'andamento popolaresco, impreziositi da gustose trovate timbriche, rivive, nella composizione di Porrino, l'atmosfera primordiale di tre caratteristiche danze (dedicate alla terra, all'acqua e al fuoco) della Sardegna religiosa e leggendaria dell'epoca nuragica. Anche qui, come in altri lavori di Porrino d'ispirazione sarda, si ricava l'impressione che il maestro dia il meglio di se stesso particolarmente quando interpreta la poesia della propria terra. I brani di Delvincourt, raffinati e di pregevole fattura strumentale, documentano quanta presa sul musicista esercitò l'impressionismo debussiano.

Conclusasi la stagione sinfonica pubblica del Terzo (il che non interrompe le trasmissioni del sabato, che proseguirono con concerti dedicati alle scuole napoletana, veneziana e piemontese), un nuovo ciclo, inaugurato il 5 giugno, un mese dopo il previsto, è sorto quasi a sostituirvisi, accentuandone anzi le finalità, essendo esclusivamente riservato all'odierna produzione sinfonica e cameristica. Si tratta della Tribuna Internazionale dei Compositori che s'innesta nel quadro dell'attività culturale promossa dal Consiglio Internazionale della Musica fondato dall'Unesco.

Il primo concerto della serie allineava in programma la *Suite op. 4 per flauto, viola e violoncello* del lussemburghese Edmond Gigrand, specialmente apprezzabile nei tempi mossi; il discorsivo e dinamico *Quartetto n. 1 op. 46* per archi del danese Wagn Holmboe; la *Sonata n. 2* per violino e pianoforte del brasiliano José Siquiera, opera d'intonazione folcloristica e di struttura ciclica, ed infine, in conformità agli intenti della trasmissione, che non vuole rivestire un carattere esclusivamente sperimentale, un lavoro di un compositore noto, anzi, in questo caso, notissimo: il *Settimino* di Igor Stravinski. Questa composizione del 1953, è risaputo, rappresenta, unitamente ad alcuni lavori coevi, il frutto dell'ultima clamorosa virata del musicista preclaro, il quale abbraccia qui, sia pure con limitazioni e riserve, quella tecnica seriale in precedenza fermamente avversata. Come appare con estrema chiarezza dalla *Passacaglia* e dalla *Giga*, rispettivamente secondo e terzo movimento di detto *Settimino* — il cui valore artistico non va disgiunto da un innegabile interesse storico e documentario —, la serie utilizzata è di soli otto suoni e risulta curiosamente costituita dalla sovrapposizione di due tetracordi simmetrici che potremmo definire bimodali, racchiudendo, essi, gli elementi tipici dei modi maggiore e minore. Nella sua forma originale la serie non offre, però, al compositore che il materiale sonoro da cui liberamente trarre nuove successioni. Il tema della *Passacaglia*, che ritroveremo nella *Giga*, affidato inizialmente alla viola, rifiuta, infatti, l'ordine prestabilito, pur accettandone tutte le note, e si basa, a causa di libere ripetizioni, su sedici suoni, anzichè otto. Singolare, in questi pezzo, è certo frammentismo melodico-timbrico, di sapore weberniano, avvertibile nell'esposizione del tema e che si compone in disegno nelle successive variazioni, svolte su

basso ostinato, per poi riaffacciarsi nella nona e ultima variazione, contraddistinta dal simultaneo impiego del tema nei due aspetti e cancrizante.

Il successivo concerto della Tribuna ha permesso di conoscere una ciclica *Sonata* per violino e pianoforte del musicista nipponico Akira Miyoshi, gradevole pagina venata di languidi tocchi esotici; gli *Ornamenti per pianoforte op. 37* del tedesco Boris Blacher, testimonianti l'inconcussa fede del loro autore nel sistema dei «metri variabili» e il disinvolto *Septuor*, per flauto, oboe, clavicembalo, violino, viola, violoncello e contrabbasso dello svizzero Peter Mieg: composizioni tutte che nel programma si accompagnavano alla *Musica per tre pianoforti* (*Inni*) di Luigi Dallapiccola, opera meditata e di salda struttura, dall'interessante finale ricco di serrati giochi contrappntistici.

Come si sarà notato, le opere esibite in questi primi concerti non uscivano dal settore cameristico; in compenso i prossimi appuntamenti con la Tribuna promettono fruttuose esplorazioni nell'accidentato ma sempre stimolante campo del sinfonismo contemporaneo.

Per restare fra le trasmissioni riservate a lavori ad organico ridotto, menzioneremo il ciclo dedicato a musiche contemporanee per piccola orchestra (purtroppo diffuso simultaneamente ad altre trasmissioni di rilievo del programma nazionale) che, sino ad oggi, ha presentato nomi familiari — tra cui Poulenc, Dallapiccola, Roussel, Ghedini, Malipiero e Petrassi — e opere più o meno di repertorio.

Riprendiamo ora gli interrotti cenni sulla mensile attività sinfonica, ricordando, in sintesi, alcuni lavori che, per non pochi aspetti interessanti, non saranno sfuggiti all'avveduto ascoltatore: sono, questi, la *Sinfonia italiana* e *Introduzione, Passacaglia* e *Finale* di Giovanni Salviucci, composizioni che denotano, con il notevole magistero polifonico, una indiscutibile padronanza della forma, e che fanno sinceramente rimpiangere l'immatura scomparsa del promettente maestro romano; la *Suite cubana* di José Ardevol, densa di colori esotici e piccante per qualche frizione timbrica e armonica; una *Sinfonia in quattro tempi* di Ottavio Ziino, fondamentalmente elegiaca nonostante certa ritmica frenetica e il turbinoso finale; la piacevole *Fantasia su tema amarico, per archi, due trombe e pianoforte* di Franco Margola, pagina abbastanza recente (1951), caratterizzata dall'opposizione di brani vivaci ad altri in movimento lento, che, in un concerto del 30 maggio, precedeva una festosa suite dal balletto *La Favola di Pinocchio* di Alessandro Casagrande; sono ancora, per finire, la significativa *Fantasia* per pianoforte e orchestra d'archi di Pietro Montani — eccellentemente eseguita dalla pianista Magnetti sotto la direzione di Nino Sanzogno — e l'*Ouverture carsica* di Giulio Viozzi, non priva di tratti convincenti, presentata unitamente a lavori da camera dello stesso compositore: un arioso e ben modellato *Trio per clarinetto, violoncello e pianoforte* e *Tre liriche di Saba* per canto e pianoforte che, in ispecial modo le estreme, fedelmente rispecchiano il malinconico e trasognato mondo poetico dello scrittore triestino.

Il 7 giugno un programma scambio con la R.T.F. ha fatto ascoltare alcuni lavori di Louis Aubert, dai *Poemes arabes* e dalla celebre *Habanera*, situati nel mezzo della traiettoria artistica del maestro francese, ai recenti *Offrande* e *Cinéma suite*, che, tuttavia, sembra non indichino una conseguente evoluzione stilistica.

Un altro concerto con carattere di «profilo», dedicato ad Antonio Veretti, allineava composizioni rappresentanti tre successivi stadi della parabola creativa del musicista: la giovanile *Sinfonia italiana* (*Il popolo e il profeta*) del 1929, il *Divertimento per clavicembalo e sei strumenti*, scritto dieci anni più tardi, e le nuovissime *Quattro poesie di Giorgio Vigolo* per voce e orchestra d'ispirazione seriale.

Generosi nel far conoscere le giovani e giovanissime forze musicali, i programmi radiofonici non hanno tuttavia dimenticato i massimi promotori dell'odierna musica: Stravinski, con le sue *Danze concertanti* per orchestra da camera, era presente nel concerto sinfonico diretto da F. Leitner a fianco del conterraneo Prokofiev, del quale Riccardo Brengola ha

interpretato il *Concerto n. 1 in re maggiore op.* 19 per violino e orchestra, mentre in altre occasioni si sono ascoltati lo Schoenberg della *Suite per sette strumenti, op.* 29, e il Casella, meno noto, del *Balletto per Fulvia.*

Accanto a questa abbondante messe di opere liriche, sinfoniche e da camera, non sono mancati i cicli d'indirizzo culturale. Segnaliamo, per il particolare valore musicologico rivestito, la serie dedicata alla musica delle civiltà orientali che, nel corso di otto sedute, ha lumeggiato vari aspetti di un'arte che deve ancora, nonostante tutto, svelarci gran parte dei suoi segreti. Durante le trasmissioni, svoltesi a cura di Roberto Leydi e Sergio Spina e nelle quali largo spazio è stato opportunamente riservato alle esemplificazioni musicali, si è notato come la lettura del testo, diviso a brevi frammenti, venisse alternamente affidata a due voci disuguali, conferendo così alla rubrica un tono alquanto leggero, in contrasto con la serietà dell'assunto.

Sui teleschermi, dopo quasi un mese di stasi, si è registrata una improvvisa quanto gradita ripresa dell'attività lirica che ha fruttato nel giro di una settimana, la comparsa di tre opere tradizionali: *Il Crescendo* di Cherubini e *Rita* di Donizetti, trasmesse in ripresa diretta dalla Piccola Scala, e la bizetiana *Carmen*, diffusa dagli studi di Milano. Le realizzazioni offerte dalla TV sono apparse tutte di gran pregio ed hanno permesso di constatare, dalla efficacia delle inquadrature e dagli accorti movimenti delle telecamere, come la tecnica televisiva si vada di giorno in giorno sempre più affinando.

FA. BRU.

LETTERA DALLA GERMANIA OCCIDENTALE

Nello sventolar di bandiere lungo la Wilhelmstrasse a Wiesbaden abbiamo visto ancora una volta simbolizzata la universalità dell'arte espressa nelle diverse rappresentazioni operistiche e teatrali raccolte in questo sorprendente Festival di maggio. L'Intendente Dr. Schramm ha aperto le manifestazioni con un suo nuovo allestimento del *Freischütz* inteso a «delineare nel modo più preciso i singoli caratteri», fatto che veniva a limitare di molto il carattere romantico delle scene. L'Opera di Stato di Vienna venne salutata dall'entusiasmo scrosciante del pubblico dopo il *Figaro* di Mozart in edizione originale, e la non eccelsa *Ariadne auf Naxos* diretta da Karl Böhm.

Il Teatro di Stato di Wiesbaden ha portato poi a felice livello, sia vocalmente che scenicamente, il suo Festival con il *Tristano* di Wagner, ove brillò Astrid Varnay; dinamico direttore Otto Appelt. Il Balletto dell'Opera di Stato di Berlino ha lasciato un'impressione discorde; la famosa Tatiana Gsovsky ha inscenato con molta fantasia un prolisso balletto di Ciaikovski, *Rosaspina.*

Per la prima volta abbiamo ospitato il Teatro Reale dell'Opera di Stoccolma che, in un'edizione piuttosto convenzionale della *Walchiria* ci ha presentato un'eccelsa Brunilde, Birgit Nilsson. Sixten Ehrling ha diretto l'orchestra di Wiesbaden con brio e slancio. Ancora una volta grandioso il successo dell'Opera di Stato di Belgrado, nel *Principe Igor* di Borodin: le danze furono interpretate con foga demoniaca dal Corpo di ballo che anche in un successivo spettacolo di balletti veniva subissato di applausi nell'esecuzione del *Racconto cinese* del direttore d'orchestra Baranovich. Nuovo era l'allestimento della *Kovancina*, l'epico dramma popolare di Mussorgski. Fummo rapiti dal vigore dei timbri vocali e dalla potenza sonora persino dei cori.

A ragion veduta si diede al Teatro dell'Opera di Roma il compito di chiudere il ciclo delle rappresentazioni delle compagnie ospiti: con *Barbiere di Siviglia* e *Bohème* la meraviglia del bel canto e la tecnica dei virtuosi raggiungevano un quasi insuperabile grado di perfezione grazie ad artisti sommi e festeggiatissimi: Alvino Misciano, Giulietta Simionato, Giulio Neri ed altri.

In collegamento con il Congresso annuale di Darmstadt, che si svolgeva stavolta sul tema *La Musica contemporanea e la educazione musicale* e nel quale insegnanti di musica, anche privati, con conferenze ed audizioni aprono la via alla musica d'oggi, abbiamo avuto concerti e prime esecuzioni, offerti questa volta dalla Radio di Francoforte.

Di K. A. Hartmann udimmo per la prima volta il *Concerto* per viola e orchestra (solista Jascha Veissi), uno Studio a rondò fatto di agile virtuosismo e ben poca sostanza; per contro suscitarono un vivo entusiasmo le *Cinque arie napoletane* di Hans Werner Henze nell'esecuzione di Dietrich Fischer-Dieskau: canti briosi vivificati dal colore napoletano. Meno convincenti i *Canti shakespeariani* per voci e quattro strumenti, scritti appositamente per questa manifestazione; composizioni superficiali ed assolutamente lontane dallo spirito di Shakespeare. Aspettavamo l'avvenimento sensazionale da una ballata radiofonico-elettronica di Hermann Heiss: *La Gloriosa omissione del Capitano di aviazione K.*, l'aviatore che, invece di bombardare la città nemica, lascia cadere la bomba H sui ghiacciai dell'Artide e viene poi portato innanzi ai tribunali di uno stato totalitario. Canti, voci recitanti, coro, orchestra, musica nello stile della *chanson* e ogni altro mezzo mirante ad una più profonda espressione si alternano con uno stancante rumore che nello spazio di un'ora esaurisce ogni carica emotiva. Nel migliore dei casi tutto ciò potrebbe servire come rumore di fondo di una rappresentazione radiofonica.

Alla prima esecuzione del *4° Concerto* per orchestra d'archi di Goffredo Petrassi, composizione che scaturisce da un forte impulso musicale, seguì, festeggiatissima e brillantemente strumentata, la *Sinfonietta giocosa* di Heimo Erbse, un giovane allievo di Blacher.

Poco spontaneo ma ricco di contenuto il *Concerto* per due pianoforti e orchestra da camera del cieco Wolfgang Teuscher, altro allievo di Blacher eseguito con bravura da Heidi e Kurt Bauer. Infine l'elegante composizione *La Tentation de St. Antoine* (in un nuovo rifacimento e con l'aggiunta di un quartetto d'archi) di Werner Egk che ne curava l'esecuzione, mentre Otto Matzerath dirigeva gli altri concerti.

Un avvenimento particolare in questa annata musicale era costituito anche dal 4° Festival del Jazz che ha avuto luogo a Francoforte sul Meno con molte prime esecuzioni alle quali diedero eccellente prestazione anche alcuni complessi di dilettanti.

C. SCHWEIZER

LETTERA DALLA GERMANIA ORIENTALE

Intorno alla vita musicale nella Germania orientale in Italia si sa poco; contiamo di potervene dare, da oggi, notizie precise. Innanzi tutto siamo dolenti di dovervi comunicare la notizia della morte di uno dei più grandi direttori d'orchestra tedeschi, Hermann Abendroth. Il 28 maggio di quest'anno aveva termine la vita ricca di opere del direttore settantatreenne la cui fama di artista geniale e grande musicista aveva superato i confini del suo Paese. La sua morte è una dolorosa perdita per la vita musicale di tutta l'Europa, perchè la sua attività di direttore e di concertatore ha segnato una tappa importante della storia della musica tedesca. Egli era interprete squisito dei classici, tra i quali prediligeva i quattro grandi B: Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner. Direttore del Gewandhausorchester a Lipsia dal 1933 al 1945 e, dopo la guerra, delle Staatskapelle di Weimar e dell'Orchestra sinfonica delle Radio di Lipsia e Berlino, Abendroth aveva dato un grande impulso alla musica tedesca, riportandola nel dopoguerra in tutte le città musicali d'Europa e facendo riacquistare al nome ed alla cultura tedesca l'alta autorità di un tempo.

Eccovi ora una lieta notizia: nelle maggiori città della Germania orientale e specialmente a Berlino, Lipsia e Dresda stiamo registrando un continuo afflusso di artisti dall'Ovest e dall'Est.

Hans Müller Kray ha preso parte al 19° concerto del Gewandhaus a Lipsia insieme

all'Orchestra sinfonica di Stoccarda. L'efficacia di questo corpo orchestrale sceltissimo, la decisione e trasparenza del suo suono vennero messe in evidenza dalla tecnica raffinatissima del direttore. Il programma comprendeva, insieme a *Jeu de cartes* di Stravinski, *il Concerto in re minore K. 466* di Mozart eseguito con una certa freddezza, che non mancava però di sfumature, dal pianista Branca Musulin. Culmine della serata una magistrale esecuzione della 7ª *Sinfonia* di Beethoven.

La pianista francese Monique de la Bruchollerie procurò al pubblico un raro godimento durante una serata dedicata a musiche di Schumann e Chopin. Essa possiede un tocco raffinato, una meravigliosa penetrazione spirituale, una rara compattezza di stile.

Ospite di Dresda fu anche il direttore jugoslavo Lovro von Matacic che già ci aveva dato prova delle sue straordinarie qualità di direttore d'opera al Teatro di Stato di Berlino nell'esecuzione di *Jenufa* di Janacek e di *Eugenio Oneghin* di Ciaikovski. Matacic ha diretto a Dresda una esecuzione di primissimo ordine della *Carmen*. Noi non ricordavamo uno spettacolo così fuso ed omogeneo dal tempo del famoso *Freischütz* diretto da Erich Kleiber. Per il 750° anniversario della sua fondazione, Dresda, la famosa città sull'Elba fieramente oppressa dagli orrori della guerra, festeggia il risorgere dalle rovine in un solenne splendore. Simbolo della riacquistata aureola della città d'arte, l'edificio mirabilmente rinnovato della Galleria Semper è stato portato a termine in questi giorni. Durante le quattro settimane lungo le quali si è svolto il Festival di Dresda dedicato alla musica ed al teatro, abbiamo udito direttori, orchestre, complessi e solisti famosi. Accanto alla commemorazione internazionale di Heinrich Schütz, che acquista un'importanza speciale in questa città dove un tempo operò il grande maestro, vogliamo ricordare specialmente l'apparizione di un'orchestra che ha entusiasmato la folla, qui come a Lipsia e Berlino: la Filarmonica di Leningrado.

I Filarmonici di Leningrado, guidati alternamente da Jevgeni Mravinski e da Kurt Sanderling (un musicista nato in Germania che fu esiliato da Hitler) continuarono qui la loro prima grande *tournée* all'estero, iniziata con tre concerti a Berlino e diretta, attraverso Lipsia, Dresda, Amburgo, Stoccarda, Monaco, Basilea, Zurigo, al Festival internazionale di Vienna. Culmine del concerto tenuto a Dresda fu l'esecuzione del *Concerto per violino op. 99* di Dmitri Sciostakovic, eseguito da David Oistrach. A Lipsia sotto la direzione di Kurt Sanderling, fu eseguita invece la 2ª *Sinfonia* di Beethoven e la *Seconda* di Sergei Rachmaninov. L'orchestra possiede una tecnica apparentemente illimitata negli effetti sonori e si è affermata come una delle migliori orchestre dell'Europa orientale. La perfetta disciplina, la vitalità eccezionale, nella concezione e nella cura della musica sinfonica, la ricerca amorosa dei suoni, l'intensità espressiva e non ultimo il generarsi dinamico delle voci principali e secondarie raggiunsero intensità rare. La concezione beethoveniana del direttore Sanderling, e specialmente la sua preferenza per un'accentuazione vigorosa e a grandi linee e quindi una certa durezza nell'articolazione musicale, che a tratti si faceva sentire, stabilirono però una certa uniformità rispetto al Beethoven che noi conosciamo. Penetrante fu invece l'esecuzione dell'espressiva, estatica, 2ª *Sinfonia* di Rachmaninov.

DIETER LEHMANN

VIENNA

Nel Festival di giugno Vienna ha rinnovato, con l'omaggio all'immortalità artistica di Mozart, la sua fedeltà alla musica e alla cultura, confermata attraverso numerose manifestazioni d'arte e civiltà che hanno richiamato nella capitale austriaca artisti, complessi, critici e musicofili di tutta Europa.

Al Congresso internazionale di musicologia che, tra il 3 e il 9 giugno, fu la prima manifestazione internazionale del Festival, sono convenuti musicologi di 25 Nazioni, compreso il lontano Giappone e molti Paesi dell'Europa orientale.

I lavori del Congresso che si svolsero nel magnifico Palazzo dell'Università, sotto l'abile regìa del prof. Erik Schenk si concretarono in più di cento comunicazioni, distinte in due gruppi di argomenti: uno dedicato a problemi generali di musicologia, a periodi e figure particolari; l'altro doverosamente limitato a problemi di indagine, di critica ed esegesi mozartiana.

Nutrita ed autorevole la rappresentanza italiana: Andrea Della Corte ripetè criticamente le fasi della *Cultura mozartiana in Italia;* Guglielmo Barblan, confermò attraverso una inedita documentazione la importanza primaria delle *Orchestre in Lombardia nel sec. XVIII;* Federico Ghisi indagò *Alcune canzoni storiche nelle valli valdesi del Piemonte.* Insieme ad essi Alberto Ghislanzoni e Rina Di Clemente trattarono problemi di estetica e Giulio Cogni di psicologia, mentre particolari argomenti mozartiani furono lumeggiati da Vito Levi (*Il destino delle opere mozartiane in Italia*), da Felice Quaranta (*Mozart e gli operai*), da Vincenzo Terenzio (*Preromanticismo ed arte mozartiana*), da Bianca Becherini (*Le sonate per pianoforte*) e dallo scrivente (*Mozart e Clementi*). Infine p. Leonzio Dayan parlò sul *Pluricromatismo nella musica armena* e Giuseppe Radole sul liutista *Giacomo Gorzanis.*

RICCARDO ALLORTO

■

Nelle tre settimane attraverso le quali si è svolto il Festival di Vienna opere e concerti ci hanno fatto fare la conoscenza di solisti e complessi stranieri in un numero insolitamente ampio.

Aprendo la sfilata delle orchestre straniere, i Filarmonici di Berlino sotto la direzione di Herbert von Karajan ci hanno offerto tre serate nella grande sala della Società della Musica.

Il programma delle due prime sere comprendeva la *Haffner* di Mozart, il *Preludio e morte di Isotta* dal *Tristano* e l'*Eroica* di Beethoven. La terza sera invece udimmo, dopo un *Divertimento* mozartiano, una perfetta esecuzione del *Till Eulespiegel* e la 2ª *Sinfonia* di Brahms.

La sera seguente avevamo già davanti a noi la Concertgebouw Orchester di Amsterdam che in due concerti diretti da Eduard van Beinum, presentava opere di Mozart, Beethoven, Bruckner, Haydn, Stravinski e Ravel.

Solista di una sera Yehudi Menuhin che, due giorni dopo, prendeva parte al primo concerto della Filarmonica eseguendo un *Concerto* per violino di Mozart. Karel Ancerl dirigeva i due concerti di questo eccellente corpo orchestrale. In programma, oltre Mozart, la 5ª *Sinfonia* di Dvorak la prima sera e *Moldava* di Smetana e *Quadri di una esposizione* di Mussorgski la seconda.

E poi, in concerti e *récitals*, Wilhelm Backhaus, Clara Haskill, Enrico Mainardi, Nathan Milstein.

La Scala di Milano è stata preceduta da una breve stagione italiana festeggiatissima per le edizioni di *Traviata, Carmen* e *Rigoletto* cui partecipavano gli eccellenti Mario Del Monaco e Virginia Zeani.

L'impressione destata dalla *Lucia di Lammermoor* presentata dal Teatro alla Scala dominava l'intera seconda settimana operistica. Il complesso milanese, guidato da Herbert von Karajan, ripeteva l'opera per tre sere facendo conoscere al pubblico viennese Maria Meneghini Callas, che ottenne un memorabile successo personale, Giuseppe Di Stefano, Rolando Panerai, Nicola Zaccaria: un gruppo di cantanti ai quali il pubblico tributava il successo che meritavano.

Nel perfetto stile dell'opera settecentesca Nino Sanzogno eseguiva poi *Il Matrimonio segreto* di Cimarosa all'Akademie Theater. Inquadrati nella aderentissima regìa di Giorgio Strelher, Giulietta Simionato, Eugenia Ratti, Graziella Sciutti, Cesare Badioli, Franco Calabrese, Luigi Alva furono quasi travolti da un entusiastico successo.

Il 17 giugno poi ebbe luogo l'attesissima prima mondiale dell'opera *Der Sturm* (*La Tempesta*) di Frank Martin, tratta dalla omonima opera di Shakespeare.

Ernest Ansermet, noto interprete dell'opera martiniana, dirigeva l'esecuzione. Regìa di Heinz Arnold; le scene bellissime erano di George Wakhevitch. Pregevole l'esecuzione scenica, sostenuta da una folta compagnia di cantanti (Dermota, Ludwig, Maikl, Seidl, Batic e numerosi altri). In quest'opera che, seguendo la vicenda del sommo drammaturgo inglese, varia dal tono lirico a quello soprannaturale al comico, Frank Martin ha come sintetizzato

le sue precedenti esperienze artistiche e linguistiche. L'omogeneità e la sincera convinzione che anima la *Tempesta* e la cura posta dallo Staatsoper viennese nell'allestimento hanno conquistato al musicista svizzero un ambito successo.

INGRID HAAS

STOCCOLMA

Sotto la presidenza di Goffredo Petrassi, la SIMC tenne a Stoccolma dal 3 al 10 giugno il suo trentesimo Festival annuale. Vennero ascoltati 31 lavori di compositori rappresentanti 19 Paesi; degli intervenuti, oltre un centinaio — tra concertisti, compositori e critici — provenivano dall'estero. Essi furono accolti con molta ospitalità dagli organizzatori svedesi del Festival ed anche alla Radio svedese, che diffuse e registrò tutte le esecuzioni.

A puro titolo di cronaca, e per dimostrare la corrente di simpatia che circondò la manifestazione, segnaliamo come una Casa editrice musicale svedese abbia adattato a Club i propri locali superiori intrattenendovi con liberalità i partecipanti al Festival.

I sei programmi del Festival allineavano musiche orchestrali, corali e da camera; escludevano quindi, i brani solistici e opere liriche. Fu tale la disparità dei linguaggi musicali ascoltati che nessuna conclusione potè essere tratta circa i futuri orientamenti della musica. Neppure il livello generale delle composizioni presentate raggiunse particolari altezze. Tuttavia alcune constatazioni sono possibili.

Primo: a parte i previsti atteggiamenti delle musiche provenienti dalla Germania occidentale (Karl-Heinz Stockhausen, Giselher Klebe), nessun lavoro rappresentò veramente una radicale innovazione.

Secondo: l'influsso della tecnica dodecafonica è sempre evidente, ma si nota, nella maggior parte dei compositori, in un certo senso ancora vincolati al sistema seriale, l'aspirazione, almeno in apparenza, a non trascurare i valori emotivi propri della tonalità storica (esempi in questo senso sono offerti dalla *Sinfonia concertante* di Hans Jelinek e dal *Concerto* per violino e orchestra di Mario Peragallo, entrambi tra i più soddisfacenti lavori apparsi al Festival).

Terzo: si è rivelato molto interessante il contributo musicale dei Paesi extra-europei. L'argentino Alberto Ginastera, con le sue *Pampeanas n. 3* si è espresso con un piacevole linguaggio romantico-folcloristico; il nipponico Toshiro Mayuzumi ha utilizzato i suoni di una chitarra elettrica e di un altro strumento elettrico, il clavioline, nell'orchestrazione di un suo brano intitolato *Ectoplasma*: per l'assenza di struttura e di espressività questa musica fu tra le più discusse del Festival, per quanto fondamentalmente si trattasse di musica generatrice di usuali atmosfere dinamiche.

Quarto: la Svezia presentò un certo numero di opere degne di interesse, ed in particolare quel *4° Quartetto* per archi del compositore sessantaduenne Hilding Rosemberg, che fece assegnare al suo autore il primo premio messo a disposizione dal Festival. Della Nazione ospitante si distinsero anche una *Missa brevis* a tre voci sole (soprani, alti, baritoni) di Lars Erik Larsson e uno scintillante *Ritornello* per orchestra di Ingvar Lidholm.

Tra i lavori meno comuni presentati al Festival figurò un notevole mottetto per coro a cappella, *Ach, wie nichtig*, dell'austriaco Anton Heiller, in cui rivive il procedimento tecnico, caro a Bach, fondato sull'impiego, di un tradizionale Corale come canto fermo. Non si trattò tuttavia di una vacua manifestazione di arcaismo musicale ma di un'arte ricca e piena di vita. E' opportuno ricordare poi che vennero eseguite anche alcune composizioni artisticamente immature per un Festival internazionale. Queste non provenivano solo da Paesi musicalmente meno evoluti (Islanda e Nuova Zelanda) bensì da altri di innegabile maturità tra cui, ed è ciò che più sorprese, la Francia (Henri Martelli, *Quartetto n. 2* per archi).

Il Festival fece anche conoscere il *Salmo VIII* per soprano, flauto, violoncello e pianoforte di Luigi Cortese e il *Secondo Idillio di Teocrito* per soprano e orchestra di Roger Session presentato nel testo inglese: un pezzo astruso e lambiccato, un tipico esempio di errore interpretativo che produsse, soprattutto, trentacinque minuti

di torturante tedio anche per gli stessi inglesi, cui la lingua era familiare.

Le esecuzioni del Festival vennero affidate all'orchestra della Radio svedese (Direttori: Hans Schmidt-Isserstedt, Sixten Ehrling e Herbert Blomstedt); al coro della stessa radio (diretto da Eric Ericson) e a solisti di numerosi paesi, tra cui i violinisti Materassi (per il *Concerto* di Peragallo) e Rostal (per il *Concerto* di Benjamin Frankel) e il giovane eccellente pianista americano Leo Smit.

Al termine del Festival fu annunciato che il prossimo anno il Convegno avrà luogo a Zurigo e che a presiedere la SIMC è stato chiamato Heinrich Strobel, un critico e librettista della Germania occidentale. Lo Strobel tenne il suo discorso in francese, la lingua, con l'inglese, più usata al Festival.

I recenti eventi politici verificatisi nell'Europa orientale, pongono in questione la possibilità di ammettere alla SIMC i paesi d'oltre cortina. Si ricorderà che, sebbene la Russia non ne abbia mai fatto parte, gli altri Paesi furono semplicemente dimissionari dopo essere entrati, a guerra finita, nell'orbita comunista. Apprendo che in questi ultimi mesi approcci non ufficiali sono stati fatti da queste nazioni per accostarsi alla SIMC ed è quindi probabile che alcune di esse ne chiedano presto l'ammissione. La presenza a Stoccolma di due osservatori non ufficiali della Germania Orientale rafforza la speranza di poter fare della SIMC un organo che veramente rappresenti tutti i musicisti del mondo.

ARTHUR JACOBS

MADRID

Ha avuto luogo, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura e patrocinato dall'Ambasciata d'Italia, un concerto dell'Orchestra da camera Musici Lucenses diretta da Aldo Priano, per commemorare il 150° anniversario della morte di Luigi Boccherini. Solisti erano il giovanissimo violoncellista Franco Maggio Ormezovski, i soprani Rita Bini Devoto, Laura Coluccini e il tenore Antonio Nuti.

Il programma, vivamente applaudito, comprendeva un *Quintetto in do* (nell'elaborazione per orchestra d'archi di Aldo Priano), il *Concerto in si bemolle* per violoncello e orchestra e lo *Stabat mater* per tre voci e archi.

L'Orchestra da camera Musici Lucenses ha proseguito la *tournée* boccheriniana dando concerti a Barcellona, Santander, Pamplona, San Sebastiano e Bordeaux.

AMSTERDAM

Il Duo Caruana-Maffezzoli (violoncello-pianoforte) ha eseguito un applaudito concerto di musiche contemporanee italiane comprendente le *Varianti* di Roberto Lupi, la *Sonata* di Bruno Bettinelli, la *Sonata tritematica* di Luciano Chailly, la *Suite incaica* di Aurelio Maggioni.

PARIGI

Musiche di Anfossi, Confalonieri, Farina, Di Martino, De Bellis, Facchinetti, Margola e Montani ha eseguito la pianista Rina Sala Gallo durante una *tournée* che si è conclusa alla Salle Mozart di Parigi, ove essa era stata invitata dal Club des Amis des Arts et des Lettres.

Un programma di musiche italiane è stato svolto pure dal Duo pianistico Conter, per conto della Radiodiffusion Française che lo ha messo in onda in un programma allestito nel quadro delle onoranze al Presidente della Repubblica italiana, Gronchi, durante la sua visita a Parigi.

NOTE MUSICALI

modulazioni

Culto della personalità. Abbiamo ricevuto da una nota agenzia di concerti il consueto volantino, modestamente definito questa volta comunicato provvisorio. Un foglietto cordiale e giustamente meditato, ricco di notizie sui pianisti, sui violinisti, sui quartetti, sui cosiddetti "strumenti diversi".

Ma che ricchezza di aggettivi, di qualifiche, di nazionalità, che culto delle personalità, per usare una terminologia attuale!

Si inizia col pianista A. che viene definito Artista di prim'ordine. *La gioia del nostro A. a vedersi così qualificato deve durare poco: il tempo di passare alla seconda riga dove si legge, di un certo B.,* esecutore di primissimo ordine. *Ma neppure questi gode a lungo: ecco infatti un collega, C. che si presenta nientemeno che come* pianista di classe, *mentre la pianista D. sembra bruciarli tutti, dato che si tratta di un* elemento di assoluto prim'ordine. *Tra i violinisti c'è E.,* violinista di classe, *che però viene schiacciato da F.,* sensazionale rivelazione della scorsa stagione: Australiano. *Ammazzalo! Tra i trii il più modesto viene qualificato* originalissimo *ed i quartetti, per parte loro si dividono in* celeberrimi *e* di altissima classe. *Ce n'è addirittura uno, d'oltre Atlantico, che aggiunge agli altri meriti quello di essere* sovvenzionato dal suo Governo. *Si arriva poi, per l'armonica a bocca, ad un certo G., che viene indicato addirittura come* campione del mondo; *attraverso qualche cantante — tra cui H., il* maggiore interprete Francese di musica da camera *e I.,* una delle migliori cantanti da camera italiane — *si giunge ai complessi orchestrali. Non basta: quasi a consolidare l'opinione che si tratti di un concorso di cani di lusso o di giocolieri giapponesi, si aggiunge, a guisa di conclusione:* Nell'Annuario, che apparirà al più presto, saranno citati anche altri concorrenti. *Sarà tra essi il* Re dei Re? *Ci sarà* La luce del mondo?

Sindacati. Si è detto recentemente del Sindacato costituito in Francia tra i direttori d'orchestra e si è detto pure delle difficoltà che hanno reso o renderanno impossibile ogni suo serio sviluppo. Una recente pubblicazione, inviataci recentemente dal Sindacato Musicisti Italiani, o meglio dalla Segreteria Lombarda di tale Sindacato, c'induce ora a tornare sull'argomento. Abbiamo dunque ricevuto un cartoncino piegato che, pure con un linguaggio più sostenuto e corretto, sembra perseguire lo stesso obbiettivo propostosi dal foglietto giallo dell'Agenzia di cui abbiamo detto sopra. La sezione lombarda del Sindacato Musicisti Italiani, nel quadro delle proprie iniziative dirette a contribuire allo sviluppo dell'attività musicale nazionale, ritiene di fare cosa utile e gradita comunicando l'elenco dei solisti e dei direttori d'orchestra propri aderenti, e dei relativi complessi; *questa introduzione è già sufficientemente esplicativa. Segue un elenco di una quindicina di nomi con altrettante note illustrative: nomi più o meno noti, alcuni (qualche paio) addirittura illustri, quelli cioè che, per non aver bisogno di alcuna illustrazione, debbono essere considerati in questa occasione, accondiscendenti soci di prestigio.*

La cosa non ci avrebbe sorpresi se non conoscessimo alcuni di questi musicisti-sindacalisti, se non conoscessimo quella posizione di rinnovamento del costume che li agita, se non sapessimo la storia e le ragioni che hanno favorito la costituzione del recente Sindacato. Si tratta di persone serie, piene d'interessi extramusicali, conoscitrici del significato che la parola Sindacato riveste, dei compiti che ad un Sindacato si addicono. Il Sindacato, essi lo sanno bene, risponde a determinate esigenze di categoria, quando, naturalmente, tali esigenze esistano. Si può costituire un Sindacato anche se non si intravvedono azioni immediate; ma non si può utilizzarlo per servire scopi od interessi che siano, anzichè di categoria, di persone. L'apertura del Sindacato si può praticare verso la problematica più generale (ed allora si assiste alla politicizzazione sindacale, pur da tante parti deprecata), non verso il problema personale. I nostri amici, almeno i più avveduti e particolarmente i più diretti animatori del Sindacato lo sanno bene, tutto questo, ma hanno ceduto alla facile tentazione.

Hanno fatto male, soprattutto tenuti presenti quei motivi che li indussero a creare la nuova organizzazione, motivi che non è il caso di riesaminare ora, ma che si ponevano allora in termini limpidi ed urgenti.

Rinuncino dunque in avvenire ad ogni sorta di compromesso, definiscano una onesta problematica di categoria, organizzino i lineamenti di un'efficiente azione comune. Ogni cedimento alle suggestioni della pubblicità personale rischia di trasformare il Sindacato in un'agenzia di collocamento. Mentre sono due cose diverse.

PANFILO

brevi

La Rivista musicale argentina *Polifonia* ha conferito la menzione speciale per la composizione più importante di un musicista vivente non americano, eseguita a Buenos Aires nella stagione 1955, ai *Sei frammenti* della prima parte dell'oratorio *Thyl Claes*, di Wladimir Vogel.

Il lavoro è stato eseguito per la prima svolta dall'Orchestra Sinfonica Nazionale di Buenos Aires, sotto la direzione di Carlo F. Cillario (solisti: Hilde Mattauc e Felipe Romito) il 29 novembre 1955.

RECENSIONI:

musica

MARIO ZAFRED. ***Canti di novembre*** (1944) e ***All'Isonzo*** (1953), per canto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1955. L. 500 e L. 300.

I *Canti di novembre* sono sette liriche su altrettante poesie tratte da *Ossi di seppia* e dalle *Occasioni* di Eugenio Montale. La musica, del 1944, ci mostra lo Zafred giovanile, ventiduenne appena, e sotto certi aspetti legato ancora a certe suggestioni da cui si libererà ben presto. Cionondimeno, lo stile è già fortemente personale, e incide profondamente sulla materia musicale, aspra, quasi «calcarea», come il Carso giuliano così genialmente rivissuto nella *Sinfonia del Carso* e in altri significativi lavori del maestro triestino. La vocalità è tesa e impervia, e suppone una voce estesa e ricca di fiato; piuttosto difficile la parte pianistica. Fa piacere però rilevare che l'afflato melodico è tutt'altro che assente in questa collana lirica: ad esempio nel poetico inizio di *Corno inglese* e in quello, ancor più toccante, di *Lo sai, debbo riperderti*; e in quello ingenuamente popolare di *Cigola la carrucola del pozzo*, ancorchè immaginato in gustosa bitonalità. Al di fuori dei tratti più propriamente melodici, Zafred adopera un declamato assai attento ai valori poetici, come nel dolce malinconico finale di *Non chiederci la parola*, dove il discorso si spezza in pause assai espressive. Liriche intense, piene di problemi interpretativi e tecnici, sono consigliabili a quanti vogliano inoltrarsi negli aspetti più interessanti della musica vocale contemporanea.

Composta, come *Vergers*, dodici anni dopo i *Canti di novembre*, la lirica *All'Isonzo*, su poesia del goriziano Carlo Michelstadter, è un chiaro attestato dei progressi di Zafred dopo il primo serio esperimento vocalistico. Ciò che nei *Canti di novembre* era ancora asprezza e complessità, qui si chiarifica in una vocalità distesa, calma, ben controllata nel fraseggio. Anche l'armonia è più sobria e purificata. La musica, come la poesia, più che seguire onomatopeicamente lo scorrere delle acque, ha carattere contemplativo, quasi paesaggistico, in un poetico quadro dell'alto Carso, lambito dall'azzurro Isonzo fino al mare.

C. VZ.

LUIGI MANENTI. ***Lai*** per pianoforte. Milano, Ricordi, 1956. L. 200.

Allievo di Isidoro Capitanio, Luigi Manenti, bresciano, tiene una via di mezzo tra le opposte posizioni dei novatori e dei tradizionalisti, mirando ad esprimere le convinzioni sonore del suo mondo poetico attraverso un linguaggio aggiornato ed abile ancorchè sciolto da ogni confessionalismo armonico. La bontà delle sue realizzazioni è stata confermata dai premi e segnalazioni totalizzati in buon numero in concorsi nazionali di composizione.

Dedicato dal compositore alla memoria del padre, *Lai* traspone la contemplazione della morte in un'atmosfera di religiosa accettazione. Su uno sfondo ritmico solenne il dolore, dopo aver indugiato in un lento recitativo e quindi su tenui sonorità accordali, sale vibratamente ad una appassionata invocazione che presto rientra, rasserenata, nel clima dolente ma non sfiduciato dell'inizio.

DO

DANIEL LESUR. ***Serenata*** per orchestra d'archi. Partitura. Paris, Soc. An. des Editions Ricordi, 1955.

Daniel Lesur (Parigi, 1908) è il fondatore, con Messiaen, Jolivet e Braudier, del gruppo *Jeune France* che si propone di reagire contro la musica basata sull'artificio e sulle esperienze puramente tecniche. La *Serenata per archi*, che ha avuto la sua prima esecuzione nel 1954 al Festival d'Aix-en-Provence, si avvale di mezzi tecnici tradizionali e tutt'al più vagamente impressionistici.

Il primo tempo, un Allegro, è tripartito con due brevi temi alternantisi nella prima e terza parte, ed un intermezzo di carattere recitante. L'armonia si basa su parallelismi e sovrapposizioni di quarte col risultato di un sapore esotico. Il breve Adagio è pure tripartito e le sue qualità espressive si limitano a creare un'atmosfera di attesa distensiva prima dell'ultimo tempo. L'Allegro deciso che chiude la *Serenata* è il più vitale dei tre tempi, sia per una certa vivacità ritmica che per il carattere popolaresco dei due temi che si alternano con accenni politonali incorniciando il contrappunto dell'intermezzo.

GUI. BEG.

LUIGI DALLAPICCOLA. ***Piccola musica notturna*** per orchestra. Partitura, Zürich, Ed. Ars viva, Hermann Scherchen, 1955.

«Es una hermosa noche de verano. Tienen las altas casas abiertos los balcones del viejo pueblo a la anchurosa plaza...». Così inizia la lirica *Noche de verano* (*Notte d'estate*) di Antonio Machado, che Dallapiccola ha voluto situare come epigrafe di questa sua recente composizione orchestrale. Si tratta di una pagina d'album (per usare un termine un po' disusato), un breve pezzo orchestrale che trae ispirazione da una bellissima poesia. E non è neppure il caso di notare, in Dallapiccola, l'assenza di facili seduzioni descrittivistiche; piuttosto va subito notata, in tutta la partitura, una sottilissima sensibilità timbrica, che si risolve spontaneamente in emozioni sonore estremamente poetiche. Frasi sussurrate a fior di labbro nello strisciare dei violini con sordina o in un molle dialogo di legni; mentre il piatto sospeso interviene abbastanza spesso per illuminare la zona sonora di vibrazioni più dilatate. Evidentemente basta uno sguardo alla partitura per garantire la paternità dallapiccoliana di questa musica. Caratteristici anche alcuni scatti drammatici, estremamente violenti. Essi si inseriscono nell'uniformità pacatissima della composizione con un potere quasi magico di suggestione. Risuonano con la potenza ossessionante dello scongiuro, nel mezzo di un paesaggio espressivo assolutamente solitario. Dove anche il contrappunto solitistico degli strumenti, calcolato in un sottilissimo equilibrio timbrico, sembra talvolta trasparire come una prelibata alchimia.

NIC. CA.

HENRY SAUGUET. ***Les Mirages.*** Balletto. Riduzione per pianoforte. Paris, Salabert.

«Nel suo palazzo la Luna si sveglia. Grave ancora di sonno, lascia il suo letto di nuvole, e, preceduta dalla costellazione dei Pastori che si appresta a condurla nel suo vagabondaggio notturno, essa abbandona deserta dietro di sè la propria dimora. Clandestinamente un giovane s'insinua. La sua ombra che lo segue passo per passo l'obbliga a passare per il suo cammino. Egli caccia via l'importuna: sul letto abbandonato dalla Luna ha trovato la chiave dei sogni. Si slancia nel Palazzo e libera le Figlie della Notte, compagne della Luna. Esse gli aprono le porte delle meraviglie: il sogno, la ricchezza, l'amore. Sul punto di possederli,

questi oggetti desiderati spariscono. La chimera s'invola, l'amore non è che la immagine della morte. Nel giorno nascente, quando le visioni e il palazzo della Luna svaniscono, il giovane se ne va, ricongiunto con la sua ombra, unica sua compagna nella quale egli riconosce infine, nella sfolgorante luce del mezzogiorno, la sua solitudine ». Così la didascalia, che segue passo per passo le vicende sceniche del balletto. Vicende di tono vagamente moraleggiante, se si vuole, o almeno che vorrebbero concludere, come le favole dell'antichità, con una morale; ma che in realtà offrono al musicista soltanto l'occasione di presentare un seguito di situazioni sonore vagamente improntate a quella atmosfera di sogno che, se da un lato ci può far pensare ad un latente « impressionismo », dall'altro deve però anche farci osservare nella scrittura armonica e timbrica adottata dal Sauguet un maggiore *depouillement* di derivazione quasi satieiana.

MI. RO.

SAMUEL BARBER. ***Souvenir.*** Ballet Suite op. 28 per grande orchestra. New York, G. Schirmer, 1954.

La partitura di questo balletto — commissionato dalla Ballet Society — venne stesa dal Barber dietro suggerimento di un amico prendendo spunto da alcuni duetti per pianoforte solo composti nel 1952. Come l'Autore stesso avverte in una breve nota introduttiva, *Souvenirs* potrebbe essere inteso nel senso di un divertimento rievocante il Palm Court dell'Hotel Plaza a New York intorno al 1914, l'epoca del primo tango. *Souvenirs* ricorda infatti quei tempi « con affetto, non in chiave ironica, ma con divertita tenerezza ». (A proposito, chissà come ricorderà, fra trent'anni, il periodo intorno al 1940 un compositore dello stampo di Barber? Probabilmente come l'epoca di *Lili Marlène*). Date le premesse, che chiariscono così bene la complessità del motivo ispiratore, crediamo sia facilmente immaginabile anche la musica che ne consegue; ci sembra però di poter aggiungere che, nell'ambito della sua epidermica nostalgia, Barber riesce a cavarsela con un certo gusto nello sviluppo delle varie danze, sempre sorrette da una strumentazione accorta se pur convenzionale.

VIT. FE.

RECENSIONI:

dischi

MUZIO CLEMENTI. ***Sei Trii*** (in re maggiore; in sol maggiore; in do maggiore; in do maggiore detto « La Caccia »; in fa maggiore; in re maggiore).
Trio di Bolzano.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 00245 L

Sonatine op. 36 n.ri 4, 5, 6; Quattro piccoli valzer.
Sonata in fa diesis minore op. 26 n. 2; Quattro piccoli valzer.
Pianista Luciano Bertolini
Durium, 2 dischi LP da 25 cm., ms. E 4,5

Il momento attuale, prospero alle iniziative discografiche in microsolco, cela, tra le pieghe delle positive benemerenze culturali, alcuni pericoli sui quali non sembra inopportuno richiamare l'attenzione: principalissimo quello della fretta con cui si procede, talvolta, a brutte e inutili riesumazioni.

In parte, è il caso di queste incisioni. Riprodurre Trii, Valzer, Sonatine di Muzio Clementi quando la sua produzione sonatistica, i Capricci, le Sinfonie, (opere di ben superiore livello ed importanza) attendono, quasi tutte, un turno che non si decide a venire, ci sembra iniziativa superflua, se non inutile.

Quelli che sul disco Philips vengono chiamati *Trii* (denominazione che risale all'epoca di Clementi, ma equivoca e perciò da sconsigliare) sono più modestamente delle Sonate per pianoforte con accompagnamento di violino e violoncello. Clementi ne scrisse in gran numero, destinandole al consumo digitale dei dilettanti, che alla sua epoca imperversavano in esecuzioni pubbliche e semi-private. Non si può, onestamente, dire che in esse il maestro italo-inglese abbia mai speso le monete sonanti della sua ispirazione: si è invece limitato a far circolare gli spiccioli di un linguaggio corrente e spersonalizzato. Non ci sappiamo spiegare perciò che esecutori sensibili ed intelligenti quali sono i componenti il Trio di Bolzano si siano lasciati abbagliare da questa mezza dozzina di Fate Morgane che, oltretutto, si presentano, per origine e natura, come la mortificazione di ogni Trio.

Le osservazioni non toccano le qualità dell'esecuzione: fusa, varia ed appropriata; nè i pregi tecnici della registrazione.

Altro il discorso da fare per la *Sonata in fa diesis minore*: musicalmente un piccolo gioiello, nello spirito di quel pianismo che si affissava agli ideali dello Sturm und Drang e che a noi appare come anello di congiunzione fra i due secoli l'un contro l'altro armati.

L'antologia della migliore produzione clementina si sarebbe qui arricchita di un apporto notevole se la serietà interpretativa del pianista Bertolini non fosse stata tradita dall'incisione e pertanto disturbata da squilibrii, fruscii e da rumori di fondo. Alla grazia risaputa delle *Sonatine* si accompagna poi la *naïveté*, secondo natura, dei quattro *Valzer* che (chissà perchè) sono gli stessi su entrambi i dischi.

Una avvertenza al frettoloso compilatore delle buste. Gli anni della nascita e della morte di Muzio Clementi sono rispettivamente il 1752 ed il 1832 (e non il 1782 e il 1823, come pervicacemente ripetuto). Non è del resto un mistero: tutti i dizionari le riportano.

RI. AL.

CESAR FRANCK. ***Sonata in la maggiore*** per violino e pianoforte.
KAROL SZIMANOVSKI. ***Sonata in re minore op. 9*** per violino e pianoforte.

Violinista David Oistrakh; pianista Vladimir Jampolski
Columbia, 1 disco LP da 30 cm., CX 1201

Mentre con un esperto di prim'ordine e un'attrezzatura tecnica assolutamente eccezionale a nostra disposizione andavamo cercando il miglior ascolto di questo disco, pensavamo quanto sia difficile emettere in sede di critica discofonica un giudizio esatto sicuro e fidato e giusto. A leggere tante pagine di critica discofonica sparse fra le riviste e i quotidiani si ha l'impressione che il critico sia sempre invidiabilissimamente sicuro sicurissimo del suo parere. Beato lui.
Noi invece dall'aver « «provato l'ascolto » in un modo piuttosto che in un altro, abbiamo sentito che nel nostro cervello il *giudicometro* scattava ora in bene ora in male, in quasi bene e quasi male, tenendo sospeso il nostro definitivo verdetto. E il verdetto è in tutto assoluto favore di questo bellissimo disco. Disco dove rumori parassitari, distorsioni, potere risolutivo, modulazione, eccetera, sono termini assolutamente estranei, ignoti e superati. Illustrare la ormai celeberrima *Sonata in la* di César Franck e la notissima *Sonata in re op. 9* di Szimanovski (le due composizioni che occupano l'intero disco) parrebbe oggi quasi una indiscrezione verso i cultori del genere cameristico. C'è chi ricorda d'aver sentito, un tempo, fischiare in grandi sale da concerto la stupenda *Sonata* di Franck a causa della sua « spinta modernità ». Sembra incredibile. E' quasi un monito per coloro che inseguono le *novità* musicali cercando di scaricare su di esse ogni sorta di ostilità.
Il violinista David Oistrakh, artista di fama mondiale e il valoroso pianista Vladimir Jampolski costituiscono un Duo eccezionale sotto ogni aspett oe tecnico e interpretativo.
Forse l'attacco del Franck poteva essere tenuto in maggior fermezza e unitezza di suono, ad evitare una certa quale accentuazione di quella esuberanza espressiva che talvolta, specie agli spiriti moderni, può sembrare « troppo romantica ». Un neo, seppure così si può dire, di nessun peso effettivo. Ripeto: un disco di linea superiore sia tecnica che artistica.

P. M.

ALBERT ROUSSEL. ***Petite suite pour orchestra*** op. 39; ***Concert pour petit orchestre*** op. 34; ***Concert pour piano et orchestre*** op. 36; ***Sinfonietta pour orchestre à cordes*** op. 52.

Orchestra dei Concerts Lamoureux diretta da Paul Sacher. Pianista Lelia Gousseau.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 00251 L

Oggi trascurato dai programmi dei concerti, Albert Roussel (che raggiunse il fastigio della fama negli anni tra il 1927 ed il 1934) non meritava tale sorte, se non altro per la disciplina, l'equilibrio strutturale e la maestria di scrittura che — nella musica orchestrale soprattutto — individuano il suo apporto, di sapore indubbiamente " francese ", ad uno stile che si conviene definire neoclassico.
Musica senza grandi voli, certamente, la sua, remota da qualsiasi asperità, anche intenzionale; la sua lindura perciò rischia spesso di dare nell'anonimo e di confondere le proprie acque nelle correnti che definiscono lo spirito di quel decennio che precede l'ultima conflagrazione mondiale. Il disco della Philips è, perciò, documento importante e fedele: per l'onesta — anche se uniforme — scelta delle musiche, per l'autorità del concertatore, per l'attenzione dedicata alla riproduzione che è assai curata.

DO

LETTERE AL DIRETTORE

Bach - Vessella alla presenza di Guglielmo II.

Pizzo Pizzi (pseud.) - Taranto

Dunque « se Lei fosse pittore » (ma dica pure liberamente che lo è) vorrebbe che proprio io Le suggerissi un soggetto musicale grandioso, da sfruttare per il Concorso al Premio... (etc.). Un soggetto musicale grandioso, da quadro enorme, con palazzi imbandierati e folle plaudenti, effetti di luci e sprazzi luminosi di ottoni lucidati, e colori sgargianti, e rossi e neri come nelle divise dei gendarmi di Offenbach, dappertutto gran baffi e barbe, e una miriade di cappellini vivaci come cocorite, un soggetto musicale pittoresco e grandioso, dicevo, sarebbe quello dell'esecuzione della *Passacaglia in do minore* di Bach trascritta per Grande Banda dal Maestro Alessandro Vessella, esecuzione avvenuta nella città di Berlino alla presenza dell'Imperatore Guglielmo II. Che Le pare? Ai concorsi per premi di vari milioni bisogna mandare roba solida e di gran polso. Altrimenti se Lei comincia a mandare « i visi taglienti come rasoi » o il « tallone insanguinato di Scriabin » quali sono nel *Notturno* del Poeta; se Lei manda, che so io, un violino cullato nella sua custodia aperta e traboccante di gardenie, l'ala del coperchio di un pianoforte a coda, o la risata in bianco e nero d'una tastiera, addio premio. Codesti sono sì soggetti musicali, ma soggettini tascabili, da cameretta d'una fanciullina dodicenne. No. Bach-Vessella per Grande Banda in piena Berlino, alla presenza di Guglielmo II. Ecco un soggetto da milioni.

Intorno alla « Messa » di Stravinski.

Prof. Alcide Sartori - Firenze

Inclino a credere che il suo maestro abbia scritto la lettera sulla *Messa* di Stravinski in uno di quei tali momenti in cui irresistibilmente piace fare un po' di spirito per puro svago. Bene. Non sarò io e meravigliarmene. E neanche di ciò vorrebbe meravigliarsi quel Debussy che qualche volta scrisse « ces classiques... quando incominciano con le quartine non la finiscono più ». E si riferiva nientemeno che al Bach delle *Sonate per violino* delle quali stava curando la revisione per il proprio editore. Mi piace inquadrare così la lettera, del resto spiritosissima, del suo maestro. Parlando sul serio però devo dirle che a me quella *Messa* ha fatto una profonda impressione, appunto per quel barbarico primitivismo, quel tragico grottesco ch'è proprio degli artisti dalla infiammata Fede che brucia scuola e tecnica e canoni d'ogni sorta. Messa, per così dire, trogloditica, arte da *totem*, quasi pittura su roccia dei Boscimani, arte che più precisamente fa pensare

al bizantino crocefisso, atroce
negli occhi bianchi livida magrezza.

« *Ma cos'è questo recital?* ».

« *Un Maestro all'antica* » (*Napoli*)

La parola *recital*, dicono i dizionari, è di origine inglese (origine prossima, perchè alla lontana è parola di casa nostra) e perciò andrebbe pronunciata all'inglese. I francesi però la ospitano come « récital » gallicizzata.
Qualcuno sostiene che il primo a usarla fu Liszt, ma in queste cose trovare « il primo » è come pretendere di stabilire chi fu il primo che ideò l'ombrello. Il Liszt, primo o secondo che fosse stato nell'adottare la parola *recital*, intendeva con essa *un concerto tutto di proprie musiche eseguite da se stesso*, e anche col concorso di altri strumentisti, ma sempre *di proprie musiche*. Il *recital* era per Liszt quello che oggi in pittura si dice « mostra personale ».

« *Scarlatti senza una riga di prefazione* ».

Prof. Beby Rosa - Firenze

Con tutto ciò ch'è stato scritto su Scarlatti, che vuoi che mi restasse da dire per le nuove *10 Sonate brillanti facili* edite da Ricordi? Avrei potuto rilevare che si tende a un eccesso di velocità pur tutti sapendo che a parte le ragioni estetiche, gli strumenti dell'epoca non l'avrebbero potuta materialmente consentire. E' questo un fenomeno complesso e profondo che riguarda non soltanto l'esecuzione dei clavicembalisti, ma anche il cantare, parlare, camminare, gestire... Più di un secolo fa una voce autorevolissima biasimò la generale tendenza alla velocità d'esecuzione, fenomeno già fin d'allora allarmante, ma quella gran voce svanì nel silenzio del deserto: ed era di Riccardo Wagner!

Per una tesi su D'Annunzio e la musica.

Fiorbellina M^xxx - Sanremo

Sicchè vuoi proprio fare la tesi su D'Annunzio e la musica. E io ritorno a dire che è tesi pesante, che ti accompagnerà inevitabilmente in regioni vulcaniche tuttora in via di assestamento. Comunque troverai scritti utili e anche belli di Casella, De Angelis, Giannantoni, Pizzetti e Tomelleri in *D'Annunzio e la musica* edito dai F.lli Bocca.
Rifletti bene: che D'Annunzio abbia sortito da natura una sensibilità musicale prodigiosa, è vero; che abbia finito col possedere una cultura musicale enorme, è pure vero; ma che fosse « tecnicamente ferrato in musica » è un'esagerazione. Spero che non riterrai prova di competenza l'avere il D'Annunzio portato alle stelle Giovanni Sgambati e gettato a terra Leoncavallo.
Con tutto il rispetto dovuto a Sgambati, musicista di nobili aspirazioni e di qualche elegante raggiungimento, resta pur vero che il Leoncavallo, coi *Pagliacci*, anche se talvolta sbracalati, ha indovinato un'opera pulsante di vitalità.
Sulla musica di Sgambati invece, ahi, si è fatto sera innanzi tempo.

Resp. Guido Valcavenghi

Arti Grafiche G. Mongussi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
ARRIEU	*Cadet Roussel*	Op. com.	3	Strassbourg	Trick	Théâtre Municipal	Ricordi-Paris
AURIC	*La Chambre* (1ª rappr. in Inghilterra)	Balletto	1	London	Chagrin	Palace Theatre	Ricordi-Paris
AURIC	*La Chambre*	Balletto	1	Paris	Bazire		Ricordi-Paris
AURIC	*La Chambre*	Balletto	1	London	Bazire	Palace Theatre	Ricordi-Paris
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella.*	Intermezzo buffo		Saarbrücken	Ristenpart		Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Intermezzo buffo		Copenhagen (Danimarca)	Sachsenskjold	The Royal Symphonic Orchestra	Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	London	Bazire	Palace Theatre	Ricordi-Paris
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	Paris	Bazire		Ricordi-Paris
GALUPPI-MORTARI	*L'Amante di tutte*	Op. com.	3	Sender Berlin	Mortari		Ricordi
GALUPPI-MORTARI	*L'Amante di tutte*	Op. com.	3	Sender Stuttgart	Mortari		Ricordi
GALUPPI-MORTARI	*L'Amante di tutte*	Op. com.	3	Sender Bremen	Mortari		Ricordi
GALUPPI-MORTARI	*L'Amante di tutte*	Op. com.	3	Schwetzingen	Mortari		Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. com.	1	Milano RAI	Sanzogno		Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. com.	1	Bruxelles		Théâtre de la Monnaie	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella* (1ª rappr. in Germania)	Op. com.	2	Kiel	Winkler		Ricordi N. Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	2	Copenhagen (Danimarca)	Forchhammer	Television, Radio Orchestra	Ricordi
MOZART. PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op. com.	3	Schwetzingen	Paumgartner		Ricordi
MOZART. PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op. com.	3	Sender Stuttgart	Paumgartner		Ricordi
PUCCINI	*Suor Angelica* (1ª trasm. in Inghilterra)	Op.	1	London BBC	Wurmser		Ricordi
RESPIGHI	*La Fiamma*	Op.	3	London BBC	Molinari-Pradelli		Ricordi
RESPIGHI	*Maria Egiziaca*	Op.	1	S. Paulo	Belardi		Ricordi
ROCCA	*Il Dibuk*	Op.	3	Milano RAI	Simonetto		Ricordi
SAUGUET	*Les Caprices de Marianne*	Op.	2	Paris RTF	Martin		Ricordi-Paris
SAUGUET	*Les Caprices de Marianne*	Op.	2	Paris	Martin	Théâtre des Champs Elysées	Ricordi-Paris

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
AGUIRRE	*2 Danzas argentinas*	Orch.	London BBC	Stanford		6	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*3 Corali*	Orch.	Brighton	Menges		12	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*3 Corali*	Orch.	Halsingborg (Svezia)	Wolff		12	Ricordi
BASSANI-MALIPIERO	*Canzoni amorose*	Archi	München BR	Kloss		6	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Stockholm	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Hamburg	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Bruxelles	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Paris	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	State College	Fasano	Zanfini	10	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	New York	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Bristol	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Emorj University	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Dajtona Beach	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Miami	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Lufkin	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Palm Beach	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Las Vegas	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Big Spring	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Burbank	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	San Diego	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	San Francisco	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Eureka	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Portland	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Mt Vernon	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Trail	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Edmonton	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Regina	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Winnipeg	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Rochester	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Elmhurst	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	East Lansing	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Chicago	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Beloit	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Sarnia	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	St. Catherina	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Pittsburg	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Willmington	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Boston	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Bristol	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Philadelphia	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Plattsburg	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BETTINELLI	*Corale ostinato*	Gr. orch.	Genova				Ricordi
BOCCHERINI-CARMIRELLI	*Sinfonia in do min.*	Orch.	Hamburg NDR	Steiner		18	Ricordi
BOLZONI	*Minuetto in si*	Archi	London BBC	Curry		4	Ricordi
BOSSI	*Il Miracolo di S. Gennaro* dalle *Sagre d'Italia*	Gr. orch.	Torino	Casella		16	Ricordi
CASTELNUOVO-TEDESCO	*La Bisbetica domata.* Ouverture	Orch.	London BBC	Whyte		9	Ricordi
CASTELNUOVO-TEDESCO	*La Bisbetica domata.* Ouverture	Orch.	Glasgow BBC	Whyte		9	Ricordi
CATTOZZO	*L'Orazione nell'Orto* dai *Misteri dolorosi*	Coro e orch.	Radio Monteceneri	Casella		8	Ricordi
CIMAROSA-CECE	*Concerto per 2 flauti e orch.*	Orch.	Strassbourg	Caracciolo		18	Ricordi
CLAUSETTI	*San Giovanni Latterano* (1ª esecuzione in Inghilterra)	Coro e orch.	London BBC	Stanford		22	Ricordi
CORTESE	*Prometeo.* Suite	Gr. orch.	Napoli	Argento		20	Ricordi
DE BENEDICTIS	*Paisagem*	Gr. orch.	S. Paulo	Guarnieri		7	Ricordi B. A.
FERNANDEZ	*Batuque*	Gr. orch.	Porto Alegre	Komlos		4	Ricordi
FRESCOBALDI-MALIPIERO	*Toccate*	Archi	Duisburg	Zilcher		3	Ricordi
GABRIELI G.-GHEDINI	*Canzoni* dalle *Sacrae Symphoniae*	Orch.	Paris	Boulanger		18	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
GHEDINI	*Concerto per v.no e archi* detto *Il Belprato*	Archi	London BBC	Leighton	Rozsa	18	Ricordi
GHEDINI	*Maria d'Alessandria.* Interludio atto 2°	Orch.	Firenze RAI	Manno		6	Ricordi
GHEDINI	*Pezzo concertante*	Orch.	Bremen	Thierfelder		13	Ricordi
GUARNIERI	*Abertura concertante*	Gr. orch.	S. Paulo	Guarnieri		10	Ricordi B. A.
GUARNIERI	*Concerto n. 2 per violino e orch.*	Orch.	Porto Alegre	Komlos			Ricordi B. A.
GUARNIERI	*Concerto n. 2 per violino e orch.*	Orch.	S. Paulo	Guarnieri			Ricordi B. A.
GUARNIERI	*Preludio n. 2*	Gr. orch.	S. Paulo	Guarnieri			Ricordi B. A.
GUARNIERI	*Suite IV Centenario*	Gr. orch.	Horizonte	Guarnieri		15	Ricordi B. A.
GUARNIERI	*Variaciones sobre un tema nordestino*	Gr. orch.	Horizonte	Guarnieri		20	Ricordi B. A.
GUBITOSI	*Notturno*	Gr. Orch.	Genève (Svizzera)	Appia		7	Ricordi
LEO-CILEA	*Concerto in re, per v.cello e archi*	Archi	Strassbourg	Caracciolo		14	Ricordi
LESURE	*Concerto da camera*	Orch. cam.	Paris	Kuentz			Ricordi-Paris
MALIPIERO	*IV Sinfonia* (in memoriam)	Orch.	Torino RAI	Celibidache		25	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Baden-Baden	Bour		14	Ricordi
MARGOLA	*Kinderkonzert.* Per pf. e orch.	Orch.	Napoli	Caracciolo	Michelangeli		Ricordi
MARTUCCI	*La Canzone dei ricordi.* Per pf. e orch.	Orch.	Napoli	Gui	Laszlo	29	Ricordi
MARTUCCI	*Canzone dei ricordi. Per pf. e orch.*	Orch.	Venezia			14	Ricordi
MARTUCCI	*Colore orientale*	Orch.	Capua	Caracciolo		7	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Orch.	Capua	Caracciolo		5	Ricordi
MARTUCCI	*Momento musicale e Minuetto*	Archi	Radio Monteceneri	Casella		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch.	Napoli	Capuana		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch.	Capua	Caracciolo		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch.	Napoli	Gui		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch.	Radio Monteceneri	Casella		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Napoli	Gui		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Capua	Caracciolo		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Napoli	Capuana		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Radio Monteceneri	Casella		5	Ricordi
MENOTTI	*Concerto in fa, per pf. e orch.*	Orch.	Firenze RAI	Rossi	Firkusny	28	Ricordi
MIGNONE	*1ª Fantasia brasileira*	Orch.	Hamburg NDR			12	Ricordi
MIGNONE	*1ª Fantasia brasileira*	Orch.	Berlin RIAS	Walter	Schröder	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pf. e archi*	Archi	Baden-Baden SWF	Smola	Weinert	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pf. e archi*	Archi	Verona			12	Ricordi
MONTANI	*Fantasia per pf. e orch.*	Orch.	Torino RAI	Sanzogno	Magnetti	13	Ricordi
NAPOLI	*Scene infantili*	Orch.	Napoli	Caracciolo			Ricordi
NORDIO	*Poema.* Per v.no e orch.	Orch.	Köln WDR	Marszalek	Prihoda	11	Ricordi
NUSSIO	*Kótor Tänze*	Orch.	Torino			7	Ricordi
PERGOLESI-GUI	*Adagio*	Archi	Radio Monteceneri	Casella		3	Ricordi
PERSICO	*La Bisbetica domata.* Notturno	Orch.	Napoli	Argento		3	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Gr. Orch.	Varsavia	Skorowacewski		20	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Gr. Orch.	Copenhagen	Klecki		20	Ricordi
PETRASSI	*Salmo IX.* Per coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	London BBC	Cameron	Chorus BBC	45	Ricordi
PIZZETTI	*Canti della stagione alta.* Concerto per pf. e orch.	Orch.	London BBC	Hopkins	Reginald	30	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto in do,* per violoncello e orch.	Orch.	Bologna	Pizzetti		39	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto dell'estate*	Gr. Orch.	Copenhagen	Gardelli		25	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto dell'estate*	Gr. Orch.	Helsinki (Finlandia)	Gardelli		25	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PIZZETTI	*Introduzione all'Agamennone*	Orch.	Bologna	Pizzetti		30	Ricordi
PIZZETTI	*Lo Straniero*. Preludio	Orch.	Bologna	Pizzetti		7	Ricordi
PORRINO	*Lo Straniero*. Preludio	Orch.	Torino			15	Ricordi
PORRINO	*Nuraghi*. 3 Danze primitive sarde per picc. orch.	Picc. orch.	Napoli	Perlea		16	Ricordi
PIZZETTI	*Sardegna*	Gr. Orch.	Varsavia	Skorowacewski		7	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie*. Gagliarda	Orch.	Radio Monteceneri	Nussio		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (2ª suite)	Orch.	S. Paulo	Belardi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (2ª suite)	Orch.	Frankfurt HR	Lehmann		20	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Neuchâtel (Svizzera)	Brero		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Radio Monteceneri	Celibidache		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Baden-Baden SWF	Kloiber		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Stuttgart	Bodard		16	Ricordi
RESPIGHI	*Concerto a cinque*	Archi	Bremen	Kopf-Endres		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Radio Monteceneri	Nussio		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Rio Janeiro	Peracchi		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Radio Monteceneri	Basile		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Porto Alegre	Komlos		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Roma RAI	Rossi		18	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	S. Paulo	Belardi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Paris RTF	Monteux		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt HR	André		20	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata*	Orch.	Rio de Janeiro	Peracchi		18	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Hamburg NDR	Schüchter		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Nice RTF	Mirouze		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Gr. orch.	S. Paulo	Belardi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Gr. orch.	Stuttgart	Müller - Kray		20	Ricordi
ROLLA-BECK	*Concerto per viola e orch.*	Orch.	Glasgow BBC	Whyte		26	Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del Golfo di Napoli*	Orch.	Marseille RTF	Pagliano		16	Ricordi
ROTA	*Variazioni su un tema gioviale*	Orch.	Bari	Rota			Ricordi
SACCHINI	*Edipo a Colono*. Ouverture	Orch.	Radio Monceceneri	Casella		6	Ricordi
SALIERI-TONI	*Sinfonia in re*	Archi	Radio Monteceneri	Casella		8	Fasano
SANTORO	*Brasiliana*	Gr. orch.	Rio de Janeiro	Santoro		15	Ricordi B. A.
SCARLATTI-MOLINARI	*Le Violette*. Aria per mezzo-soprano e archi	Archi	München	Dressel		2	Ricordi
TAMBURINI	*Variazioni su un tema di Haendel*	Gr. orch.	Roma RAI	Scaglia	Nicolai	14	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Orch.	Napoli	Lauricella		14	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Orch.	Milano	Cantelli		14	Ricordi
VERETTI	*Burlesca*. Intermezzo	Orch.	Firenze RAI	Ticri			Ricordi
VERETTI	*Divertimento, per clv. (o pf.) e 6 strumenti*		Torino RAI	Rossi		7	Ricordi
VERETTI	*Sinfonia italiana*. Il Popolo e il Profeta	Gr. orch.	Torino RAI	Rossi		12	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Como			31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Köln WDR	Jouve		31	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (maggio - giugno 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la* F. XI n. 4	Archi	Strassbourg	Caracciolo		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in re min. "Madrigalesco"* F. XI n. 10	Archi	Genova			6	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la* F. XI n. 4	Archi	Genova			10	Ricordi
VIVALDI-FANNA	*Sinfonia in Si min. "Al Santo Sepolcro"* F. XII n. 4	Archi	Aarhus (Danim.)	Gardelli		6	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in mi min.* F. XI n. 13	Archi	Genova			7	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in mi min.* F. XII n. 18	Archi	Genova			11	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do* F. XI n. 25	Archi	Genova			14	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*8º Concerto in la min.* da *L'Estro armonico*	Orch. cam.	Hamburg NDR	Gassain		10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*8° Concerto in la min.* da *L'Estro armonico*	Orch. cam.	Aarhus (Danim.)	Gardelli		10	Ricordi
VOGEL	*Thyl Claes*. Oratorio profano	Coro e orch.	Hamburg NDR	Schmidt. Isserstedt	Exner. Schellow Becker	215	Ricordi
WOLF-FERRARI	*La Dama boba*. Ouverture	Orch.	Berlin RIAS	Walter		7	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio - Concertino per oboe, archi e 2 corni*	Archi	Venezia			20	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per trio e orch.*	Orch.	Trieste RAI	Toffolo	Trio di Trieste	25	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta*	Picc. orch.	Napoli RAI	Caracciolo		18	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta*	Picc. orch.	Radio Monteceneri	Nussio		20	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del torchio e Cavalcata* dall'opera *Giulietta e Romeo*.	Gr. orch.	Hamburg NDR	Schüchter		14	Ricordi
ZIINO	*Sinfonia all'italiana*	Gr. orch.	Palermo	Previtali			Ricordi

G. RICORDI & C.

EDITORI / MILANO

LE PARTITURINE

RICORDI

raccolgono alcune centinaia
di composizioni
appartenenti a tutti i generi
della letteratura musicale
classica e moderna

L'elegante veste grafica
la nitidezza litografica,
la sicurezza revisionale unita
a esemplare fedeltà agli originali
fanno di questa collezione
uno strumento indispensabile
per lo studioso e per l'amatore
e una guida utilissima
per l'ascolto della musica incisa.

I prezzi di queste partiture in 16°
sono economici.

Catalogo completo a richiesta.

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 30 Giugno 1956

TEORIA			
E.R. 2504	BERLIOZ	*Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione*. Parte II (Partizza)	1300
PIANOFORTE			
* E.R. 2525	AUTORI DIVERSI	*Le più belle pagine dei Clavicembalisti tedeschi*. (Montani)	300
* E.R. 2511	—	*Le più belle pagine dei Clavicembalisti francesi*. (Montani)	500
* 129185	CHOPIN	*Notturno in do diesis min.*, op. 27 n. 1 (Bruzzoli-Montani)	150
* 129246	—	*Valser in re bem.*, op. 64 n. 1 (Brugnoli-Montani)	100
* 129170	HÄNDEL	*Ciaccona*. (Montani)	200
E.R. 646	KUHLAU	*7 Sonatine*, op. 60 e 88 (Pozzoli)	800
* 129189	OFFENBACH	*Barcarola* (dall'opera «I Racconti di Hoffmann»). (Scak)	150
* E.R. 2512	SCARLATTI	*10 Sonate brillanti*. (Montani)	400
CANTO E PIANOFORTE			
117046	ODDONE	*Canzoni minuscole*. Versi di Hedda (nuova edizione)	1000
VIOLINO E PIANOFORTE			
124373	ROTA	*Sonata*	900
VIOLINO E CHITARRA			
543	PAGANINI	*6 Sonate*, op. 3 (composte e dedicate alla ragazza Eleonora)	400
VIOLA			
* E.R. 2526	PAGANINI	*6 Capricci*, op. 1 (Ferraguzzi)	300
QUINTETTO			
123818	ROTA	*Quintetto, per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa*.	800
TROMBA			
E.R. 2480	GATTI	*10 Studi di perfezionamento*. (Giampieri)	500
* 129127	MARIANI	*Metodo popolare per tromba in si bem.* (*Cornette-Flicorno Soprano-Contralto (Genis)-Tenore, Flicorno Baritono (Bombardino) e Trombone in chiave di violino*). (Andreoni)	400
ARPA E PIANOFORTE			
* 128982	ROTA	*Concerto, per arpa e orchestra. Riduzione*. Revisione della parte dell'arpa di C. Gatti Aldrovandi	900
PARTITURE D'ORCHESTRA			
* P.R. 810	BOCCHERINI	*Sinfonia in do min.* (Carmirelli) (in 8°)	600
* 129292	GARGIULO	*1ª Sinfonia 1953* (in 16°)	1500
SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE			
* —	MOZART	*Bastiano e Bastiana* (*Bastien und Bastienne*) (ital.-te.)	2000

Le novità sono contrassegnate da un *

L'annata 1955

di Ricordiana

è in vendita a L. 3.000

in elegante rilegatura

in tutta tela grigia,

impressioni in rosso e oro

e indice generale

dischi

Columbia



MOZART-GIESEKING

Una splendida registrazione
dell'opera omnia per pianoforte di Mozart
interpretata
da uno dei più grandi pianisti
della nostra epoca:
ecco il superbo contributo
della COLUMBIA
alle manifestazioni che, nel 1956,
commemoreranno il IIe centenario
della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume I° - 33QCX 10121
Volume II° - 33QCX 10125
Volume III° - 33QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.



BECHSTEIN

pianoforti

delle più grandi marche internazionali - gran coda da concerto - mezza coda - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 88
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via C. Battisti, 120

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600

Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

Il cambiadischi funziona con dischi diversi, anche se mescolati.

giradischi L. 22.000 (con supporto di metallo L. 24.000) - cambiadischi L. 42.000
PREZZI AL PUBBLICO

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. R. L.
Milano, Via Berchet, 2.



I migliori televisori delle più note marche internazionali

nei 6 negozi RICORDI



GENOVA - via Fieschi, 20 r
MILANO - via Berchet, 2
MILANO - corso V. Emanuele, 34
NAPOLI - gall. Umberto I, 88
PALERMO - via Cavour, 52
ROMA - via C. Battisti, 120

reparti speciali - accurata assistenza tecnica

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: { microsolco / normali } LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica
degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana S. p. A.*

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Braunschweig

un pianoforte di grande classe

Strumenti originali fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE

NUOVA SERIE / ANNO II N. 8 / OTTOBRE 1956

Sommario:

369 *Le opere seriali di Stravinski* (Roman Vlad)

377 *Poetica di Ermanno Wolf-Ferrari* (Giulio Cogni)

Contributi bibliografici

382 *Si apersero gli occhi alla luce* (Adriano Lualdi)

384 *Teatri e concerti*

412 *Note Musicali (Modulazioni; Brevi; Concorsi)*

415 *Lettere al Direttore*



G. RICORDI & C. s.p.a.
Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, 2
Corso V. Emanuele, 37

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 83
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 166
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi s.p.r.l. Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 351
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria St., 280
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Deel Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent St., 271
ITALIA Milano: EDIR s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: Viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mosarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: Soliman Pascià, 32
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. n. 510-1-1 Yurakucho, Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 219, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1160
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: Colón a Dr. Diaz, 31

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 8 Ottobre 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C./C. postale 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale « Abbonamento Ricordiana ». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano, Via Berchet, 2 tel. 893.367

Le opere seriali di Stravinski

di Roman Vlad

L'opera *Rake's Progress*, o *Carriera d'un libertino*, scritta nel 1950-1951, sembrò suggellare definitivamente la tendenza neoclassica di Stravinski. Il ritorno a forme e atteggiamenti del passato vi raggiunge una evidenza maggiore che in qualsiasi opera precedente investendo tanto gli estrinseci aspetti formali, quanto la più intima struttura del linguaggio sonoro.

Sembrava che dopo quest'opera l'ulteriore attività creatrice di Stravinski avrebbe dovuto procedere secondo la direttrice di una sempre più accentuata semplificazione discorsiva, di una sempre più arcaica, più spoglia e più disadorna diatonicità. Era difficile pensare che a settant'anni Stravinski avrebbe potuto procurarci ancora la sorpresa di uno di quei colpi di timone che lungo tutto l'arco della sua carriera avevano stupito e disorientato più d'una volta il mondo musicale. In realtà invece si verificò il contrario. Sicchè nel prendere in esame le musiche composte da Stravinski dopo *Rake's Progress* non tratteremo affatto una fase conclusiva della sua attività creatrice, ma, al contrario, parleremo di un capitolo tutto nuovo della sua creatività. Questo capitolo ha inizio con la *Cantata* per soprano, tenore, coro femminile e piccolo complesso strumentale. Esso comprende inoltre il *Settimino*, *i Canti di Shakespeare* e in *Memoriam Dylan Thomas*, cioè i più recenti lavori di Stravinski che ci siano noti e si apre a futuri sviluppi atti a influenzare in modo forse decisivo l'attuale situazione della musica. Quale sia questa situazione e quali siano i problemi che essa involve, l'abbiamo già detto altrove e lo ripeteremo

ancora una volta: il problema centrale, alla cui soluzione sembra condizionata la stessa sopravvivenza dell'arte dei suoni come espressione unitaria dello spirito, si connette alla necessità di riconquistare quella unità di linguaggio che essa aveva smarrito al crocevia post-romantico. A partire da quel punto di discrepanza sembrava che il suo divenire dovesse svolgersi sotto il segno d'una fatale, irrimediabile scissione dialettica, che non ammetteva più alcuna sintesi, ma andava configurandosi secondo le direttrici sempre più divergenti segnate dall'arte di Schönberg e Stravinski.

A dire il vero, Berg e lo stesso Schönberg (a differenza di Webern e dei giovani avanguardisti neododecafonici che ad esso si richiamano) avevano già dimostrato di tendere a quell'ideale punto di ricongiungimento, in virtù d'una nuova polarizzazione tonale dello spazio dodecafonico e del ricupero di tradizionali entità diatoniche nel suo stesso ambito. Da parte dei maggiori esponenti della antitetica corrente « polidiatonica », invece, nessun passo decisivo, se si eccettuano i tentativi di Frank Martin, era stato compiuto fino a poco tempo fa per avvicinarsi nel senso opposto alla stessa mèta. Col *Rake's Progress* Stravinski sembrò essersene definitivamente allontanato. La frattura nel corpo della musica europea sembrava ormai incolmabile. *Rake's Progress* dovette segnare invece non tanto il culmine del neoclassicismo stravinskiano, quanto il suo estremo limite. Limite, oltre il quale Stravinski avrebbe mosso dei passi decisivi in direzione di quel punto di convergenza dove diventa possibile una sintesi tra le conquiste della corrente polidiatonica e di quella dodecafonica, o meglio seriale. Se abbiamo detto che era difficile pensare che un tale orientamento da parte di Stravinski fosse nell'ordine delle possibilità, dobbiamo dire altresì, che nella retrospettiva esso non appare privo di presupposti riscontrabili nelle opere precedenti dello stesso compositore.

In altra sede abbiamo accennato a tali presupposti parlando dei *Tre pezzi per quartetto d'archi* del 1944, di *Le cinque dita* del 1921 e anche delle *Sinfonie* del 1940 e del 1945. Nei *Tre Pezzi* e in *Le cinque dita* c'erano dei passi in cui ogni parte strumentale si manteneva rigorosamente nei limiti di una determinata porzione dello spazio sonoro, svolgendo delle figure costituite esclusivamente con una determinata serie di suoni. Nelle *Sinfonie* invece delle figure basilari venivano svolte liberamente attraverso l'intero spazio sonoro, percorrendone tutti i luoghi e sciogliendone la rigida strutturazione interna. Ora sono proprio questi due modi antitetici di procedere che, sintetizzati, definiscono il fondamentale postulato della tecnica dodecafonica: dedurre tutta la configurazione di un'opera da una fondamentale costellazione che abbracci tutto lo spazio sonoro e i cui intervalli caratteristici devono restare invariati. La tecnica semplicemente « seriale » può essere applicata invece sia ad una materia diatonica e tonale, sia ad una materia cromatica e *non* tonale.

Come s'è detto dunque i prodromi della fase seriale dell'arte di Stravinski non mancano nelle sue opere scritte prima del 1950. Anche il modo in cui questa fase ebbe inizio corrisponde ad una caratteristica dell'evoluzione di Stravinski che abbiamo messo in evidenza altre volte. Dicevamo infatti, che in Stravinski si assiste ad un processo di segreta germinazione di elementi

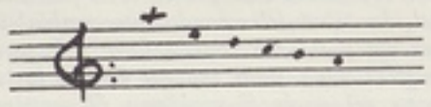
che, arrivati a maturazione, si manifestano in modo improvviso e sorprendente, per chi non poteva rendersi conto di tutto quel lento processo di incubazione. La sorpresa della sterzata verificatasi dopo il *Rake's Progress* era tanto maggiore quanto era sembrato in precedenza che il compositore si muovesse in tutt'altra direzione. Il fatto è che, prima di chiudere il suo periodo neoclassico, Stravinski ne ha tratto le ultime conseguenze; ne ha riassunto i modi più tipici in una vasta opera che ne potesse costituire quasi un coronamento. Dopodichè egli si incamminò per la nuova strada. Su questa strada egli non procede bruscamente, ma si muove per gradi, passo per passo. Il primo passo lo compie nella *Cantata*. Lo stesso Stravinski diresse questo lavoro per la prima volta l'undici novembre 1952 in un concerto della Los Angeles Chamber Symphony Society alla quale essa è dedicata. E lo stesso autore ne scrisse una presentazione che inizia con queste frasi:

« *La mia* Cantata *per soprano e tenore soli, coro femminile e quintetto strumentale di due flauti, due oboi (il secondo intercambiabile col corno inglese) e violoncello, è stata composta tra l'aprile 1951 e l'agosto 1952. Dopo aver finito il* Rake's Progress *sono stato indotto da un forte desiderio di comporre un altro lavoro nel quale il problema di mettere in musica parole inglesi si ponesse di nuovo, ma questa volta in una forma più pura, non drammatica. Ho scelto quattro anonime liriche popolari del quindicesimo e sedicesimo secolo. Questi versi mi attirano non solo per la loro grande bellezza e la loro serrata sillabazione, ma per la loro costruzione che suggerisce la costruzione musicale. Tre dei poemi sono semi-sacri. Il quarto,* Vento di ovest, *è un canto d'amore. La* Cantata *è dunque secolare* ».

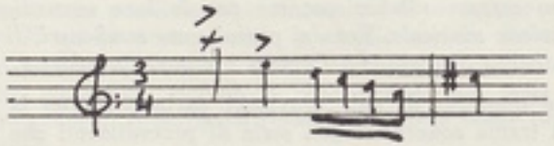
La costruzione musicale di cui Stravinski parla concerne la strutturazione canonica della trama sonora ed una serie di procedimenti che furono in uso all'epoca dei grandi compositori fiamminghi, e che furono riportati in auge da Schönberg sotto la forma di procedimenti seriali. Nella *Cantata* questi procedimenti si manifestano soprattutto nella linea melodica indicata come *Cantus cancrizans*. Questa linea è costituita da una serie di suoni che si presenta alternativamente in forma diretta e retrograda. Gli stilemi seriali vengono applicati però da Stravinski ad una materia sonora che resta altrettanto diatonica quanto quella di *Rake's Progress*. Anzi, l'uso di modi antichi le conferisce qui un sapore ancora più arcaico. Come dichiara lo stesso autore, il taglio formale della *Cantata* è suggerito dal testo. Sui quattro versi di una commovente Nenia funebre si modellano un Preludio, due Interludi e un Postludio. Questi brani sono scritti in una libera forma strofica. Essi variano leggermente un identico periodo musicale, che è tra i più struggenti che Stravinski abbia scritto. Tra questo « compianto » corale e le sue riprese si collocano un Primo Ricercare per soprano, un Secondo Ricercare per tenore e un'Aria per soprano e tenore. Mentre l'Aria è scritta in forma libera alla pari della Nenia funebre, l'assunto costruttivo dei due Ricercari comporta l'applicazione dei procedimenti di cui abbiamo parlato poc'anzi. Nel Primo Ricercare, intitolato *The maiden's came*, una fanciulla celebra nel proprio canto la rinuncia a sè nell'amore di Cristo. La musica conferisce una toccante espressione al rimpianto dei beni terreni e alla consolazione della fede in un luogo di « eterno canto » nel regno di Cristo. Il Secondo Ricercare, intonato dal tenore, è scritto su un singolare testo. In forma di una storia

sacra come la poteva cantare un giullare medioevale, Cristo vi narra in prima persona la storia della sua vita, della Passione, della Risurrezione e dell'Ascensione. L'Aria invece è come si diceva un canto d'amore secolare.

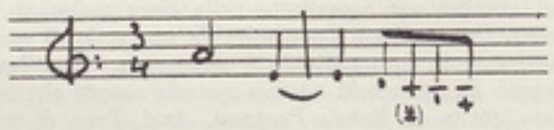
La linea di sviluppo inaugurata da Stravinski con la *Cantata*, si accentua nel suo lavoro successivo: il *Settimino* per clarinetto, corno, fagotto, pianoforte, violino, viola e violoncello, composto nel 1953 e dedicato alla Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Mentre nella *Cantata* solo due tempi apparivano costruiti a partire da una cellula seriale, il *Settimino* è architettato interamente secondo questo procedimento. In più il motivo seriale è unico. Questo fatto corrisponde al concetto essenziale del metodo seriale che dovrebbe tendere alla unificazione strutturale di un'opera in ogni sua parte e dimensione. Il nucleo sonoro intorno al quale si cristallizza il *Settimino* è il seguente:



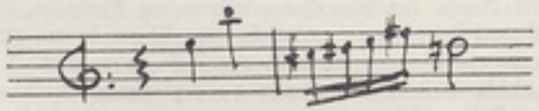
All'inizio del primo movimento esso viene esposto simultaneamente dal clarinetto in questa forma ritmica:



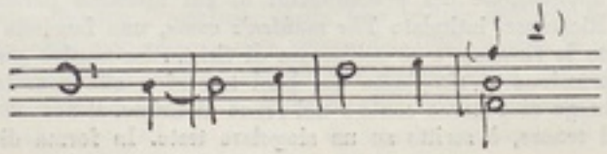
e dal fagotto in valori aumentati:



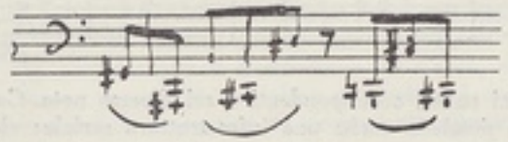
Successivamente il violino suona l'inversione:



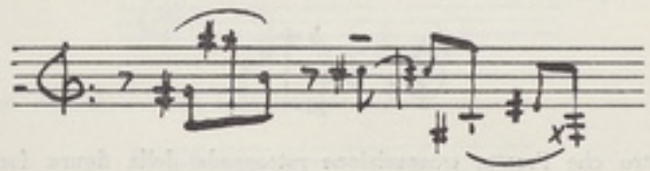
Più tardi compaiono anche forme retrograde dello stesso motivo, come questa suonata alla fine del violoncello:



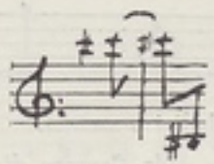
Nel *Settimino* Stravinski rinserra la trama seriale e comincia a sciogliere dalle funzioni diatoniche le fibre dell'ordito e a distenderle nello spazio cromatico libero, anche se governato sempre da campi di attrazione tonale. Così in questo passo del fagotto solo:



o in quest'altro del pianoforte:



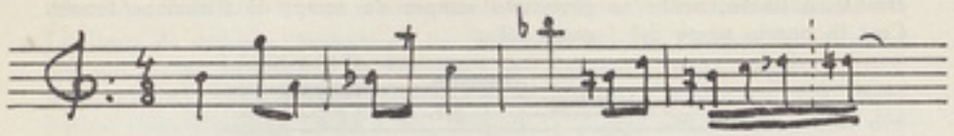
che il clarinetto continua:



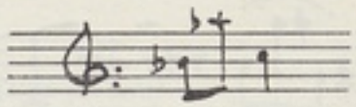
Anche per l'espressionistica estensione degli intervalli che le compongono, queste linee melodiche presentano chiare assonanze con il mondo sonoro dei dodecafonici viennesi. Ed è in particolare a Webern che riporta lo sfaccettamento timbrico al quale viene sottoposto il motivo fondamentale nel secondo tempo, designato come *Passacaglia*. Qui il motivo originario, prima di venir esposto per intero dal pianoforte e dal violoncello, viene prospettato secondo la sua membratura seriale in sette alternanze timbriche di strumenti diversi. Alla fine della *Passacaglia* lo stesso tema si dispone in un complesso intreccio polifonico, secondo le sue varie forme « a specchio ». Nella *Giga* finale il compositore indica, passo per passo, come aveva fatto trent'anni prima in *Le Cinque dita*, l'aspetto della « serie » secondo la quale si dispone la parte di ogni singolo strumento. Si tratta di serie di otto suoni, le quali hanno la funzione precipua di delimitare volta per volta l'ambito entro il quale si muove ogni singola voce. Anche in questo tempo, i motivi compaiono in forme retrograde ed inverse, peraltro esplicitamente indicate sulla partitura dell'autore.

Nello stesso anno 1953 in cui Stravinski finì il *Settimino*, egli scrisse pure i *Three Songs from William Shakespeare* (*Tre Canti da William Shakespeare*) per mezzo soprano, flauto, clarinetto e viola. Anche questi Canti si inseriscono organicamente nel nuovo corso dell'arte stravinskiana dal momento che il materiale sonoro di ogni singolo Canto testimonia di una organica

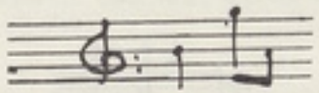
strutturazione seriale. Il primo Canto *Musik to heare* ha per testo l'Ottavo Sonetto di Shakespeare, in lode alla musica. La serie su cui esso si basa:



comprende dodici suoni, corrispondenti a sei diverse note. Come talune serie di Webern, essa possiede anche una infrastruttura seriale: si compone, cioè, a sua volta di cellule che stanno in reciproci rapporti seriali. Così la figura formata dal quarto, quinto e sesto suono della serie:

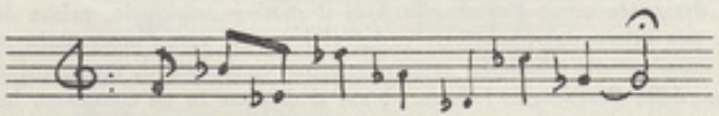


non è altro che l'esatta trasposizione retrograda della figura formata dai primi tre suoni:



e questo nei suoi valori melodici e metrici.

Il secondo Canto ha il testo della *Canzone di Ariele* nel secondo atto della *Tempesta*: « *Full fadom five* ». La serie su cui esso si basa viene enunciata in forma d'un doppio canone per diminuzione alla quinta e per doppia diminuzione all'unisono. Con i suoi intervalli di quarte, quinte e settime e gli attacchi in forte-piano degli strumenti, il tema

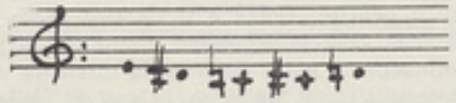


allude al suono delle campane che anche il testo poetico rende alla fine in modo onomatopeico.

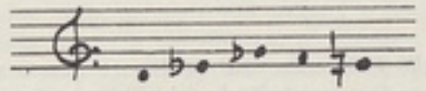
Il terzo Canto: *When Dasies pied* è scritto su parole tratte dall'ultimo atto di *Pene d'amore perdute*. Il suo motivo seriale è derivato da quello del secondo canto. Un critico come Massimo Mila giudica questo canto come « forse la più bella composizione che Stravinski abbia donato al repertorio vocale da camera ».

L'ultimo lavoro stravinskiano di cui siamo in grado di parlare è intitolato *In Memoriam Dylan Thomas*, e ha per sottotitolo *Canoni funebri e Canto* per voce di tenore, quartetto d'archi e quattro tromboni. Si tratta di una breve composizione scritta nel 1954 per onorare la memoria del poeta Dylan Thomas il quale era morto tragicamente mentre era in viaggio per incontrare

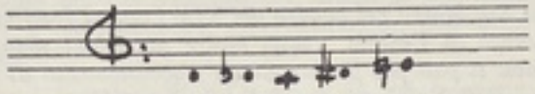
Stravinski e sottoporgli il progetto di un libretto d'opera. Come dice il sottotitolo il lavoro comprende due Canoni funebri (*Dirge Canons*) che inquadrano un canto su parole tratte dai *Collected poems* dello stesso Dylan Thomas. Stravinski si vale dei due gruppi di 4 strumenti in modo organistico come di due registri i cui timbri si alternano senza mescolarsi mai. Dal punto di vista della tecnica seriale la scrittura è ancora assai più rigorosa che nei tre lavori precedenti. Tutta la materia sonora dei Canoni che fungono da Preludio, di quelli che costituiscono il Postludio e del Canto, cioè la configurazione dell'intero lavoro in ogni suo minimo particolare è dedotta senza eccezione alcuna da una cellula cromatica di cinque note diverse:



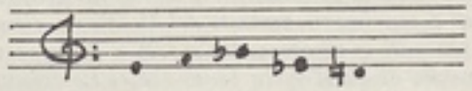
e delle sue varianti seriali: l'inversione:



il cammino a ritroso:



e l'inversione retrograda



In taluni passi le singole parti si concatenano in modo che sommandosi, le serie arrivano ad abbracciare l'intero spazio dei dodici suoni. E' questo dunque il primo pezzo del tutto *non tonale* di Stravinski. L'assenza di nessi diatonici e la tendenza all'integrazione pancromatica fanno sì che esso si presenti come un ulteriore passo mosso da Stravinski nella direzione della dodecafonia vera e propria.

A scanso di equivoci bisogna precisare però che, compiendo tale passo, Stravinski non ha affatto abdicato al proprio stile, non ha affatto rinunciato alle qualità peculiari del proprio mondo sonoro. E questo fatto sta a dimostrare una volta di più che i procedimenti seriali e dodecafonici non s'identificano necessariamente con uno stile, ma costituiscono essenzialmente un metodo tecnico. La lezione che Stravinski dà con questi suoi più recenti lavori ci appare di un'importanza storica decisiva. Essa conferma che se, in futuro, la dodecafonia dovrà essere superata, ciò potrà avvenire solo mediante la sua assimilazione e non mediante il suo completo rinnegamento. Ma è soprattutto la concezione seriale della musica che sembra costituirsi a denominatore che

permetterà domani di ridare alla musica un suo volto unitario. Ed è alla serialità più che alla dodecafonia che Stravinski tende. Così si spiega la simpatia che corre tra lui e i più giovani avanguardisti della musica seriale come Boulez, i quali tendono a rinnegare invece taluni aspetti dell'arte di Schönberg. Certi critici avevano pensato che l'accostamento di Stravinski alla tecnica seriale potesse rappresentare uno dei suoi soliti, passeggeri accostamenti alla maniera di questo o di quel compositore, allo stile di un'epoca o dell'altra. Una tale supposizione è smentita dalla graduale continuità con cui quell'accostamento è avvenuto e dalla consequenzialità con la quale Stravinski prosegue sulla strada imboccata. Quanto stiamo asserendo, dovrebbe ricevere una ulteriore conferma dai lavori più recenti che Stravinski ha finito o che sta per portare a termine: il balletto *Agone* e il *Cantico sacro per Santo Marco*. Su questi lavori abbiamo delle informazioni dirette che ci permettono di anticipare che essi continuano in modo coerente la direttrice di sviluppo iniziata con la *Cantata* e proseguita con il *Settimino*, i *Canti da Shakespeare* e *In memoriam Dylan Thomas*.

ROMAN VLAD

Il ritardo (dovuto alle ferie estive) col quale esce questo nostro scritto, ci ha permesso di verificare le previsioni che vi abbiamo espresse circa l'ulteriore accostamento di Stravinski alla tecnica seriale. Anzi, nel Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis, *eseguito in prima mondiale il* 13 *settembre* 1956 *nella Basilica di San Marco nel quadro del XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, queste nostre previsioni sono state superate nel senso che non si può più parlare di un «accostamento di Stravinski alla tecnica seriale» ma di una vera e propria adozione di questa tecnica nella sua accezione dodecafonica. Resta così smentita, almeno in questa composizione, la nostra asserzione che «è alla serialità più che alla dodecafonia che Stravinski tende». Infatti tutti i movimenti centrali del* Canticum *rientrano nel quadro della dodecafonia più pura e rigorosa. Lo spazio e il tempo non ci concedono ora di entrare in merito di quest'opera (cosa che ci riserviamo di fare in altra sede): ma non vorremmo tralasciare di dichiarare subito che essa si presenta a noi come una* Summa *di elementi i quali — andando dalla melopea gregoriana all'ultimo Webern — si dispongono lungo tutto l'arco della storia musicale europea. Ed è molto significativo, nei riguardi dell'assunto di questo nostro scritto, che tale sintesi si avveri all'insegna della dodecafonia, a conferma della essenziale virtù unificatrice di questa tecnica.*

Ci preme inoltre sottolineare che la importanza storica del Canticum *si sostanzia di valori assoluti per cui questa musica, per usare e far nostra una frase di Massimo Mila* «... passati i facili dileggi della prima ora, non tarderà ad essere riconosciuta nella sua autentica bellezza».

R. V.

Poetica di Ermanno Wolf-Ferrari

di Giulio Cogni

Vi sono degli uomini che, a conoscerli, rivelano un aspetto del loro essere tutto diverso da quello che abbiamo immaginato nelle loro opere: un aspetto che, per altro, finisce per scoprirsi fondamentale, ed anzi la chiave inattesa e insospettata delle opere stesse.

Uno di questi fu Ermanno Wolf-Ferrari, che mi sembra di rivedere ancora vivo dinanzi a me, con quel suo caratteristico fare intento, severo, timido, esitante, sotto l'accesa piega germanica delle sopracciglia folte sugli occhiali a stanghetta.

Lo conobbi una volta, la sera dopo cena, da Giovanni Gentile; riservato, quasi cupo nella sua bonarietà umile e corruscamente sorridente, alla veneziana o alla bavarese; e subito mi divenne paterno e prese a volermi un gran bene, affidandomi nelle lettere e nei solitari e lunghi colloqui sotto il gran bosco verde della sua villa nei dintorni di Monaco, ove stava solo solo con la moglie e alcuni grandi cani in mezzo alla foresta bavarese, squarci dei suoi più reconditi pensieri e della sua affettuosa, ma scontrosa, visione del mondo.

Aperture che sono poi fondamentali per capire la sua personalità e la sua opera, che pare a tutti, guardata superficialmente, così differente da quella che è veramente.

Per molti e per i frettolosi Wolf-Ferrari è un autore semplicemente facile, lieto e bonario, che sorrise con Goldoni tutta la vita.

In ciò v'è qualcosa di vero, se si pensa quanta scoperchiata profondità e quanto abbandonato amore immediato alla vita, quasi per un miracoloso contatto fisico con i guizzi delle creature, vi sia in Goldoni. In sostanza tutta una problematica, che non c'è e non si vede come non c'è e non si vede nella natura, ma sorge immediatamente non appena ci si metta a studiarne il miracolo.

L'amore di Wolf-Ferrari per Goldoni, o per Molière, fu appunto di questa natura. Ma, come accade per Goldoni, nel valutarlo sorge evidentemente facile l'equivoco; che poi è fondato sulla giocosità della materia.

Neanche a farlo apposta, difficilmente ho incontrato invece fra le personalità un uomo più preoccupato, attento, intento di Wolf-Ferrari. Quando guardava con quel suo sguardo a volte immediatamente vitreo dietro le lenti era tutto amorosa volontà di comprendere, ma anche dubbio, incertezza. E in fondo dolore e incapacità di donarsi veramente alla vita nel giro comune della pratica quotidiana, di fronte alla quale restò sempre fondamentalmente un timido, e quindi uno scontroso e un ribelle segreto.

Ciò è importante per capirlo nel suo giusto valore. «Molti credono generalmente che io sia un autore facile e scherzoso, che prende tutto allegramente — mi diceva press'a poco un giorno — e invece non comprendono come il

mio rivolgermi al mondo sorridente delle mie commedie musicali sorga da un'esigenza romantica: che consiste nel bisogno di evadere dalla triste realtà quotidiana, rifugiandomi in un mondo sereno e armonioso di sorridente e fulgente bellezza, un paradiso perduto ».

Per questo diceva di sentirsi indissolubilmente legato alla scuola viennese, e soprattutto a Mozart, la cui immortale giocosità aveva consimili origini, e di cui aveva anche curato una revisione, se non erro, dell'*Idomeneo*.

È evidente che, considerata sotto questo punto di vista, tutta la produzione musicale di Wolf-Ferrari, teatrale e da camera, assume un aspetto critico di portata molto diversa.

In conto bisogna mettere anche, e soprattutto, il fatto che egli si formò in Germania, meglio ancora, fra la Baviera e l'Austria; e che, nonostante i suoi sentimenti strettamente veneziani e la madre veneta, praticamente congiunse l'aria romantica dell'ottocento e della laguna con il gusto della forma polita, risplendente, riguardosa e casta del barocco germanico tutto bianco e gran signore. La forma, splendido poliedro di cristallo vivente esatto e limpido, egli la dedusse da Haydn e da Mozart, da cui, quale un neoclassico di stampo romantico, rimase tutta la vita ipnotizzato, come appunto da un paradiso perduto di celesti perfezioni, verso cui sempre mirò con il suo gusto accurato e bonario.

E tutta quella sua giocosità era per lui soltanto liberazione dal dolore, e forse da quelle *Hemmungen* che, da mezzo germanico *Sonderling* e quasi tutta la vita *Eigenbrötler*, come si compiaceva di dire, aveva in sè in copiosa misura. Quindi non affatto il gusto quasi operettistico per il facile e l'orecchiabile, ma anzi una facilità raggiunta come una catarsi, quale sinonimo di fluidità, una conquistata semplicità che si rischiarava in una trasparente e a tutti accessibile limpidezza.

Nessuno infatti era più nemico di lui della faciloneria. Averlo conosciuto significa sapere quanto scrupolo, persino morboso e, negli ultimi tempi, occlusamente conformista, egli avesse per il buon movimento delle parti. « Tutte le parti debbono cantare » andava dicendo. Deplorava i bassi e il movimento trasandato delle parti di alcuni operisti; e fra questi metteva anche l'amico Puccini.

In sostanza l'autore del *Segreto di Susanna* — miracoloso gioiello tutto polito che nasce e finisce nel giro di mezz'ora — desiderava soprattutto che le proprie opere venissero gustate nel loro segreto di una forma prodigiosamente perfetta e trasparente come quella dei grandi classici del Settecento. Ma non era, beninteso, un formalista, nè aveva la mania astratta dei neoclassici.

Il suo pensiero sull'arte egli l'ha espresso intero negli aforismi e frammenti di quell'aureo libro che sono le *Considerazioni attuali sulla musica* (Siena, Ticci, 1943). Tutta quella limpidità era in funzione della vita, e unicamente della vita, vissuta come fluire spontaneo. E appunto la vitalità, tutta presente e immediata, senza soprastrutture nè occlusioni e costipazioni intellettuali, e quindi chiara come acqua di vena, ammirava nelle splendide forme dei classici. E desiderava certamente che venisse ammirata anche nelle sue opere.

Odiava istintivamente le difficoltà per partito preso, il far bella mostra di sè con le complicazioni tecniche e gli splendori esteriori. Arrivava per questo a dire che di Strauss non poteva ascoltare più di nove battute. Era, come si vede, trinciante e capriccioso nei suoi giudizi. E odiava, nel complesso, tutte le moderne scuole, per cui metro di paragone era, secondo lui, o il contorto e il voluto, oppure la somma di difficoltà accumulate in una partitura. Una volta si ricordava di aver fatto anche lui l'ardito e il sinfonista difficile; ed era stato, oltre che in qualche primo lavoro giovanile, nella mirabile partitura della *Vita nova*, che resta certo, quantunque oggi generalmente sconosciuta, una delle pagine più splendide della nostra musica sinfonica corale. Lì si vede appunto un altro Wolf-Ferrari, di cui poi andò perduta ogni traccia: il musicista del dramma interiore, che si esprime sinfonicamente in fioriture di magnifiche, dilaganti, complesse sonorità.

Poi gli sembrò di accorgersi che la sua Musa doveva essere quella giocosa, cioè tutta un sorriso, e quindi anche tutta semplicità e chiarità. Perse così ogni senso e gusto per quanto invece preoccupa da mezzo secolo i nostri musicisti: le scoperte, i nuovi sistemi, i nuovi orizzonti sonori. E si dette a far facile, intendendo invece di fare quanto è più difficile, cioè la raggiunta decantazione in snella chiarezza delle linee sonore.

Non capiva come taluni parlassero del loro tormento creativo. La vena creativa, quando c'è veramente, usava dire, è invece una liberazione infinitamente giocosa nei regni di una serenità che la maggior parte dei mortali quasi mai non conosce. Se resta il tormento vuol dire che la catarsi non è avvenuta. Anche il dolore, espresso e rappresentato in arte, è supremo piacere vitale. Ma lui istintivamente si sentiva inadatto all'espressione del tragico e del drammatica. E infatti il tentativo dello *Sly* non ebbe seguito. Si spinse soltanto fino al simbolo, all'arcano, con il risultato mirabile della *Vita nova*, o dello *Himmelskleid*, una leggenda indiana, che purtroppo non conosco.

A Puccini che un giorno gli chiese perchè non tentasse l'opera seria rispose che non lo faceva perchè avrebbe dovuto troppo soffrirci dentro (e si ricordi che per lui la sofferenza non sublimata in gioia era un groppo non risolto). Puccini bonariamente obiettò: « Col tempo ci si abitua ». Credo che a Wolf-Ferrari questa battuta sembrasse una prova della superficialità del carattere e della musica del collega, verso il quale non ebbe mai troppa comprensione (amava meglio Mascagni): tanto più che un'altra volta Puccini aveva sintetizzato il suo giudizio sul *Parsifal*, all'uscita dalla prima italiana del 1914, con l'espressione secca: « Troppo lungo! ».

Evidenti gelosie fra coetanei. Ma evidentemente anche una prova di più di quel che era, visto da lui stesso, il mondo wolfferrariano. Tutt'altro che un teatro di superficie e facilità. Era invece molto chiaro per una deliberata volontà di depurare in estrema limpidezza e naturalità sonora la sua vita interiore e le sue creature. E cantare, soprattutto cantare, con la nobiltà raffinata di ciò che appunto canta e soltanto canta.

« Tutte le parti devono cantare »: la sua norma aurea. Anche i fagotti che, poveretti, sono sempre in ballo per ogni uso di accompagnamento, anche gli strumenti minori e le parti di semplice ripieno devono divertirsi, diceva, a

sonare in orchestra: questo è il segno che tutto veramente vive, e cioè è stato scritto bene. Niente di formale, perciò, ma solo la vita.

E il quadro critico della musica di Wolf-Ferrari si completa, proprio quale ricerca di purezza morale e di paradiso interiore, quando si sa come Wolf-Ferrari, accanto a quella della musica, avesse un'altra passione segreta, a cui dedicava le sue ore di riposo e di tranquilla meditazione: la filosofia. Si preoccupava continuamente di problemi estetici, morali, religiosi. Perciò si era avvicinato a Giovanni Gentile, di cui, come di molti altri pensatori, studiava amorosamente e rileggeva continuamente i libri. Persino di un mio libro: *Il Segreto del genio*, che aveva pubblicato Vallecchi nel '41, e di cui non potrei dire che molti si siano accorti, asseriva di averlo riletto sette volte. Come uomo era un melanconico, e persino in molti casi un inibito. Non avrebbe saputo guidare una macchina, nè aveva mai imparato ad andare in bicicletta, quantunque una volta sola ci fosse andato istintivamente benissimo: ma subito dopo aveva riflettuto che avrebbe potuto anche cadere; e gli era bastato questo pensiero per non essere più capace di salirci.

Ciò dipinge, meglio di tante esegesi, il suo stesso carattere di musicista: tutto spontaneità, *naïveté*, e vorrei dire, *gemütlich*: alla maniera germanica un intimista, un assetato di bontà e di umanità, che però contro la vita ingrata poteva divenire qualche volta anche cattivo.

Conseguentemente non un musicista facile nè mirante solo al successo. Ricordava come nessuna delle sue opere avesse mai riscosso un trionfo travolgente, ma sempre un successo moderato, che poi si era andato raffermando col tempo.

Egli voleva far bello, e soltanto bello, e solamente sincero, schietto; non una parola di più nè di meno della verità. E in questa sua scrupolosità consumò molte altre possibilità che, nella sua vasta sapienza e dottrina, avrebbe avuto senza dubbio a portata di mano. Volle essere lui, e soltanto lui; e porre sulla scena creature gradevoli, umane, aggraziate, con tutti i moderati pregi e difettucci dell'umano quotidiano: proprio come sono gli uomini nella vita, non come possono montarsi, deformarsi, gonfiarsi sotto le luci dell'orpello scenico. Perciò anche si volse a Goldoni, e gli rimase fedele. Quel tanto di formalmente teatrale che occorre per portare le creature al simbolo, senza però alterarle nè mostrarle diverse da quelle che sono nella loro normale e naturale quotidianità.

GIULIO COGNI

contributi bibliografici

Il teatro di Ermanno Wolf-Ferrari

Cenerentola

Fiaba musicale in 3 atti di M. Pezzé Pascolato. 1ª Rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 22 febbraio 1900. Ediz. J. Weinberger, Londra.

La Gabbia dorata ovvero Il legame d'amore della marchesa

Opera comica in 3 atti di Gioacchino Forzano. 1ª Rappresentazione: Monaco di Baviera, Teatro dell'Opera di Stato, 1903. Ediz. J. Weinberger, Londra.

Le Donne curiose

Opera comica in 3 atti di L. Sugana. 1ª Rappresentazione: Monaco di Baviera, Residenztheater, 27 novembre 1903. Ediz. J. Weinberger, Londra.

I Quatro rusteghi

Commedia musicale in 3 atti di C. Goldoni. 1ª Rappresentazione: Monaco di Baviera, Teatro Municipale, 19 marzo 1906. Ediz. J. Weinberger, Londra.

Il Segreto di Susanna

Opera in 1 atto di E. Golisciani e M. Kalbeck. 1ª Rappresentazione: Monaco di Baviera, Teatro Municipale, 4 dicembre 1909. Ediz. J. Weinberger, Londra.

I Gioielli della Madonna

Dramma lirico in 3 atti di E. Golisciani e G. Zangarini. 1ª Rappresentazione: Berlino, Kunfürstenoper, 23 dicembre 1911. Ediz. J. Weinberger, Londra.

L'Amore medico

Opera lirica in 2 atti di E. Golisciani. 1ª Rappresentazione: Dresda, Teatro di Corte, 4 dicembre 1913. Ediz. J. Weinberger, Londra.

Gli Amanti sposi

Opera giocosa in 3 atti di Gioacchino Forzano. 1ª Rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 19 febbraio 1925. Ediz. J. Weinberger, Londra.

Veste di cielo

Opera seria in 3 atti di N.N. 1ª Rappresentazione: Monaco di Baviera, 12 maggio 1927. Ediz. J. Weinberger, Londra.

Sly ovvero la Leggenda del dormiente risvegliato

Dramma serio in 3 atti e 4 quadri di Gioacchino Forzano. 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 29 dicembre 1927. Ediz. Sonzogno, Milano.

La Vedova scaltra

Commedia lirica in 2 atti di Mario Ghisalberti (dalla commedia omonima di Goldoni). 1ª Rappresentazione: Roma, Teatro Reale dell'Opera, 5 marzo 1931. Ediz. Sonzogno, Milano.

Il Campiello

Commedia lirica in 3 atti di Mario Ghisalberti (dalla commedia omonima di Goldoni). 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 11 febbraio 1936. Ediz. Ricordi, Milano.

La Dama boba

Commedia lirica in 3 atti di Mario Ghisalberti. 1ª Rappresentazione: Magonza: Teatro Municipale, 16 giugno 1937. Ediz. Ricordi, Milano.

Si apersero gli occhi alla luce

di Adriano Lualdi

Ho tanto scritto di Ermanno Wolf-Ferrari nel mio recente volume *Tutti vivi* edito dal Dall'Oglio, che non mi riesce facile scriverne ancora senza ripetere qualcosa già detta. Avrei, sì, argomento vastissimo, non dico a nuove pagine, ma addirittura a nuovi capitoli se mi volgessi alle più che centocinquanta lettere che mi son rimaste di lui, documento prezioso di un'amicizia che durò quarant'anni. Ma l'invito graditissimo del prof. Allorto per *Ricordiana* mi giunge nel momento in cui tutte le mie carte sono sigillate insieme con i libri, in parecchie decine di casse, in vista dell'imminente trasloco che, dopo venti anni esatti di assenza, mi riporterà definitivamente a Milano. E poi, anche se ne avessimo una sola a portata di mano, di queste lettere, essa richiederebbe, per essere inquadrata nel suo momento ed illustrata convenientemente, molto più spazio di quello che non mi sia concesso. Allora, niente epistolografia e suoi commentari. Teniamoci alle memorie labili — quelle affidate alle memorie appunto.

La nostra amicizia era nata georgicamente nell'estate del 1906 a Susin di Sorpirolo in quel di Belluno. Io, fresco dall'aver conquistato il diploma di contrappunto e fuga al Liceo Musicale di Santa Cecilia, dove ero entrato nell'anno scolastico precedente, mi ci trovavo, a Susin di Sorpirolo, per ragioni di cuore; Lui, Ermanno Wolf-Ferrari, vi si trovava per comporre la musica del *Segreto di Susanna*.

Abitava una villetta disadorna, circondata da un minuscolo giardino spennacchiato, con un muricciolo di cinta così basso che mi ci potevo sedere a cavalcioni; e io, alloggiato in un piccolo albergo del villaggio, mi preparavo con animo sospeso — perché aridissimo era l'indirizzo degli studi, grigia l'atmosfera scolastica — ai quattro lunghi anni del corso di alta composizione che mi attendevano.

Passando davanti alla villetta di Wolf-Ferrari ci si soffermava talvolta. Arrivavano alla strada, dalla finestra aperta, melodie molto semplici e nobilmente dolci: l'*Aria del fumo* e l'inizio del Duetto d'amore « Se v'offesi non volendo » del *Segreto di Susanna*: ed era bello ascoltarle perché avevano un arredamento moderno senza ricordare nessuno dei figurini allora in voga, e, pur familiari ed affettuosi com'erano, palesavano un gusto raffinato ed una cultura diversa dalle solite.

Da un paio d'anni Ermanno Wolf-Ferrari era stato assunto, per designazione di Arrigo Boito, alla Direzione del Civico Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia. Il maestro era pochissimo conosciuto, allora, in Italia. Qualcuno lo aveva notato per il nome bilingue, per un *Trio* che si era sentito a Roma, per una *Sinfonia da camera* di cui si conosceva l'esistenza. Forme singolari in quel momento e tali da svegliare curiosità intorno ad un nuovo musicista: perché nessuno tra noi pensava in quel tempo a coltivare la musica pura, e il buon esempio dei Giovanni Sgambati, Giuseppe Martucci, Marco Enrico Bossi, Ferruccio Busoni, Leone Sinigaglia, era rimasto senza seguito.

I maestri della generazione di Wolf-Ferrari non guardavano (come i più anziani Puccini, Mascagni, Giordano) che al teatro, e specialmente — i giovani — a quello di Wagner e Strauss, essendo Verdi, nel mondo accademico un po' in ribasso (era morto da cinque anni soltanto: c'era ancora, intorno, la tentazione di trattarlo come un « vivo »).

Dopo i primi contatti spirituali per la via della finestra, i primi incontri con Ermanno Wolf-Ferrari avvennero su sentieri di prati, viottoli di boschi, o fra gli olmi della rotonda Miari, generosissima d'ombre ai villeggianti di Sorpirolo nelle ore della canicola. Ma il più delle volte ci si trovava al tramonto, presso un ruscello le cui acque scorrevano per un tratto in grossi canali di scorza d'albero, e dove ogni sera un gregge veniva a bere: proprio come in Virgilio.

Un giorno gli raccontavo come procedessero gli studi nei Licei regi; ed egli: « Oggi studiano male Wagner, perché non sanno penetrarlo e si fermano al sistema, felicissimi di poterlo così catalogare; si inebriano di Strauss e di quello che Strauss ha di meno buono; si incantano di Debussy e scambiano l'impressionismo musicale con un vellicamento dell'epidermide. Ma ignorano Bach e tutti i classici del nostro Cinque-Sei e Settecento e lo Spontini della *Vestale*, e il Rossini del *Guglielmo Tell*, e del Cherubini la *Medea* e il *Requiem in do minore* e la *Messa solenne*, e fin il *Trattato di contrappunto* e *fuga* (verissimo, si studiava sul francese Dubois) e il Verdi di *Falstaff*.

Spedita d'urgenza da Venezia, pochi giorni dopo arrivava una cassa piena di musica. La sera stessa dell'arrivo incominciavano nella villetta del Maestro, le letture di Bach. Tutti i *Preludi e fughe*, le grandi *Passioni* e un centinaio di *Cantate* furono letti ed illustrati per noi dal Maestro in poco più di un mese. Per riposare da Bach, erano le *Toccate* di Frescobaldi e le *Sonate* di Scarlatti, i *Salmi* di Marcello, *Il Filosofo di campagna* di Galuppi, gli *Oratori* di Haendel, l'*Orfeo* di Gluck, il *Guglielmo Tell* di Rossini, il *Falstaff* di Verdi: quel *Falstaff* che il Maestro conosceva nota per nota e che allora imparai ad amare.

Si apersero così gli occhi miei alla luce, si rinfocolarono gli entusiasmi che mi avevano spinto nelle vie dell'arte e che nelle aule di via dei Greci parevano essersi svuotati.

Presero forma e chiarezza quegli ideali che pochi anni più tardi sarebbero stati ancor meglio illuminati e resi fermi da un altro incontro per me decisivo: quello con la *Filosofia della musica* di Giuseppe Mazzini.

ADRIANO LUALDI

teatri e concerti

IL XIX FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA

Protagoniste insieme e imputate al Festival veneziano furono le decurtate sovvenzioni, che restrinsero il numero e l'interesse delle manifestazioni, privandoci anche degli spettacoli teatrali: ai quali non costituì, nell'aspettazione del pubblico, degno compenso la larga ospitalità concessa al New York City Ballet di Balanchine.

Limitato, nelle parti più attese, alle manifestazioni concertistiche, il Festival ha conservato anche stavolta, come principio di scelta delle musiche, il criterio meramente esterno ed occasionale della « prima esecuzione »; esso è anche comodo, perchè non pone obblighi di coerenze o giustificazioni, e — salvata l'etichetta della « novità assoluta » — è indulgente e largo come la misericordia divina.

Il XIX Festival ha spesso mutato sede: dalla Fenice a Ca' Giustiniani; dalla Basilica di San Marco all'Isola di San Giorgio. Anche la scelta dei collaboratori è stata allargata: il Sindacato Musicisti Italiani ha coadiuvato nell'organizzazione di un concerto riservato a giovani compositori nostrani; l'UNESCO ha patrocinato il concerto dedicato alla memoria di Kussevitzki.

La serata inaugurale

Un nipote appunto del grande direttore russo-americano, Fabien Sevitzki (cui un legittimo sentimento di rispetto e distinzione ha fatto sopprimere dal comune cognome la prima sillaba) diresse con agile sicurezza il concerto inaugurale alla Fenice, non gremita in tutti gli ordini di posti.

L'onore di far echeggiare per primo la sua voce toccò a Flavio Testi, il giovane compositore applaudito due anni fa alla Scala per una non obliata *Crocifissione*. Il suo *Movimento sinfonico* è di stringata scrittura all'insegna del do maggiore; nonostante fosse tesa da una voluta implacabilità ritmica volò via leggermente. Tanto essa era monolitica, altrettanto sezionati in pannelli erano i successivi *Symboli Chrestiani* del russo per nascita e parigino di adozione Nicolas Nabokov.

Argomento del lavoro erano i simboli che servivano ai primi cristiani per riconoscersi fra loro. Esso è disteso lungo otto brani, su uno strumentale misurato, sempre rappreso, mai turgido — a differenza del canto che facilmente

passa dalle quiete sillabazioni a pienezze melismatiche, da mistiche gioie ritmiche ad una trionfante espansione lirica, mosso ai bruschi trapassi dal ricordo della dissimile vocalità che animava l'antica preghiera.

La misurata intelligente collaborazione del baritono Scipio Colombo giovò alla composizione non meno di quanto l'abilità violinistica di Blaise Calame abbia dato risalto alla *Suite concertante* di Bohuslav Martinu: un brano disinvolto — anche troppo — amabilmente chiacchierino, saporitamente inutile.

Il successivo solista, la ballerina Shirley Broughton, tradì invece le speranze che in lei riponeva Riccardo Malipiero, autore di un *Concerto breve* per ballerina e orchestra. Indebitamente il compositore si attribuiva la paternità della coreografia, e cioè la parte solista della ballerina, ideata senza grande sfoggio di fantasia dalla stessa esecutrice e per nulla pertinente alla musica.

Sfrondato da questa discutibile originalità è rimasto un *Concerto per orchestra* nei tre movimenti tradizionali, nei quali non abbiamo riconosciuto l'afflato lirico e la prestanza di ideazione che rendono validi, per esempio, il *Concerto* per violino e il *Quartetto* del vivace compositore milanese.

Quasi altrettanto unico il solista della composizione che chiudeva la serata inaugurale, un *Concerto* per armonica a bocca e orchestra di Alessandro Cerepnin che si accinse a sì insolito lavoro persuaso dalla bravura e dalle insistenze di John Sebastian, il virtuoso americano che è considerato il *leader* e il portainsegna del popolare strumento.

Cerepnin, d'altronde, è avvezzo a simili *exploits* solistici essendosi già cimentato in composizioni per tuba, per saxofono, per timpani e sa quindi affrontare con disinvolta esperienza i vari problemi di ordine fonico, di organico strumentale, di forma che fatalmente si creano.

Purtroppo egli non seppe disporre della musica con altrettanta abilità; il facile stile da *cabaret* della sua invenzione si trovava chiaramente a disagio nella bella e armonica sala della Fenice, dove peraltro fu eseguita tra nutriti applausi, accattivati specialmente dalla sorprendente bravura dell'interprete.

Musica da camera per fiati

L'unico concerto da camera dell'intero Festival fu affidato ad un complesso a fiato inglese, il Quintetto di Dennis Brain, col quale collaborava la pianista Rosalyn Tourek e radunava lavori dell'inglese Peter Racine Fricker, del nostro Gian Francesco Malipiero, dell'americano Wallingford Riegger.

Metà del programma fu riservato al compositore inglese, che, anche per la sua giovane età (nacque a Londra nel 1920), è pochissimo noto in Italia. Egli aprì il programma con una recentissima *Sonata op. 24* per corno e pianoforte, e lo concluse con il *Quintetto op. 5*. L'essere stato allievo di Mathias Seyber, l'aver assimilato via via Bartòk e Schönberg e Stravinski non ha tuttavia affrancato queste musiche da una sorta di squallore accademico.

Anche Wallingford Riegger è, in Italia, quasi sconosciuto, benchè, al contrario di Fricker, non si possa dire giovane. Infatti nacque ad Albany in Georgia, nel 1885, ma fino ai trentacinque anni procedette serenamente sulle orme della tradizione post-brahmsiana da lui assimilata a Berlino alla scuola di Max Bruch. Mutò poi rotta, approdando alle rive atonali ma rifiutando di tesserarsi con i seguaci della stretta osservanza dodecafonica. Il *Concerto op. 53* per pianoforte e quintetto di fiati, animato e di robusta articolazione, conferma la sua insofferenza per le rigide precettazioni.

Il maggiore successo della serata fu conseguito dai *Dialoghi per cinque strumenti a perdifiato* di Gian Francesco Malipiero. La composizione appartiene ad una serie di *Dialoghi*, che ebbero origine da un omaggio a Manuel de Falla scritto nell'ottobre del 1955 e si svolse da un immaginario dialogo dell'Autore con se stesso e gli strumenti, riuniti in questa serena rievocazione di un mondo amato e della propria musica. Essi vivono secondo lo spirito e l'uso di quel « cantare alla madrigalesca » che inserisce il fluente eloquio di Malipiero in un rapsodico variare di « zone » e temperie musicali.

Il Canticum sacrum *di Stravinski in San Marco*

E' consuetudine del Festival veneziano dedicare ogni anno una manifestazione ad antichi maestri: per ripagare gli ascoltatori — dicono i nostalgici — delle brutture che han dovuto sopportare; o semplicemente per riproporre una emozione antica fra le voci più audaci e moderne.

Quest'anno i maestri antichi della Scuola veneta — i Gabrieli, Monteverdi e Schütz, discepolo di Giovanni Gabrieli e riecheggiante anch'esso, nella norma del *corale* luterano, atteggiamenti veneziani — ritornando sotto le cupole di quella Basilica marciana in cui erano nate alla vita del suono, hanno esteso l'invito al grande Bach (mediato da Stravinski nelle variazioni del celebre corale natalizio, *Von Himmel hoch*) e allo stesso Stravinski, autore di un *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*.

Si era detto, veramente, un anno e più fa, quando cominciò a trapelare notizia del lavoro cui si accingeva l'autore della *Sinfonia dei Salmi*, che stava per nascere una grandiosa *Passione secondo S. Marco*: non, Dio ne guardi, un contraltare innalzato dall'ortodosso Igor all'opera del luterano Giovanni Sebastiano, ma purtuttavia qualcosa di vasto e disteso, forse la *summa* di una inquieta *Kunstlerleben*. Ma anche i vasti fiumi conoscono gli impoverimenti della siccità e quando a quando si riducono a modesto corso. Stravinski, dopo la *Carriera del libertino* non ha prodotto che lavori dal disegno breve e ad organico ristretto; la sua recente stagione ispirativa, dal grande monte della *Passione* in cui doveva prodursi ha ripiegato sulla collinetta del *Canticum sacrum* che si valica, da una parte all'altra, in poco più di un quarto d'ora. Comunque stia la cosa, Stravinski con il *Canticum sacrum* ha inteso rendere omaggio a Venezia, e cortesia vuole che non si accolga l'offerta guardando l'orologio.

Che si tratti di un omaggio a Venezia lo dice anche la dedica in latino che, intonata a guisa di araldi da un tenore e da un baritono, apre la composizione: « *Alla città di Venezia, a lode del suo Santo protettore l'apostolo Marco* ». L'omaggio investe, risalendo a ritroso, la gloriosa Scuola musicale che qui fiorì nel Rinascimento, e ne imita, con moderna libertà, l'ideazione contrappuntistica, l'organico (fiati con prevalenza di trombe e tromboni; organo; viole e contrabbassi), la rapida alternanza tra le voci, l'organo e gli strumenti. Parte dell'omaggio tuttavia ritorna sullo stesso Stravinski il quale ha ancora arricchito la mostra personale che da un trentennio egli va dedicando ad epoche e figure della storia musicale con un nuovo quadro nel quale ha rifatto, *secundum Igor*, lo stile veneto del Cinquecento.

Venendo al *Canticum*, non si può non riconoscere che Stravinski abbia fatto anzitutto un abile composito lavoro librettistico agglutinando insieme, nel testo latino della *Vulgata*, versetti tratti dal Vangelo di San Marco, dal Cantico dei Cantici, dal Deuteronomio, da vari Salmi.

Il *Canticum* è in 5 parti delle quali — « come è dell'ordine che intercorre fra le cupole di San Marco » — la centrale, che esalta singolarmente le tre Virtù teologali, è la maggiore, mentre le altre si rispondono equilibrandosi: la quinta è, nella forma e sostanza musicale, l'esatta inversione della prima; la seconda e la quarta si rispondono essendo entrambi degli « a solo » vocali.

Al di là di questi ed altri bizantinismi che circondano l'ultima fatica stravinskiana, tenteremo di rispondere alla principale ed essenziale domanda: se il Maestro abbia fatto operazione di arte. E qui francamente non possiamo celare alcune perplessità.

Poichè, se non si può negare il « tono » stravinskiano di alcune pagine (l'attacco del coro nella prima e poi nell'ultima parte), nè la bellezza degli « a solo » (specialmente quello per tenore: « *Surge aquilo* »; e la rassegnazione con cui il baritono invoca: « *Credo, Domine, adjuva incredulitatem mea* ») nè l'energia dinamica di alcuni tratti corali, l'insieme del *Canticum* sembrò mancare di quella terza dimensione che le dovrebbe dare una consapevole sicurezza avverando esteticamente il sentimento religioso — l'umiltà, la fede del compositore.

Imputare alla dodecafonia l'incertezza dei risultati raggiunti, come è stato fatto, non sembra equo: soprattutto quando si osservi che l'autore del *Sacre*, servendosi con libertà della tecnica seriale, è pervenuto recentemente nel *Settimino* e nel *Dirge Canon* " *In Memoriam Dylan Thomas* " a validi risultati espressivi, confermando attiva la mente che dirige una personalità dai tratti troppo recisi e noti per non stupire della sua assenza quando, ci sembra l'esempio del *Canticum*, Omero sonnecchia.

L'autore stesso diresse il *Canticum* in una serata che, per attesa di pubblico, suggestione d'ambiente, bravura di interpreti può dirsi indimenticabile. Diresse anche la già ricordata trascrizione da Bach, sulla quale non sembra il

caso di soffermarsi. Robert Craft aveva aperto la serata con musiche dei Gabrieli, di Monteverdi e di Schütz, concertate con abile mestiere ma scarso intuito dello stile.

Gli altri concerti

Invitato all'ultimo momento — secondo una consuetudine deplorevole ma saldamente diffusa sotto il bel cielo italico — a collaborare al Festival con un concerto allineante musiche dei suoi iscritti, il Sindacato Musicisti Italiani ha frettolosamente raccolto cinque partiture di giovani compositori italiani che frettolosamente l'orchestra della Fenice, stanca per i gravosi impegni ammassati in pochi giorni, ha preparato sotto la esperta guida di Ferruccio Scaglia.

Ascoltate con attenzione da un pubblico abbastanza numeroso, nessuna delle composizioni parve superare una genericità di indirizzo, uno scontato aggiornamento di linguaggio, inserendo affermazioni che suonassero con genuinità propria anche se immatura.

Fatta questa premessa bisogna riconoscere alcuni pregi: la elegante fattura del quadripartito *Divertimento per archi* di Oliviero Di Domenico; una maturata assimilazione compositiva a Carlo Prosperi, autore di una *Toccata e Fanfara* per archi, ottone e percussione in cui lo svolgimento non dà ragione del titolo; la sobrietà del *Secondo concerto per orchestra* di Boris Porena. Il lavoro più abile della serata, nel frangersi continuo dei timbri, nella spregiudicata e scaltrita colorazione, parve lo *Scherzo e Notturno* del milanese Nicolò Castiglioni, il più giovane dei cinque; il più ambizioso e vasto la *Fantasia per orchestra* di Massimo Pradella.

Nel quinto anniversario della morte di Sergio Kussevitzki l'UNESCO ha caldeggiato la proposta di ricordare il grande direttore ed apostolo della musica moderna attraverso un omaggio musicale che quattro apprezzati compositori francesi (Daniel Lesur, Henry Barraud, Jean Louis Martinet, André Jolivet) hanno trascritto nelle note e sui pentagrammi delle loro diverse personalità. Se le composizioni aderivano al tono ed agli impegni noti alle musiche contemporanee francesi ed ondeggiavano tra svaporate pretenziosità letterarie postimpressionistiche e brutali implacabilità di ferrea materia, è grazie ad esse che abbiamo conosciuto un complesso corale di eccezionale virtuosistica bravura, il Coro della Radiodiffusion française diretto da Marcel Couraud. Esso fu assistito, per il solo *Te Deum* di Barraud, da un gruppo di strumentisti della Fenice.

Il Festival è continuato con un concerto diretto da Dimitri Mitropulus che, a capo della Filarmonica di Vienna ha interpretato il *Pelléas et Mélisande* di Schönberg e la *Alpensymphonie* di Strauss; si è concluso con alcune serate di balletti, noti e meno noti, del New York City Ballet diretto da George Balanchine.

RICCARDO ALLORTO

UNA NOVITA' DI CASTRO AL COLON DI BUENOS AIRES

Bodas de sangre (Nozze di sangue)

Uno degli avvenimenti più importanti che hanno caratterizzato l'attuale stagione musicale argentina è stata senza dubbio la prima rappresentazione mondiale dell'opera *Bodas di sangre* (*Nozze di sangue*) di Juan José Castro tratta dall'omonimo dramma di Federico Garcia Lorca

Il compositore argentino aveva già realizzato per il teatro musicale cinque lavori di genere e tendenze diverse, mentre nel primo periodo della sua carriera si era dedicato soprattutto alla musica sinfonica, sinfonico-vocale e da camera. Fu nel 1937 che egli presentò al Colòn il balletto *Mekhano*, lavoro di audace scrittura basato sull'estetica del "macchinismo" che già aveva ispirato altrettanto audaci produzioni di Honegger, Prokofiev, Mossolov, Chavez, Santoro ed altri. Tre anni dopo venne rappresentato, sempre al Colòn, un altro balletto di Castro, ma di ambiente del tutto diverso e creato su un libretto di Margherita Wallmann: *Offenbachiana*, una deliziosa evocazione dello spirito allegro e frivolo del principio del Secondo Impero, realizzato su motivi di Offenbach trattati e sviluppati sinfonicamente. Per cause indipendenti dall'arte, i seguenti lavori teatrali di Castro furono presentati all'estero. Nel 1949, venne rappresentata al Sodre di Montevideo la sua prima opera, *La Zapatera prodigiosa*, ispirata dalla commedia omonima di Garcia Lorca. Nella partitura, realizzata in un gradevole e spirituale ambiente spagnolo, insieme a temi originali venne utilizzato un materiale di origine folcloristica che a suo tempo il poeta stesso aveva adoperato nella sua opera drammatica. Nel 1951 un altro suo lavoro, *Proserpina e lo straniero*, ottenne il primo premio al Concorso Internazionale Verdi organizzato dal Teatro alla Scala di Milano. In questa opera Castro realizzò una trasposizione moderna del mito greco; il coro venne situato sulla scena secondo l'uso antico, mentre parallelamente si sviluppava l'azione che si svolge in Argentina. La musica si ispira liberamente al folclore, non in maniera diretta ma ricreandone l'essenza.

Per quanto si riferisce al linguaggio musicale adoperato in *Nozze di sangue*, è difficile precisare se esso sia o no di tendenza nettamente spagnola, anche perchè al riguardo suole ingenerarsi un malinteso. Un musicista spagnolo o di discendenza ispanica che affrontasse questo tema e quest'opera così vigorosa, difficilmente la concepirebbe con una tematica che non fosse di carattere nazionale; però anche se il dramma è permeato di folclore, vi sono in esso molte pagine che non possono essere trattate musicalmente che con un linguaggio più universale e più del nostro tempo.

Premesso ciò, si può parlare in *Nozze di sangue* di un linguaggio ispanico, non nel senso di colore locale, ma di un spagnolismo più profondo ed interiore.

Il ritmo assume sotto questo aspetto un'importanza basilare: l'atmosfera spagnola si può infatti ricreare mediante una successione di ritmi contrastanti e irregolari quali si ritrovano in alcune danze popolari della penisola iberica.

Castro non ha voluto sollecitare la collaborazione di alcun librettista poichè ritiene che un lavoro di Garcia Lorca scritto per il teatro non debba essere alterato da nessun altro autore. Il risultato è talmente convincente da dover riconoscere che qualunque criterio diverso risulterebbe irriverente e l'opera ne rimarrebbe falsata. Per necessità di durata, Castro dovette tuttavia abbreviare alcuni dialoghi e sorvolare su alcuni momento poetici che apparivano più formali che sostanziali. Li alterò quindi o soppresse, sostituendoli con un commento musicale; mantenne invece fedelmente la successione delle scene. Quanto al dialogo, che in Garcia Lorca è animato da una vivacità caratteristica, Castro lo ha pienamente rispettato, a rischio di attentare all'unità della forma; ha superato questo ostacolo creando scene definite dalla costante presenza di elementi tematici che, naturalmente, non serbano alcuni riferimento col *leit-motiv* wagneriano: sono elementi vivificatori che condensano una situazione musicale dandole maggior logica e omogeneità. Esistono tuttavia temi collegati a determinate idee che sintetizzano alcuni personaggi (l'ossessione della *navaja* domina tutta l'opera) e che non si sviluppano in se stessi, ma appaiono come allusioni che possono farsi persistenti. Castro ha cercato, insomma, di creare l'equivalente musicale del sentimento poetico.

BUENOS AIRES - TEATRO COLON
9 Agosto 1956

BODAS DE SANGRE (NOZZE DI SANGUE)

Dramma in 3 atti di F. Garcia Lorca
Musica di ***Juan José Castro***
Edizione Ricordi

Personaggi e interpreti

La Madre	*Marina de Gabarain*
La Fidanzata	*Virginia Castro*
La Moglie di Leonardo	*Sofia Bandin*
La Suocera	*Isabel Casey*
La Serva	*Luisa Bartoletti*
Leonardo	*Marcos Cubas*
Il Fidanzato	*Renato Sassola*
Il Padre	*Angelo Mattiello*
La Luna	*Haydée De Rosa*
La Muerte	*Amanda Cetera*
La Fanciulla	*Consuelo Ramos*
Le Ragazze	*Maria De Benedictis* *Maria del Carmen Egignard* *Carmen Burello* *Annunciada Balsells* *Corrada Malfa*
I Boscaioli	*Horacio Gonzales Alisedo* *Tullio Gagliardo* *Guerrino Boschetti*
Ragazzi	*Virgilio Tavini* *José Crea*
La Vicina	*Emma Brizzio*

Maestro concertatore e direttore
Juan José Castro

Regia di Margarita Xirgu
Maestro del Coro Tullio Boni - Coreografia di Michel Borovski
Prima rappresentazione assoluta

In relazione alla struttura, e seguendo in certo modo l'esempio del *Wozzeck* di Alban Berg, Castro ha voluto plasmare in forme musicali definite, come veri pezzi staccati, molte scene drammatiche, con l'opportuno intervento di elementi tematici convenientemente presentati e ripetuti, i quali giocano un ruolo unificatore del discorso musicale. Egli non ha esitato a scrivere, per *Nozze di sangue*, dei pezzi chiusi quando il testo lo richiede; in questo modo la scena del primo *alfiler* si è risolta musicalmente in uno Scherzo; lo stesso avviene nell'ultimo atto con la Canzone delle due Ragazze (nelle quali Garcia Lorca volle raffigurare le Parche). Nello stesso atto, quando la Madre sembra ormai rassegnata alla sua sorte disperata, il commento musicale è stato trattato in forma di Passacaglia con variazioni.

Tutta l'opera è cantata, non vi sono passaggi parlati nè recitativi propriamente detti. Brevi temi servono frequentemente d'appoggio alla linea vocale anche nei dialoghi.

Tralasciando di esaminare questi aspetti dell'opera, che ci porterebbero su un terreno puramente tecnico, rileviamo il grande valore di questa nuova partitura che onora la musica argentina e si distingue tanto per la profonda sensibilità che la impronta (vi abbondano infatti passaggi di forte emotività e di intenso lirismo) quanto per il modo magistrale con cui sono stati elaborati i differenti aspetti dell'architettura e il colorito orchestrale.

Il discorso musicale, mutevole di continuo, ricco di molteplici accenti e di incessanti fluttuazioni, cambia quasi costantemente fisonomia senza smarrire per questo l'unità spirituale, giacchè la partitura si sviluppa secondo un movimento piuttosto lento e un vigoroso tono drammatico. La linea vocale, sempre di marcato interesse melodico, rifugge, come abbiamo detto, dal parlato e dal recitativo e si appoggia con frequenza nell'intonazione a qualche cellula tematica o sviluppo caratteristico.

Già abbiamo accennato alla varietà della creazione ritmica; segnaliamo ora la meravigliosa ricchezza del colorito orchestrale, di straordinaria flessibilità nei mezzi e grande di varietà di timbri; l'insistenza con la quale il compositore ricorre agli ottoni con sordina conferisce un che di aspro e incisivo al discorso che a volte raggiunge un tono straziante, assai aderente al clima angoscioso della tragedia.

Castro ha saputo avvicendare tutti questi accorgimenti in sapiente contrasto mantenendo così vivo l'interesse per la vicenda che gradualmente accresce la

tensione e culmina nella scena finale, di una tale grandezza e semplicità di mezzi da riportarci col ricordo alla tragedia greca.

Non ci soffermeremo sulla trama dell'opera che è ben conosciuta. Nel primo atto assistiamo al dialogo tra la Madre e il Fidanzato, stringato e pieno di suggestione che termina con una frase strumentale in una mezzatinta di inquietante sonorità. La seconda scena, nella casa di Leonardo, inizia con una Ninnananna di una infinita e delicata tenerezza nei suoi persistenti giri melodici; segue subito, con ammirevole contrasto, l'aspra e tesa conversazione tra Leonardo e sua Moglie, scena nella quale si imposta tutto il dramma.

Come un grande *Lied* riaffiora infine il dolce tema della Ninna-nanna che si riallaccia al primo interludio orchestrale di intensa espressione. Il terzo quadro inizia con la cerimonia della domanda di matrimonio che ha qualcosa di ieratico e di rituale; il tono diventa più drammatico nel finale quando si intuisce la presenza di Leonardo in agguato nelle vicinanze della casa.

Il secondo atto, che permette l'impiego di grandi masse corali e di danzatori, si inizia con una conversazione sottolineata da un bel coro interno. Giunge Leonardo e il dialogo si fa subito veemente e drammatico. L'arrivo degli invitati nella scena che segue ha permesso al compositore di presentare un pezzo sinfonico-vocale di singolare bellezza e in cui la parte corale è trattata assai abilmente con frasi di fresca melodicità. Un nuovo e amaro dialogo tra Leonardo e la Moglie chiude il quadro. Il secondo quadro inizia con una danza brillante e vivace di grande forza dinamica e il cui carattere spagnolo è ottenuto più per vocazione che attraverso riferimenti diretti. Assai grazioso è lo Scherzo, già citato, che commenta l'episodio dell'*alfiler*, e di intensa drammaticità il finale, quando i due amanti fuggono a cavallo.

Il terzo atto comincia con una scena nel bosco in ammirevole contrasto con il resto dell'opera; mentre finora il dramma si era sviluppato con un tono decisamente realista, ci troviamo ora in un'atmosfera del tutto differente, in uno strano clima fantastico preannunciato da una breve introduzione affidata (come suggerisce lo stesso Garcia Lorca) a due violini sorretti da un colorito accompagnamento orchestrale.

In un intervista concessa durante le prove, Castro ha voluto sottolineare l'acutezza di tale indicazione musicale del Poeta. A suo giudizio non esiste un effetto più adeguato alla situazione di questa combinazione strumentale dei due violini. Castro segnalò in tale occasione le grandi difficoltà di una adeguata realizzazione musicale di tale scena. Il risultato è stato pienamente soddisfacente ed ha conferito a questa mirabile scena del terzo atto quasi il carattere di una parentesi fantastica.

Essa è stata delineata per mezzo di procedimenti armonici e orchestrali in assoluto contrasto con i precedenti. Si odono nella notte le voci del bosco, un bosco animato di esseri allegorici ed irreali. Sono dapprima tre boscaioli (in realtà gli spiriti del bosco) che commentano la fuga e l'inseguimento, poi la

ispirata canzone della Luna; infine il magnifico canto della Mendicante (La Morte) che costituisce uno dei momenti più riusciti di tutta la partitura ed è una vera trovata armonica e strumentale. La Morte è interpretata da due cantanti, un uomo e una donna, i quali si alternano dividendosi il testo a mezzo e spezzando anche le parole; ciò spoglia il personaggio di ogni umanità e dà alla parte un colore quasi disumano.

Il Duetto dei fuggiaschi, mescolanza di passione e di affanno, ha suggerito a Castro ispiratissimi accenti. Il finale della scena, con l'imponente figura della mendicante, vista di spalle, in un cadenzato oscillare di un grande uccello dalle ali immense, ha un commento musicale di impressionante vigoria ed eloquenza. Segue un altro interludio strumentale nel quale predominano i timbri rauchi degli ottoni. Giungiamo così all'ultimo quadro che include in primo luogo la canzone delle due Ragazze (le Parche) alternantesi con le frasi di ingannatrice serenità della Fanciulla. Il discorso musicale nella sua sobrietà acquista poi uno straordinario rilievo quando la Madre pronuncia strazianti parole di dolore, quando ha inizio il breve e bel terzetto, e soprattutto quando si ascolta il frammento finale con le famose parole « *con un cuchillo, con un cuchillito* » sulle quali Castro ha saputo creare commoventi accenti. Subito dopo il discorso musicale passa insensibilmente alla voce aspra e penetrante della tromba con sordina che chiude degnamente questa ammirevole creazione dell'arte lirica argentina.

ROBERTO GARCIA MORILLO

MILANO

Dopo una breve Stagione operistica tenuta sul finire di giugno al Teatro Lirico, si è svolta la Stagione all'aperto (Estate Lirica Milanese) ospitata, come lo scorso anno, nel vasto piazzale semicircolare al centro della Fiera Campionaria Internazionale. Lo spettacolo inaugurale fu riservato all'*Aida*, di cui veniva offerta un'esecuzione buona sotto tutti i punti di vista; dirigeva il Maestro Mario Cordone, con la consueta autorità, regista Augusto Cardi, direttore dell'allestimento scenico Alberto Scaioli. Convincente e sensibile fu giudicato il soprano Gertrude Ribla che sosteneva la parte della protagonista; ottimo Radames era il tenore Salvatore Puma. Franca Sacchi (Romeo Morisani, Augusto Santini, Dino Dondi, Cesare Masini Sperti, hanno contribuito al buon esito dello spettacolo; che si giovava peraltro di un ottimo balletto guidato dalla coreografa Galleani ed avente per valida solista Olga Amati.

Con non minore successo andava in scena, pochi giorni dopo, la seconda opera della stagione, *Madama Butterfly* sotto la direzione di Antonio Narducci e con la regia di Giovanni Fiorini. Stella Giovanelli si è dimostrata una protagonista di notevoli qualità, ottimamente coadiuvata dagli altri interpreti, Vittoria Mastropaolo, Doro Antonioli, Gino Orlandini.

Terza opera *Carmen*, la cui prima esecuzione doveva venire sospesa all'ultimo momento per la pioggia e rimandata di un paio di giorni. Comunque, sia pure con due giorni di ritardo, il successo dell'opera è stato pieno e convincente, merito ancora una volta del direttore Narducci e di una eletta schiera di interpreti tra i quali va segnalata la veramente ottima protagonista, Laura Didier Gambardella; ma anche gli altri, Pinuccia Perotti, Bianca Maria Casoni, Giuseppe Savio, Otello Bersellini, Amelia Benvenuti, Ottavio Serpo, Pino Castagnoli, Bruno Carmassi ed Ernesto Vezzosi, si sono dimostrati interpreti agguerriti; talchè ne è nata una esecuzione di buon livello.

Breve dunque la Stagione dell'Estate Milanese; breve anche la Stagione di Avviamento dei giovani cantanti promossa dall'Associazione Lirica e Concertistica Italiana al Teatro Nuovo. Inaugurata il 18 agosto essa si è conclusa alla fine del mese: pochi giorni dunque, ma intensa attività.

La prima opera ad essere allestita è stata *Bohème*. Sotto la direzione lucida e vigorosa di Franco Patanè si sono impegnati vivacemente i giovani cantanti chiamati a costituire i diversi complessi per le singole repliche (è noto che alla Stagione di Avviamento, ogni replica si vale della partecipazione di nuovi interpreti).

Si sono alternati sul palcoscenico, nelle successive esecuzioni di *Bohème*, Iole Reboni, Giuseppe Baratti, Limbania Leoni, Marco Stecchi, Lucillo Pittori, Libero Bullo, Adriana Martino, Angelo Rossi, Luigi Mandelli, Elio Castellani, Oscar Scaglioni, Agnese Mutti.

Particolarmente felice è apparsa l'edizione del *Barbiere* grazie al vivace impegno ed alla notevole validità del giovane direttore d'orchestra, anch'esso esordiente sul piano dell'opera, Alberto Zedda. Hanno cantato nella prima esecuzione Alessandro Ballian, Ginetta la Bianca (Figaro e Rosina validissimi), Ismildo Tedeschi, Giovanni Antonini, Antonio Casagrande, Stefania Sina, Nino Rippa e Galliano Ferrante; nella seconda Clelia Drovandi, Laura Zanini, Paolo Cesari e Renato Spagli, hanno sostituito i colleghi.

Terzo ed ultimo spettacolo *Cavalleria* e *Pagliacci*, ancora sotto la direzione vibrante di Franco Patanè; interpreti di primo piano sono stati Isabella Doran, Paola Mantovani, Rino Lo Cicero, Liborio Vultaggio, Olga Lopez, Edda Cuberli, Gastone Limarilli, Pietro Capucilli, Giuseppe Lamacchia e Michele Molese.

La Stagione si è conclusa, secondo la tradizione, con un concerto sinfonico-vocale. Lo chiamano ogni anno il concertone e procura ai giovani cantanti feste a non finire.

MEMO ZAMBRINI

NAPOLI

La impareggiabile Arena Flegrèa ha ospitato cinque spettacoli, come gli altri anni affidati alle cure dell'Ente sancarliano. Anche quest'anno il criterio della popolarità

è stato prevalente, anzi esclusivo, e per le note ragioni: l'opportunità di richiamare il maggior numero possibile di spettatori nella capacissima Arena e ridurre in proporzione il fatale *deficit*. Ormai le stagioni in cui si potevano ascoltare opere come l'*Orfeo* gluckiano, il *Giulio Cesare* di Haendel o *I Troiani* di Berlioz ci appaiono in favolosa lontananza; la « cassetta » ha anch'essa le sue inderogabili ragioni, cui non resta che inchinarsi... Dovendosi limitare al repertorio, quasi sempre al più glorioso e sempre più logoro, il S. Carlo ha avuto cura di presentare le opere, quelle di turno, nelle migliori condizioni possibili. La stagione ha avuto un successo, anche di pubblico, eloquente: molte recite si sono svolte a teatro esauritissimo, e talora c'è stato bisogno dell'intervento della forza pubblica per arginare la folla.

Il *Mefistofele*, opera d'apertura, è stato diretto da Oliviero De Fabritiis, ed ha avuto come protagonista Cesare Siepi, dalla voce superba. Han fatto degna corona la Carteri e un giovane quasi debuttante, Eugenio Fernandi, che costituì la rivelazione della serata per la pura bellezza della voce robusta e flessuosa, estesa, timbratissima. Ordinata e disinvolta la regia di Piccinato: ottimo l'apporto del corpo di ballo agli ordini perentori della Gallizia. Il secondo spettacolo è stato costituito dalla intramontabile *Aida*, un'opera che respira a proprio agio all'aria aperta, e che è stata allestita in modo esemplare, sotto l'entusiastica direzione di un giovanile Bellezza (che festeggiava le sue nozze d'oro col S. Carlo, dove 50 anni fa diresse per la prima volta, appunto, l'*Aida*), e con l'apporto di voci come quelle di A. M. Rovere, di Ebe Stignani, di Mario Filippeschi e dell'americano Robert Mc Ferrin, dal volume (quest'ultima) un po' esile, ma di ottima lega. Autorevole regista il Frigerio. Coro (nonostante le lamentate deficienze) sicurissimo, e danze superbe (prima ballerina la intelligente Wanda Clerici). Bellissime le note scene di Cristini, con estrose varianti del sovrintendente Di Costanzo.

La Traviata, trascinata all'aperto nonostante la cagionevole salute, vi ha resistito benissimo, per merito, soprattutto, di... Giuseppe Verdi e dell'interessantissima e originale, anche se discutibile, soluzione scenica escogitata. Magnifica Violetta, sotto tutti i punti di vista, si è rivelata la giovane e vibrante Virginia Zeani, ben secondata dal Raimondi (Alfredo) e dal Savarese (Germont). Sicuro direttore Angelo Questa; solerte regista Livio Luzzatti. La *Bohème* e il *Barbiere di Siviglia* non reggerebbero certo al *plein air* se non godessero della popolarità che sappiamo. Han registrato forse il più massiccio intervento di spettatori. Sono state dirette, la prima da Ugo Rapalo, la seconda da Francesco Molinari-Pradelli. Magnifica Mimì la Pobbe, ben secondata dal tenore Gianni Jaia e dal baritono Romano Roma, nonchè dal basso Algorta, dal Cesari, dall'Ercolani e dal Fontana; regista il Luzzatti. Protagonista applauditissimo del *Barbiere* è stato il Bastianini, cui ha fatto riscontro la bella e duttile voce di Antonietta Pastori (certo più adatta al « serio » lirismo della verdiana Gilda), quella di Luigi Alva, quella di Andrea Mongelli. Tipico Don Bartolo, il Pudis. Vittorio Viviani ha risolto con verve intelligente i difficili (date le dimensioni del palcoscenico) problemi della regia.

Chiusa l'attività lirica dell'annata, al S. Carlo si lavora alacremente alla messa a punto del cartellone della prossima stagione ufficiale, del quale speriamo di poter fornire le primizie in occasione della nostra prossima lettera.

Nell'ultima nostra corrispondenza (apparsa nel numero di giugno di *Ricordiana*) ci intrattenemmo sui primi concerti sinfonici primaverili al S. Carlo. Coglieremo ora quest'occasione per ricordare, di quel ciclo, il concerto diretto da John Barbirolli, al quale prese parte la tredicenne pianista Francesca Bernasconi, napoletana di nascita, già allieva del compianto Paolo Denza, quindi assistita dalla raffinata esperienza di Vincenzo Vitale. Il successo riscosso dall'adorabile fanciulla fu pari alle sue stupefacenti qualità, risolventisi in un suonare straordinariamente padroneggiato, in una infallibile (e per la sua età appena credibile) consapevolezza stilistica. Il *Concerto in do maggiore op.* 15 di Beethoven, attaccato con autorità degna di un consumatissimo piani-

sta, fu tenuto tutto sul piano di una ricca interiorità e attuato in una qualità di «pronuncia» di esemplare nitore.

Durante l'estate, salvo qualche concerto occasionale (citeremo quello diretto da Armando La Rosa Parodi), l'attività sinfonica tace. In compenso, si prepara la Stagione sinfonica autunnale, che quest'anno avrà inizio addirittura il 26 settembre, con notevole anticipo sulle date degli altri anni. Inaugurerà la stagione Gianandrea Gavazzeni, che avrà a collaboratrice pianistica Lia De Barberiis; seguirà Arturo Basile (solista Aldo Ferraresi), che dirigerà fra l'altro una *Suite* tratta dal balletto *Folies Bergères 1868* di Renato Parodi. Fritz Rieger, con l'Orchestra Filarmonica di Monaco (che sembra aver messo le tende fra Napoli e Ravello) esaurirà, in quattro concerti che si prevedono di alto livello, un denso ciclo beethoveniano comprendente anche la *Nona Sinfonia*. Seguirà un altro ciclo, quello brahmsiano diretto da Karl Boehm e comprendente le quattro *Sinfonie*. Dopo l'immancabile serie di balletti, per la quale è stato scritturato quest'anno l'American National Ballett di New York, si avranno ancora due concerti sinfonici (rispettivamente diretti da Jacques Rachmilowich e da George Sebastian) e un *récital* del sempre attesissimo Arthur Rubinstein.

GIACOMO SAPONARO

NERVI

Il Festival Internazionale del Balletto

Suggestivamente illuminati nella notte, i parchi di Nervi, non costituiscono soltanto una fiabesca cornice per lo spettacolo dei balletti, ma di per sè soli sono già uno stupendo spettacolo. La folta vegetazione, la sapiente alternanza di prato e di bosco, le voci della natura che, nel silenzio notturno, vi si percepiscono, concorrono a creare un incanto che è difficile definire, che teme ben pochi confronti e, per coloro che sono appena usciti dal tumulto della città e dal ruggente traffico della via Aurelia, un ineffabile senso di distensione.

Se alla verde cavea che accoglie ben 3000 posti a sedere che la guazza della sera ricopre di un umido velo cui rimedia con premurosa sollecitudine il molto bene organizzato personale, fosse possibile assicurare un maggiore silenzio, non tanto da parte delle rane che ad una certa ora se ne vanno a dormire, ma dei *dancings* vicini e lontani donde, specie a seconda del vento, pervengono brandelli di scomposti, gutturali schiamazzi, e soprattutto da parte dei treni che transitano proprio a ridosso del palcoscenico coprendo col loro strepito, sia pur fugace, qualsiasi altro suono, la sede degli spettacoli che, da due anni, con esito più artisticamente che finanziariamente felice, organizza l'Ente Manifestazioni Genovesi, diretto per la parte artistica da Ugo Dell'Ara e Mario Porcile, godrebbe dei requisiti dell'assoluta perfezione. E se gli spettatori degli ultimi posti, quando non siano muniti di binoccolo, vedono male; e se l'acustica, per quanto migliorata rispetto alla precedente stagione da un nuovo impianto di amplificazione che tuttavia produce effetti curiosi, lascia a desiderare, restando il diletto quasi prevalentemente visivo e sensoriale, non è forse possibile pretendere di più, trattandosi di difetti legati alla sede e al genere di spettacolo.

Col balletto *Mademoiselle Julie*, ha inaugurato il Festival, la sera del 28 giugno, il Balletto del Teatro Reale di Stoccolma, diretto da Joel Berglund. I casi dell'altera e superbiosa signorina Giulia che, schiava dei sensi, nella surriscaldata atmosfera delle danze ancillari, s'incanaglia col servo, illudendosi costui di riscattare, nel possesso della padroncina, l'umiliazione dell'ancestrale vassallaggio, e che finisce con l'uccidersi col di lui concorso, oppressa dalla vergogna e dal disonore che gli antenati, distaccandosi dai loro quadri, le rinfacciano, si ritrovano, molto realisticamente e con toni allucinanti, descritti nel balletto che Birgit Cullberg ha tratto con alquanta libertà dal noto dramma di Strindberg, balletto che astrae naturalmente dall'elemento sociale del dramma per far fulcro sull'erotismo, coreograficamente espresso qui con la schietta impudicizia delle genti scandinave. Soggetto

nient'affatto edificante e nient'affatto allegro ad onta di qualche spunto satirico e anche farsesco, che ha dato la misura di dove possa arrivare la danza ad opera di coreografi geniali con danzatori drammaticamente così espressivi e virtuosisticamente così dotati come la bella Elsa Marianne von Rosen, protagonista, e Willy Sandberg nei panni di Giovanni il domestico, e delle straordinarie possibilità di questo complesso svedese che, invece, non è uscito dai binari della onesta mediocrità nel balletto tradizionale, ossia nel 2° atto dell'ormai stucchevolissimo *Lago dei cigni* di Ciaikovski, danzato su un sfondo scenico di notevole bruttezza. Una più armoniosa eleganza si è avuta nel *Pas des dix* (da *Raymonde* di Glazunov) ma, accanto a *Mademoiselle Julie*, su musica non eccelsa di Ture Ragström orchestrata da un altro, scene e costumi su bozzetti di Sven Ericson; a *Romeo e Giulietta* di Prokofief, coreografia della Cullberg, scene e costumi di Jan Bradza, protagonisti Marianne Orlando e Kenneth Petersen; a *Medea*, altra fosca vicenda, balletto di Birgit Cullberg, ispirato alla tragedia di Euripide su belle musiche di Bèla Bartòk, e costumi su bozzetti di Alvar Granström, con Elsa Marianne von Rosen e Willy Sandberg protagonisti, s'è visto chiaramente come questo complesso punti più sull'espressività drammatica che sull'accademismo formale e decorativo, pur eccellendo i solisti anche nella danza classica. Dirigeva l'orchestra (quella del Teatro Comunale dell'Opera, ex-Carlo Felice) Bertil Bokstedt.

Il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala che, dal 6 all'8 luglio, ha richiamato gran pubblico destando il più schietto entusiasmo, si mantiene invece, e con ormai matura e più che consapevole autorevolezza, nella piena tradizione del balletto classico. Sontuosi i costumi, belle le scene, e sempre di grande effetto la coreografia sia dell'assieme che dei solisti, con grande varietà di episodi virtuosistici come nel pomposo barocchismo del balletto *Le Nozze di Aurora*, coreografia di Petipa, sulla musica, a volte bolsa e banaluccia, della *Bella addormentata* di Ciaikovski, che tuttavia, con toni più intensi e un fraseggio più elegante da parte dell'orchestra, non mancherebbe di far figura. Audace ci è parso, invece, l'esperimento di offrire ai buoni genovesi in pieno travaglio digestivo, in prima esecuzione per Genova, e all'aperto per giunta, con una orchestra non ferratissima per quanto autorevolmente diretta da Luciano Rosada, la stravinskiana *Sagra della primavera*, così carica di dissonanze e di significati esoterici, così ancorata ormai nel mondo della cultura e pur così ignorata. Esperimento non felice, a nostro parere, per quanto il complesso della Scala ne abbia offerto una riproduzione assai pregevole, poichè i riti della Russia pagana, così poco spettacolari, ancorchè nati all'aperto, vanno riprodotti al chiuso affinchè nulla vada perduto del loro contorno sonoro, a cominciare dall'arcana melopea del fagotto, smarritasi a Nervi nel frastuono d'un treno indiscreto. Ma la tetraggine dello spettacolo e l'offesa per i delicati orecchi del pubblico genovese vennero mediçati dalla *Gaîté parisienne* di Massine su musiche di Offenbach, balletto volgaruccio ma divertente, in cui Ugo Dell'Ara ha disegnato uno spassosissimo tipo. I bravi danzatori scaligeri andrebbero nominati uno per uno ma dobbiamo limitarci a segnalare la bravura di Vera Colombo e di Giulio Perugini, protagonisti delle *Nozze di Aurora*, e di Gilda Maiocchi, l'*Eletta* della *Sagra della primavera*.

Una delle maggiori attrazioni del Festival di Nervi, il *récital* di Tamara Tumanova con Ugo Dell'Ara e Wladimir Oukhtomski, avendo la diva mancato a precisi impegni per vicende giudiziarie legate ad un annullamento di matrimonio (in U.S.A., naturalmente) venne provvidenzialmente sostituito col duo Nora Kovach e Istvan Rabovski, due danzatori ungheresi di altissima classe e di scuola russa, che stavano riposandosi in Italia prima di tornare in America. Furono difatti coinvolti nel naufragio dell'*Andrea Doria*. Sono due virtuosi della danza, in senso anche ginnastico, più brillanti che profondi, ricchi più di scattante agilità che di calore e dolcezza interpretativa. Il successo del quasi improvvisato programma è stato tuttavia grandissimo nel *Don Chisciotte* di Minkus, in *Coppelia* di Delibes, in una

melodia dall'*Orfeo* di Gluck, nel *Tarass Bulba* di Asafiev e nell'*Esmeralda* di Pugni. L'orchestra, diretta dal Rosada, eseguì anche, senza ingiuria e senza lode, alcuni brani sinfonici.

Dal 18 al 22 luglio ha trionfato il numeroso, affiatatissimo Complesso di Stato Ungherese di danza, canto e musica tzigana. Divertentissimo spettacolo, reso ancor più suggestivo dai variopinti costumi femminili, elettrizzante pel brio che vi infondevano danzatori, suonatori e cantori, di intonazione eminentemente folcloristica. Non è il caso di star a discutere come e quanto la necessità di far spettacolo influisca nel render artificiose queste figurazioni di danza. L'occidentale che non ha mai visto le autentiche danze magiare resta senz'altro preso dalla seduzione anche visiva di questo spettacolo che è sempre sorretto da autentici e ben sorvegliati valori artistici. Ammirevole soprattutto il coro nella musica a cappella di Bartòk e Imre Csenki, ma piuttosto parodistica ci è parsa la *Seconda rapsodia* di Liszt eseguita, con fedele rispetto del testo, dall'orchestra tzigana con le ornamentazioni virtuosistiche del pianoforte affidate al clarinetto e al cembalo. Molti certo hanno ritenuto che si trattasse della... versione originale di quel pezzo arcifamoso e per conto nostro, anche se si trattava di un'altra trascrizione, trovammo più gusto nell'*Hora staccato* di Dinicu. Sta di fatto che tutti erano bravissimi, a cominciare dai suonatori, con autentici virtuosi di *tarogato* e di *cembalon*.

Gli stessi dubbi sulla maggiore o minore genuinità delle danze possono venir sollevati a proposito del balletto indù di Ram Gopal che ha chiuso il Festival di Nervi con tre rappresentazioni contro cinque degli Ungheresi, pur dovendosi ammettere, in questo caso, la necessità di rendere accessibile allo spettatore europeo il complicatissimo simbolismo di atteggiamenti e mosse che il più delle volte hanno significati rituali con origini che si perdono nella notte dei tempi. Bisogna perciò scindere, in questo balletto, ciò che è folclore più o meno occidentalizzato dalla danza liturgica di cui Ram Gopal ha offerto, venendo per la prima volta in Italia, insigni esempi. La danza indù si affida prevalentemente al gesto. Sono i muscoli mimici del volto, gli occhi, le braccia e soprattutto le mani che danzano e ciò che questi danzatori compiono con le mani è assolutamente prodigioso, raggiungendo effetti di trascendente bellezza. Sappiamo d'altra parte che i testi indiani sulla danza enumerano oltre 60 gesti delle sole mani e il giuoco delle mani, ritmicamente fondendosi con quello di tutti gli altri muscoli del capo e del tronco, disegna figurazione ora statiche ora dinamiche di raffinata suggestione, con un'armonia fisica che non può essere che il prodotto di una profonda armonia interiore e di un dominio assoluto del proprio essere il che rientra, d'altra parte, nell'etica, nella filosofia, nella religione dell'India. Si aggiunga a questo raro spettacolo quello della ricchezza degli abiti e dei copricapo e, per Ram Gopal, della bellezza scultorea, anche se piuttosto efebica, del corpo.

Le danze indù sono accompagnate da una orchestra che consta di parecchi tamburi, affidandosi essa prevalentemente alla percussione ,e di strumenti originali a plettro e a fiato. Da segnalare il virtuosismo di solisti di varie specie di flauto donde traggono lunghe melopee modulate sugli intervalli della scala indù che procede per quarti di tono, creando suggestivi effetti impressionistici di stampo esotico. Ma la implacabile uniformità del ritmo finisce per trasformarsi, per orecchi occidentali, in una monotonia da *jardins des supplices*. Il balletto indù ha chiuso in bellezza il 2° Festival del balletto che, con tempo abbastanza galantuomo, venendo anche ripreso ogni volta dalla televisione, ha richiamato sempre gran pubblico. Ma occorre anche dire che, a fine maggio, nel Piccolo Teatro della Città di Genova Eleonora Duse, l'Ente Manifestazione Genovesi aveva signorilmente offerto ad un pubblico di invitati un'esecuzione (la prima per Genova) della *Juditha triumphans* di Vivaldi, diretta da Vittorio Baglioni, Complesso d'archi di Genova debitamente rinforzato con legni, ottoni, timpani e un solista di mandolino, il Coro madrigalistico dell'Accademia Chigiana di Siena,

istruito da Andrea Morosini, e i cantanti Claudia Carbi, Rosanna Giancola, Bruno Ferrari, Gino Orlandini e Armando Torti. Il senso drammatico e l'inspirato lirismo di molte pagine ripagano della convenzionalità di altre in questo «sacro militare oratorio» che è stato eseguito con ulteriori soppressioni e tagli, nella revisione del Frazzi, già manomessa nella successione dei pezzi e largamente sfrondata nel recitativo. L'esecuzione genovese non ha brillato per eccessiva raffinatezza. Eccellente la Carbi, buona la Giancola, mediocri gli altri.

PIETRO BERRI

VERONA

Giovedì, 19 luglio, con il *Nabucco* di Verdi, si è inaugurata la 34ª Stagione lirica dell'Arena di Verona che si chiuse domenica 19 agosto con *Tosca* di Puccini. Le altre due opere del cartellone furono *Gioconda* di Ponchielli e il *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

Va detto subito che la Stagione testè chiusa si è mantenuta complessivamente ad un livello superiore a quello degli anni immediatamente precedenti. Segno che i dirigenti preposti all'Ente si sono preoccupati che le cose cominciassero a filare. Diciamo cominciassero perchè è certo che un altro anno, con un cospicuo lasso di tempo utile davanti a sè, si potrà ottenere un risultato artistico di alto livello. Infatti (e di questo va data alta lode all'Ente medesimo) s'è già pubblicato il cartellone per la prossima 35ª Stagione lirica areniana: novità insolita questa.

Nel luglio-agosto 1957 avremo dunque: *Norma, Bohème, Rigoletto, e Carmen*.

Plaudiamo alla scelta di *Norma* (rappresentata due sole volte, nel 1923 e nel 1935) ma riteniamo che per le altre tre opere si sarebbe potuto svecchiare, pur attingendo al repertorio tradizionale italiano e straniero e tenendo presente anche la necessità che le opere siano popolari, agli effetti del concorso di un pubblico che è cosmopolita per tradizione. Per fare un solo esempio notiamo che Catalani è comparso un'unica volta (nel 1935 con *Loreley*) in 34 Stagioni liriche areniane. Nè può addursi a giustificazione l'affermazione che le opere di tale autore non possono adattarsi al teatro all'aperto, visto che già si sono date opere quali *Il Barbiere, Elisir d'amore, La Bohème, Lucia*. Certo l'assillo del bilancio è argomento che non può essere trascurato, ma noi siamo convinti che una giusta scelta sulla base del criterio di un sano svecchiamento gioverebbe anche ai fini pratici.

Del resto l'attuale Stagione ha visto un concorso di pubblico che è stato sempre imponente.

Per gli interpreti siamo ben lieti di poter ripetere quanto già scrivemmo altra volta a proposito del tenore Franco Corelli, riconfermatosi artista di classe, intelligente, vocalmente dotato di un timbro estremamente gradevole e di una voce che si piega ad esprimere con duttilità e scuola quanto con sincerità e viva spontaneità l'interprete sente. In una parola: un artista che avrà una strada luminosa da percorrere se, come auguriamo, egli persisterà nella stessa serietà d'intenti che l'ha condotto in breve tempo all'attuale sua posizione, nella non folta schiera dei tenori nostrani.

Si è ugualmente riconfermata positiva la impressione destata da Gian Giacomo Guelfi, una voce veramente da Arena, tonante.

Naturalmente ammirazione è andata in larga dose anche al Di Stefano, troppo noto ormai per doverne tessere le lodi.

Nei ruoli femminili si sono particolarmente distinte Anita Cerquetti (Abigaille in *Nabucco*) per le sue chiare qualità vocali e sceniche, Lucia Danieli (Fenena in *Nabucco*), nonchè Caterina Mancini e Fedora Barbieri nella *Gioconda* e Gigliola Frazzoni nella *Tosca*.

L'orchestra ha dato prova di buon affiatamento e di resa superiore a quella degli anni scorsi; segno che la compagine si va selezionando e migliorando, il che è di primaria importanza. La concertazione e direzione di Molinari Pradelli e di Votto è stata in relazione alla loro fama.

RICCARDO CAPSONI

AREZZO

Il IV Concorso Polifonico Internazionale

Quella del 1956 è la quarta edizione del Concorso Polifonico di Arezzo. La prima, nel 1952, non viene più considerata poichè fu a carattere nazionale. Dal 1953 in poi, invece, le nazioni partecipanti sono andate sempre più aumentando. Sei nel 1953, quattro nel 1954 (il regresso è soltanto temporaneo), sette nel 1955 e undici nel 1956. Queste undici nazioni sono precisamente Italia, Francia, Germania, Austria, Belgio, Spagna, Jugoslavia, Olanda, Marocco, Principato di Monaco e Grecia. Purtroppo queste due ultime nazioni, all'ultimo momento, sono mancate; ma la loro adesione è stata assai significativa. Comunque quest'anno c'è stato l'ingresso dell'Africa, con la Corale marocchina " Psallette à coeur joie " e l'on. Bitossi, inaugurando la manifestazione, nel rilevare questa partecipazione, ha voluto rivolgere al complesso un « Benvenuto! » che voleva significare: « E voi, Americhe ed Asia, che state facendo? Perchè non fate altrettanto? ».

E' bello vedere schierati, intorno alla piazza Guido Monaco — che questo anno ha subito una radicale trasformazione — undici pennoni che coprono, in parte, la vista della bella lontana cattedrale. Undici stendardi che appaiono anche all'ingresso di quel Teatro Petrarca — ove ha luogo la competizione — che ha la sua piccola storia (forse non tutti lo sanno, ma è su quella ribalta che Claudia Muzio fece il suo importante debutto). Le bandiere erano applicate ad altrettante trombe e le trombe erano innestate su di una riproduzione degli angeli della Cantoria del Della Robbia, quella che si ammira nel Museo del Duomo di Firenze.

I vincitori della prima categoria di quest'anno — quella che più ci preme trattandosi di cori misti che interpretano musiche classiche — sono stati il Wiener Madrigalkreise di Vienna, l'Ensemble Vocal Caillard di Parigi, l'Omladinsko Kulturno di Zagabria e il Nordhorne Kammercof di Nordhorner in Germania. Graduatoria esatta, che deve aver fatto sudare non poco la giuria, la quale si è trovata a classificare altri ottimi complessi come quelli di Belgrado, Barcellona e Treviri. Non senza uno scopo abbiamo parlato più sopra di amore e di divulgazione artistica. E infatti gli autori prescelti delle varie società corali per il *pezzo facoltativo* contemplato in programma, erano quasi tutti importanti. Riportiamo qualche nome: Palestrina, Anerio, Lasso, Des Près, Dufay, Victoria, Monteverdi, Ingegneri, Bach, Beethoven, Mozart e giù fino a Bruchner e a Stravinski. L'uomo ama cantare e dà prova di voler cantare pagine di sana e colta polifonia. Tipico è il caso del coro di un paesino vicino ad Arezzo: quello di Anghiari, diretto da don Vittorio Bartolomei. Due anni fa era un insieme piuttosto scadente, oggi è un complesso che canta il *Pater* e l'*Ave* di Stravinski con notevole sensibilità. Non ci meraviglieremmo se, dopo essersi qualificato quest'anno come primo degli italiani (ottavo posto in classifica), un giorno non lontano lo vedessimo nel gruppo dei cinque premiati della prima categoria.

Non c'è dubbio: ascoltare dei minatori cantare Viadana, Des Près e Giovanni Croce, ammirare degli operai interpretare tipici canti regionali, è cosa che, volere o no, commuove, specialmente se si tengono presenti, al confronto, i compassati spagnoli, quelli della Polifonica di Barcellona, che raccoglie tutti medici (donne e uomini).

Passiamo ora ai cori di seconda categoria comprendenti voci maschili di non oltre trenta elementi. Il primo premio è toccato a degli escursionisti spagnoli, il secondo ai predetti minatori di Santa Barbara (Montecatini) e il terzo alla società Palestrina di Camin (Padova). Altri quattro premi sono andati ancora agli italiani. Per la terza categoria — e qui non siamo d'accordo con la giuria — il primo premio è stato dato al coro di Belgrado, che ha dei meriti, ma non è migliore del Wiener Madrigalkreise di Vienna, andato al secondo posto; terzo premio alla corale di Anghiari, e quarto al Marocco.

Ora qualche considerazione. Punto primo: l'Italia non fa troppo buona figura in queste gare internazionali. Nella prima categoria, all'infuori di qualche modesto rappresentante di grossi centri, le città maggiori non risultavano in gara. Che accade allora? Che i premi vengono portati via dai cori d'oltre confine e i paesini sperduti nelle provincie stravincono sulle città. Nulla di grave per questa seconda constatazione, ma la prima, riconosciamolo, è piuttosto dolorosa.

Punto secondo: la giuria lavora con evidente difficoltà: ascoltare una quarantina di cori e poi classificarli, e tutto nel breve giro di ventiquattro ore, è cosa non solo estenuante ma poco redditizia ai fini delle valutazioni. Impossibile ricordare, allorchè si ascolta il quarantesimo coro, il preciso comportamento del primo. I concetti valutativi, anche senza volere, mutano dopo due o tre ore di ascoltazione. E allora sarebbe assai bene che si compisse inizialmente una selezione, e poi si ascoltassero i sei o sette complessi migliori per effettuare la graduatoria definitiva.

Un altro elemento da prendere in considerazione è quello della *qualità* dei cantori. Il regolamento prescrive che debbono venir ammessi alla gara soltanto i *dilettanti*. Gli italiani, sì, erano tutti dilettanti, ma lo erano anche gli jugoslavi e gli spagnoli? Si è parlato, poi, di concorso *biennale* anzichè *annuale* e si sono fatte alcune sagge proposte per l'avvenire. Almeno un paio di queste andavano vagliate con attenzione; invece il presidente del comitato esecutivo le ha tutte " differite ", forse con eccessiva fretta. Noteremo ancora che il cambiamento di teatro per il concerto-premiazione — al quale hanno assistito il prefetto e il dott. Pittolli della Direzione Generale dello Spettacolo — non ci è parso felice. Meno felice, comunque, del Petrarca. Il Politeama Universale non ha affatto una buona acustica e chi ci ha rimesso sono stati proprio i complessi più delicati e raffinati. Si profila la necessità di un *Auditorium*: bisogna trovarlo o costruirlo.

Se vogliamo ora tirare le somme, potremo dire che la manifestazione ha avuto ottimo successo. Per far meglio ancora nel 1957 bisognerà mettersi subito al lavoro perchè al Concorso di Arezzo, ormai, non si può più rinunciare, dal momento che a mezzo di esso vediamo che la linea di demarcazione tra esecutori e ascoltatori di musiche si va facendo sempre meno rigida. Volere o no, un po' di musica è racchiusa nel cuore di tutti gli uomini. E questo è quello che voleva dimostrare il Concorso.

MARIO RINALDI

BOLOGNA

Fra maggio e giugno si è concluso al Teatro Comunale il secondo ciclo della Stagione dei Concerti. Aveva iniziato la Orchestra Filarmonica di Dresda, diretta da Heinz Bongartz, con la esecuzione della *6ª Sinfonia* di Ciaikovski, del *Till Eulenspiegel* di Strauss e del *Preludio e Morte d'Isotta* di Wagner.

Diretta da Umberto Cattini, ha fatto seguito l'Orchestra del Comunale, solista il Perticaroli nel *1º Concerto* per pianoforte e orchestra di Mendelssohn; in questa occasione è stata eseguita per la prima volta a Bologna la *Fantasia su un tema di Beethoven*, di Ettore Desderi.

Ancora l'Orchestra del Comunale, condotta dal Pedrotti, ha dedicato un programma intero a Ottorino Respighi, nel XX anniversario dalla morte; il solista Van Neste ha eseguito il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra.

Un *récital* del pianista Michelangeli ha visto la consueta affluenza di pubblico. Poi due direttori stranieri, Dean Dixon, e Victor Deserzens; e il Complesso madrigalistico femminile G. B. Martini diretto da Adone Zecchi, che ha recentemente ottenuto favorevoli consensi in Inghilterra.

Ha chiuso la rassegna un eccezionale concerto diretto dal Pizzetti, dedicato a musiche sue, con la partecipazione del violoncellista Amedeo Baldovino.

Accenniamo brevemente ai solisti ed ai complessi presentati nei concerti della Società di Musica da Camera, alla Sala Bossi: Milstein, Backhaus, il violinista Szeryng, i pianisti Salomon e Geza Anda; il duo Grumiaux-Haskil, l'Orchestra da Camera di Vienna, diretta da Kurt Rapp con un programma dedicato a Mozart e l'Ottetto di Vienna.

Va ricordato un concerto, nella Chiesa di S. Francesco, dedicato a musiche di Padre Martini, pensato come inizio delle celebrazioni centenarie che gli Insegnanti del Conservatorio intendono continuare nel prossimo autunno, in modo adeguato alla fama dell'illustre contrappuntista.

L'estate non ha interrotto l'attività concertistica dell'Orchestra cittadina: per volere del Comune di Bologna, ogni sabato, in una località all'aperto dei pubblici giardini, vengono eseguiti regolarmente concerti serali che, dato il carattere largamente popolare dei programmi, richiamano un folto pubblico; ne parleremo più ampiamente al termine della stagione.

S. P.

SALERNO

Anche quest'anno i musicali migratori della Filarmonica di Monaco, lasciando l'altopiano bavarese e gli accoglienti parchi della loro città, hanno spiccato il volo e sono giunti in quella verde oasi di silenzio che è Villa Rufolo di Ravello. Il consueto ciclo di concerti promosso dall'Ente per il Turismo di Salerno ci ha permesso, accanto a pagine wagneriane (la cui esecuzione in concerto è sempre discutibile, anche se ormai frequentissima), di riascoltare ancora una volta la *Prima* di Brahms eseguita con equilibrio: dalle aspre e dolorose dissonanze iniziali al pastorale Allegretto grazioso ed all'Allegro finale che è come un inno ditirambico di liberazione e di letizia. Ma anche altre esecuzioni abbiamo il dovere di ricordare: ad esempio, nel centenario della nascita, quella del *Notturno* e della *Noselletta* del nostro Martucci, sempre ammirevole per l'esemplare armonia della forma e la nitida purità di stile, con quegli accenti di intima mestizia che rendono così cara la sua musica, in una malinconia di tramonto. E poi, nel bicentenario mozartiano, quella della *Jupiter* è, specie nell'ampio fugato finale, pagina di altissima scuola polifonica e di incomparabile suggestione.

Ancora segnaleremo l'interpretazione della *Quinta* di Ciaikovski. Se nel primo tempo ci si presenta d'un tratto la grande anima tempestosa di Beethoven, cosa dobbiamo dire del Valzer così poco vicino al clima di Ravello? Lo stesso discorso potremmo fare per il folklore di uno Smetana e per i due poemi sinfonici straussiani eseguiti, *Morte e trasfigurazione* e *Don Giovanni*.

Il maestro Fritz Rieger diresse correttamente, ma i suoi meriti per la verità non si sollevarono quasi mai al di sopra di una puntuale concertazione: specie nel concerto di chiusura, con una orchestra ormai duramente provata (quattro concerti consecutivi e con programmi completamente diversi costituiscono un arduo *tour de force* anche per i robusti filarmonici bavaresi) e con un pubblico troppo numeroso.

Se il Rieger non ha pienamente soddisfatto (così che, onestamente, non riusciamo a spiegarci la necessità di affidare questi concerti sempre alla stessa orchestra ed allo stesso direttore, con tanti eccellenti complessi e direttori di casa nostra), l'altro direttore, il maestro Leopold Ludwig, convinse veramente l'uditorio dirigendo con misura e penetrante musicalità. E veniamo ai solisti di canto. Christel Goltz, dell'Opera di Stato di Vienna, era già ben nota per le sue interpretazioni dell'*Elettra* a Napoli e della *Salomè* a Milano. Interprete di eccezione, dai generosi e ben timbrati mezzi vocali, scolpisce ogni nota come nell'argento ed è inoltre meravigliosamente fusa con l'orchestra (e si sa che in Wagner fra poesia e musica sussistono imprescindibili esigenze di consonanza). Di buona scuola tedesca il suo massiccio *partner*, il tenore Gunther Treptow.

Frattanto si era chiusa al Teatro Verdi l'interessantissima stagione degli Amici della musica con il Complesso romano di strumenti antichi I Menestrelli e con la pianista francese, Mireille Auxiètre allieva di Agosti (commemorazione di Schumann). Il Centro di Cultura ha invece provveduto a ricordare Mozart e ad eseguire la *Passione secondo S. Matteo* di Schütz, con il Coro dell'Accademia Filarmonica Romana diretto dal giovanissimo maestro Giombini.

EDOARDO GUGLIELMI

CREMONA

Nel quarto anno della sua attività l'Accademia Musicale Cremonese diretta dal M° Marco Brasi ha dato vita a molte manifestazioni concertistiche intese alla divulgazione delle migliori pagine antiche per orchestra d'archi. Sono state eseguite musiche di Corelli, Platti, Frescobaldi, Vivaldi, Dall'Abaco ed altri. Hanno concorso alla loro realizzazione, di volta in volta i pianisti Luisa Zambini e Pier Giorgio Frati ed i violinisti Italo Pestoni e Giuseppe Dotti.

Inoltre l'Accademia Musicale rivolge particolari cure alla presentazione di musiche nuove: Luigi Gorgni è stato presente con un *Poema* per pianoforte e archi di intelligentissima fattura che ha riscontrato la viva approvazione del pubblico. Gian Luigi Tonelli ha fatto eseguire una *Suite* per pianoforte, arpa e archi di salda e concreta struttura specie là dove indulge alla espressività della Sarabanda.

Nel concerto di chiusura della stagione tenutosi nella magnifica Cattedrale, e ripreso dal Telegiornale, alla presenza di una folla enorme, la Corale di Lecco diretta dal M° Camillucci ha eseguito musiche di Palestrina mentre il M° Brasi ha diretto un *Trittico sacro* del cremonese Silvio Carotti. I tre mistici momenti della Crocifissione, Deposizione e Resurrezione del Cristo sono pagine di naturale e penetrante poesia espressa con abile mano di colorista e avveduto strumentatore. La manifestazione, che ha incontrato un particolare favore, sarà forse ripresa in autunno nelle città vicine.

CLEANDRO CORRADI

BRESCIA

L'attività annuale del Gruppo Musicale Frescobaldi si è conclusa la sera del 6 giugno nella Chiesa monumentale di San Francesco d'Assisi con un concerto dell'organista Domenico D'Ascoli, direttore del Liceo musicale Martucci di Salerno ed organista nella Basilica di San Pietro a Majella in Napoli.

Il programma, assai gustato dal folto uditorio, comprendeva importanti, vaste composizioni di J. S. Bach e di César Franck.

ALLA RADIO

Copiosa ed eclettica l'attività operistica svolta dalla RAI nel corso dell'estate, attività imperniata principalmente sulla Stagione Lirica inauguratasi il 27 giugno e in secondo luogo su riprese e altre trasmissioni d'auditorio. Si nota, quindi, come ai microfoni maggiormente s'intensifichi il fluire di opere liriche nel periodo che coincide con la chiusura dei teatri — circostanza che impedisce fra l'altro i collegamenti diretti — quasi a voler colmare una stasi particolarmente sentita dagli innumeri appassionati per il melodramma. *Giulio Cesare* di G. F. Malipiero, opera composta esattamente venti anni or sono, e la penultima fatica operistica di Casella, *La Favola d'Orfeo*, rappresentavano validamente gli antesignani del nostro rinnovamento lirico, mentre *La Campana sommersa* e *Sakuntala* testimoniavano della inalterata vitalità dei più cauti Respighi ed Alfano. Busoni, con *Turandot*, l'opera sua ritenuta più rappresentativa, è apparso in programma il 15 luglio, seguito, di domenica in domenica, dal Milhaud della truculenta "opéra-minute" *Le Pauvre matelot*, dal fiabesco Bartòk, ricercatore sagace, nel *Castello del Principe Barbablù*, di quintessenze e di sfarzosi colori; dallo Stravinski "stile europeo" di *Mavra* e, ultimamente, dallo Schönberg di *Mosè e Aronne*. L'opera postuma e incompiuta del maestro viennese è stata ritrasmessa il 26 agosto nella registrazione effettuata dal NWDR di Amburgo in occasione della prima mondiale, avvenuta nel marzo del 1954 sotto la guida di Hans Rosbaud.

La presente diffusione, profusamente illustrata da Luigi Rognoni, ha permesso di conoscere in versione italiana anche il testo del terzo atto, da Schönberg condotto a compimento, per l'appunto, solo nella stesura poetica. In questo lavoro di concezione michelangiolesca e di profondo significato etico e spirituale, l'autore per-

viene compiutamente, attraverso l'impiego di un'unica serie dodecafonica, a quell'intima omogeneità costruttiva lungamente vagheggiata, e dimostra inoltre con evidenza — ed un suo scritto conferma che di ciò ebbe piena consapevolezza — la possibilità di conseguire anche, ed esclusivamente, con lo stile atonale qualsivoglia contrasto od espressione drammatica. Di raro potere descrittivo e timbricamente impressionante è l'orgiastica *Danza intorno al Vitello d'oro*, che, fatta conoscere da Hermann Scherchen nel 1951, costituisce la parte più nota e forse di maggior ala della partitura schönberghiana.

Altre due opere in cartellone si presentavano, se non erriamo, con carattere di seminovità: *La Morte del pastore* di Piero Giorgi, diffusa il 23 giugno, e *Viaggio d'Europa* di Vittorio Rieti, messa in onda la sera seguente. La prima è una favola pastorale in un atto su libretto di Antonio Galeazzo Galeazzi: una composizione presumibilmente giovanile, nutrita di veristiche accensioni e, nell'espressione melodica, un poco vaga e impersonale: nèi, questi, che in parte macolano una musica, sotto molti rispetti, suasiva e di reale efficacia.

La seconda è un'opera schiettamente radiofonica (come tale partecipò al Premio Italia 1955) su testo di Paola Masino, ricavato dall'omonima novella di Massimo Bontempelli: vi si riafferma, con il non comune magistero tecnico, la peculiare disposizione dell'autore per le espressioni musicali condite di garbata ironia, disposizione che consente, qui, il raggiungimento di quel tanto di obiettivo distacco dal mondo mitico rivissuto nel libretto, indispensabile per non cedere a tentazioni di acceso lirismo e per mantenersi su di un piano stilistico di raro equilibrio.

Innanzi di concludere il panorama delle trasmissioni operistiche, ricorderemo la diffusione del *Dibuk* di Lodovico Rocca, forse la partitura più indicativa della particolare poetica del musicista torinese, della candidamente cantabile *Medea* di Pietro Canonica, ed ancora di *Maristella*, nel decimo anniversario della morte di Giuseppe Pietri, e della tersa e versicolore *Locandiera* di Mario Persico.

Le trasmissioni sinfoniche, quantunque per lo più basate su registrazioni, non hanno accusato durante il periodo estivo sospensioni o alleggerimenti: come il consueto si sono presentate ricche e variate, e ciò, nonostante l'avvenuta conclusione, nella prima settimana di luglio, dei cicli *Tribuna internazionale dei compositori* e *Musiche contemporanee per piccola orchestra*, principali depositari e divulgatori, in questi ultimi tempi, dell'odierna musica strumentale. La seconda di queste rubriche ha riservato le sue sedute conclusive a composizioni di Stravinski, Casella e Hindemith, opportunamente scelte tra le più significanti della produzione cameristica di tali compositori. Più allettanti, sotto alcuni aspetti, si sono manifestati i concerti della *Tribuna*, che hanno offerto agli ascoltatori, in una rassegna rapida ma viva, lavori dell'arte contemporanea ben differenziati per lessico fonico e indirizzo stilistico, alcuni dei quali già noti per precedenti radiodiffusioni. Sono, questi, lo scorrevole *Concerto* per flauto e orchestra d'archi di André Jolivet, la *Récréation concertante* (*Terzo concerto per orchestra*) di Petrassi, pagina strumentalmente colorita, contraddistinta da un linguaggio blandamente seriale, il *Concerto* per violino e orchestra di Alban Berg, tutto intriso di sconsolata mestizia, il poetico ed elegante *Piccolo concerto notturno* di Guido Turchi ed infine la rimarchevole *Sinfonia n. 4* (*Deliciae Basilienses*) di Arthur Honegger, opere tutte che rappresentano una tappa significativa e un punto d'arrivo nella produzione dei rispettivi autori. Gli altri lavori allineati in programma, ove si eccettui la *Sinfonietta* per piccola orchestra di Mario Zafred — composizione piacevole per la sua avvincente discorsività, e che nell'espressivo Moderato ha forse il suo momento più alto — appartengono a maestri poco noti a noi: il danese Svend Schultz, presente con una *Serenata* per orchestra d'archi, particolarmente gradevole nell'aggraziata e melodica Romance; la compositrice belga Jacqueline Fontyn, fattasi conoscere con un pezzo per mezzosoprano e orchestra da camera, *La Trapéziste qui a perdu son coeur*, che ci è parso alquanto disorientato, specie negli interventi strumentali, lo svizzero André François Marescotti, di cui è stata trasmessa una estrosa e spigliata fantasia per fagotto e piccola orchestra intitolata *Giboulées*, l'inglese David Von De Woestyne, del quale figurava un *Concerto* per orchestra, dove il gioco sonoro fine a se stesso ha largo modo di manifestarsi, non sempre, peraltro, a vantaggio dell'organicità strutturale, e, per finire, lo jugoslavo Milan Ristic e il brasiliano Claudio Santoro, musicisti che presentano nella interessante parabola artistica, qualche tratto in comune. Entrambi, infatti, seguaci in un primo tempo del verbo dodecafonico — il Ristic, allievo di Alois Haba, pure adescato dal sistema quartitonale — se ne allontanarono nell'ultimo dopoguerra per volgersi ad un linguaggio di più chiara accessibilità, accogliente ritmi e canti delle rispettive terre. La *Sinfonia n. 2 in si bemolle* del maestro slavo, trasmessa il 30 giugno, e la rapsodica *Brasiliana* del compositore sud-americano, fatta conoscere il 7 luglio, tutte permeate di modi popolareschi, testimoniano dell'avvenuta conversione.

I consueti appuntamenti del sabato sera con la musica sinfonica sono proseguiti sul III Programma con i concerti diretti da Ernest Ansermet, Jascha Horenstein, Mario Rossi, Massimo Pradella, Lorin Maazel e Paul Klecki. Concerti, tutti, verosimilmente diffusi in edizione registrata (il *Radiocorriere* non sempre è esplicito in proposito) e che hanno consentito di riascoltare, fra l'altro, l'austero e poderoso *Mathis der Mahler* di Hindemith, le *Maximes sur cartes illustrées de Peter Altenberg* di Alban Berg in cui, palesi, si avvertono — il lavoro è di un Berg non ancora trentenne — le singolari attitudini drammatiche del musicista, l'autobiografica e grandiosa *Sinfonia n. 5* di Sciostakovic, dall'impegnativo sottotitolo "risposta pratica di un artista sovietico a una giusta critica", onde attestare "la rieducazione di una mente umana per forza di volontà e per ragionamento sotto la influenza dei nuovi ideali" (concerto Horenstein), oltre a *Marinaresca e Baccanale* di Ghedini, *Contrasto* di Martirano e *Three places in New England* di Ives (concerto Maazel), composizioni di cui su queste colonne s'è dato in precedenza cenno.

Paul Kletzki ha presentato il 18 agosto, accanto all'Honegger nobile e altamente ispirato della *Sinfonia* per orchestra d'archi, il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Bruno Bettinelli: opera di affabile comunicatività, felice nella scelta delle immagini accortamente adunate in una costruzione organica e unitaria.

Disseminate nel corso di questa estate sinfonica, altre composizioni di vario interesse sono state offerte agli ascoltatori del "Terzo". Segnaliamo innanzi tutto le *Variazioni su tema di Haendel* di Alessandro Tamburini, diffuse il 23 giugno, che si distinguono per scioltezza d'eloquio, nonchè per certa saporosa policromia timbrica. Qualche sera più tardi veniva trasmessa la *Sinfonia n. 3* di Hans Werner Henze: questa composizione appare dettata in uno stile che alla lunga può sapere di manierato; stile fatto di immagini evanescenti, di preziosità timbriche e di fremiti dissonanti che da una ritmica polimorfa e scaltra traggono alimento e vita, senza tuttavia — così almeno risulta da una prima impressione — possedere l'autorità di comporsi in architettura salda e corposa. Sempre in giugno, in una trasmissione dedicata a Roman Vlad, figurava, dopo *Quattro studi dodecafonici* per pianoforte, una viva ed elegante Suite di valzer dal balletto drammatico *La Dama delle camelie*, lavoro, rispetto ai precedenti pezzi, dal linguaggio meno spregiudicato e, perciò, di più agevole assimilazione. Il 2 luglio, Sixten Eckeberg dirigeva composizioni di Gunnar De Frumerie e Hugo Alfven. Le *Quattro melodie per orchestra* di quest'ultimo maestro, uno dei padri dell'attuale movimento sinfonico svedese palesano una natura tendenzialmente romantica, per istinto vincolata ad un linguaggio di sana ortodossia che proficuamente attinge alle fonti del folclore nazionale. Altrettanto imbevuto di spiriti romantici, ma più aggiornato nella lingua, di una modernità peraltro accorta e circospetta, si rivela il De Frumerie con le sue organiche *Variazioni sinfoniche* che prendono l'avvio da un canto popolare del XIX secolo. Suc-

cessivamente la RAI metteva in onda, sempre sul Terzo programma, l'Ouverture n. 2 per la shakespeariana *Dodicesima notte* di Castelnuovo Tedesco, le *Canzoni per orchestra* (Nuova versione 1949) e il *Concerto* per due pianoforti e orchestra di Ghedini, un altro *Concerto* per due pianoforti e orchestra, questa volta di Rieti: composizioni, tutte, appartenenti a musicisti di una medesima generazione; presentava pure impegnativi lavori dei più giovani Tosatti, Sabatini, Landré e Liebermann. Di Vieri Tosatti figuravano due brani di omogenea struttura, *Preludio a Dioniso* e *Le Nozze di Arianna*: finemente elaborato il primo, che s'imperna su di uno spunto tematico che dai corni si rifrange in tutta l'orchestra, più suasivo il secondo, steso in un clima dolce e quasi trasognato che si sostanzia di gustose armonie. Renzo Sabatini era presente con un *Concerto* per viola, 11 strumenti e percussione, lavoro che sfrutta a fondo le risorse dello strumento solista, le cui peculiarità tecniche ed espressive sembra abbiano efficacemente sollecitato l'estro del musicista. Del compositore olandese Guillaume Landré si è ascoltata la *Terza Sinfonia (1951)*: un'opera costruita in un unico movimento, concepita in uno stile muscoloso e massiccio pregno di una forza e di una severità che ne costituiscono i toni prevalenti; mentre lo svizzero Rolf Liebermann — di cui si ricorderà l'opera *Leonora 40/45*, inscenata dalla Scala nel 1953 — veniva rappresentato da un interessante e disinvolto *Concerto* per jazz-band e orchestra sinfonica.

A cura di Roberto Leydi e Luciano Berio, è stato offerto il 16 agosto un *Ritratto del compositore messicano Carlos Chavez*. In programma, preceduta da lavori assai divergenti per valore e indirizzo estetico (*Sinfonia india, Corrido de «El sol», Obertura repubblicana*), figurava una *Toccata* per 11 strumenti a percussione — notabile per svariatezza di colori timbrici e ritmici — che non ha mancato di fornire agli illustratori lo spunto per un diretto raffronto con il più noto brano *Ionisation* di Varèse.

Ricordiamo, ancora, alcune composizioni ad organico orchestrale ridotto messe in onda nella seconda metà di agosto, quali la *Sinfonia n. 1* per archi di Franco Donatoni, robusto lavoro caratterizzato da dominanti accenti malinconici e cupi, la onesta *Sonata* per archi di Donato Di Veroli e, in una trasmissione interamente riservata a Bruno Bettinelli, *Due Invenzioni* per archi e il valido *Divertimento* per piccola orchestra, pezzi appartenenti alla produzione meno recente del compositore milanese. Nè, per finire, va dimenticato il concerto del 26 agosto diretto da Guido Guerrini, il quale dedicava l'intera seconda parte del programma a proprie composizioni, dal *Preludio e Corale* per archi e organo, del 1930, ai più vicini *Lamento di Job* per basso e orchestra e *Tema con variazioni* per pianoforte e orchestra: lavori, tutti, di rara nobiltà, costantemente mantenuti ad un alto livello artistico.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

Sugli schermi della TV sono riapparse *Fedora* e la rossiniana *Cenerentola*, programmate in edizione registrata nel corso di trasmissioni pomeridiane. Rossini era ancora presente con un atto (il secondo) del *Barbiere di Siviglia*, ripresa dall'Arena di Verona, mentre l'11 luglio in nuovo allestimento è stata offerta *Cavalleria rusticana*. Il capolavoro di Mascani, affidato per la parte musicale ad un gruppo di eccellenti interpreti guidati da Arturo Basile, si è valso della regia di Mario Lanfranchi; una regia innegabilmente ricca d'inventiva, efficace nel ricreare l'ambiente tipico della vicenda, accorta nel disporre figure e masse corali, e alla quale si devono i lati più interessanti e nuovi dello spettacolo, culminanti nella animata, tentacolare rappresentazione scenica del Preludio, che costituisce, tuttavia, un ingegnoso arbitrio — anche se l'aspirazione a rifuggire da zone di gravosa staticità può renderlo in parte plausibile — il cui dilagare potrebbe pianamente condurre a risultati di carattere cinematografico (qualche sequenza ne ha qui lasciato intravedere il pericolo) con effetti di un ibridismo stilistico nocivo alla coesione dell'opera rappresentata.

FA. BRU.

LETTERA DALL'INGHILTERRA

I Lombardi di Verdi, da oltre un secolo assenti dalle nostre scene, costituirono la più notevole appendice al repertorio operistico londinese. Non vennero allestiti dalle compagnie cittadine (quelle del Covent Garden e del Sadler's Wells), bensì dalla Compagnia dell'Opera Nazionale del Galles, intrattenutasi a Londra una settimana. Questa Compagnia, con sede a Cardiff nel Galles del Sud, limita la propria attività annuale a circa sei settimane e fissa principalmente l'attenzione su opere ricche di episodi corali. Il Galles, infatti, è regione rinomata per l'efficienza dei suoi cori di dilettanti: anche il complesso corale di questa compagnia è composto in maggioranza di non-professionisti. Avendo già rappresentato *Nabucco* e *Vespri siciliani*, la compagnia ha oggi la fama di essersi votata al Verdi meno conosciuto.

Sui *Lombardi*, però, alcune osservazioni si rendono indispensabili. I primi due atti della partitura non solo si imperniano su un intreccio particolarmente debole, ma anche nella veste musicale raramente si staccano dalla consueta *routine*. Ed è solo il terzo atto, specialmente nel terzetto della morte di Oronte, che attinge una rara potenza inventiva, capace, come avviene per il Verdi più maturo e familiare, di commuovere veramente il pubblico. Alcuni tagli vennero apportati al testo: in particolare si omise la scena di Arvino e i Cavalieri crociati dopo il Duetto d'amore del terzo atto. La vicenda tuttavia non perse di chiarezza e l'azione fu ingegnosamente, anche se non sempre con successo, ridotta entro un'unica scena base. La regia venne affidata a Giorgio Foà, il regista italiano per nascita cui si deve la realizzazione di numerose opere alla sezione televisiva della B.B.C., mentre Warwick Braithwaite era l'accorto direttore d'orchestra. La compagnia conta un ristretto numero di solisti gallesi; quindi le parti principali di Arvino, Griselda, Oronte e Pagano vennero rispettivamente sostenute da Paul Asciak (Malta), Rosima Raisbeck (Australia), Edward Hallett (Inghilterra) e Bryan Drake (Nuova Zelanda). Ove si eccettui la prestazione di quest'ultimo, non si può affermare che il livello dell'esecuzione sia stato alto.

In compenso, superbe esecuzioni classiche si svolsero a Glyndebourne, dove un festival di opere mozartiane, protrattosi per otto settimane, attrasse quella parte del pubblico che è in condizioni di fronteggiare gli altissimi prezzi. La stagione si inaugurò con *Idomeneo*, un'opera fatta conoscere a Glyndebourne solo nel 1951. In quell'occasione gli interpreti si dimostrarono superiori a quelli presentatisi quest'anno: Richard Lewis (Idomeneo), William Mc Alpine (Idamante), Elisabeth Grummer (Ilia) e Lucille Udovick (Elettra). Nondimeno la presente edizione giovò a porre in rilievo la sovrana bellezza di quest'opera raramente ascoltata, la cui inclusione nel cartellone costituì uno dei pochi eventi significativi tra i molti privi di significato che contraddistinsero questo anno mozartiano. Diresse l'orchestra John Pritchard — pure realizzatore del «continuo» al cembalo, — mentre Carl Ebert curò la regia.

Seguì *Il Ratto dal serraglio*, diretto da Paul Sacher, con regia di Peter Ebert, figlio di Carl. Sia a causa del dialogo parlato in tedesco — che non potè essere pienamente compreso dagli spettatori — sia per l'assenza dell'indispensabile *vis comica* da parte di Osmin (Arnold van Mill) e Bionda (Lisa Otto), l'esecuzione difettò non poco dell'essenziale brio. Ottimamente il resto: Mattiwilda Dobbs interpretò la fresca parte di Costanza come a pochi soprani è oggi dato.

Al Covent Garden, *Rigoletto* e *Tosca* furono realizzati in lingua originale — anzichè nella traduzione inglese come solitamente avviene — per consentire la partecipazione di Tito Gobbi, Scipio Colombo ad altri artisti qui presenti. E' incomprensibile come Gobbi e Colombo, noti entrambi per le loro vigorosa interpretazione del moderno repertorio, debbano venire applauditi a Londra esclusivamente in lavori allestiti con frequenza ed in qualche modo. Meritano tuttavia lode il Rigoletto di Gobbi e lo Scarpia di Colombo; la Tosca di Zinka Milanov, tra le numerose interpretazioni di questo personaggio udite a Londra, fu delle migliori;

invece Tagliavini, nella parte di Cavaradossi, parve alquanto inferiore all'attesa. Il Festival della Musica Inglese Contemporanea si tiene per la dodicesima volta a Cheltenham. Mentre scrivo, la manifestazione non è ancora entrata nella seconda settimana di vita — quella in cui verranno fatti conoscere nuovi lavori orchestrali di Peter Racine Fricker e altri compositori.

La prima settimana fu per la maggior parte riservata alla Intimate Opera Company — costituita da un gruppo di artisti viaggianti — che presenta opere in un atto composte o adattate per un organico massima di tre voci. In questa occasione vennero rappresentati due nuovi lavori: *If the cap fits* (*Se il berretto va bene*) di Geoffrey Bush, il cui libretto si basa sulle *Preziose ridicole* di Molière, e *Ten o'clock call* (*Prova alle dieci*) di Antony Hopkins, direttore della compagnia. L'opera di Bush, benchè si supponga ambientata nel Settecento, non è priva di arguti tocchi moderni: lo attestano una citazione della *Marcia Funebre* di Chopin ed una allusione musicale alla British Broadcasting Corporation (B.B.C. = Sib, Sib, Do). Si tratta di una partitura ricca di movimento, ma, ciononostante, monotona e severa di carattere. Ancor meno fornita di elementi sostanziali è parsa la composizione successiva, *Ten o'clock call*, nella quale Hopkins satireggia una prova operistica: un terzetto in lode del tè, concepito in un vivace stile semijazzistico, rappresenta forse la sua unica parte notevole. E' scoraggiante supporre che uno spettatore straniero di questo Festival possa misurare sul metro di questi due lavori la produzione operistica inglese di oggi.

Prosegue a Londra la sfilata di eminenti direttori d'orchestra. Guido Cantelli, qui assai apprezzato, diresse, a teatro esaurito, due esecuzioni del *Requiem* verdiano. Massimo Freccia offerse, guidando il Coro e l'Orchestra Filarmonica di Londra, una vigorosa interpretazione dei *Carmina Burana* di Carl Orff, lavoro che io trovo eccellente ma che altri critici inglesi hanno dichiarato antimusicale e adatto esclusivamente ai Nazisti. Herbert von Karajan diresse la Philharmonia Orchestra in un concerto nel quale Elisabeth Schwarzkopf eseguì i *Quattro ultimi canti* di Riccardo Strauss: un'interpretazione dai toni accesi e di armoniosa espressività, benchè l'accordo fra solista e orchestra fosse men che perfetto.

ARTHUR JACOBS

DARMSTADT

A Marienhöhe, nelle vicinanze boscose di Darmstadt, i Corsi estivi hanno trovato una nuova sede spaziosa dove hanno potuo alloggiarsi non soltanto la voluminosa biblioteca, ma anche i numerosi gruppi di studenti, i corsi e le varie organizzazioni. I Corsi Estivi, organizzati per l'undicesima volta, godono ormai di popolarità internazionale e lo provano i 300 partecipanti di 27 Nazioni. Gli intendimenti, con l'andar degli anni, sono divenuti più positivi, la eccentricità è stata messa al bando, così come il bisogno di sensazione e le barbe degli esistenzialisti. Nelle discussioni vivaci sulla musica puntilista, seriale o dodecafonica, l'intento era quello di procedere con riflessione e senso della responsabilità, impegnandosi in incontri chiarificativi e in esecuzioni musicali accurate. Unanime apprezzamento ha trovato anche il bell'equilibrio realizzatosi in questi ultimi anni, fra tradizione e spirito nuovo, come dimostrarono le relazioni dirette di Th. W. Adorno sul *Contrappunto di Schönberg* e di E. Krenek sugli *Ultimi quartetti di Beethoven*. La partecipazione animata di tutte le nazioni si rivelava nella Babele dei linguaggi, ma anche nei nomi importanti di docenti e artisti come E. Krenek, A. Haba, P. Boulez, Ilona Steingruber, L. Hoelscher, Nino Sanzogno, Rudolf Kolisch, Bruno Maderna, ecc.

Lo stesso principio presiedeva al programma del concerto di apertura dell'Orchestra della Radio dell'Assia che, sotto la direzione di Q. Matzerath, iniziava con la composizione seriamente ammonitrice di Krenek *Cantata per il tempo di guerra* per coro femminile e orchestra. In commemorazione di Schönberg, nel quinto anniversario della sua morte, il suo ex collaboratore Rudolf Kolisch eseguiva il *Concerto per violino* del Maestro scomparso, superandone magistralmente tutte le difficoltà, quasi invincibili. Una linea assai personale e conseguente segue Luigi Nono nei suoi *Canti per tredecim* di fronte al quale la *Sinfonia in un tempo solo* di B. A. Zimmermann appariva superficialissima e rumorosa.

E' invalsa qui la bella consuetudine che i docenti insegnino non solo teoricamente, ma anche con esempi pratici dal podio, come si debba interpretare la musica moderna. Così davanti a un pubblico attento si alternarono: il pianista Helmut Roloff, l'eccellente flautista romano Gazzelloni esecutore di una composizione di Messiaen, Ludwig Hoelscher in una *Sonata* di Debussy e Ilona Steingruber nei singolari *Canti del Madagascar*. Nello stesso concerto Rudolf Kolisch dovette ripetere ancora una volta i *Quattro pezzi per violino* di Webern. I magnifici virtuosi e delicati componenti del Quartetto parigino Parrenin furono una rivelazione nell'esecuzione di quattro *Quartetti* di Bartok. La *Musica della nuova generazione* ci dette modo di dare uno sguardo particolare alle correnti del momento, alla giovane avanguardia germogliata da Webern. Il pubblico oggi è in grado di dare un giudizio più obbiettivo, la sua capacità di distinguere l'autentico dall'artificioso, di individuare un talento è aumentata. E abbiamo così: Hans Ulrich Engelmann proposto al *Grand Prix d'Italie* di quest'anno, Bruno Maderna del quale udimmo il *Quartetto* per archi, composto per incarico di Darmstadt, Giselher Klebe, allievo di Blacher, già in primissima linea fra i compositori noti. A vari livelli valutammo le composizioni di prima esecuzione assoluta eseguite dall'Orchestra da Camera della Hochschule di Colonia, diretta da Maurits Frank, collaboratore un tempo del Quartetto Hindemith. Bo Nilsson è un autodidatta svedese che ci ha dato anche qualcosa di buono. Ma molto si raggela ancora entro una intricata rete di artifizi tecnici. Degna di lode è la sua *In memoriam A. Honegger*. Musica avvincente già udita nel *Re David* nella stesura originale del 1921, nella prima esecuzione in Germania eseguita dal Coro di studenti americani Choral Society of Massachusett. Klaus Liepmann ha energicamente guidato i suoi cantanti dotati di un timbro particolare, così che le parti liriche e drammatiche mediante lo stile dei solisti e una devotissima voce recitante arrivarono a una efficacia sorprendente. Meno convincente e meno musicalmente matura apparve la *Messa* di Stravinski.

Il culmine del successo è stato senz'altro raggiunto dal concerto orchestrale diretto dal milanese Nino Sanzogno che guidava, tra ovazioni entusiastiche, l'Orchestra della Radio di Colonia. Egli seppe portare orchestra e artisti fino alla magia. La scena drammatica *Il Sogno di Raskolnikov*, dai timbri affascinanti e di forza elettrizzante del dotatissimo e molto eseguito allievo di Blacher, Giselher Klebe, godette in questa sua prima esecuzione di una realizzazione completa e perfetta. Imponente dominio della forma, convincente senso del canto e costruzione controllata manifestano i *Nones* per orchestra del trentenne italiano Luciano Berio. La Suite dall'opera *Lulu* di Alban Berg, raramente eseguita, suscitò entusiasmo. Il successo che pareva non avere più fine acclamava il congeniale ospite di Milano, come nessun altro artista del Corso estivo. Affinchè nella ridda di queste musiche nuove presentate con criterio istruttivo e scelte per le loro caratteristiche e gli aspetti multilaterali, non venisse trascurato il teatro, venne organizzata una recita nella Orangerie. La preziosità musicale e la rarità di Maurice Ravel, la sua favola liricofantastica *L'Enfant et les sortilèges* abbonda di ricche trovate, divertenti imitazioni di voci di animali e squisite comicità di situazioni. Un cattivo bambino, personaggio principale, viene assalito da allarmanti minacce dai mobili, improvvisamente vivi, e dagli animali del giardino, finchè egli grida "mamma", la parola magica liberatrice. Il regista Harro Dicks e Dominik Hartmann, fantasioso scenografo, fecero molto bene. Seguivano i *Catulli Carmina* di Orff che ci affascinava musicalmente, ma che scenicamente risentiva della ristrettezza del palcoscenico. Helmut Franz dirigeva entrambe le opere con accuratezza e molto temperamento.

L'esecuzione della musica elettronica, avvenimento di una certa turbolenza, costi-

tuiva in realtà l'unico fattore nuovo in queste giornate di esperimenti e progressi, giornate liete e coraggiose. Vivaci proteste e forzati consensi si urtarono violentemente. Herbert Heimert, direttore degli Studi di Colonia per la musica elettronica, nel discorso introduttivo respinse le idee errate in fatto di fotomontaggi, mescolanze di fisica, acustica e pseudomusica, come pure coloro che affermano essere questi tentativi ancora agli inizi. Ma le esecuzioni che seguirono non ci convinsero affatto. I rumori ronzanti in movimento inquieto danno una impressione ancora molto caotica e lasciano ampie nostalgie di forme ordinate, suscitando nei nostri ricordi sgradevoli associazioni di sirene urlanti, motori, turbine ecc. che pregiudicano l'intento artistico. La strada migliore ci parve quella battuta da Krenek nel suo *Oratorio di Pentecoste* per voci e suoni elettronici su testo latino e i *5 Pezzi* di Eimert che, impiegando i mezzi formali musicali tradizionali, arrivano a un ordine costruttivo.

Conferendo anche questa volta il Premio Musicale Kranichstein al concerto di chiusura nel quale, mediante le musiche di Schönberg, Webern, Milhaud, Charles Ives e Hindemith, ci si venne a trovare davanti a dei valori positivi e affermati, fu compiuto un atto di fedeltà al nostro tendere verso alti ideali e consapevoli responsabilità.

C. SCHWEIZER

LETTERA DALLA SVIZZERA

Mai furono resi tanti omaggi alla musica contemporanea quanti ne tributò il Festival zurighese di quest'anno: delle sette opere rappresentate al Teatro di Stato quattro erano dedicate a lavori moderni e nei programmi dei cinque concerti del Festival, tra numerose altre novità, ascoltammo l'importante *Concerto* per violoncello e orchestra di Heinrich Sutermeister.

Da un paio d'anni si tenta qui di educare sistematicamente il pubblico ad una accettazione consapevole della musica contemporanea e dal successo cordiale ottenuto dalle novità in queste settimane di Festival vediamo che l'iniziativa sta dando i primi frutti.

Una commemorazione di Arthur Honegger — apice del Festival per il settore operistico — ci faceva riascoltare due fra i più importanti lavori del Maestro in edizione originale francese e in prima esecuzione a Zurigo: il melodramma *Amphion*, creato per Ida Rubinstein in collaborazione con Paul Valery, e *Antigone* tragedia musicale composta su un arditissimo testo che Jean Cocteau trasse da Sofocle. *Amphion*, impostata da Valery in una sorta di combinazione architettonico-musicale e realizzata da Honegger con singolari prospettive musicali, poneva la direzione del Teatro di fronte a difficili problemi di allestimento che furono risolti brillantemente mediante effetti di colori e di luci condotti ritmicamente e con coreografia sottilmente « costruita » (Direttore Victor Reinshagen, regista Hans Zimmemann, scenografo Max Rothlisberger, coreografi Jaroslaw Berger e Maja Kubler). Per l'*Antigone*, in cui Cocteau era stato sedotto dall'idea « di fotografare l'antica Grecia dall'aereoplano », dobbiamo ringraziare soprattutto l'efficientissima opera del regista tedesco Hans Hartleb che seppe realizzare le idee del poeta in perfetto accordo con lo stile lapidario di Honegger, del quale fu magnifico interprete musicale Hans Rosbaud. E inoltre Hartleb ben seppe conservare al dramma antico la monumentalità originaria, dando però forma di una vivezza impressionante a quei legami con il più recente passato, che la sfrenata dittatura di Creonte proponeva.

La commemorazione di Honegger precedeva una Settimana dell'Opera, la quale, dopo una accurata preparazione, poneva nuovamente in discussione le nuove opere prese in esame negli ultimi quattordici mesi, e cioè: *Wozzek* di Alban Berg, *Doktor Faust* di Ferruccio Busoni, l'opera in un atto *Il Ritorno* di Mihailovici e *I Piedi nel fuoco* di Armin Schibler.

Il repertorio operistico del Festival proseguiva poi con *Parsifal* nel nuovo allestimento fissato ormai secondo i dettami di Bayreuth, esecutori eccellenti Astrid Varnay (Kundry) e Joseph Greindl (Gurnemanz). Seguivano rappresentazioni del Teatro dell'Opera di Roma col *Barbiere di Siviglia* e *La Bohème*: il gioco scenico molto vivace, spesso straripante nelle improvvisazioni degli artisti, impressionò più dell'abilità di qualche singolo cantante (Gianna d'Angelo, *Rosina*; Orietta Moscucci, *Mimì*; Ferruccio Tagliavini, *Rodolfo*).

La serie dei concerti si apriva con uno splendido programma (Beethoven e Bruckner) sotto la direzione di Otto Klemperer. Magnifico solista nel beethoveniano *Concerto* per violino Nathan Milstein. Wilhelm Backhaus dominava la seguente serata con la sua magistrale esecuzione dell'ultimo *Concerto* per pianoforte di Mozart, diretto dallo spagnolo Ataulfo Argenta. Il terzo concerto era dedicato interamente alla musica contemporanea e lo dirigeva Hans Rosbaud. Due opere di compositori scomparsi di recente (la *Sinfonia in un tempo solo* di Willy Burkhard e la sinfonia mimata *Horace victorieux* di Arthur Honegger) incorniciavano il monologo di Frank Martin, tratto da *Jedermann* di Hofmannsthal e interpretato in modo mirabile da Elsa Cavelti, e la prima assoluta del *Concerto* per violoncello di Heinrich Sutermeister, terminato nel 1955. La esecuzione deve molto al violoncellista tedesco Ludwig Hoelscher, stupendo virtuoso, il quale a Zurigo eseguiva con amore la parte solista, dando vita e chiarezza al contenuto tematico. Nella ricerca di un equilibrio tra un vasto sinfonismo e il legittimo risalto al virtuosismo, il compositore evidentemente vide anche realizzato il suo concetto ideale del *Concerto*, ideale a cui egli tende, nei tre tempi, in tre maniere diverse: nel primo tempo la parte solista si insinua sottilmente negli sviluppi sinfonici dell'orchestra; nell'Adagio il violoncello passando dal lirismo puro alla drammaticità, canta liberamente su di un delicato accompagnamento orchestrale, mentre nel Finale, a carattere di marcia e serenata, ricongiunge in una ridda sfrenata orchestra e solista. Il grande successo di questa prima esecuzione si dovette soprattutto all'Adagio facilmente comprensibile fin dal primo momento, e al piacevolissimo Finale. Successive esecuzioni serviranno a determinare a quale classe appartenga questo lavoro che ci testimonia nuovamente il grande talento di Sutermeister.

Leopold Stokovski nel quarto concerto del Festival si confermò direttore da parata. Già la singolare disposizione della sua orchestra — i legni e le arpe a destra sul davanti! — e una certa ostinatezza nelle sfumature mirano a effetti esteriori che a volte si accumulano talmente da rendere irriconoscibili intere parti di opere classiche altrimenti ben note.

Come novità Stokovski ci portò un *Concerto* per pianoforte per la mano sinistra di Kurt Leimer (era al piano lo stesso compositore) composto l'anno 1944, opera di scarso interesse artistico, ma di efficacissimo andamento orchestrale.

George Solti infine diresse il quinto concerto, portando un contributo, festevolmente accolto, al repertorio moderno del Festival con una brillantissima esecuzione della *Tanzsuite* di Bela Bartòk.

WILLY REICH

OPORTO

Si è conchiusa felicemente la Stagione artistica dell'Orchestra sinfonica di Oporto, un organismo che nella vita culturale della città svolge un'attività intensa e apprezzata.

Direttore dell'Orchestra è, ormai da tre anni, il maestro italiano Ivo Savini, il quale dedica fervida ed entusiastica attività in favore della musica italiana ed accanto all'attività direttoriale svolge conferenze e corsi di storia musicale.

Ma soprattutto il Maestro Savini ha fatto conoscere ed apprezzare, attraverso i numerosi concerti da lui diretti, lavori sinfonici di musicisti italiani contemporanei quali Cattozzo, Donati, Guerrini, Menotti, Montani, Nordio, Pick-Mangiagalli, Puccini, Refice, Respighi e Zandonai i quali erano, precedentemente, pressocchè sconosciuti agli ascoltatori di Oporto.

C. D. V.

NOTE MUSICALI

modulazioni

Terminate le evasioni estive si riprendono i ritmi abituali e si incontrano di nuovo gli uomini della musica. Ciascuno ha i suoi crucci, ciascuno ripropone le sue lamentazioni antiche, ciascuno segnala insufficienze, ingiustizie, errori, situazioni di cui si ritiene vittima.

C'è il compositore che per colpa dei soliti circoli chiusi è stato escluso dal Festival di musica contemporanea (nè la promessa per l'anno venturo lo solleva di molto), c'è il direttore d'orchestra ingiustamente trascurato dai sovraintendenti, c'è il critico progressista che già immagina la noia dei trecento récitals *chopiniani previsti (solo i postweberniani sono in grado di dargli qualche emozione), c'è il pianista illustre indispettito dall'inesistenza di pianoforti degni di lui: ci sono poi la cantatrice da camera, il violoncellista troppo giovane, il violinista povero, il critico senza giornale.*

Ciascuno si lamenta, ciascuno incolpa, ciascuno impreca.

Ascoltiamo pazientemente i loro probremi assentendo gravemente, in segno di generica solidarietà; non possiamo peraltro mostrarci sorpresi o sbigottiti dato che da anni vanno riprendendo, al cader dell'autunno, gli stessi squallidi temi.

Ma quest'anno c'è qualcosa di diverso; o meglio manca qualcosa di diverso, una voce che si differenziava dal coro lamentoso ed annoiato. Avevamo un amico il cui primo incontro, dopo l'estate, giungeva puntualmente a rellegrarci, a non considerare particolarmente infelice il mondo della musica. Suonava la viola in una famosa orchestra, dirigeva una forte società di musica da camera, componeva musiche di buona fattura, dirigeva una sua orchestra d'archi. viveva intensamente la sua vita di musicista attivo e multiforme. Ad autunno annunciava gioioso un concerto di Fischer presso la sua Società, illustrava la prossima attività della sua piccola orchestra, traendone festosi auspici, si apprestava, felice, alle prove della prediletta Serva padrona; *il nuovo anno musicale si apriva per lui come una nuova splendida avventura: splendida, non scontata, noiosa, inutile, banale. Ma quest'anno non la abbiamo incontrato: Giuseppe Serra, violinista, direttore d'orchestra, compositore e organizzatore è scomparso ai primi segni dell'autunno.*

■

Una recente vicenda nella quale sono stati coinvolti i nomi di due noti compositori italiani (vicenda peraltro pochissimo edificante) è stata addirittura riportata sulle pagine dei quotidiani. Non vogliamo, appunto per la sua banalità, riprenderne i fili. Un particolare però ci sembra degno di qualche attenzione: non certo per il suo significato intrinseco, ma piuttosto perchè appare singolarmente indicativo dell'evoluzione del costume musicale. Uno dei due contendenti ha pubblicamente indicato l'altro, con intento non certo elogiativo, come un dilettante. Dilettante compositore, essendo il suo mestiere quello di pianista. E' il caso di sottolineare che l'accusatore è, oltre che compositore illustre, un uomo di indubbia intelligenza e ricco di sensibilità e di cultura. Ma non ha saputo resistere alla tentazione: ha accusato di dilettantismo con la stessa violenza con cui avrebbe potuto accusare d'inettitudine.

Segno dei tempi; Mozart, Schumann, Liszt, Chopin, facevano il soldo alla tastiera e cionondimeno erano musicisti: oggi l'impostazione specialistica della pratica musicale è giunta ad uno stadio così avanzato che un pianista in quanto tale non può più comporre musica senza sentirsi qualificare dilettante. Il progresso nella tecnologia della musica è d'un passo indietro a quello raggiunto nelle altre tecnologie; siamo soltanto alla fase della specializzazione, della precisa divisione dei compiti. E' questa, come è noto, la fase che in ogni procedimento tecnologico ha preceduto l'automatismo.

*S'ha dunque da ritenere che l'impiego di procedimenti automatici sia prossimo anche nel campo della musica. Ancora un passo oltre ed avremo l'*Automation. *Ed allora, finalmente, i Conservatorî, saranno deserti del tutto.*

PANFILO

brevi

A Sydney, in Australia, il 1° ottobre corrente ha iniziato l'attività una nuova Società collegata alla G. Ricordi & C., la quale ha assunto la denominazione G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.

La Direzione della nuova Società, la quale opererà in Australia, Tasmania, e Nuova Zelanda, è stata affidata al Signor Denis A. James, che ha larga esperienza dell'ambiente musicale australiano.

■

Il 28 luglio u. s. è improvvisamente deceduto a Milano l'avvocato Luigi Ansbacher, presidente della Casa di Riposo per musicisti « G. Verdi ».

Nato a Milano nel 1878, Luigi Ansbacher si laureò in giurisprudenza a Pavia, esercitando poi a Milano l'attività forense ed occupandosi autorevolmente di diritto internazionale.

A tale attività egli univa una fervida passione per la musica: fu consigliere della Società del Quartetto e dell'Associazione Amici della Scala ed intrattenne cordiali rapporti con personalità del mondo artistico, tra le quali Arturo Toscanini, a lui legato da una trentennale amicizia.

■

Il 3 agosto 1956 è mancata a Stoccolma, in età di 93 anni, la Signora Gerda Busoni, vedova del grande pianista e sua compagna devota e affettuosa. Una testimonianza fedele dell'attaccamento, della stima che Ferruccio Busoni aveva di Lei sono le *Lettere* che il grande virtuoso quasi quotidianamente le indirizzava durante i suoi viaggi per concerti e che, raccolte in volume e stampate, svelano i pensieri, l'anima, le aspirazioni del musicista di Empoli.

Ricordiana, invia ai Figli, vivissime condoglianze.

concorsi

Nel 1957 avrà luogo a Bruxelles un Concorso internazionale di composizione. Esso è aperto a tutti i compositori, senza limite d'età o di nazionalità ed è diviso in due categorie:

A) composizioni per orchestra sinfonica (durata 10-30 minuti);

B) composizioni per orchestra da camera (15-30 strumenti, durata 15-30 minuti).

I partecipanti dovranno inviare, non oltre il 1° marzo 1957, una partitura per orchestra della composizione indirizzandola al M. Marcel Cuvelier, direttore generale del Concorso Internazionale Regina Elisabetta del Belgio, Palazzo delle Belle Arti, 11, rue Baron Horta, Bruxelles (Belgique).

Per Informazioni particolareggiate rivolgersi alla Segreteria del Concorso.

■

Sotto l'alto Patronato dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala di Milano viene bandito un Concorso internazionale per un'opera lirica, intitolato al nome di Davide Campari; ad esso possono partecipare musicisti di ogni nazionalità. L'opera dovrà costituire spettacolo completo di un'intera serata, essere inedita, mai rappresentata nè presentata ad altri concorsi. All'autore dell'opera vincitrice verrà assegnato un premio di L. 5.000.000 (cinque milioni). I concorrenti dovranno inviare in plico raccomandato alla Segreteria del Concorso (presso Circolo della Stampa, palazzo Serbelloni, corso Venezia, 16, Milano) entro il 31 marzo 1957 la partitura per orchestra, due copie della riduzione per canto e pianoforte e cinque copie del libretto. Il materiale inviato dovrà essere contrassegnato da un motto che sarà ripetuto sopra una busta sigillata la quale conterrà le precise generalità dell'autore.
Per informazioni più dettagliate rivolgersi alla segreteria del Concorso.

LETTERE AL DIRETTORE

« Allora il pianoforte si studiava per semplice ornamento »

Signora Evelina De Moore - Stresa

La sua cara e bella lettera, quasi una stampa dell'800, mi è piaciuta immensamente. Lei dunque non ha fatto esami di sorta, però « adora sempre la musica e il pianoforte e sa ancora a memoria molti bellissimi pezzi classici e romantici ». Le par poco? Ora invece, le signorine che studiano il pianoforte, fra esami principali e complementari, fra rinunce a questa e quella musica non contemplate nei Programmi, fra il *Gradus* e il *Clavicembalo* concatenati come lavori forzati, fra il timore delle bocciature e dei « voti bassi » coi relativi pettegolezzi delle amiche, le signorine, che oggi studiano il pianoforte con fatiche e preoccupazioni forse anche superiori a quelle derivanti da una qualche facoltà universitaria, è vero, sì, che acquistano conoscenze tecniche più imponenti di un « semplice ornamento » ma perdono in amore per la musica ciò che acquistano in tecnicismo. Una volta preso il diploma, generalmente inchiodano il pianoforte e dimenticano tutto...
A questo bel risultato, non è forse preferibile l'ornamento quieto e sereno del suo tempo di gioventù, Signora De Moore? Analogamente pensava il Montaigne laddove dice che « bisogna far entrare negli studi la gioia, l'allegria, Flora e le Grazie ».
Oggi persino lo studio del pianoforte ha finito col diventare, per le giovanette una fatica, un sacrificio, mentre non doveva essere che un nobile svago, un amabile ornamento: « una poetica attesa del principe azzurro ».

« Per un errore di stampa, discussione interminabile »

Napoli, 5 settembre 1956

... presso amici musicomani dilettanti, una sera, a causa di un errore di stampa riscontrato nelle parti, si ferma la musica e nasce una discussione interminabile. Dentro a me pensavo: non ha la musica una propria grammatica, una logica, un codice da poter subito distinguere l'errore di stampa dalla lezione corretta, come succede per le lingue? (etc.)

Dr. Medico Alfonso De Vita

Si, la musica ha tutto quanto Lei domanda, ma si conoscono errori così birichini, maliziosi, dispettosi, starei per dire estrosamente geniali, da far impazzire il più saggio degli studiosi. A parte gli errori « musicali » di alta portata filologica per i quali si mobilitano gli specialisti, non è da credere che vada tutto liscio (come trasparirebbe dalla sua perspicace « lettera napoletana ») neanche per ciò che riguarda l'errore di stampa della comune letteratura. Se Lei legge il delizioso libriccino *Che cos'è un vocabolario?* di Bruno Migliorini s'incontra con notizie amenissime di refusi che hanno avuto l'onore di spiegazioni dotte e scientifiche, interpretazioni ramificanti e ospitalità illustri fra cui

persino quella nel *Tommaseo*. Voglio procurarLe lo spasso di due esempi, tratti appunto dal Migliorini.

Ecco un *dentare* registrato dall'Alberti con un passo del volgarizzamento di Pier Crescenzio: « Quando (i cavalli) cominciano a dentare, nel quarto anno ne gittano altrettanti prossimani a quelli ». Ma non è che un errore per « cominciano a entrare nel quarto anno ».

Ed ancora un *col far del seco* che il padre Cesari s'ingegnò di interpretare come se fosse una locuzione verbale « col parlar da sé solo », mentre era un semplice errore di stampa (col fardel seco). Legga, legga il Migliorini. Ritornando ora « ai suoi amici musicomani dilettanti » metta che per caso abbiano cominciato a *dentare* come i sullodati cavalli, e che invece di « far del seco » avessero un *fardel seco*... d'incerta preparazione, e mi dica se quella sera non c'era di che discutere sino all'alba. Cordialmente.

« *La Musica di *** si giova di tutte le sospensioni aritmetiche* »

«... ma quand'è che certa critica imparerà a dire le cose con chiarezza? Che significa in musica, valersi di sospensioni aritmetiche? E cosa sono queste sospensioni? etc. ... ».

Flavio Borghese - Roma

Quella certa critica « a dire le cose con chiarezza » non imparerà mai, perchè l'oscurità è proprio la sua unica cartuccia. Cosa siano le sospensioni aritmetiche proprio non saprei dire. (Più di uno crederà che possa trattarsi di quei compiti di aritmetica che lasciavamo sospesi alle elementari, dopo di esserci incontrati con osti e mercanti che acquistavano e rivendevano ettolitri di vino e decametri di stoffa a prezzi inferiori a lire una comprese le spese di trasporto). Ma alle sue domande risponderò esaurientemente non appena avrò interpellato qualche esperto in enigmi critici capace di mettere allo spiedo l'esegeta tenebroso.

« *Il bue in camicetta rosa* »

Dr. Silvano Silvani - Parma

Interprete di leggendari destini della stirpe che gli gorgogliava nelle vene come una fiumana, fedele ad una musa cui si addicevano misteriosi cortei notturni, cavalcate di eroi fra le fiamme di tramonti favolosi, angosciose evocazioni, spesso attraccate a pedali armonici inamovibili come piloni per alta navigazione, quando avvertiva la necessità di contrapporre a quel mondo tenebroso e primordiale un'oasi quieta e serena e luminosa, Brahms ricorreva ad un lirismo schubertianamente idillico e quasi femmineo, dolce e persino troppo dolce che egli adagiava quasi sempre nella tonalità di si maggiore. E' in riferimento a queste « tenerezze inverosimili in un pachiderma » che è nata la metafora del bue in camicetta rosa; impertinente metafora che se non è di Barilli è certo una tipica *fleur* di quel suo giardino.

Resp. Guido Valcarenghi

Arti Grafiche G. Mongenzi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-I-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - agosto 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
ALFANO	*Sakuntala*	Op.	3	Milano RAI	Basile		Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Intermezzo buffo		Saarbrücken	Ristenpart		Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il maestro di Cappella*	Intermezzo buffo		Frankfurt	Schröder		Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto		Vichy	De Froment	Casino de Vichy	Ricordi Paris
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto		Marseille RTF	De Froment		Ricordi Paris
GALUPPI-MORTARI	*L'Amante di tutte*	Op. com.	3	Venezia	Mortari	La Fenice	Ricordi
MALIPIERO	*L'Allegra brigata*	Op.	3	Saarbrücken	Müller-Kray		Ricordi
MALIPIERO	*Giulio Cesare*	Op.	3	Milano RAI	Sanzogno		Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. com.	1	Chickasha (Oklahoma)	Anderson	Oklahoma College for Women	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. com.	1	Rock Island (Illinois)		Augustana College	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Kiel	Winkler		Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Berkley (California)			Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Cullowhee (North Carolina)	Grace	Western Carolina College	Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Detroit (Michigan)		Grassroots Opera	Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Pasadena (California)	Perlee	Pasadena Opera Ring	Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella* (orchestra trascritta per 2 pianoforti)	Op. com.	1	Firenze	Massaron, Casagrande	Palazzo Pitti	Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella* (orchestra trascritta per 2 pianoforti)	Op. com.	1	Venezia-Lido	Massaron, Casagrande	La Perla	Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Phi Mu Alpha (Minnesota)		University of Minnesota	Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Jackson (Mississippi)		Belhaven College	Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Lubboc (Texas)		Texas Technological College	Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Houston (Texas)		University of Houston	Ricordi N.Y.
MENOTTI	*Il Telefono* (orchestra trascritta per 2 pianoforti)	Op. com.	1	Venezia-Lido	Massaron, Casagrande	La Perla	Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono* (orchestra trascritta per 2 pianoforti)	Op. com.	1	Firenze	Massaron, Casagrande	Palazzo Pitti	Schirmer
SAUGUET	*Les Caprices de Marianne* (1° rappr. Sud America)	Op.	2	Buenos Aires	Erede	Teatro Colon	Ricordi Paris
VERETTI	*Una Favola di Andersen*	Balletto		S. Paulo	Belardi		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - agosto 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
AGUIRRE	*2 Danze argentine: Huella y Gato*	Gr. orch.	Buenos Aires	Giacobbe		6	Ricordi
AGUIRRE	*2 Danze argentine: Huella y Gato*	Gr. orch.	Cordoba	Bistevins		6	Ricordi
AGUIRRE	*2 Danze argentine: Huella y Gato*	Gr. orch.	Buenos Aires	Cianneo		6	Ricordi
BASSANI-MALIPIERO	*Canzoni amorose* (1ª esecuz. in Canada)	Archi	Toronto CBC	Barbini		6	Ricordi
BETTINELLI	*Concerto per pf. e orch.*	Orch.	Firenze RAI	Kletzki	Puliti-Santoliquido	24	Ricordi
BETTINELLI	*Corale ostinato*	Gr. orch.	Firenze RAI	Basile		5	Ricordi
BETTINELLI	*Divertimento*	Picc. orch.	Firenze RAI	Caracciolo		5	Ricordi
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Archi	Firenze RAI	Janes		9	Ricordi
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Archi	Napoli RAI	Janes		9	Ricordi
BIANCHI	*Sarabanda e Ditirambo*	Gr. orch.	Bologna	Mander		12	Ricordi
BOCCHERINI-GUERRINI	*La Pastorale, grave e fandango*	Orch.	Konstanz	Campori		12	Ricordi
BOCCHERINI-GUERRINI	*La Pastorale, grave e fandango*	Orch.	Meersburg	Campori		12	Ricordi
CASAVOLA	*Astuzie d'amore.* Notturno	Orch.	Firenze RAI	Scaglia		6	Ricordi
CASELLA	*Notturno e Tarantella*, per v.cello e orch.	Orch.	Baden-Baden	Reichert	Käsmeier	10	Ricordi
CASTELNUOVO-TEDESCO	*La Bisbetica domata*, Ouverture	Orch.	London BBC	Whyte		9	Ricordi
CASTELNUOVO-TEDESCO	*La Dodicesima notte*, Ouverture n. 2	Orch.	Roma RAI	Wolf-Ferrari		9	Ricordi
CATALANI-ZANDONAI	*In sogno*	Orch.	Toronto	Unger		4	Ricordi
CHOPIN-PICK-MANGIAGALLI	*Valzer n. 2 op. 64* dagli *8 Pezzi*	Orch.	London BBC	Stanford Robinson		3	Ricordi
CIMAROSA-CECE	*Concerto per 2 flauti e orch.*	Orch.	Bremen			10	Ricordi
CLEMENTI-CASELLA	*Sinfonia in do*	Orch.	London BBC	Stanford Robinson		22	Ricordi
CORELLI-TONI	8° *Concerto grosso* «*Per la notte di Natale*» *in sol min.*, per 2 v.ni e v.celli di concertino, archi e organo	Picc. orch.	Assisi	Lualdi		15	Ricordi
DONATI	3 *Acquarelli paesani* (1ª esec. in Canada)	Picc. orch.	Toronto CBC	Unger		12	Ricordi
DONATI	3 *Acquarelli paesani*	Picc. orch.	Winnipeg CBC	Wild		12	Ricordi
DUBENSKI	*Fuga per 9 leggii di primi violini* (1ª esec. in Canada)	Archi	Toronto	Janssen		4	Ricordi
FERRARI-TRECATE	*Le Astuzie di Bertoldo.* Sinfonia	Gr. orch.	Torino	Gedda		7	Ricordi
FRAZZI	*Preludio magico* (1ª esec. in Sud Africa)	Orch.	Johannesburg	Hartman		10	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	*Canzoni* dalle *Sacrae Symphoniae*	Orch.	Baden-Baden	Münchinger		10	Ricordi
GEMINIANI-MARINUZZI	*Andante*	Archi	Madison (Wisconsin)			5	Ricordi
GERSHWIN	*Un Americano a Parigi*	Gr. orch.	Bologna	Savini		16	Harms
GHEDINI	*Architetture*	Orch.	Torino RAI	Santi		16	Ricordi
GHEDINI	*Canzoni per orchestra*	Orch.	Torino RAI	Rossi		16	Ricordi
GHEDINI	*Concerto per v.no e archi detto Il Belprato*	Archi	Napoli RAI	Janes	Principe	18	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e Baccanale*	Gr. orch.	Torino RAI	Maazel		17	Ricordi
GUARNIERI	*Suite brasiliana*	Gr. orch.	Bremen	Thierfelder		14	Ricordi B.A.
GUERRINI	*L'ultimo viaggio di Odisseo.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Oporto	Savini		20	Ricordi
GUERRINI	*Visioni dell'antico Egitto.* 2 Quadri sinfonici	Gr. orch.	Oporto	Savini		18	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Gr. orch.	S. Giovanni in Persiceto	Mander		6	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - agosto 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Gr. orch.	Budrio	Mander		6	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Gr. orch.	Porretta Terme	Mander		6	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Gr. orch.	Medicina	Mander		6	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Gr. orch.	Bologna	Mander		6	Ricordi
KELKEL	*Concertino*	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart	Hindrichs	20	Ricordi Paris
LAPARRA	*Suite Italienne* (con tromba solista)	Picc. orch.	Köln	Marszalek	Neugebauer	9	Ricordi
LOPEZ BUCHARDO	*La Campera*	Orch.	Cordoba	Bistevins		5	Ricordi
MALIPIERO	4° *Sinfonia* (in memoriam) (1ª esec. in Inghilterra)	Gr. orch.	London BBC	Goldschmidt		25	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Berlin RIAS	Fricsay		20	Ricordi
MALIPIERO	*Sonata a cinque*	Archi	Stuttgart			16	Ricordi
MANCINELLI	*Cleopatra.* Ouverture	Orch.	Bologna	Mander		14	Ricordi
MANCINELLI	*Cleopatra.* Ouverture	Orch.	Medicina	Mander		14	Ricordi
MARGOLA	*Kinderkonzert.* Per pf. e orch.	Orch.	Firenze			12	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Orch. cam.	Napoli RAI	Caracciolo		5	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Orch. cam.	London BBC	Krein		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Ravello			6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Firenze	Patanè		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Hamburg	Martin		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	S. Paulo	Belardi		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Köln	Fricsay		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Napoli RAI	Caracciolo		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Buenos Aires	Martini		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch. cam.	Buenos Aires	Martini		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch. cam.	Ravello			5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch. cam.	Napoli RAI	Caracciolo		5	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo.* Preludio	Orch.	Baden-Baden	Ackermann		5	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo.* Preludio	Orch.	Frankfurt			5	Ricordi
MIGNONE	1° *Fantasia brasileira.* Per pf. e orch.	Orch.	Köln	Marszalek	Stech	15	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pf. e orch.*	Orch.	Baden-Baden	Smola	Weinert	12	Ricordi
PAISIELLO-BRUGNOLI	*Concerto per pf. e orch.* (1ª esec. in Canada)	Orch.	Vancouver CBC	Avison	Bernardi	21	Ricordi
PASQUINI-TONI	*Toccata e pastorale* (1ª esec. in Canada)	Orch. cam.	Vancouver CBC	Mazzoleni		8	Ricordi
PEROSI	*La Risurrezione di Lazzaro.* Oratorio	Coro e orch.	Venezia	Casagrande		70	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orch.*	Orch.	Buenos Aires	Kletzki		20	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Sortilegi.* Per pf. e orch.	Orch.	Stuttgart	Marrecaek	Bassler	12	Ricordi
PILATI	*Suite* per pf. e archi	Archi	Hamburg	Martin	Weinert	20	Ricordi
PIZZETTI	3 *Canzoni*	Archi	München			14	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto dell'estate*	Gr. orch.	Roma RAI	Pizzetti		25	Ricordi
PORRINO	*Nuraghi*, 3 Danze primitive sarde	Picc. orch.	Firenze	Perlea		16	Ricordi
PORRINO	*Sardegna*, Poema sinfonico	Gr. orch.	S. Paulo	Belardi		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (Frammenti)	Orch.	Baden-Baden	Kloiber		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Orch.	London BBC	Vinter		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Orch.	Hamburg	Schüchter		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Orch.	Provincetown (Rhode Island)	Hawthorne		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Stuttgart	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Saarbrücken	Ristenpart		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Hamburg	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Paris RTF	Capdevielle		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	London	Littaur		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	London	Janes		16	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*	Gr. orch.	Paris			23	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - agosto 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Bologna	Mander		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Hamburg	Steiner		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	North of England BBC	Rignold		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt	Schröder		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Roma RAI	Erede		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Berlin RIAS	Reichert		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Mendoza	Fuchs		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Stuttgart	Erede		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Köln	Marszalek		20	Ricordi
RESPIGHI	*Lauda per la natività del Signore*	Picc. orch.	Buenos Aires	Kubik		25	Ricordi
RESPIGHI	*Metamorphoseon*	Gr. orch.	Roma RAI	Basile		23	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Buenos Aires	Autori		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Venezia	Galliera		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Los Angeles (California)			20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Little Rock (Arkansas)			20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Oporto	Savini		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Hollywood Bowl (California)	Pellitier		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Torino RAI	Previtali		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Paris	Brun		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Philadelphia	Steinberg		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt	Schröder		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Detroit (Michigan)	Werner		20	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	London BBC	Wurmser		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Hamburg	Schüchter		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Rochester (N.Y.)	Fennell		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Nice RTF	Mirouze		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Frankfurt	Schröder		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	West of England BBC			20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Hamburg	Ludwig		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Rochester (N.Y.)	Fennell		20	Ricordi
ROSSELLINI	*Canzone del ritorno* (1ª esec. in Inghilterra)	Orch.	London BBC	Vinter		5	Ricordi
ROSSELLINI	*Stampe della vecchia Roma*	Gr. orch.	Torino RAI	Previtali		14	Ricordi
SANTORO	*Brasiliana*	Gr. orch.	Roma RAI	Scaglia		15	Ricordi B.A.
SAUGUET	*Le Caméléopard*. Sinfonia dal balletto	Orch.	Paris	Lafosge			Ricordi Paris
SCARLATTI-MOLINARI	*Le Violette*. Aria per mezzo-soprano e archi	Archi	München	Dressel	Nicolai	2	Ricordi
SCIOSTAKOVIC	*9ª Sinfonia*	Orch.	Firenze	Patanè			Mezdunarodnaja Kniga
TARTINI-MALIPIERO	*Concerto in sol*	Archi	Buenos Aires	Floriani		12	Ricordi
TOSATTI	*Preludio a Diònisо* e *Le Nozze di Arianna* dal dramma musicale *Diònisо*	Gr. orch.	Torino RAI	Sanzogno		11	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Picc. orch.	Napoli	Lauricella		14	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Picc. orch.	Milano	Cantelli		14	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Picc. orch.	Roma	Scaglia		14	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Picc. orch.	Roma RAI	Scaglia		14	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - agosto 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n.* 2	Orch. cam.	Baden-Baden	Kloiber		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n.* 2	Orch. cam.	Toronto	Janssen		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n.* 2	Orch	London	Tausky		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n.* 2	Orch.	New Orleans (Louisiana)	Cellini		4	Ricordi
VIOZZI	*Ditirambo*	Orch.	Roma	Galliera		8	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Ames (Jowa)			31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Bologna	Savini		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Boston			31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Charlotte (North Caroline)			31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Philadelphia			31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Archi	Paris	Charpentier		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in fa*, F. XII n. 10	Archi	Hannover	Thierfelder		13	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la*, F. XI n. 1 (1ª esec. in Canada)	Archi	Toronto CBC	Barbini		6	Ricordi
VIVALDI-MADERNA	*Concerto in do min.* F. XI n. 9	Archi	Firenze	Ephrikian		6	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol min.* F. XI n. 17	Archi	Firenze	Ephrikian		6	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re*, F. XI n. 16	Archi	Firenze	Ephrikian		6	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol min.* F. XII n. 6	Picc. orch.	Haslemere			9	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in fa*, F. I n. 34	Archi	Cheltenhan	Hudson		9	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do*, F. IV n. 3, per v.no, 2 v.celli e archi	Archi	London BBC	Bernard	Shinebourne, Gauntlett (celli)	9	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Trio in do*, F. XVI n. 3, per v.no, liuto e basso continuo	Trio	Haslemere	Dolmetsch		19	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*L'Estate* dalle 4 *Stagioni*	Archi	Hamburg	Radelow		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*	Archi	Köln	Giulini	Giesen	40	Ricordi
WOLF-FERRARI	*La Dama-Boba*. Ouverture	Picc. orch.	Baden-Baden	Kloiber		20	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe, 2 corni e archi	Picc. orch.	Berlin	Schlemm	Steins	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe, 2 corni e archi	Picc. orch.	Baden-Baden	Reichert	Linder	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe, 2 corni e archi	Picc. orch.	Hamburg	Schüchter	Nordbruch	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe, 2 corni e archi	Picc. orch.	Stuttgart	Münchinger	Weber	20	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe, 2 corni e archi	Picc. orch.	Heidelberg			20	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino in la*, Rondò	Picc. orch.	Köln	Marszalek		5	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Suite-concertino in fa*, Finale	Picc. orch.	Köln	Marszalek		5	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta* (1ª esec. in Canada)	Orch.	Toronto CBC	Unger		20	Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Gr. orch.	Hamburg	Martin		10	Ricordi
ZANDONAI	*Giulietta e Romeo*. Cavalcata	Gr. orch.	S. Paulo	Belardi		14	Ricordi
ZANDONAI	*Giulietta e Romeo*. Cavalca	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		14	Ricordi
ZANDONAI	*Serenata medioevale*	Archi	Oporto	Savini		12	Ricordi

G. RICORDI & C.

EDITORI / MILANO

LE PARTITURINE

RICORDI

raccolgono alcune centinaia
di composizioni
appartenenti a tutti i generi
della letteratura musicale
classica e moderna

L'elegante veste grafica
la nitidezza litografica,
la sicurezza revisionale unita
a esemplare fedeltà agli originali
fanno di questa collezione
uno strumento indispensabile
per lo studioso e per l'amatore
e una guida utilissima
per l'ascolto della musica incisa.

I prezzi di queste partiture in 16°
sono economici.

Catalogo completo a richiesta.

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Luglio 1956

PIANOFORTE			
E.R. 183	BEETHOVEN	*Composizioni scelte* (Frugatta)	1200
E.R. 2323	—	*Sonata, op. 10 n. 2* (Casella) (3ª ediz.)	200
113149	DE CRESCENZO	*Visione d'un angelo*. Melodia	200
129198	DVORÁK	*Impressioni poetiche, op. 85* (Montani)	300
129332	MARGOLA	*Sonata*	400
E.R. 366	MENDELSSOHN	*Composizioni pianistiche*. Vol. III (Romaniello)	1000
129225	MICHELI AGOSTINI	*Impressioni musicali*. 8 Pezzi facili per i piccoli pianisti	250
116813	SAVASTA	*Scherzo*	250
129129	SORESINA	*6 Sonatine*	400
E.R. 196	TAGLIAPIETRA	*40 Studi di perfezionamento*. Vol. I (n. 1-20)	900
CANTO E PIANOFORTE			
129200	BREEO	*3 Liriche*. Versi di L. Schwarz. (N. 1: Alla luna - N. 2: Il piccolo fornaio - N. 3: Piero il malcontento)	600
53355	DENZA	*Torna!* Melodia (s-t)	300
114321	MARIANI CAMPOLIETI	*33 Canzoncine per bambini, con accompagnamento di pianoforte*. Poesie di L. Schwarz. Fasc. I	1000
117046	ODDONE	*Canzoni minuscole, con accompagnamento di pianoforte*. Versi di Hedda	1000
53408	TOSTI	*L'ultimo bacio*. Romanzetta (ms-b)	250
VIOLONCELLO E PIANOFORTE			
125498	MONTANI	*Elegia*	400
CLARINETTO E PIANOFORTE			
123826	MONTI	*1ª Czardas* (Parola)	300
2 CLARINETTI			
129059	Autori diversi	*26 Pezzi di celebri Autori*. Trascritti da A. Giampieri	750
FISARMONICA			
129326	POZZOLI	*Danza fantastica*	400
ORCHESTRINA			
129257	TOSTI	*Chanson de l'adieu*. Melodia e *Pour un baiser*. Melodia (unite) Trascrizione di E. Tavan	200
PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°			
P.R. 823	GHEDINI	*Marinaresca e baccanale, per orchestra*	1000
P.R. 851	WOLF-FERRARI	*Suite-Concertino in fa, op. 16, per fagotto solo, orchestra d'archi e 2 corni*	400
SPARTITI CANTO E PIANOFORTE			
	ROSSINI	*La Cenerentola*. Opera completa (in brochure)	2400
	VERDI	*Don Carlo* (4 Atti). Opera completa (in brochure)	2700
	—	*Macbeth*. Opera completa (in brochure)	3000

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Agosto 1956

PIANOFORTE			
E.R. 22	Antichi Maestri Italiani	*Toccate, per clavicembalo o pianoforte* (Beghen)	2300
110107	Becucci	*Mazurca* (da « Bambini in festa »)	150
110106	—	*Polca* (da « Bambini in festa »)	150
110105	—	*Valzer* (da « Bambini in festa »)	200
E.R. 740	Heller	*1ª Sonatina, op. 146*	400
E.R. 243	Liszt	*3ª Rapsodia ungherese* (Tagliapietra)	—
129033	Rossini	*Preludio religioso* (dalla « Petite Messe Solennelle ») (Tomelleri)	200
E.R. 980	Tagliapietra	*Antologia di musica antica e moderna.* Vol. I: Grandi Maestri del sec. XVI	1500
PIANOFORTE A 6 MANI			
129300	Montani	*Tricolzer*	200
2 PIANOFORTI			
E.R. 2496	Bach	*Concerto brandeburghese n. 6.* Riduzione di Maffeo Zanon	700
CANTO E PIANOFORTE			
114209	Tosti	*Luna d'estate.* Stornello (s-t)	250
54063	—	*Si tu le voulais* (s-t)	250
VIOLINO			
E.R. 110	Locatelli	*L'Arte del violino.* 25 Capricci (Franzoni)	1000
VIOLINO E PIANOFORTE			
129372	Sciostakovic	*Concerto, op. 99, per violino e orchestra.* Riduzione	1500
E.R. 128	Veracini	*16 Pezzi* (Tagliacozzo-Boghen)	1000
VIOLA			
E.R. 392	Palaschko	*12 Studi, op. 62*	400
CLARINETTO E PIANOFORTE			
129205	Mussorgski	*Vecchio castello* (dai « Quadri di una esposizione »). Trascr. di G. Barbera	250
FISARMONICA			
129240	Gilio	*Sul ghiaccio*	200
ORCHESTRINA			
129264	Autori diversi	*Concertino Ricordi n. 2.* A cura di E. Ceragioli	600
LIBRETTI			
	Puccini	*Turandot* (testo inglese)	250
SPARTITI CANTO E PIANOFORTE			
	Boito	*Mefistofele* (in brochure)	2400
	De Cavalieri	*Rappresentazione di Anima e Corpo* (in brochure)	1500
	Bellini	*La Sonnambula* (in brochure)	2000



dischi

Columbia

MOZART-GIESEKING

Una splendida registrazione dell'opera omnia per pianoforte di Mozart interpretata da uno dei più grandi pianisti della nostra epoca: ecco il superbo contributo della COLUMBIA alle manifestazioni che, nel 1956, commemoreranno il II° centenario della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume I° - 33 QCX 10121
Volume II° - 33 QCX 10125
Volume III° - 33 QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.



BECHSTEIN

pianoforti

delle più grandi marche internazionali - gran coda da concerto - mezza coda - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 88
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via C. Battisti, 120

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600

Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

Il cambiadischi funziona con dischi diversi, anche se mescolati.

giradischi L. 22.000 (con supporto di metallo L. 24.000) - cambiadischi L. 42.000
PREZZI AL PUBBLICO

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. R. L.
Milano, Via Berchet, 2.



I migliori televisori delle più note marche internazionali

nei 6 negozi

RICORDI



GENOVA - via Fieschi, 20r
MILANO - via Berchet, 2
MILANO - corso V. Emanuele, 34
NAPOLI - gall. Umberto I, 88
PALERMO - via Cavour, 52
ROMA - via C. Battisti, 120

reparti speciali - accurata assistenza tecnica

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: microsolco / normali LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica
degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana s. p. a.*

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Braunschweig

un pianoforte di grande classe

Strumenti originali fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO II N. 9 / NOVEMBRE 1956

Sommario:

417 *Problemi attuali della musica popolare in Italia* (Diego Carpitella)

422 *Riccardo Zandonai e la fede nel Melodramma* (Guglielmo Barblan)

Contributi bibliografici

426 *« Amore e raggiro » tra Schiller e Verdi* (Niccolò Castiglioni)

429 *Ricordo di Perosi* (Mons. Delfino Nava)

431 *Teatri e concerti*

448 *Note musicali* (Modulazioni)

Recensioni

450 *Musica*

455 *Libri*

460 *Dischi*

463 *Lettere al Direttore*



G. RICORDI & C. s.p.a.
Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, 2
Corso V. Emanuele, 37

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 88
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 166
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi s.p.r.l. Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria St., 209
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Ringe Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 49
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent St., 271
ITALIA Milano: EDIR s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: Viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Leoni: Casilla de Correo, 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Mosicà Stellario: Soliman Pascià, 32
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. n. 518-1-1 Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechnion, 3
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 219, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 122
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Miseria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Ciocia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Updry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Mésico: Colón a Dr. Diaz, 31

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 9 Novembre 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C./C. postale 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale « Abbonamento Ricordiana ». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano, Via Berchet, 2 tel. 893.367

Problemi attuali della musica popolare in Italia

di Diego Carpitella

Oggi che abbiamo tra le mani circa quattromila documenti « reali » sulla musica popolare italiana (1) è evidente che le prospettive e i problemi relativi a questo campo di studi sono notevolmente cambiati. E sarà bene precisare che la « realtà » di questi documenti non è dovuta solo ai mezzi tecnici moderni adoperati nella ricerca (in maniera determinante, la registrazione sonora) ma soprattutto, o almeno in egual misura, ad una maggiore chiarezza di metodo nell'indagine, che potremmo anche dire del metodo storico attraverso l'indagine diretta. In altri termini, la « realtà » di questi documenti non risiede unicamente nella obiettività di essi ma anche in tutti quei fattori, ambientali, storici, sociali e così via, che di questa obiettività esplorata e scandagliata sono parte integrante. Ciò non significa, naturalmente, che tutta la letteratura tradizionale sull'argomento e tutte le interpretazioni che fino adesso sono state date, possano essere allegramente cancellate con un colpo di spugna: tutt'altro, vuol dire soltanto che ci troviamo dinanzi a dei documenti nuovi che serviranno in taluni casi a chiarire i problemi tradizionali,

(1) Sono circa quattromila registrazioni sonore effettuate in tutte le regioni italiane e depositate presso il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, istituito sotto gli auspici dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia e della Radio Italiana. I documenti sono stati raccolti da musicologi, etnologi, folkloristi e linguisti, italiani e stranieri.

in altri a considerarli secondo un diverso punto di vista, oltre a prospettare, ed è logico, un buon numero di interpretazioni sino ad oggi inedite.

Questa grande raccolta di documenti si è realizzata negli ultimi cinque anni di ricerche etno-musicologiche durante i quali sono state esplorate praticamente tutte le regioni italiane, dalla Sicilia fino all'arco alpino.

Un lavoro sotto molti aspetti appassionante anche se faticoso e che comunque stabilì fin dagli inizi dei chiari proponimenti metodologici di cui vale riferire. Anzitutto procurarsi dei documenti obiettivamente validi: ora se si considera che la musica popolare, in genere, sfugge alla esatta traduzione sia pure necessaria ma incompleta della grafia colta e quindi alla possibilità di una vera resa del documento, è chiaro che questo accorgimento metodologico è stato di importanza non irrilevante (anche rispetto agli studi tradizionali).

Secondo problema, quello degli informatori: cioè quali fonti consultare, quali archivi umani esplorare, in altri termini presso chi raccogliere i canti. Questione particolarmente delicata in Italia, in un paese cioè dove per delle precise ragioni storiche il mondo intellettuale è stato spesso staccato dalla realtà sociale del paese per cui frequenti sono state le alterazioni e le manipolazioni di un ceto intellettuale regionale e paesano il quale, se ha avuto dei meriti indiscussi nel quadro degli studi tradizionali sulla musica popolare, e questo bisogna onestamente riconoscerlo, tuttavia non poteva più essere una garanzia per delle ricerche da condursi con criteri nuovi e moderni. Da ciò è derivata l'assoluta e intransigente necessità di raccogliere i canti alla base: tra i contadini, i pastori, i marinai, i braccianti, e via dicendo.

Terzo accorgimento: verificare la realtà di questi documenti allo stato attuale delle loro condizioni di esistenza. Poichè se spesso si usa un tono dispregiativo nei riguardi di alcuni studi folklorici, io credo che ciò sia dovuto al fatto che alla diacronia tipica del folklore (in genere sempre in ritardo rispetto al percorso storico) si aggiunge spesso la diacronia e il ritardo di coloro che di folklore scrivono, per cui i documenti che al momento della raccolta sono già « dati archeologici » divengono nel momento in cui si scrive il libro, documenti « vivi e vegeti », accumulando così una buona dose di falsi storici. È chiaro quindi che solo tenendo conto di tutti quei fattori che condizionano lo stato di esistenza del documento — fattori storici, economici, sociali — è possibile non cadere nel suddetto equivoco.

Ora, se teniamo conto di detti accorgimenti — obiettività del documento, garanzia degli informatori, realtà in cui vive il documento — è evidente che oggi i problemi relativi alla musica popolare italiana sono divenuti d'un tratto tali e tanti da costringerci a delle enunciazioni o a delle semplici indicazioni. Anzitutto perchè questi studi da noi sono stati così ritardati o almeno in una condizione di semiclandestinità? Si potrebbe cominciare a rispondere che l'Italia è un paese a forte tradizione colta per cui ogni ricerca nel mondo popolare è stata condizionata dalla luminosità ma anche dalla gravità di questa tradizione. Se a questa constatazione si aggiunge il fatto che la nostra musicologia ha avuto, almeno fino ad oggi, le ossa tenere ed è giunta allo storicismo idealistico non attraverso un profondo bagno positivistico o nella scuola storica, che pur « distinguendo » con acutezza e con gusto non poteva in questo campo, ad esempio, allargare il suo punto di vista anche per delle

ragioni ideologiche; se si considera che la tradizione melodrammatica ha smussato, e non poco, l'*ictus* romantico che nel secolo scorso presiedeva a questo tipo di ricerca, confondendo così la « popolarità » della musica d'opera con il « popolare » che noi intendiamo; se si tiene conto di queste, e di altre cause, è evidente che un tipo di ricerca simile, da noi, cioè in una cultura di tradizione prevalentemente aulica e umanistica (ed infatti gli studi letterari sui canti popolari italiani sono di primo piano e preziosissimi) non poteva avere uno sviluppo moderno ed una influenza sensibile.

Forse anche per queste ragioni si giustifica il fatto che per così lungo tempo le raccolte e gli studi di musica popolare italiana si sono basati su informatori « mediati », come il maestro, il farmacista, il notaio, locali, i quali, sia beninteso, possono essere degli indici utili (anche se oggi la coagulazione dell'urbanesimo ha allentato i legami dell'intellettuale locale con la realtà del suo paese, contrariamente a quanto avveniva un secolo fa) ma è altrettanto vero che questi informatori non possono assolutamente riferire il documento nella sua effettiva integrità, specie quello musicale. Argomento questo che investe un insieme di considerazioni sociali e sociologiche sulla storia italiana. Ma perchè evitarle? Forse è ormai l'ora di affermare che gli studi sulla musica popolare (e del folklore in genere) saranno più validi a misura che investiranno più vasti campi di cultura i quali sono interessati non alla mitologia folklorica ma alla realtà delle cose. In tal senso, ad esempio, si è detto che in questi ultimi quarant'anni anche da noi l'evoluzione della vita sociale ha fortemente minato il patrimonio musicale popolare tradizionale: c'è del vero in questa affermazione anche se si è trattato di un consumo recente che ha avuto una accelerazione progressiva soprattutto dopo la prima guerra mondiale. Ma è anche vero, anzi verissimo, come queste ricerche hanno appunto dimostrato, che tuttora in Italia vi sono tali e tanti documenti « primitivi » ed « arcaici » che sembra quasi impossibile che essi abbiano potuto resistere per così lungo tempo, mentre si aveva contemporaneamente uno splendente svolgimento della cultura « superiore-colta ».

E il nocciolo della nostra ricerca sta proprio nell'analisi di detto fenomeno che va esaminato oggettivamente, con varie tecniche, non esclusa quella del sistema comparativo con altri paesi che questo sviluppo « superiore-colto » non hanno avuto: stabilire, in altri termini, l'identità tra un canto siciliano ed uno del centro-Africa, tra uno calabrese ed uno del Guatemala, tra uno sardo ed uno, putacaso, della Polinesia, non significa scoprire a tutti i costi l'India-Calabria o l'India-Lucania (come facevano alcuni padri gesuiti del '500), significa solo vedere ed osservare la « realtà » di questi documenti, al di fuori di qualsiasi deformazione intellettualistica. E non c'è dubbio che lo studio spregiudicato (e sprovincializzato) di queste centinaia di canti d'amore, di nozze, di lavoro e soprattutto di quei canti maggiormente legati alle fasi critiche dell'esistenza, i quali come tali garantiscono, anche dal lato etnologico, il loro arcaico stato di conservazione (e i lamenti funebri, insieme alle ninnenanne, ai canti di lavoro di alcune regioni italiane, sono stati in tal senso una riprova eccezionale), ci costringerà a ridimensionare molti punti di vista sul nostro passato culturale e storico.

Tra i quali uno dei più importanti è quello della « discesa » e dell'« ascesa » delle forme popolari e colte.

Da noi, ad esempio, ci si è spesso occupati dei problemi della « discesa » delle forme colte; un po' per paternalismo dotto, un po' per delle pressioni ideologiche non escluse quelle nazionalistiche, ed in quest'ultimo senso le recenti ricerche — secondo cui sono state determinate le oasi etniche slave, albanesi, greche, zingare, ecc. tuttora esistenti in Italia — assumono un particolare valore. Ora il problema della « discesa » e dell'« ascesa », cioè della circolazione culturale tra mondo colto e mondo popolare va anch'esso rivisto tenendo conto obiettivamente della struttura del materiale. Ad esempio la questione degli elementi semantici e asemantici nel canto popolare: in altri termini il testo letterario e quello musicale. Infatti mentre l'elemento semantico spesso dimostra che il mondo popolare è stato influenzato da quello colto; quello asemantico invece (cioè il canto nella sua specifica natura musicale) si dimostra spesso impermeabile a questa circolazione colta, cioè non è così facilmente influenzabile (dal punto di vista fenomenologico è interessante notare come nelle zone del folklore di base il cantore inventa, ricorda caoticamente le parole, le storpia, ma non fa mai deviare l'arco musicale del canto, non inventa; la qualcosa è anche una prova della resistenza dell'elemento asemantico e delle sue profonde radici espressive; e quando questo elemento si corrompe ciò avviene in maniera totale, senza compromessi, irrimediabilmente, almeno in un paese come il nostro dove la divaricazione tra mondo popolare e mondo colto è particolarmente accentuata).

Il fatto non è nuovo: il Coirault in Francia alcuni anni fa dimostrava che una buona percentuale delle canzoni popolari francesi sono « sfasate » nel loro rapporto letterario-musicale, vale a dire che c'è una frequente diacronia tra i due elementi. Questo è verificabile anche in una parte dei canti popolari italiani e non c'è dubbio che dal punto di vista storico generale e di circolazione culturale molti di questi problemi si chiariranno quando verrà alla luce la raccolta Barbi.

Poichè abbiamo parlato di « primitivismo » e di « arcaicità » della musica popolare italiana sarà bene ricordare che uno dei più appassionati sostenitori di essi, sia pure partendo dalla base particolare della musica sarda, fu il Fara con la sua « etnofonia ». Non c'è dubbio che molte affermazioni del Fara, spogliate di alcune esagerazioni che le accompagnano, sono tuttora valide, ma se limite avevano era quello di considerare il patrimonio musicale popolare italiano rigidamente autonomo come quello sardo. Ora se questa autonomia si è conservata per ragioni storiche in Sardegna è chiaro che le stesse condizioni non si sono riprodotte in altre regioni italiane, la qualcosa però non significa che la musica popolare di base delle altre regioni non sia altrettanto « primitiva » (come è possibile ormai dimostrare) o che debba essere considerata un detrito o una sedimentazione del mondo colto. Un « primitivismo » spesso aggressivo, spiacevole, che si è conservato in condizioni storiche diverse da quelle di altri paesi mediterranei: della Spagna o della Jugoslavia. Nel primo paese ad esempio è esistita una storia politico-culturale nazionale che ha permesso al folklore di « circolare » raggiungendo gradi diversi di stilizzazione, anche « piacevole »; nel secondo, come in tutti i paesi a scarsa tradizione colta (Est e Sud-Est europeo) sia nel periodo romantico che ancor oggi, lo sviluppo di qualsivoglia arte nazionale colta non può prescindere dalla base popolare, dal folklore.

Ecco quindi la particolare situazione storica in cui si è venuto a trovare questo « primitivo » patrimonio musicale popolare italiano: e viene da chiedersi (come è avvenuto in una recente e, a mio avviso, utile polemica con Massimo Mila, il quale come sempre ha messo sul banco problemi acuti e interessanti) se detto patrimonio, in un paese a forte tradizione colta, in parte nazionale, come l'Italia, è stato sempre destinato, nel presente come nel passato, a rimanere un puro « dato archeologico » (aggravato dal ritardo storico proprio del folklore) e se questa musica popolare ha avuto, o soprattutto non ha avuto, nel presente come nel passato, la possibilità di circolare in senso culturale e quindi essere una determinante lessicale musicale. È un quesito al quale non si può dare una risposta immediata: da un punto di vista di deformazione professionale, sentimentale, quindi non del tutto valido, io potrei essere per la seconda soluzione; ma da un punto di vista storico-critico, sono per la prima.

Cosí è altrettanto chiaro che questo patrimonio musicale popolare tradizionale, il quale non ha avuto contatti con il mondo colto in maniera integrale (come per alcuni tratti asemantici, per esempio) ma ha subito egualmente influenze e flessioni di varia natura, non è genericamente catalogabile (cosa sempre difficile in un campo così contradditorio come quello del folklore) come invece è capitato in detta polemica dove ad un certo punto è sembrato che si dovesse decidere definitivamente se la musica popolare italiana è tutta a base *modale* o tutta a base *tonale*. E tutto ciò senza tener conto che un giudizio che si basasse solo su elementi armonici (per essere più precisi, di *scale*) escludendo quelli melodici, strutturali, o di tecnica di esecuzione, rischierebbe di essere un giudizio unilaterale non privo di astrazione. Senza considerare evidentemente che quella a base *modale* non implica necessariamente la tradizione chiesastica medioevale (e qui vale la comparazione con altre aree che non hanno avuto la nostra storia culturale) così come quella a base *tonale* non sottintende d'obbligo la tonalità *temperata* (con una conseguente prevalenza dei fenomeni di « discesa »); ed in quest'ultimo senso non sarebbe altrettanto facile dimostrare le origini popolari della musica colta in Italia cercando di ricorrere al filone tonale che, secondo alcune correnti moderne, è possibile rintracciare nel Medioevo. Strettamente legata a questi problemi è poi la questione della storia cittadina-regionale del nostro paese, che ha dato origine ad una particolare fascia di musica popolaresca-artigiana (quella alla quale fino adesso e in prevalenza ci si è rivolti sia negli studi che nelle ricerche) la cui approfondita conoscenza chiarirebbe molti argomenti di cultura musicale e generale.

Problemi grossi quindi che oggi, pian piano, si fanno strada per vie diverse: la trascrizione delle registrazioni sonore e la loro incorporazione in edizioni critiche; la pubblicazione di antologie discografiche; la compilazione di monografie o di voci enciclopediche (come quelle della Enciclopedia Musicale edita da Ricordi, che saranno appunto redatte tenendo conto di detti risultati), vale a dire in tutti quei modi mediante i quali lo studio della musica popolare, anche da noi, non dovrà più passare dalla porta di servizio.

DIEGO CARPITELLA

Riccardo Zandonai e la fede nel Melodramma

di Guglielmo Barblan

Quando Riccardo Zandonai, poco più che ventenne, mosse verso il teatro in musica spinto irresistibilmente dal proprio istinto e dal vigoroso temperamento tutto ardore e slancio, le posizioni erano, in Italia, ancora feudo indiscusso dei rappresentanti della 'Giovane Scuola' orientata, senza compromessi, verso la tendenza cosiddetta verista. I poli sui quali gravitava la nostra scena lirica erano da un lato la soffusa poesia emotiva e acutamente psicologica d'impronta pucciniana, dall'altro l'appassionata irruente gagliardìa del Mascagni. Zandonai, che del Mascagni era stato allievo devoto, aveva fecondato la propria vocazione all'immagine musicale calda e sanguigna, impetuosa e schietta: e di tali succhi lievitò la partitura della *Conchita*, nella cui smagliante lucentezza il giovane maestro riversò generosamente il fiotto dell'avvincente colorismo orchestrale, dell'ambientazione sonora precisa e immediata, della cantabilità sincera e cordiale.

Ma i fremiti dell'ebbrezza veristica dovevano essere subito immessi nell'atmosfera di un nuovo ambiente che riempì del suo fascino l'animo del musicista. Il medioevo col suo contrasto di violente zone di luci e di ombre, quale era affrescato nella *Francesca* dannunziana, lo avvinse: e di codesto medioevo avvolto nell'atto purificante della musica, egli riuscì a rendere un intimo palpito attraverso la fragrante dolcezza di Francesca, l'ardente gesto amoroso di Paolo, la tragica figura di Gianciotto, la perversa anima di Malatestino. Contrasti che ora si stemperano nella profumata rievocazione di lontani richiami, ora si accendono di sinistri bagliori di rabbia e di crudeltà: mondi dei quali la poesia nativa dello Zandonai riusciva a trasfigurare anche le brusche realtà e gli inquietanti accenti in atmosfere di immaginosa suggestione. Per questo modo di sentire il teatro musicale e di avvicinare i vari caratteri da plasmare mediante il ritmo e il suono, lo Zandonai si confessò temperamento più volto al drammatico che al lirico; e la sua genealogia più che nel binomio Massenet-Puccini è da rintracciarsi nell'accostamento Bizet-Mascagni. I precedenti modelli, però, non sono presenti in lui attraverso dei *clichés* stilistici, ma piuttosto per l'impulso congenito che anima l'impetuosa vena: un impulso brusco più che levigato, aggressivo più che elegante, e che trovava il suo buon lievito laddove la situazione si presentava in scorci di vivida drammaticità.

Con la fermezza del suo cristallino animo di montanaro lo Zandonai *credette* nel melodramma: vi credè anche quando si accorse di essere rimasto solo, o quasi, a difendere la rocca di una trascorsa civiltà ormai popolata di grandi ombre e di schiaccianti ricordi. Sono convinto che tale sua natura non sia rimasta senza echi nella produzione artistica: certi sostanziali aspetti dello Zandonai uomo e artista non li possiamo infatti pensare disgiunti da quelle montagne che impressionarono la sua fantasia di ragazzo avido di sapere e

di agire. Da esse egli non trasse eccitazioni esteriori, panoramiche o fotografiche ma seppe ascoltarne il respiro profondo e la nascosta poesia che sono scuola di segreta formazione interiore alla bellezza, alla indipendenza, alla fedeltà. Di qui la maturazione della sua personalità umana allenata alla serietà dell'esistenza, ma anche della sua personalità artistica nella quale tutta si rispecchiava l'altezza morale dell'uomo. Forse proprio per quel senso di casto pudore che frena i montanari a rivelare in pubblico la voce raccolta al contatto con le altitudini, lo Zandonai nelle dieci opere composte in venticinque anni di accanito lavoro, non trattò mai un soggetto alpino: anzi, come per sfuggire ad ogni tentazione, preferì quasi subito tuffarsi, come si è visto, nell'adescante sensualismo mediterraneo di equivoci ambienti spagnoli, dei quali seppe ritrarre magistrali tocchi di colore. Poche sue impressioni alpestri le confidò timidamente in rari quadri sinfonici, nei quali però non è difficile avvertire una certa renitenza alla totale confessione.

Uomo di roccia, poco incline al riso ma illuminato dalla sorridente melanconia dell'indimenticabile suo sguardo di fanciullo, lo Zandonai sentì come le altitudini siano paghe del loro implacabile silenzio, e come la loro divina suggestione nasca piuttosto dai ritmi superbi e vari delle fantastiche architetture, dall'armonioso fascino delle indicibili atmosfere, dalla vitalità delle incantevoli colorazioni. Ora codeste necessità ritmiche e coloristiche, sviluppatesi come base del suo mondo fantastico, lo Zandonai le riversò istintivamente nelle creature musicali. Ecco perchè, mentre sarebbe arduo parlare di melodie-conduttrici nelle opere dello Zandonai, non apparirebbe invece fuori luogo parlare talvolta di ritmi-conduttori che accompagnano la vita scenica dei personaggi mostrandone un'ossatura più evidente della loro pàtina lirica: ecco perchè noi possiamo tranquillamente citare le caratteristiche cadenze e i personali giri armonici zandonaiani; ecco perchè la smagliante colorazione del suo nutrito strumentale seppe arricchire di inusitato fervore la nostra opera teatrale, raggiungendo un denso equilibrio fra vocalità e sinfonismo.

Ora, se nello Zandonai artista vogliamo rintracciare quasi l'eco della montagna attraverso la saldezza architettonica delle partiture, e nella incisiva individuazione ritmica dei personaggi, e nel vario stemperarsi psicologico del flusso armonico, e nel cangiante sfavillìo della colorazione strumentale, noi ci rendiamo conto come spesso dal generoso convergere di codesti elementi sbocci, quasi fatalmente, l'onda lirica che avvolge in suadente fascino persone e ambiente. Talvolta non sapresti individuare il momento in cui l'arco melodico nasce e dove esso si spenga, connaturato com'è negli elementi strutturali che sono la vita stessa delle sue creature.

Gli aspetti essenziali che affermarono la personalità dello Zandonai, dopo *Conchita* e *Francesca*, si ritrovarono nella gentilezza tutta adolescente di *Giulietta e Romeo*, nel leggendario affresco dei *Cavalieri di Ekebù*, nell'intenzionale ascetismo del *Giuliano*, nei felici tocchi burleschi della *Farsa amorosa*, addensandosi nuovamente nel colorismo spagnolo della *Partita*. Queste, insieme alle minori opere, e unitamente a pagine religiose e ad una vasta produzione sinfonica nella quale primeggiano il *Concerto romantico* per violino e orchestra, la *Serenata medioevale* per violoncello e orchestra, i *Quadri di Segantini* e la *Rapsodia trentina*, rappresentano il significativo bilancio di

un'esistenza attivamente spesa soprattutto nella convinta fede per la nostra tradizione melodrammatica.

Fra i più conosciuti doni musicali che lo Zandonai ci ha lasciato, v'è il terzo atto di *Francesca*: una pagina che la storia ha accolto fra i validi apporti musicali di questo primo mezzo secolo di teatro; una pagina che ha resistito al rullo distruttore di due guerre. Alto momento d'amore che culmina nella toccante scena del bacio. Anche se esso — come momento drammatico e come messaggio d'arte — è un atto d'amore che fatalmente reca in sè l'atto di morte, in quel bacio che l'antica favola italiana ci tramanda peccaminoso e immortale, non è difficile ascoltare unicamente un disperato atto d'amore. Dell'amore col quale Riccardo Zandonai trasfuse nel canto scenico la poesia trepida della attenta sua umanità.

GUGLIELMO BARBLAN

contributi bibliografici

Il teatro di Riccardo Zandonai

Il Grillo del focolare
Commedia musicale in 3 atti di Cesare Hanau. 1ª Rappresentazione: Torino, Politeama Chiarella, 28 novembre 1908. Ediz. Ricordi, Milano.

Conchita
Opera in 4 atti e 6 quadri di Maurizio Vaucaire e Carlo Zangarini. 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro Dal Verme, 14 ottobre 1911. Ediz. Ricordi, Milano.

Melenis
Dramma lirico in 3 atti di Massimo Spiritini e Carlo Zangarini. 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro Dal Verme, 13 novembre 1912.

Francesca da Rimini
Tragedia in 4 atti di Gabriele D'Annunzio ridotta per la musica da Tito Ricordi. 1ª Rappresentazione: Torino, Teatro Regio, 19 febbraio 1914. Ediz. Ricordi, Milano.

La Via della finestra
Commedia giocosa in 2 atti di Giuseppe Adami. 1ª Rappresentazione: (in 3 atti) Pesaro, Teatro Rossini, 27 luglio 1919; (2ª versione in 2 atti) Trieste, Teatro Verdi, 18 gennaio 1923. Ediz. Ricordi, Milano.

Giulietta e Romeo
Tragedia in 3 atti di Arturo Rossato. 1ª Rappresentazione: Roma, Teatro Costanzi, 14 febbraio 1922. Ediz. Ricordi, Milano.

I Cavalieri di Ekebù
Dramma lirico in 4 atti di Arturo Rossato. 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 7 marzo 1925. Ediz. Ricordi, Milano.

Giuliano
Dramma sacro in 1 prologo, 2 atti e 1 epilogo di Arturo Rossato. 1ª Rappresentazione: Napoli, Teatro S. Carlo, 4 febbraio 1928. Ediz. Ricordi, Milano.

Una Partita
Dramma in 1 atto di Arturo Rossato. 1ª Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 19 gennaio 1933. Ediz. Ricordi, Milano.

La Farsa amorosa
Scene popolaresche in 3 atti, 5 quadri e 2 intermezzi scenici di Arturo Rossato. 1ª Rappresentazione: Roma, Teatro Reale dell'Opera, 22 febbraio 1933. Ediz. Ricordi, Milano.

Il Bacio
Opera di Arturo Rossato e Emidio Mucci. La composizione è stata troncata dalla morte del compositore al secondo atto. 1ª Esecuzione (postuma, incompleta). Rai, Stagione lirica, 10 marzo 1954.

"*Amore e raggiro*" tra Schiller e Verdi

di Niccolò Castiglioni

L'importanza della « tragedia borghese » *Kabale und Liebe* (*Amore e raggiro*) di Schiller supera i limiti, riconosciuti da molta critica, di propulsione romantica, di proposta di motivi patetici destinati a diventare proprii di varie generazioni romantiche tedesche. E' ovvio come in *Kabale und Liebe* vi sia tutto questo; ma c'è anche una precisa intonazione critica che sfugge al lettore frettoloso: quello che non si pone il problema del perchè un dramma è stato scritto, ma si culla beatamente nella passiva constatazione della poesia estetica. C'è, in *Kabale und Liebe*, una tale esattezza di elementi obiettivi, sotto il paludamento dell'eloquenza teatrale, che fa di questo dramma l'opera forse più sicuramente rivoluzionaria di tutto il Settecento tedesco. Non solo, quindi, un anelito di ribellione al potere costituito, non solo un'istintiva rivolta contro l'ingiustizia; ma anche un'implicita condanna formulata contro una rivolta impostata sentimentalmente in nome del cuore, e risolventesi logicamente in senso negativo: con il suicidio del protagonista, Ferdinand von Walter. Così, mentre non è difficile scoprire i legami che collegano l'intonazione ideologica schilleriana con quella di un Rousseau (con il suo individualismo utopistico, con la sua pretesa di far valere per la prima volta una « natura » che per essere scoperta richiede un approfondimento ben più problematico), in ultima istanza l'impostazione schilleriana oltrepassa questi limiti, e, anzi, li critica: per cui il rapporto obiettivo che intercorre tra i personaggi di questa « tragedia borghese » è quello, non già di un'eloquenza astrattamente classicheggiante ed avulsa da ogni riferimento diretto alla realtà, ma di un realismo che esclude implicitamente ogni spostamento cronologico della azione in un'epoca estranea a quella di Schiller; di un realismo che critica (consapevolmente o meno) i motivi ideologici e morali dell'ambiente borghese; sicchè, in ultima istanza, l'unico (e veramente provvidenziale) insegnamento che è possibile trarre dal *bürgerliches Trauerspiel* schilleriano è sostanzialmente antiromantico: cioè la presa di coscienza con ben altre ingiustizie che non quelle che offendono il cuore; ed anche un'esatta valutazione obiettiva dell'ultima dolcissima catarsi del dramma, che non può (senza venir fraintesa) venir delibata nello stato d'animo perdutamente *sehnsuchtsvoll* dello spettatore che perde il contatto con il suo impegno etico nella storia reale, ma nell'insegnamento morale che una morte consumata nell'estasi (« *Luisa, Luisa, io vengo...* ») implica una concezione della vita sostanzialmente evasiva ed egoistica.

Questi, grosso modo, i motivi (e ben altri se ne potrebbero addurre in una analisi più ampia) che fanno della tragedia schilleriana una delle opere più consapevoli di tutto il Settecento.

Date queste premesse, è molto istruttivo osservare i caratteri del trapianto verdiano della tragedia di Schiller.

Si tratta di osservare la posizione della *Luisa Miller* (concepita, com'è noto, sulle tracce di *Amore e raggiro*) in un momento particolarmente critico dell'evoluzione verdiana: è un momento che precede immediatamente la grande apertura drammatica del *Rigoletto* e del *Trovatore*, che sta alla soglia della più grande violenza teatrale osata da Verdi: lo scatenamento ritmico delle opere del *Trittico*, l'impostazione conturbante del colpo di scena scandalistico, il riferimento a una soggettistica grottesca e (in riferimento all'etica convenzionale) anche « immorale ». Tutti questi elementi fanno evidentemente del *Rigoletto* e del *Trovatore* non soltanto due grandissimi capolavori, ma due melodrammi tra i più chiaramente impegnati di tutto il teatro verdiano ove l'impetuosità ritmica trova sempre una dimensione « corale » e un preciso riferimento etico, di Risorgimento popolare, avvertito oltre l'angelicità di un vago patriottismo pellichiano, ma sentito nelle sue spinte più violente e plebee. Anche nella *Luisa Miller* il riferimento morale è evidente: si tratta sempre, secondo una famosa antinomia desanctisiana, di *arte per la vita*, non di *arte per l'arte*. Ma va anche notata una sostanziale divergenza tra l'impostazione estetica della *Miller* e quella delle due prime opere del *Trittico*. Non si tratta solo dell'ambientazione scenografica della *Miller*, situata in un « ameno villaggio » (atmosfera campestre, ingenua; occasione di cori villerecci, di pittoreschi squilli di corno, di delicate pagine ambientali che ricordano alcuni squarci del *Guglielmo Tell*): argomenti, questi, ancora troppo insufficienti, confinati ad un'analisi del libretto che risulta da sola sempre pericolosa e troppo debole per la collocazione critica di un melodramma che tende, necessariamente, a risolvere tutto in musica, in canto, anzi in bel canto. Ma va pure notato come lo stesso canto tenda sempre, a differenza del *Rigoletto* e del *Trovatore*, a risolversi in giri melodici estremamente soavi, astrattamente puri; è proprio in rapporto al canto che sentiamo nella protagonista dell'opera un personaggio assolutamente angelicato, astratto: un'« esile fanciulla ignara del mondo », insomma, secondo la più pura visione romantica della vita. La stessa nobiltà del contesto musicale, che pone quest'opera su di un livello nettamente superiore a quello, di patente cattivo gusto, della *Battaglia di Legnano*, si risolve quasi sempre verso soluzioni stilistiche elegiache, pressochè belliniane. Lo si nota nelle arie, persino negli accompagnamenti (si vedano le sestine ondeggianti che cullano morbidamente la bella melodia di Rodolfo « *Quando le sere al placido...* », appassionatamente condensata in una sensibilissima ripercussione della mediante, secondo una prassi melodica, che già Berlioz aveva identificato come tipicamente belliniana); ma lo si sente anche, e soprattutto, nei recitativi, così nobilmente espressivi in certe volute melodiche patetiche, estremamente femminili e languide.

Questa femminilità, malgrado le pagine innegabilmente impetuose e drammatiche dell'opera, pone la *Luisa Miller* su di un piano di estremo romanticismo nell'interpretazione del testo schilleriano. Dove il riferimento concreto al soave idealismo di una lettura schilleriana confinata in un'estatica contemplazione sentimentale (ovvero: il concretarsi italiano e mediterraneo e risorgimentale di un'atmosfera romantica originariamente nordica, ed evasiva, e solitaria) è appena accennato nell'impeto ritmico di qualche coro o nella caratterizzazione

di personaggi marginali. Ma l'occasione, per Verdi, di impostare una teatralità risolutamente rivoluzionaria e violenta, sulla base di uno dei testi più sicuramente rivoluzionari di tutta la cultura sette-ottocentesca, è perduta. Il teatro verdiano si porrà su basi nettamente popolari soltanto col *Rigoletto*, con un soggetto di origine francese, victorhughiano, con un ambiente populistico, rozzo e plebeo. Allora si avrà il cozzo violentissimo di passioni, di aneliti, di vicende. Mentre nella *Luisa Miller* il dramma si svolge su di un piano molto più idealizzato e rarefatto. Forse, come dramma vero e proprio, non esiste neppure.

Il rapporto Schiller-Verdi rimane comunque molto indicativo per tutto un particolare mondo culturale, la cui importanza in tutta l'organizzazione della cultura italiana non è stata ancora sufficientemente valutata: è il mondo del melodramma. Un mondo dove la spinta rivoluzionaria (risorgimentale) e l'impegno morale sono sempre dati sensibili e violenti, ma anche distorti sentimentalmente nell'astratto furore di una passione fine a se stessa. Per il melodramma ogni rivoluzione è buona, purchè si faccia: che è il contrario della consapevolezza. Per la logica del melodramma è impossibile chiedersi il perchè delle cose: gli amori sono sempre dei *coups-de-foudre* inspiegabili, assolutamente mitologici. Il cuore è sempre il riferimento etico che prevale. Per la logica del melodramma, Schiller non può esser letto che in chiave sentimentale. Mentre la denuncia critica (implicita in *Kabale und Liebe*) del fallimento inevitabile di una rivolta concepita soltanto in termine di cuore, di individui che non riescono a concepire la propria pienezza personale nell'umiltà di un unico piano fraterno, non veniva, per un melodrammaturgo italiano del secolo scorso, neppure avvertita.

E sotto questo aspetto, rimane ancora convalidata la valutazione brechtiana (evasiva, « gastronomica ») del melodramma; quella del prefinale dell'*Opera da tre soldi*: arriva un messo a cavallo, promette grazia e libertà, commozione generale, « *tu salvo sei* », catarsi; mentre invece purtroppo la realtà è ben diversa.

Ma d'altronde va anche riconosciuta tutta la portata storica e sociale del melodramma, che costituisce tuttora la pietra di paragone più sicura ed evidente per uno studio, condotto secondo criteri realisti, sulla musica italiana.

NICCOLÒ CASTIGLIONI

Ricordo di Perosi

di Mons. Delfino Nava

Lorenzo Perosi nato a Tortona il 20 dicembre 1872, è morto a Roma il 12 ottobre 1956. L'anima sua è passata all'eterna vita e gli angeli la conducono a Dio: coronamento e premio di una esistenza consacrata interamente agli ideali mistici ed artistici per cui la musica era divenuta una vocazione di cielo ed una missione di bene. La sua lunghissima ed instancabile attività si tradusse in un numero grande di Messe, Inni, Mottetti e Salmi. Ma furono gli Oratori sacri l'espressione più tipica della sua personalità, che al principio del secolo, durante gli anni della faticosa rinascita italiana, originarono il prodigioso « momento perosiano », destando l'universale stupore ed interesse dal 1897 fino al 1911. Poi gli avvenimenti politici e militari offuscarono tanta gloria, mentre questioni teoriche e nuovi problemi estetici assorbivano l'attenzione di un mondo musicale irrequieto ed in evoluzione. Egli fu il restauratore di quella forma d'arte sacra affermatasi splendidamente col Carissimi e poi abbandonata con il sopravvento del Melodramma. Tra gli Oratori il primo a dargli rinomanza fu la *Trilogia della Passione;* quindi la *Resurrezione di Lazzaro,* che per l'intima umanità, la bellezza melodica, la potenza espressiva dei cori corse il mondo intero.

Sommo fra tutti la *Resurrezione di Cristo* che resta il monumento perenne del genio perosiano per la luminosità con cui rappresenta il mistero che è fondamento della salvezza. Perosi era sospinto da una prepotente volontà creatrice: in pochi anni scrisse la *Trasfigurazione,* il *Natale,* l'*Entrata in Gerusalemme, La Strage degli innocenti,* il poema sinfonico-vocale *Mosé,* il *Giudizio universale,* alcune Suites dedicate alle principali città d'Italia, Quartetti e altro ancora. Finchè una forza negativa s'impadronì di lui e lo costrinse al silenzio. Una crisi di sconforto e di pessimismo invase il suo spirito, causata certamente dall'inverosimile sciupio di forze intellettuali ed incrudita dalla morte del padre. E' una parentesi dolorosa e tormentosa che dura oltre un decennio. La perdita della mamma che egli amava teneramente, se da una parte accentua la depressione morale, dall'altra gli riaccende l'ispirazione. Nel 1922 si accinge infatti a musicare i *Salmi di Davide,* poi gradatamente ritorna alle composizioni liturgiche ed alla direzione delle sue opere, riprendendo a scriverle con quella prodigiosa rapidità che fu una caratteristica del suo ingegno, ma che non influì mai in modo negativo sulla loro durata e consistenza.

Il segreto incantevole di questa musica consiste nel fatto che essa parla al cuore più che non alla immaginazione. Con l'ala del suo estro egli la strappa all'aridità scolastica per animarla di note che ora vibrano di umano sentimento, ora brillano di ingenuo candore, ora intrecciano il cadenzare chiesastico con le linee marcate del cromatismo moderno. La sua lirica è una letizia mistica trionfante. Essa ispira all'aura incensata del gregoriano le note migliori, mentre è attraversata, nelle sue gamme, quasi da un ardore di carne viva.

Le composizioni giovanili parlano un linguaggio chiaro e facilissimo; il giro armonico si svolge sempre nei toni più vicini, frequente è l'uso dell'imitazione,

semplice e quasi popolare è il fraseggio. Nelle composizioni successive si sente nel contrapporsi delle masse sonore, nella curva delle melodie, nel gioco espressivo, l'esperienza riassuntiva del miglior ottocento romantico. Ma resta intatta l'efficacia dell'elemento vocale che il Perosi apprese dai sommi polifonisti.

Dopo la pausa della sua fecondità, la ripresa segnò, com'era da aspettarsi, un nuovo orientamento consono alle rinnovate tendenze musicali, dove però la mano sicura del maestro seppe dominare perfino in un campo così pericoloso. E mentre componeva, dava la sua opera preziosa ed innovatrice alla cappella del Duomo di Imola, dapprima, in seguito alla Marciana di Venezia, e da ultimo, fino alla morte, alla Sistina di Roma. Rappresentano quasi le tappe della sua evoluzione artistica, sempre dominata per altro da quel programma ideale che in una notte lontana, a Venezia, nella cameruccia del Patriarcato che prospetta la più bella piazza del mondo, il giovanissimo prete musicista confidò all'amico Don Davide Albertario: *« L'arte è l'irradiazione della divinità diretta a purificare l'uomo, a scuoterlo perchè guardi in alto, a fornirgli l'ala per ascendere, non mai per fargli amabile l'errore e il male; l'arte è verità, è vita, è l'estasi del bene e del vero »*.

Sacro sereno testamento che a nessuno è dato d'ignorare!

MONS. DELFINO NAVA

teatri e concerti

IL XII FESTIVAL DELLE NOVITÀ A BERGAMO

Ventun anni di vita con dodici stagioni effettive (per la pausa nel periodo del conflitto e negli anni immediatamente successivi): ecco il consuntivo numerico che presenta, a tutt'oggi, il Teatro delle Novità Liriche al Donizetti di Bergamo: ed in questo spazio di tempo, un totale di cinquanta *prime* assolute che sono sfilate al giudizio dei bergamaschi e della critica nazionale, con il risultato di alcune significative rivelazioni, a cominciare dal lavoro che, nel 1937, inaugurò la serie delle Novità: i tre atti di *Maria d'Alessandria*, di Giorgio Federico Ghedini.

Ormai da qualche anno, il cartellone del Festival sembra aver abbandonato la presentazione di lavori di più largo respiro, e si attiene ad opere la cui durata non è superiore all'ora e che ne consente, pertanto, l'introduzione in ogni nuova tornata in numero maggiore. Quest'anno, la dodicesima Stagione inaugurata martedì 2 ottobre, ne presenta complessivamente cinque (accanto ad una terna di opere di repertorio, nelle quali è pure compresa una interessante riesumazione donizettiana, *Anna Bolena*) e precisamente: *Il Furore di*

BERGAMO - TEATRO DELLE NOVITA'
2 ottobre 1956

IL FURORE DI ORESTE

(Tragedia in 1 atto e 2 quadri da *Le Coefore* di Eschilo)
Libera traduzione, adattamento e musica
di **Flavio Testi**

Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Oreste	*Rinaldo Pelizzoni*
Elettra	*Marina Cucchio*
Clitennestra	*Luciana Moneta*
Egisto	*Antonio Zerbini*
Uno Schiavo	*Franco Ricciardi*

Maestro concertatore e direttore
Ettore Gracis

Regia di Luciano Lucignani
Maestro del Coro Giulio Bertola - Scene e costumi di Silvano Falleni

Prima rappresentazione assoluta

Oreste, tragedia in un atto e 2 quadri dalle *Coefore* di Eschilo, testo e musica di Flavio Testi; *Lo Starnuto*, atto unico in 5 quadri di Fantasio Piccoli tratto da *La morte dell'Impiegato* di Cecov, per la musica di Andrea Mascagni; *La Panchina*, libretto in un atto di Italo Calvino, per la musica di Sergio Liberovici; alle quali si aggiungeranno, al termine della Stagione, l'opera buffa *La Suocera rapita*, testo e musica di Lidia Ivanova, e *Prof. King*, libretto e musica di Bruno Rigacci.

Per la seconda volta, nello spazio di sei anni, il nome di Eschilo è ritornato come ispiratore d'uno dei lavori presentati al Teatro delle Novità bergamasco: nel 1951, con *Promèteo* di Luigi Cortese; quest'anno, con i due quadri del *Furore d'Oreste*, che Flavio Testi ha tratto liberamente dalle *Coefore*, secondo tempo della trilogia dell'*Orestiade*.

Musicista ancor giovane d'anni, ma che possiede al proprio attivo già una importante affermazione con quel singolare lavoro della *Crocifissione* che presentato nel 1954 alla Scala, gli ottenne un favorevole riconoscimento di critica, Flavio Testi si è accostato al testo della tragedia, impegnandovisi con tutte le sue forze, intendendo di soffrirne appieno la vicenda. Costretto in partenza a dover rinunziare al senso risolutivo della catàrsi, che appare solamente nel terzo momento della trilogia, il Testi ha accettato l'assunto e la responsabilità di mantenersi costantemente su un piano drammatico, senza

BERGAMO - TEATRO DELLE NOVITA'

2 ottobre 1956

LO STARNUTO

Atto unico in 5 quadri di Fantasio Piccoli

(da *La Morte dell'impiegato* di Anton Cecov)

Musica di **Andrea Mascagni**

Personaggi e interpreti

L'Usciere	*Enrico Campi*
L'Eccellenza	*Danilo Cestari*
La Moglie dell'usciere	*Vittoria Mastropaolo*
Il Barone	*Virgilio Carbonari*
La Figlia del barone	*Marcello de Osma*
Il Portiere	*Eraldo Coda*
L'Amica dell'Eccellenza	*Maria Luisa Giorgetti*
Una Donna	*Amalia Lattarulo Manfrin*
Un Vecchio	*Armando Manelli*
Un'Invitata	*Maria Luisa Giorgetti*

Maestro concertatore e direttore

Ettore Gracis

Regia di Fantasio Piccoli

Maestro del Coro Giulio Bertola - Scene di Josef Bassan

Costumi di Maud Strudhoff

Prima rappresentazione assoluta

possibilità di conclusioni. Per far ciò, egli ha fidato essenzialmente sulla musica che, dal principio alla fine del lavoro, si presenta con presupposti ed aspetti di grande impegno costruttivo. Se da un lato la minor varietà delle formule tematiche usate costantemente gli può far rivolgere la sommessa accusa di lieve inesperienza, dall'altro la scioltezza e la spericolata mano ch'egli denota in ogni momento del suo difficile compito, ha convinto subito critici e pubblico di trovarsi di fronte ad un musicista di grandi possibilità, al quale la cultura non dovrebbe costituire un impiccio per un più libero volo dell'ispirazione, ma piuttosto un saldo aiuto per la realizzazione dei suoi intendimenti estetici.

Al coro, subito dopo che all'orchestra, il Testi ha consacrato il massimo dell'impegno. Relegato in orchestra, certo per esigenze tecniche concordate in anticipo con la regìa, il coro entra di prepotenza in tutta l'azione, trattato alla stessa stregua dei solisti, la cui tessitura vocale permane trattata al limite delle possibilità, dal principio alla fine del lavoro che si avvale di una veste orchestrale di massiccia costruzione ma di sempre vivido interesse.

La seconda novità della serata inaugurale era costituita dall'atto unico in cinque quadri (ridotti poi in *extremis* a quattro in uno sconosciuto consiglio di guerra, del quale si sono avvertite solamente le conseguenze nel taglio) approntato da Fantasio Piccoli per la musica di Andrea Mascagni: *Lo Starnuto*, tratto dalla celeberrima novella *La Morte dell'Impiegato*, di Anton Cecov. E' la tragedia del basso ceto impiegatizio della Russia di fine secolo, con l'incubo di vita o di morte che pesa sul misero dipendente e che la vicenda reca all'estremo, al punto di far tragedia di un avvenimento di poco conto. Occasione abbastanza felice per fare del teatro e per realizzare un singolare insieme di comico e di tragico. di serio e di semi-buffo: occasione pressochè mancata, sia nell'uno come nell'altro campo. Andrea Mascagni, alle sue prime armi in un lavoro di teatro, ha ricercato assiduamente in una pretesa varietà orchestrale l'interesse precipuo per il lavoro, e praticamente è incappato in un penoso senso di monotonia che naturalmente si è riflettuto anche sull'azione scenica ed ha conferito al tutto un senso di grigiore.

Venuto a mancare lo sfruttamento dell'occasione principale, sono mancate anche le occasioni contingenti che il libretto qua e là poteva offrire: ne è uscito, in definitiva, un tentativo di azione teatrale, che si è disciolto in una serie di ricerca di effetti.

Il terzo lavoro della serata *La Panchina* di Sergio Liberovici costringe a rovesciare i termini dell'anzidetto discorso: mancata occasione per fare un buon testo, e un disperato tentativo da parte del musicista per ovviare alle deficienze del libretto.

Attorno ad un infelice che soffre d'insonnia e che, per sfuggire ai disturbi provocatigli dal russare della consorte e dagli strilli dei bimbi, cerca requie su una pubblica panchina, gravita una piccola folla di personaggi notturni dei quali egli, in definitiva, finisce proprio con l'essere il disturbatore, anzichè il disturbato: una coppia d'innamorati, una di mondane, un ubriaco afflitto volta a volta da sbornia filosofica e lirica, una guardia notturna, fino alla esasperazione in continuo crescendo della vita di primo mattino, compreso un nutrito passaggio di carrozzelle, biciclette e *scooters*.

E' facile riconoscere al maestro Liberovici una mano abbastanza sciolta ed un intuito dell'orchestra per nulla trascurabile. V'è il senso del colore, dell'azione concisamente impostata e rapidamente risolta, con stile ed un certo gusto; c'è la capacità di eloquio per le voci, che si mantengono essenzialmente su un piano di recitativo concitato con spunti melodici. Ma non c'era molto da fare, con talune situazioni che hanno suscitato la reazione o l'ilarità del pubblico, e che ovviamente hanno danneggiato il risultato finale del lavoro. Un seguito di elementi fra negativi e vanamente speranzosi, che dal testo si sono riflettuti sulla musica e che alla fine hanno lasciato a bocca asciutta, anche se si sono rese evidenti le possibilità del musicista, cui un testo diverso avrebbe largamente permesso la manifestazione delle lodevoli doti.

Ha diretto le prime due opere il maestro Ettore Gracis; la terza, il maestro Luciano Rosada, ambedue impegnatissimi a tenere ben saldi fra le mani gli innumeri fili dell'impegno di palcoscenico e d'orchestra. Sono stati interpreti principali il tenore Rinaldo Pelizzoni (*Oreste* sicuro e possente), il baritono Enrico Campi (l'Impiegato de *Lo Starnuto*) specialista in grotteschi del genere, e il baritono Paolo Pedani, moderatamente disinvolto nell'ingrata parte del malato d'insonnia. Tutti e tre più che lodevoli vocalmente. Coro impegnatissimo, diretto dal maestro Giulio Bertola; bozzetti e figurini rispettivamente di Silvano Falleni, di Josef Bassan e di Arturo Bonfanti, nessuno dei quali è apparso particolarmente rimarchevole.

MARCELLO BALLINI

BERGAMO - TEATRO DELLE NOVITA'

2 ottobre 1956

LA PANCHINA

Opera in 1 atto di Italo Calvino

Musica di **Sergio Liberovici**

Personaggi e interpreti

L'uomo che soffre d'insonnia	*Paolo Pedani*
Lei	*Elvira Galassi*
Lui	*Aronne Ceroni*
L'Ubriaco	*Giorgio Tadeo*
Le 2 Passeggiatrici	*Laura Zannini* *Rossana Zerbini*
Lo Strillone	*Franco Ricciardi*
Il Poliziotto (Mimo)	*Angelo Corti*

Maestro concertatore e direttore

Luciano Rosada

Regia di Giuseppe Marchioro

Maestro del Coro Giulio Bertola - Scene di Ercole Sormani

Prima rappresentazione assoluta

ROMA

Come ogni anno, l'estate musicale romana si è articolata in due parti complementari, la Stagione operistica alle Terme di Caracalla e la Stagione sinfonica alla Basilica di Massenzio. Fiumi di gente si sono riversati quasi ogni sera tra le antiche rovine, attratti ora da un melodramma, ora da un concerto, sempre dal piacevole ponentino notturno. Sarebbe assurdo infatti imporre a un pubblico estivo programmi troppo ricercatamente culturali: in queste sedute all'aria aperta si cerca più un refrigerio, fisico e spirituale, che un godimento combattuto e intenso. Tuttavia la qualità delle musiche eseguite è stata, in ispecie nel campo sinfonico, abbastanza elevata. Pagine impegnative e rare si sono alternate a musiche del normale repertorio.

Anche la Stagione alle Terme quest'anno è stata inaugurata con un'opera di non frequentissimo ascolto, il *Mosè* rossiniano, che unisce a un notevole interesse spettacolare, indispensabile per questo genere di palcoscenici, un interesse musicale di prim'ordine. E l'esecuzione, affidata a un Gabriele Santini in ottima forma, è stata degna dell'avvenimento, grazie anche alla regia di Enrico Frigerio e alla prestazione di un gruppo di cantanti che comprendeva Giulio Neri, nella nobile parte del protagonista, Caterina Mancini, Giuseppe Vertechi, Piero Di Palma, Antonio Cassinelli e altri ancora.

Non esamineremo nel loro dettaglio le esecuzioni che si sono succedute a Caracalla dal 26 giugno, giorno dell'inaugurazione, al 2 settembre, giorno della chiusura. Gli spettacoli all'aperto non offrono certo le condizioni ideali per impegnare un circostanziato giudizio critico, essendo i valori espressivi dell'interpretazione alla mercè di non sempre pietose brezze. Basterà ricordare perciò, assieme al franco successo delle varie opere succedute alla prima, i nomi dei direttori, dei cantanti, dei registi, tutti impegnati in una quotidiana gara per dilettare più e meglio il sempre vastissimo pubblico. Il 28 giugno è andata in scena, ad esempio, l'immancabile *Traviata*, opera la cui intima poesia soffre un poco dell'essere esposta a un così vasto anfiteatro, ma che ha avuto nel direttore Vincenzo Bellezza, nel regista Manetti, nei cantanti Virgilia Zeani, Gianni Raimondi ed Ettore Bastianini, interpreti valorosi e volenterosi. Il 7 giugno è stata invece la volta di *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana*, che il pubblico romano sta ormai prendendo l'abitudine a vedere eseguite in quest'ordine, inverso a quello tradizionale. Comunque, mutato l'ordine, il risultato non cambia, in specie quando la bacchetta è quella di Oliviero De Fabritiis. *Nedda* fu Clara Petrella, *Santuzza* Caterina Mancini, attorniata la prima dal Turrini, dal Protti e dal Borriello, la seconda affiancata dal Borsò e dal De Falchi.

Poi, il 14 luglio, *Aida*. Privare la stagione a Caracalla di quest'opera significherebbe deludere un'enorme massa di turisti, le cui prenotazioni per una delle repliche giungono da tutti i paesi, costringendo la direzione dell'Opera a fissare il cartellone nei suoi minimi dettagli molto tempo in anticipo. Gli interpreti vocali di quest'anno sono stati Elisabetta Barbato, Fedora Barbieri, Roberto Turrini, Aldo Protti, Andrea Mongelli, Franco Pugliese, diretti per la parte musicale da Angelo Questa e per la parte scenica da Aldo Vassallo Mirabello. Altro appuntamento obbligato della stagione con il suo pubblico è stato quello del 26 luglio, che ha visto la prima della *Turandot*, affidata alla direzione di Napoleone Annovazzi, alla regia del Marchioro, al canto dell'ottima Geltrud Grob-Prandl, della sempre commossa Madga Olivero, del sempre squillante Giacomo Lauri Volpi, nonchè del Poli, del De Taranto, dello Zagonara, del Delle Fornaci. Il coro, che tanta parte ha nell'economia di quest'opera, è stato istruito con la solita perizia da Giuseppe Conca.

Agosto ha portato con sè tre ulteriori opere. Il 5 è stata la volta del *Rigoletto*, in cui il ritorno di Carlo Tagliabue, tra Gianna D'Angelo e Mario Filippeschi, è stato molto cordialmente festeggiato. Dirigeva Ottavio Ziino. Il 12, poi, l'*Otello* ha segnato uno dei momenti meglio riusciti dell'intera stagione, per l'armonia con la quale lo spettacolo era stato organizzato in ogni sua parte: cordialissimi applausi so-

no andati al terzetto di punta composto da Carlo Guichandut, Onelia Fineschi e Giuseppe Taddei, al chiaro direttore Emidio Tieri, al dinamico regista Aldo Vassallo, al coro diretto dal Conca. Il 26, infine, *La Gioconda*, diretta da Giuseppe Morelli e cantata da Maria Pedrini, Maria Benedetti, Gianni Poggi, Giulio Neri. La regia era di Cesare Barlacchi, le coreografie di Attilia Radice.

Contemporaneamente, dal 20 giugno al 29 agosto, ventuno manifestazioni succedutesi con estrema regolarità e larga partecipazione di pubblico hanno dato vita alla Stagione 1956 dell'orchestra di Santa Cecilia alla Basilica di Massenzio. Questo luogo è certo uno dei più suggestivi auditorii del mondo; e l'acustica, per quanto sacrificata, non vi è pessima. Ciò spiega il costante affollarsi tra i suoi antichi pilastri di indigeni e turisti niente affatto turbati dai vari piccoli incidenti inevitabili in un concerto all'aperto: il rombante passaggio in cielo di un vagabondo aeroplano, l'eco dei fuochi d'artificio proveniente da qualche quartiere periferico in festa, o un'improvvisa interruzione della corrente quale si è verificata proprio l'ultima sera, nel bel mezzo della Sinfonia della *Norma* diretta da Molinari Pradelli.

Inutile riferire in dettaglio i programmi dei molti concerti di quest'estate, la data di ciascuno di essi, la maggiore o minore durata degli applausi. Spigoliamo piuttosto qua e là, liberamente, a partire dal primo di essi, affidato ad Antal Dorati; il quale ha voluto aprire la stagione nel nome di Beethoven, di cui ha eseguito la *Prima* e la *Nona Sinfonia*. Oltre all'ottimo coro dell'Accademia, affidato alle cure solerti di Bonaventura Somma, questa ultima ha avuto la partecipazione dei cantanti Rizzoli, Ribacchi, Berdini e Cava. Altre esecuzioni sinfonico-corali sono state successivamente dedicate al *Requiem* di Verdi, diretto da Fernando Previtali con la partecipazione dei solisti Pirazzini, Boy, Berdini e Cava; al *Requiem* di Mozart, affrontato con meno felici risultati da Herbert Albert, cantando i volenterosi Orell, Ribacchi, Handt e Loomis; alle *Stagioni* di Haydn, in cui si sono fatti onore la Rizzoli, il Pirino e il Cassinelli sotto la guida attenta di Rudolf Moralt. Altro concerto in cui è intervenuto il coro del Somma è stato quello, interessantissimo, in cui il Previtali ha diretto tra l'altro la *Sinfonia dei salmi* di Stravinski e il *Magnificat* di Monteverdi nella solita trascrizione Ghedini.

Alcuni concertisti di notevole notorietà sono inoltre saliti sul palcoscenico della Basilica: sia per eseguire un *récital*, come Wilhelm Kempff, che ha affrontato un enciclopedico programma pianistico spaziante da Bach a Franck, da Mozart a Schumann, da Scarlatti a Sibelius, da Beethoven a... Kempff stesso; sia per unirsi a qualche direttore nell'esecuzione di concerti celebri, come Nikita Magalov, che ha collaborato con Fulvio Vernizzi nel *Quarto* di Beethoven, o Vera Franceschi, che, sotto la guida di Jean Morel, ha suonato la *Fantasia da concerto* di Ciaikovski. Due violinisti, Carlo van Neste e Bronislav Gimpel, si sono fatti ammirare rispettivamente nei *Concerti* di Beethoven e di Ciaikovski, affidati per la parte orchestrale a Umberto Cattini il primo e al Molinari Pradelli il secondo. Nella serata più calda di tutta l'estate, inoltre, la non meno calda cantante messicana Belen Amparan ha collaborato con Carlo Franci nell'esecuzione di brani dal *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns e delle *Sette canzoni popolari spagnole* di Falla. Tra i numerosi concerti puramente orchestrali, segnaliamo quello di Alceo Galliera, il cui programma comprendeva, oltre a musiche di Brahms e Stravinski, il *Ditirambo* di Viozzi in prima esecuzione nei concerti dell'Accademia; quello di Vincenzo Bellezza, tutto dedicato a Wagner, che l'acclamato direttore, giunto quest'anno alle sue nozze d'oro con l'orchestra, esegue con eccezionale competenza; quelli, per concludere, di Antonio Pedrotti, Peter Maag, Fabien Sevitzski, Wladimir Golschmann, Dean Dixon, e così via, i quali ci hanno fatto ascoltare per lo più buona musica di repertorio.

GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

Poco o niente da dire sulla vita musicale settembrina a Napoli. E' l'unico mese, quello di settembre, assolutamente vuoto

di manifestazioni. Per meglio dire, lo era, perchè la sua... verginità è stata ormai violata: il San Carlo ha infatti inaugurato la Stagione sinfonica autunnale mercoledì 26 settembre: la data più anticipata, rispetto alle consuetudini fino a ieri pacificamente seguite.

Gianandrea Gavazzeni ha avuto l'onore di tagliare l'ideale nastro delle inaugurazioni, e con lui la pianista Lia De Barberiis, una delle nostre interpreti più serie e preparate, che nel *Concerto in sol minore* di Mendelssohn e in *Notte nei giardini di Spagna* di Falla ha confermato le sue ben note qualità, forse mortificando un po' troppo — in omaggio a preoccupazioni stilistiche per avventura eccessive — altre personali possibilità, di calore e di slancio, in precedenti occasioni ampiamente testimoniate.

Gavazzeni, oltre ad accompagnare da par suo la pianista (e nella partitura di Falla si tratta di ben altro che accompagnare, il pianoforte avendo una parte quasi obbligata), realizzò una magnifica esecuzione della straussiana *Morte e trasfigurazione*: caldissima, e in pari tempo assolutamente esente da forzature. Esecuzione — vorremmo dire se non rifuggissimo dal tono sentenzioso — di esemplare «civiltà». Nel programma era stata inclusa una tenera e trepida pagina del non abbastanza compianto Mario Pilati, una ninna-nanna (*Alla culla*) affettuosa e discreta.

Il caso Pilati, di un musicista, cioè, quasi definitivamente «arrivato», che avendo la disavventura di morire a 35 anni viene da un giorno all'altro dimenticato dagli stessi ambienti «ufficiali» che l'avevano fino a ieri accarezzato, colmandolo di esecuzioni e di lodi, sembra a noi molto istruttivo. Avremmo voglia di argomentare su di esso, ma non è questa evidentemente la sede. Sarà per un'altra volta.

Il secondo concerto al S. Carlo è stato diretto con lodevolissimo impegno e con apprezzabili risultati da Arturo Basile, che ha fatto ascoltare una *Suite* di Renato Parodi tratta da una «festa musicale», *Folies Bergères 1668*, rappresentata allo stesso S. Carlo or sono alcuni anni. Partitura condotta con estrema eleganza e fermezza di mano, che denuncia con civile onestà le rispettabilissime influenze, e attraversata da un'ironia sorridente, affettuosamente nostalgica di felicità perdute.

All'applaudito concerto di Basile prese parte il violinista Aldo Ferraresi, cui il pubblico rivolse feste calorosissime per la fluida e appassionata interpretazione del *Concerto* di Dvorak, e che prossimamente andrà in Inghilterra per importantissime esecuzioni, di cui daremo notizia a suo tempo.

GIACOMO SAPONARO

SIENA

La Settimana Musicale Chigiana

Tutto per la musica il settembre 1956 a Siena. Oltre l'annuale Settimana è ricorso quest'anno il venticinquennio dell'Accademia Chigiana, e le nozze d'argento della celebre Fondazione non sono trascorse senza il dovuto e meritato rilievo.

Oggi l'Accademia Musicale Chigiana (il nome le venne da Giovanni Gentile) annovera ben quattrocento alunni, smistati fra i vari corsi di perfezionamento. Predominano gli stranieri, e Siena, nei mesi estivi, appare trasformata in uno stupendo e variopinto campionario geografico: dall'America alla Scandinavia, dalla Persia al Giappone e al Paraguay, sono tutti a Siena, e qui tutti si fanno uno, nella passione che tutti li sospinge. Siena — come è noto — *cor pandit*. Il razzismo vi fa bancarotta, ognuno si sente a casa propria, si sente concittadino, tifoso di Siena, di essa campanilista anche se nato a Teheran o a Valparaiso.

Il primo anno dell'Accademia Chigiana parve dar ragione agli scettici ed ai maldisposti. Il 1932 vide alla Chigiana non più di sedici scolari, il 1956 ne ha visti, come si è detto più di quattrocento, e i posti di ammissione si son dovuti temporaneamente bloccare.

Una nuova universalità di Siena, che pone però di fronte a non agevoli problemi. Li indicò esplicitamente lo stesso Conte Chigi, allorchè, nel presentare il bilancio del primo ventennio dell'Accademia, avvertì, cinque anni fa, che altre iniziative artistiche potevano pur sorgere dalla Chigiana, ma che ormai lo sforzo d'un singolo,

per quanto ingente ed incondizionato, non era più sufficiente. E, dal 1951 ad oggi, qualcosa è successo. S'è mosso il Comune di Siena, che ha proceduto alla costituzione dell'Ente Autonomo per le Settimane Musicali, diretta filiazione dalla medesima Accademia, e s'è mosso il governo, che per bocca del Presidente del Consiglio Segni ha dato precise assicurazioni in merito al suo futuro, concreto interessamento. L'organismo è difatti cresciuto fra le mani dei suoi fondatori, e la fisionomia tipica ed originale da esso assunta è, probabilmente, la causa prima della crescente sua fama all'estero.

Chi scrive non è certo un entusiasta dell'elefantiaca inflazione di musiche settecentesche che ha imperversato fra le due guerre, ma è chiaro che la Chigiana, puntando sulla letteratura musicale del Sei-Settecento, ha senz'altro avuto la mano felice. Purchè... *cum juicio* (e se ne dirà in seguito). L'universalità è tale quanto più individuata, e alla scuola d'italianismo musicale di Siena gli stranieri sono accorsi con certezza di quanto avrebbero ricevuto. Si tratta ora di maggiorare le possibilità di diventare *chigianista* a chiunque e dovunque vi sia il desiderio di perfezionarsi negli studi musicali.

Celebrate le nozze d'argento dell'Accademia — con l'intervento di Ildebrando Pizzetti e l'offerta di una silloge storica di musiche pizzettiane — si è passati alla Settimana dedicata quest'anno ai Maestri dell'Emilia. Si è dato l'avvio con Padre Martini e si è concluso con Gioacchino Rossini. Padre Martini come musicista! Sicuro: assodata ed assestata era ormai la gloria petroniana in fatto di musica ed occorreva fare l'inventario di quanto in sede di musica s'era prodotto anche altrove. Occorreva sicchè un Padre Martini, e questi, difatti, venne. Padre Martini non deluse nessuno. Fu bene all'altezza del compito e diede di sè ottima prova. Riordinò tutto quanto si sapeva in fatto di scibile musicale e poi mise il tutto a disposizione di tutti in grossi, fitti e saggi volumi. A Padre Martini, una volta che ebbe finito il lavoro per il quale lo si era convocato, avanzò del tempo. Non sarebbe, allora, il caso di fare anche un po' di musica "pratica"?

E la XIII Settimana senese non ha perso l'occasione. Era anche il 250° anniversario della nascita e s'è voluto dimostrare che, oltre quelli della cultura, nel nostro simpaticissimo Padre francescano non mancavano neppure i sali musicali. Cosicchè, a dimostrazione e controprova, si sono scelti una *Sinfonia a quattro*, dallo stile rapido, galante e vivacissimo, un *Concerto* per violino, ch'è l'unico scritto dal saputo e sensibile Padre e, infine, uno dei cinque Intermezzi: il *Don Chisciotte*, ricalcato, come gli altri quattro, sulle orme dell'opera buffa napoletana.

Il *Don Chisciotte* visto da Padre Martini capovolge la situazione.

La bellicosa fantasia dell'immortale eroe mancego cede finalmente a più umani e teneri affetti. Don Chisciotte comincia con un'invocazione alle "*Dolci aurette lascivette*" e da quelle si lascia guidare, poi, in tutta la sua azione teatrale. A lui contrasta la figura di Nerina, la quale afferma appena: "*Son guerriera e voglio guerra, sotto il fil di questa spada quella testa a terra cada*". Nerina ne combina di cotte e di crude al povero cavaliere dalla "trista figura" che si arrende subito a discrezione.

Dal cordiale capovolgimento d'impostazione Padre Martini ha saputo trarre discreto partito. Il pubblico ha gustato, e gli applausi al direttore Cattini ed agli interpreti non sono apparsi avari o stentati.

Siena che apre le braccia a tutti ha quest'anno abbracciato l'intera Emilia musicale e dal modenese ed ex-misterioso Alessandro Stradella, passando per Orazio Vecchi e il Predieri (di cui s'è eseguito il venusto *Stabat* ritrovato da Adelmo Damerini) s'è giunti al tuttoluce Cigno di Pesaro, o Cinghiale di Lugo. E una prevedibile ondata di salute ha concluso la Settimana.

Due le operine rossiniane messe in scena. Fra la prima, *L'Inganno felice*, che è del gennaio 1812, e la seconda *L'Occasione fa il ladro*, ch'è del novembre dello stesso anno, intercorrono appena nove mesi. Ma quale scarto! La prima è oltretutto avvenirista — rispetto ai modi dello stesso autore — e, se non proprio un incunabulo del futuro stile rossiniano, non giustifica

certo gli entusiasmi del "milanese" Henry Beyle. Vi sono presagiti tutti gli stilemi ritmo-melodici della maturità rossiniana, del prossimo *Barbiere*. Una quasi maturità è invece nell'*Occasione fa il ladro*. Quando si dice bruciare le tappe! In nove mesi Rossini ha pressochè acquistato tutto se stesso! La bella tematica dell'*Occasione* risponde franca, esauriente e scenicamente funzionale ai propri compiti, e tutti i dovuti onori quando ci si imbatte in qualche ristoratore e ben anagrafato tema, o motivo, che va fino in fondo di se stesso. Non tutta *L'Occasione* coglie però le occasioni per tenersi alla grata e felicissima altezza del primo atto. Temi a tratti energici non mancano neppure nel secondo, ma con diradante intermittenza e fra lungaggini e prolissità che affievoliscono l'impeto e le promesse iniziali.

E ora diciamo anche la nostra. Siena, con la Chigiana prima, e la Settimana poi, ha svolto un apprezzabile lavoro. Apprezzabile ma oggi in via di esaurimento; al punto che — se si vuole mantenere vitalità alla manifestazione — occorre rinnovarne d'urgenza la formula. Una istanza che avanziamo proprio per l'amore che ci lega a Siena e che ci fa accorti dei pericoli incombenti sull'annuale suo Festival. In altre parole, seguitando con l'infezione di archeologia musicale che imperversa nel nostro Paese (e che s'è contagiata anche agli altri) finiremo per ridurre il medesimo ad un bel museo, capace forse di attivare il turismo, ma, soprattutto, capace di propiziare a tutti il ristoro di un sonno universale e definitivo.

L'abbiamo "acquistato" il Settecento; la sua storia è stata soddisfacentemente "ricostruita". Ora volgiamoci pure al vituperato Ottocento, che, fra tanti pretesi "ricuperi" galanti ed eleganti dal secolo dei lumi, ha il merito, almeno, di recuperare i cuori.

ENZO BORRELLI

BOLZANO

Il Concorso Pianistico Internazionale Busoni

Dall'anno 1954 il Festival Pianistico Internazionale Ferruccio Busoni è bifronte e include due certami: una pianistico-esecutivo, e uno per la composizione (sempre pianistica). Qui le cose potevano andare nel difficile. Non è avvenuto, e guardiamo prima agli esecutori.

Non debbono oltrepassare il trentaduesimo anno di età (così suona il bando) ed erano infatti tutti giovani pianisti e futuri concertisti, giunti da ogni parte del mondo. Per vari giorni Bolzano è rimasta sommersa sotto una diluviale gragnuola di tifoniche note. Non solo: la vasta capacissima sala del Conservatorio Monteverdi dove si svolgevano le eliminatorie e le finali, è stata ogni giorno presa d'assalto da parte di un pubblico mai sazio. Come dire tutta Bolzano — italiani e tedeschi — che, ancora una volta, ha vissuto con puntuale impegno il suo Festival, e quando il maestro Cesare Nordio, direttore del Conservatorio e Presidente della Giuria, è uscito ed ha comunicato il verdetto, uno scatto prepotente di applausi ha voluto significare il frenetico gradimento del pubblico. Questa volta, ha detto Nordio, si è voluto premiare la «musica». Il pubblico ha respirato.

L'austriaco Jörg Demus, che si è onorevolmente attribuito il premio n. 1 per l'esecuzione, opta, sicchè, per l'arte. Per l'arte, non contro la tecnica, ma sopra ed oltre questa. Fatto non contraddetto neppure dall'esterno aspetto, che non consentirebbe a Demus altri mestieri. Demus che sedeva in fondo alla sala, ha, esterrefatto, sentito pronunziare il suo nome, e c'è voluto il bello e il buono per sospingerlo verso la pedana a ricevere il premio e a stringere le mani del maestro Nordio. Quello che è fatto è fatto e fatto bene.

Hanno seguito, nei sotto-premi, James Mathis (U.S.A.), il giovane e troppo timido Bruno Canino (Italia) e Michael Ponti (U.S.A.) che si sono divisi un premio *ex-aequo*. A Bolzano vota anche il pubblico, il quale ha concesso i suoi favori ad Ivan Roy Davis (113 schede), a Bruno Canino (87), a Jörg Demus (44), alla boema Mirka Pokorna (33) e all'americano Charles Rosen (10 schede) che avremmo preferito in miglior graduatoria e considerazione della giuria.

Per la composizione pianistica (forma prescritta una *Fantasia*) il primo premio se lo è aggiudicato l'inglese Leighton Kenneth, col lavoro contrassegnato dal motto *Hommage to Bach*, un *Omaggio* che, oltre ai meriti strumentistici, si presenta con una certa logica di sviluppo gioviale e senza «angosce». Il secondo premio è spettato al milanese Bruno Bettinelli per una Fantasia contraddistinta dal motto *Libertà nella forma*, di signorile concertismo e capace di una certa fortura nel repertorio di pianisti non pigri. Il premio del pubblico è andato, poi, al bulgaro Alexandre Vladigeroff e alla sua *Toccata fantasia*.

ENZO BORRELLI

TREVISO

Il Concorso Nazionale Pianistico

Si è concluso a Treviso il 3° Concorso Nazionale Pianistico Premio Città di Treviso. Un pubblico numerosissimo ed attento ha seguito con vivo interesse lo svolgersi dell'importante manifestazione artistica.

La giuria, presieduta da Renato Fasano, Direttore del Conservatorio B. Marcello di Venezia, e composta dai Maestri Tito Aprea, Terenzio Gargiulo, Vincenzo Pertile, Ferrante Mecenati e Aldo Voltolin, ha iniziato i suoi lavori esaminando 19 concorrenti su 24 iscritti. Alla seconda prova eliminatoria furono ascoltati 10 pianisti; di questi 6 furono ammessi alla prova finale.

La giuria, dopo la proclamazione dei vincitori, ha voluto mettere in evidenza l'importanza assunta dal Concorso di Treviso in campo nazionale per l'alto livello artistico di tutti i partecipanti e per la perfetta organizzazione curata dal Direttore Provinciale dell'ENAL Dott. Ubaldo Urbani.

Dopo una non breve seduta, il presidente della giuria M° Renato Fasano alla presenza delle maggiori Autorità cittadine dava lettura dell'esito del Concorso comunicando che il Premio di L. 200.000 Città di Treviso era stato assegnato al romano Sacchetti Giorgio. Prolungati e calorosi applausi hanno accolto il vincitore mentre si presentava al tavolo della presidenza per ricevere il premio. Secondi a pari merito (L. 170.000) Fabio Peressoni di Trieste e Luciano Giarbella di Torino; a Raucci Giuliana di Caserta era assegnato il quarto premio di L. 40.000.

E' stata infine segnalata la diciassettenne Lucia Negro di Napoli.

Ancora calorosi applausi ai bravissimi giovani che hanno conquistato un successo che potrà incoraggiarli a perseverare nella difficile carriera. Significative le parole del M° Fasano, intervistato da un cronista della RAI: *Questo concorso ha dimostrato ancora una volta il valore del pianismo che non smentisce le grandi tradizioni del nostro Paese. Sono lieto di avere ascoltato dei giovani veramente dotati e seriamente preparati a questa gara che ha assunto una grande importanza nel campo nazionale.*

ALLA RADIO

In questo mese non propriamente denso di trasmissioni riservate all'operismo contemporaneo, spicca, se non altro per l'ancor vergine carattere di primizia, la messa in onda della recente opera di Werner Egk, *Leggenda irlandese*, che, eseguita in prima assoluta lo scorso anno al Festival di Salisburgo, è stata presentata dalla RAI il 16 settembre nella registrazione effettuata presso il Bayerischer Rundfunk di Monaco sotto la guida dell'autore.

Il soggetto dell'opera, simboleggiante l'eterno dualismo tra Bene e Male, è stato tratto dall'Egk, pure estensore del libretto, dalla silloge *Irish Fairy and Folk Tales* di William B. Yeats. La realizzazione musicale rifugge da ogni concessione all'elemento folcloristico, essendosi il compositore prefisso di esprimere esclusivamente immagini fantastiche e remote, non esatti e conformi accenti di colore. Ondeggiante tra un linguaggio vocale pregno di aspirazioni melodiche, tendente a perseguire una reale potenza commotiva ed un più evoluto formulario armonico-timbrico, la partitura, talora animata da squarci sinceramente espressivi e palpitanti, sembra contemperare recenti acquisizioni con maniere di schietto tradizionalismo.

Eccanto a quest'opera di Egk, gli assidui del III Programma hanno potuto ascoltare nel corso del mese l'ultimo lavoro teatrale di Janacek, *Da una casa di morti*, e il primo di Ghedini, *Maria d'Alessandria*, che, a vent'anni dalla nascita, riconferma i motivi della propria vitalità. Agli ascoltatori del Programma Nazionale, in una trasmissione pomeridiana, è stata invece offerta un'opera d'ispirazione religiosa, *Maria a Nazareth*, di Dante Alderighi, già diffusa in occasione del I Premio Italia, ma ripresentata ora in nuova edizione. Si tratta di un lavoro indiscutibilmente serio e ponderato che alterna, nell'episodica rievocazione di alcune vicende della vita di Maria, la precisa narrazione della voce recitante a brani solistici di commosso lirismo ancorchè non poveri di retoriche risonanze melodrammatiche, e a spessi interventi corali, tra l'elegiaco e il drammatico, tuttavia non rifuggenti le semplici ed affabili maniere popolareggianti.

L'attività sinfonica di settembre si è aperta con un concerto, offerto in registrazione, totalmente riservato a Ernest Krenek, nella duplice veste di compositore e direttore d'orchestra. Erano in programma le valide *Undici trasparenze*, contraddistinte da frequenti ed efficaci trapassi di carattere, il prevalentemente lirico *Concerto op. 29* per violino e orchestra (solista Tibor Varga) e il *Concerto grosso n. 2 op. 25*, vigorosa composizione saldamente innervata con linee contrappuntistiche ferrigne ed eloquenti. La sera successiva (2 settembre), nel corso di un concerto diretto da Ugo Rapalo, si è riascoltata la simpatica *Piccola serenata* di Virgilio Mortari, stesa per orchestra di soli violini: un organico di serio impegno, anche se in più direzioni allettante, affrontato con sicurezza e tecnica matura dall'autore, che, peraltro, forse avvertendo i pericoli insiti nell'intrapresa, ha prudentemente tenuto entro brevi limiti la quadripartita composizione. Un comune assunto collega due lavori programmati in breve giro di tempo: *Cimarosiana* di G. F. Malipiero e *Viottiana* di Luciano Sgrizzi, lavori il cui accostamento non è del tutto occasionale, in quanto, oltre a richiamarsi a musiche di maestri del Settecento, manifestano una uguale sobrietà e serietà di propositi nella loro rispettosa stesura, non inquinata da quelle capziose deformazioni che tanta parte hanno in opere congeneri.

Dopo Cimarosa e Viotti, un altro musicista del passato comparso ai microfoni André Campra, ha sollecitato, sia pure sotto altro e più inconsueto aspetto, l'estro di alcuni lontani pronipoti. Ci riferiamo alla *Guirlande de Campra*, presentata da Franco Caracciolo in un concerto domenicale: composizione alla quale hanno cooperato — intessendo variazioni e meditazioni su di un tema tratto dall'opera *Camille* dell'antico maestro di cappella a Notre-Dame — compositori francesi d'oggi, da Honegger (*Toccata*) a Lesur (*Sarabande et Farandole*), da Manuel (*Canarie*) a Tailleferre (*Sarabande*), ed ancora, da Poulenc (*Matelot provençale*) a Sauguet (*Variazione*) ed Auric (*Ecossaise*). Il lavoro si rivela complessivamente meno eterogeneo nelle risultanze di quanto la differenziata personalità dei vari collaboratori lascerebbe supporre: si snoda quindi dal levigato tema settecentesco, su su sino alle attuali espressioni della *Ecossaise*, senza appariscenti stridori, sempre strumentalmente colorito e piacevolmente variato. Il programma allineava inoltre il *Concerto n. 2*, per orchestra d'archi di Gian Mario Martini e il *Concerto op. 14*, per violino e orchestra di Samuel Barber. La prima è opera vigorosa, alimentata da una vibrante energia dinamica che, a volte, felicemente si stempera in momenti di sobria cantabilità. Quanto alla seconda, non è che una nuova testimonianza delle note disposizioni del musicista americano; opera, dunque, d'ispirazione tendenzialmente romantica, impregnata di dolci, quando non dolciastre effusioni melodiche e pressochè tradizionale nella sintassi. Su di uno stesso piano, per quanto riguarda concezione e conseguimenti stilistici, ci sembra si debba porre un altro *Concerto* per violino e orchestra, ascoltato il 7 settembre, recante l'autorevole firma di Gian Carlo Menotti: lavoro anche esso dominato da slanci canori di sicuro anche se facile effetto, e, nel suo eclettismo, saturo di impeti elegiaci e sentimentali. Per non uscire dal campo delle composizioni di genere concertistico, ricordiamo la diffusione del *Concerto* per trio e orchestra di Casella — opera indi-

cativa del cosiddetto « terzo stile » del compianto maestro — e di un *Concerto* per due pianoforti e orchestra di Gian Luca Tocchi, apparso materiato di musica facile e aliena da profondità, ma sostanzialmente gradevole. All'insieme avrebbe forse giovato una maggiore antitesi fra i primi due tempi, alquanto affini, nonchè una minore condiscendenza a certa effettistica di derivazione cinematografica.

Chiudiamo la rassegna segnalando la presenza nei programmi radiofonici di quel monodramma *Erwartung*, così denso di lieviti e premesse, che rappresenta la prima esperienza teatrale di Schoemberg, ritrasmesso, in registrazione, a fianco delle prime due *Suites* per piccola orchestra e delle *Danses concertantes* di Igor Stravinski.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

Le mozartiane *Nozze di Figaro* costituiscono l'unico spettacolo lirico messo in onda direttamente dagli auditori della TV in questo periodo. L'edizione, irreprensibilmente diretta da Nino Sanzogno, ha fruito dell'apporto di valorosi interpreti, quali, per non citare che i principali, Rosanna Carteri (Susanna), Dora Gatta (Cherubino), Marcella Pobbe (Contessa), Heinz Rehfuss (Conte d'Almaviva) e Nicola Rossi Lemeni (Figaro). Collaboratore per la regia è stato Herbert Graf, del quale si ricorderà un non lontano allestimento televisivo del *Falstaff*. La sua realizzazione, così impegnata nella ricerca di adeguati movimenti scenici, è parsa aderente allo spirito del capolavoro mozartiano. Inquadrature di immagini figurative e, più raramente, degli esecutori, hanno integrato l'audizione della *Ouverture* in modo decoroso e sufficientemente variato, senza dubbio da preferirsi, non escogitando di meglio, a certe sceneggiature di arbitraria attuazione.

FA. BRU.

JOHANNESBURG

Il giovane Festival di Johannesburg quest'anno non ha badato a difficoltà organizzative nè a spese pur di assicurarsi qualche attrattiva che lo ponesse, per dignità artistica, al livello dei più vecchi e famosi Festival europei. Così, tra concerti della London Symphony Orchestra diretta da Josef Krips, dei Musici, di Claudio Arrau, di Pierre Fournier, di André Segovia, di Jehudi Menuhin, dei ballerini Margot Fonteyn e Michael Somes, ha potuto orgogliosamente allineare nel suo denso programma il nome della Scala.

A Johannesburg la Scala è venuta con quella che dopo appena pochi mesi dall'inizio dell'attività è già ormai considerata, su un piano internazionale, un'istituzione: la Piccola Scala, la quale ha confermato quei suoi caratteri peculiari di organismo tecnicamente e artisticamente maturo che si erano andati via via rivelando nella prima stagione milanese e le rappresentazioni a Vienna del *Matrimonio segreto* avevano collaudato in maniera clamorosa.

Inauguratosi la sera del 22 settembre con *L'Elisir d'amore*, il ciclo di manifestazioni scaligere ha continuato a svolgersi con *Così fan tutte* e con *Il Matrimonio segreto* (per un totale di 22 rappresentazioni), con due concerti dell'Orchestra della Piccola Scala diretti da Guido Cantelli (in programma Rossini, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Prokofiev) e con *récitals* dei maggiori cantanti della compagnia. Il pubblico ha decretato a tutte queste manifestazioni il più entusiastico consenso. In particolare, nell'opera di Donizetti se il trionfatore è stato Giuseppe Di Stefano non meno ammirate sono state la brillante e sicura concertazione e direzione di Nino Sanzogno, la grazia dell'Alina di Rossana Carteri, la comicità del Dulcamara di Nicola Rossi Lemeni, la spavalda sicurezza del Belcore di Rolando Panerai, le belle scene e i costumi di Mario Vellani Marchi, la viva regìa di Franco Enriquez. Affermazione personale di Guido Cantelli in *Così fan tutte* e caldo successo per tutti gli interpreti, da Nan Merriman a Graziella Sciutti e Jacqueline Brumaire, da

Luigi Alva a Rolando Panerai e Franco Calabrese che si sono equamente divisi gli scroscianti battimani alla fine delle arie, dei duetti, dei terzetti e di ogni fine d'atto. Ma forse lo spettacolo che ha impressionato di più Johannesburg è stato *Il Matrimonio segreto* per quel senso di ideale perfezione che derivava dalla misura, dall'equilibrio, dalla sicurezza con cui tutti indistintamente gli esecutori « giocavano » la sorridente commedia cimarosiana, dall'intima fusione tra palcoscenico e orchestra. Merito anche qui di Nino Sanzogno felicemente coadiuvato dalla regìa di Giorgio Strehler, dalle scene di Luciano Damiani, dai costumi di Ezio Frigerio; merito di un delizioso terzetto femminile (Graziella Sciutti, Eugenia Ratti, Gabriella Carturan) e di un piacevolissimo terzetto maschile (Luigi Alva, Carlo Badioli, Franco Calabrese).

Il più importante quotidiano di Johannesburg recensendo gli spettacoli scaligeri, scriveva: « *abbiamo avuto qui qualche discreta rappresentazione di opera italiana, ne abbiamo avute molte messe su mediocremente; adesso abbiamo ascoltato qualche cosa di grande, qualche cosa che aveva uno stile, qualche cosa che portava il marchio della Scala. Finchè vi saranno spettatori capaci di conservare il ricordo di come la Scala presentò l'opera, questa non potrà più perdere di interesse* ». Che equivale a dire che Johannesburg ha « scoperto » il melodramma, il vero melodramma. Non si spiegherebbero altrimenti gli entusiasmi accesi, i grandi progetti per il futuro. Insomma, la visita della Scala non si esaurirà in sè: al di là dei risultati artistici conseguiti e della soddisfazione di tutti e di ciascuno, si è fatto propaganda, si è gettato della buona semente, si sono approfondite le relazioni umane.

M. S.

LETTERA DALL'ARGENTINA

Questa Lettera da Buenos Aires darà notizia dell'attività svolta dal principio della Stagione musicale che si può chiamare di autunno.

Come tutti sanno, quest'anno ricorre il secondo centenario della nascita di Mozart e in questa capitale sono stati frequenti i Festival e le onoranze al geniale compositore salisburghese, manifestazioni giuste ed opportune, onorandosi in tal modo la memoria di un così grande artista. Al contrario è passata inavvertita un'altra data importante: quella del centenario di Schumann, cosa che non può non sorprendere se si rifletta alla straordinaria personalità dell'artista romantico.

Allo stesso modo è stato trascurato il decimo anniversario della morte di Manuel de Falla (avvenuta nel nostro Paese) e il ventesimo anniversario della morte di Ottorino Respighi, del quale era stata annunciata la rappresentazione della *Fiamma* al Teatro Colon, rappresentazione non effettuatasi poi per ragioni tecniche.

La Stagione al Teatro Colòn ha avuto inizio con una serie di eccellenti concerti diretti da J. José Castro che faceva in questa occasione la sua *rentrée* ufficiale, dopo un lungo periodo di assenza durante il quale aveva svolto la sua attività all'estero.

L'arte interpretativa di Castro ha raggiunto un alto livello di maturità e capacità espressiva. La sua interpretazione, soprattutto della produzione moderna, è eccellente. Egli ha presentato infatti una brillante esecuzione di *Dafne e Cloe* di Ravel, gli *Homenajes* di Falla, lo *Scherzo alla russa* di Stravinski, la 5ª *Sinfonia* di Prokofiev, *Mathis der Maler* di Hindemith, *L'Alderina* di Ghedini, un gruppo di musiche di Honegger e, tra le composizioni argentine, *Preludio e toccata* di José Maria Castro e l'*Ouverture tritematica* di Gilardi.

Anche la Stagione lirica del Teatro Colon, pur soggetta ad alti e bassi inevitabili, si può definire soddisfacente.

Essa fu inaugurata con un'ottima rappresentazione di *Madama Butterfly*, opera nella quale il soprano Irma Gonzales, protagonista, rivelò notevoli qualità di attrice; fu discretamente coadiuvata dal tenore Piero Miranda Ferrero e dal baritono Victor Damiani. Lo spettacolo fu efficacemente diretto dal Maestro Ferruccio Calusio. Il *Nabucco* ebbe in Maria Caniglia un'interprete di alta classe men-

tre il baritono Sereni non fu all'altezza del suo personaggio, mancandogli l'autorità e l'esperienza necessari per interpretare efficacemente la parte del famoso monarca babilonese. Il basso Mario Petri, avvantaggiato da un fisico eccezionale, fu un imponente Zacarias e si disimpegnò ottimamente: non fu da meno il tenore Albanese nella parte di Ismaele.

Seguì la prima della *Medium* di Menotti; un'opera che rivela, insieme alle altre che di lui conoscevamo, lo straordinario senso teatrale di questo musicista, sia nel genere comico che in quello tragico. Non crediamo che dopo Verdi e Puccini esista un compositore con un istinto più sicuro della scena e che sappia trarre tale vantaggio dalle situazioni più convenzionali se non addirittura banali. Se il suo ingegno di compositore musicale fosse pari al suo istinto teatrale, senza alcun dubbio Menotti sarebbe il più grande compositore drammatico dell'epoca. La maniera con cui pone e risolve i problemi teatrali nei quali con vero virtuosismo fonde elementi eterogenei e persino contradditori, è chiara, lineare ed incisiva. I fatti e le situazioni più crude e banali riacquistano nelle sue mani un rilievo ed una vivacità sorprendenti, tali da mantenere nello spettatore (non diciamo nell'ascoltatore), affascinato per gli avvenimenti che si succedono sulla scena, sempre vivo l'interesse dal principio alla fine dello spettacolo. Gli intervalli non sono che tregue che Menotti concede al suo pubblico, conquistato in pochi minuti. Ciò spiega il grande successo delle sue opere. Il suo discorso sonoro serve mirabilmente come sfondo alla vicenda drammatica, sta letteralmente in funzione del teatro, trasformandosi da genere letterario o musicale in un'azione vivida di forza e suggestione impressionanti. Gianna Pederzini realizzò una stupenda interpretazione di Madame Flora, ottima soprattutto dal punto di vista drammatico.

Il basso Boris Christoff, impersonando il suo omonimo nella potente creazione di Mussorgski, si rivelò un attore eccellente distinguendosi per il canto impeccabile, nonostante la sua potenza di voce non sia straordinaria. Il tenore Francesco Albanese ben si prodigò accentuando l'interpretazione lirica del suo personaggio, il falso Dimitri. Bene gli altri, soprattutto due artisti locali: Carlos Feller, convincente Vaarlam e Isabel Casey, che passò duttilmente dalla *Fenena* verdiana al *Teodoro* mussorgskiano.

Brillantissimo il debutto del soprano Antonietta Stella che nell'*Aida* fece onore al suo cognome (Infatti essa è stata finora la " stella " della stagione e non crediamo ne sorga altra capace di farci modificare tale opinione). Elegante nella figura, aderente al personaggio, questo soprano di vivo temperamento drammatico rivelò una voce limpida, omogenea e potente, sgorgante con naturalezza e duttilità: qualità queste che le valsero da parte del pubblico argentino le più entusiastiche accoglienze. Diresse l'opera, con particolare entusiasmo, Carlos F. Cillario, che ne diede una versione animata e colorita. *Nabucco, La Medium, Boris Godunov*, furono concertate con notevole successo.

Passò invece quasi inosservato, un balletto realizzato da Tamara Grigorieva su *La Valse* di Ravel e ispirato alla *Maschera della morte rossa* di Edgar Poe, nonostante l'attenta e precisa direzione orchestrale di Roberto Kinski e la corretta impostazione.

Si è avuta un'altra prima diretta da Alberto Erede: *I Capricci di Marianna* di Henri Sauguet. La trama, dedotta da un lavoro teatrale di Alfred De Musset, ha permesso al compositore di creare un'interessante commedia musicale. E' un'opera elegante e discreta, senza grandi contrasti nè opposizioni violente, dove la linea vocale occupa sempre un posto di primo piano, presentando a volte brani impegnativi per i cantanti; arie, duetti, pezzi d'assieme si succedono senza soluzione di continuità. L'opera di Sauguet, almeno in questo caso, si potrebbe definire la realizzazione di una musica all'acquarello, di tonalità discreta e diafana allo stesso tempo, un poco sullo stile delle pitture di Marie Laurencin. L'armonia, benchè non molto originale, è piacevole e nitida; l'orchestrazione è morbida, equilibrata e di buon gusto. Il compositore ha inoltre saputo caratterizzare musicalmente

e con delicatezza i momenti lirici e sentimentali e i passaggi umoristici per i personaggi comici: una Dueña di imponenti dimensioni e voce di basso, un Maggiordomo filosofo, dalla gamba rigida e dall'accento marsigliese (particolare quest'ultimo che probabilmente non figura nell'originale). Nella parte di Marianna il soprano Oyulea Clara si distinse per l'intelligenza e sensibilità con le quali si identificò col personaggio e per la sua voce gradevole e melodiosa anche se non molto potente. Ottavio, impersonato dal baritono Angel Mattiello, fu di notevole efficacia sia per il canto che nella mimica, anche se non accentuò, come avrebbe dovuto, il tono brillante e disinvolto del personaggio.

Juan José Castro diresse nuovamente i quattro primi concerti della Nuova Orchestra Sinfonica Nazionale confermando le doti già segnalate. Meritano di essere citate alcune sue interpretazioni: il *Till Eulespiegel* straussiano, *Rapsodia spagnola* e *Valzer nobili e sentimentali* di Ravel, *Il Cappello a tre punte* di Falla, *Musica per archi, percussione e celesta* di Bartòk che fu magistralmente diretta, la *Sinfonia in tre movimenti* di Stravinski, il *Concerto* di Kachaturian per violino (buon solista Alberto Lisy) e, nel repertorio argentino, *Biancaneve* di Gianneo, la *Sonata per archi* di Graetzer e *Tres pinturas di Paul Klee* dell'autore di questa corrispondenza. Il quinto concerto fu diretto dal valente maestro cileno Victor Tevah.

L'Orchestra sinfonica della Radio di Stato, che iniziò la sua attività con un Festival mozartiano diretto da Bruno Bandini, l'ha proseguita sotto la direzione di Norman del Mar (che nel suo concerto ha incluso, insieme a musiche di Malher, dei frammenti del *Peter Grimes* di Britten e la *Sinfonia in la maggiore* di Ugarte) e soprattutto del valente maestro Franco Autori che ha eseguito con pieno successo, fra le altre composizioni, *Pini di Roma* di Respighi, *Variazioni, Ciaccona e Finale* del nord americano Norman Dello Joio e due partiture di giovani autori argentini: la *Suite per archi* di Roberto Caamano e la *Ballata sinfonica* di Tuxen Bang.

Dal canto suo l'Orchestra Sinfonica Giovanile della Radio di Stato ha presentato, sotto la direzione di Luis Gianneo, altri concerti nei programmi dei quali figuravano, tra l'altro, le *Variazioni sopra un tema di tango* del suddetto maestro.

Le società musicali, sempre attive, hanno iniziato le loro rispettive stagioni di concerti. L'Associazione dei Concerti da Camera ha debuttato con il *Doppio Quartetto* di Darius Milhaud nel quale la tecnica supera senza dubbio il calore della ispirazione e la *Sonatina spagnola* di Juan José Castro, pagina attraente che fu eseguita dal figlio del compositore, il pianista Roberto Castro. La Società degli Amici della Musica ha presentato concerti sinfonici diretti da Mariano Drago e Victor Tevah, concerti nei quali ha avuto gran posto l'opera mozartiana. Mozart è stato ricordato anche dall'Associazione Concerti da Camera e dall'Associazione Wagneriana, la quale ha offerto anche un Festival schumanniano diretto da Nikolai Malko.

Di particolare interesse è stato il ciclo organizzato dal Teatro dell'Opera da Camera che fece rappresentare al teatro Odeon *Pimpinone* di Teleman, *Les Malheurs d'Orphée* di Milhaud, *Facciamo un'opera* di Britten e *L'Uccellatrice* di Jommelli. Tra i complessi che hanno sostato nella nostra città dobbiamo segnalare il Quartetto di Budapest, un complesso magnifico che tenne vari concerti al Colon e in altri teatri con degli " esauriti " che in questo Paese costituiscono una vera eccezione ma che sono il sintomo inoppugnabile che il gusto del nostro pubblico si va sempre più affinando.

L'ultimo concerto della serie fu tenuto proprio nel giorno in cui ricorreva il centenario della morte di Schumann. Fu eseguito il *Quintetto* con la partecipazione del pianista viennese Friedrich Gulda, nel quale fa spicco una certa tendenza all'arbitrio interpretativo, tendenza che ci auguriamo passeggera.

Infine venne inaugurata la Sala Ricordi che iniziò la sua attività artistica con una conferenza di Angel Battistessa in occasione del bicentenario mozartiano; seguirono una conversazione di Tirso de Olazabal sulla musica da camera di Mozart con la

presentazione del Trio Luisa Dutrie, Filotete Martorella e Andres Vancoillie, la cantante Zipora Waldmann e il Trio Kloztman composto da Carlo Bougne, Lazaro Kolztman e Nicolas Finoli e dal mandolinista Jacob Thomas che ci ha fatto ascoltare interessanti musiche per mandolino, scritte originariamente da Mozart, Beethoven e Vivaldi.

ROBERTO GARCIA MORILLO

LETTERA DAL BRASILE

Nel ventesimo anniversario della morte di Ottorino Respighi, la Radio Gazeta di S. Paulo in collaborazione con la Ricordi Brasiliana ha voluto rendere omaggio alla memoria del celebre maestro italiano con due concerti sinfonici. Nel primo, dopo la 1ª Suite delle *Antiche danze ed arie* e *Gli Uccelli*, è stato eseguito (direttore il M° A. Belardi) il poema *Pini di Roma*; nel secondo il trittico da concerto *Maria Egiziaca* con il soprano Diva Allegrucci principale interprete. I *Pini di Roma* sono stati poi inclusi in un programma dell'Orchestra sinfonica del Teatro Municipale di S. Paulo (direttore E. Guarnieri) e successivamente ripetuti dall'Orchestra Sinfonica Brasiliana di Rio de Janeiro (direttore L. Baldi).

La Radio Nacional della capitale ha commemorato Respighi con l'esecuzione della *Ottobrata* (dalle *Feste romane*) e della *Toccata* per pianoforte e orchestra: solista Piera Brizzi, direttore L. Peracchi. La stessa Radio ha poi presentato in 1ª esecuzione per il Brasile le *Variazioni senza tema* per pianoforte e orchestra di Gianfrancesco Malipiero, solista il giovane Giuliano Montini e il M° Peracchi come direttore. Radio Gazeta (S. Paulo), dopo aver presentato i *Canti della stagione alta* di Pizzetti (solista: P. Brizzi) e — in 1ª esecuzione per il Sud-America — il *Concertino* per tromba e orchestra d'archi di Sandro Fuga (solista: Dino Pedini), ha dedicato ancora un suo programma (sempre in collaborazione con la Ricordi Brasiliana) alla musica sinfonica italiana: *Notturno* di Martucci, *Danza del torchio* e *Cavalcata* (dall'opera *Giulietta e Romeo*) di Zandonai, *Sardegna* di Porrino e in 1ª esecuzione per il Sud-America *Una Favola di Andersen* di Antonio Veretti. Interpreti: Sonia Maria Dorse (La piccina), soprano Niza de Castro Tank (La madre), César Abraao (Il narratore) e la Orchestra Sinfonica di Radio Gazeta, diretta dal M° A. Belardi. La *Favola* del Veretti è stata accolta con grande entusiasmo e sarà ripresentata in un pubblico concerto. Tra le ultime esecuzioni di Radio Gazeta segnaliamo la *Suite italienne* per tromba e orchestra di R. Laparra (solista: D. Pedini) e il *Concerto* per fagotto, archi e cembalo F. VIII n. 6 di Vivaldi-Malipiero (solista: Josef Meiers).

Ancora in S. Paulo il M° E. Guarnieri ha incluso in un suo programma (Orchestra sinfonica del Teatro Municipale) la nuovissima *Suite sinfonica n. 1* (*Paolista*) del compositore brasiliano Guerra Peixe. La Suite, che ha ottenuto buon successo, trae le sue origini dal ricchissimo folclore brasiliano ed è composta delle seguenti parti: 1) Catereté, 2) Jungo, 3) Recomenda de Almas, 4) Tambù.

Alla Televisione Tupi (S. Paulo) l'Orchestra Sinfonica Giovanile del Museo d'Arte ha eseguito, direttore il M° Mario Ferraro, il *Balletto della Regina Proserpine* di Paisiello-Lualdi e il *Concerto in re minore* (F. XII n. 31) di Vivaldi-Malipiero; ambedue le partiture in 1ª esecuzione per il Sud-America.

Avvenimento di particolare importanza è stato poi il concerto diretto a Rio de Janeiro dal compositore M. Camargo Guarnieri con l'Orchestra Sinfonica Brasiliana. L'interessante programma, conclusosi con grande successo, comprendeva importanti opere del noto maestro e precisamente: *Abertura concertante*, il *Concerto n. 2* per violino e orchestra (solista: Anselmo Zlatopolski), la Suite *IV Centenario* e il *Concerto n. 2* per pianoforte e orchestra (solista: Jaime Ingram). Lo stesso programma, con qualche alterazione, era stato precedentemente eseguito in S. Paulo (dove s'è avuta la 1ª esecuzione del *2° Concerto* per violino) e poi a Porto Alegre. Il M° C. Guarnieri ha infine diretto in quest'ultimi giorni in S. Paulo ripetendo, tra l'altro, la sua Suite *IV Centenário*. Questa fortunata opera del Guarnieri, concepita nell'anno delle celebrazioni per il quarto centenario della fondazione della città di S. Paulo, fu scritta a richiesta dell'Orchestra Sinfonica di Louisville (Stati Uniti) che in quest'ultimo periodo l'ha incisa in un ottimo «long playing» sotto la direzione del M° R. Whitney.

A Rio de Janeiro sta per concludersi, presso quel Teatro Municipale, la Stagione lirica invernale. In cartellone: *La Traviata, Boris Godunov, Il Barbiere di Siviglia, Aida, Don Giovanni, Tosca, La Bohème, Norma, Carmen, Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*. Nella *Norma* è stata aggiunta la famosa "preghiera" che è stata eseguita dopo l'Inno di guerra. Cantanti principali della stagione: Boris Christoff, Giulietta Simionato, Giuseppe Taddei, Elena Nicolai, Francesco Albanese, Mario Del Monaco, Ferruccio Tagliavini, Alda Noni, Maria Sá Earp, Antonietta Stella, G. G. Guelfi, Guglielmo Damiano.

Direttori d'orchestra: Franco Ghione, Nino Stinco e Juan Martini. Regista: Bruno Nofri.

A S. Paulo, in sostituzione della Stagione lirica ufficiale che quest'anno non avrà luogo, sta per iniziare una breve serie di spettacoli a carattere popolare. Le opere: *Madama Butterfly, Un ballo in maschera, Il Barbiere di Siviglia, Cavalleria* e *Pagliacci*. Dall'elenco dei cantanti: Mary Gazzi, Ferruccio Tagliavini, Diva Pieranti, Mario Del Monaco, Clara Marisi, Paolo Fortes, Maria del Vilar, Bruno Lazzarini, Peter Gottlieb. Maestro direttore: Nino Stinco.

MARIO VIVIANI

NOTE MUSICALI

modulazioni

In mezzo a tante lagrime sulle sorti della musica da camera, sullo scarso interesse che essa suscita in Italia, appare almeno singolare il caso della milanese Società del Quartetto, costretta a contingentare gli ascoltatori dei suoi concerti, non diversamente da come, durante i duri tempi della guerra, venivano contingentati, con quel successo che tutti sanno, lo zucchero, le sigarette ed i metalli non ferrosi.

Scrive infatti il Consiglio Direttivo della gloriosa Società in una lettera circolare: « Purtroppo non potremo ancora contare sulla disponibilità della nuova sala del Conservatorio e dovremo quindi servirci dell'ospitalità della sala del Cinema Gloria che, per comodità di accesso e doti acustiche, è risultata finora la più adatta. Per ovvii motivi organizzativi e finanziari, tuttavia, non potremo continuare nel sistema di raddoppiare ogni concerto, che nella scorsa stagione ci è stato imposto dalle note, imprevedibili circostanze; e pertanto ci troviamo dolorosamente costretti a limitare il numero delle iscrizioni alla massima capienza autorizzata dal Cinema Gloria. Ciò comporta, praticamente, una notevole riduzione del numero dei soci che frequentarono i concerti della scorsa stagione. La precedenza verrà stabilita in ordine rigorosamente cronologico d'iscrizione, ma ai soci della scorsa stagione verrà riservata la prelazione fino a tutto il 27 settembre.

Naturalmente questo provvedimento eccezionale è per noi sommamente increscioso ed ha carattere provvisorio, in relazione alle difficoltà contingenti relative alla sala: contiamo quindi fin d'ora di riavere al più presto nella nostra famiglia coloro che non potranno farne parte quest'anno ».

Una comunicazione, questa, che al di là di un certo gusto retorico, indica un dato di fatto rimarchevole: musica da camera, grande cinema, posti insufficienti. Sarebbe fuori di strada chi volesse trovare al fondo della circolare una vaga intenzione propagandistica: la situazione denunciata dal Quartetto è reale e facilmente documentabile. Quanto alla sala del Conservatorio non si può non riconoscere ai dirigenti del Quartetto che il Genio Civile ne ha finora portato avanti i lavori con una cautela che non sarebbe fuor di luogo definire eccessiva se il termine non rischiasse di suonare in qualche modo offensivo alle sensibili orecchie di quei sereni funzionari.

E' indubbio che i dirigenti del Quartetto devono essere soddisfatti dalla piega che gli avvenimenti prendono; la notizia che per le iscrizioni è previsto il numero chiuso si è sparsa rapidamente in città: una notizia suggestionante. Si è dato il caso di persone per qualche aspetto ragguardevoli ma del tutto lontane dalle cose della musica, che si sono gettate con furore, sollecitando gli amici considerati a ragione o a torto autorevoli a conquistare la preziosa tessera (s'ha da dire che in genere si è trattato di tentativi infelici, dato che i vecchi soci hanno validamente utilizzato il diritto di prelazione); altri hanno tentato di ricomprare le tessere (almeno si dice) a prezzi di affezione, mettendo in seri problemi di coscienza alcune signorine sensibili ma di modeste possibilità, costrette a scegliere tra Quartetto e « Seicento apribile » (ed in genere, s'ha da dire, il Quartetto ha avuto la meglio). E' il momento del Quartetto, dunque.

■

Un vivace giornaletto ci viene da qualche tempo inviato in omaggio; talchè ci sembra giusto (per la prima volta il nostro nome appare sulla fascetta preceduto dalla dolce parola «esimio») sottolinearne alcuni aspetti. Ecco dunque come il cortese periodico illustra la personalità di un cantante che, per evitare storie chiameremo genericamente Poschiavo (abbiamo pensato anche a Piero, Giovanni, Arturo, ma la paura è grossa e Poschiavo non ci può dar guai; sappiamo bene che è il nome di un paesetto svizzero, ma lo scegliamo apposta).

C'è naturalmente una fotografia di Poschiavo con una dedica scritta con tratti piuttosto incerti. Ed ecco il testo: « La fama di questo nobilissimo e generoso artista è ormai troppo diffusa nel mondo perchè sia necessario spender parole ad illustrarla. Diremo che non si può pensare oggi a certi personaggi famosi senza che spontaneamente, nella fantasia e nelle aspirazioni del pubblico, assumano la figura solenne e composta, la voce vigorosa e duttile, il gesto puntuale ed eloquente di Poschiavo.

E quando un artista prende sì vivo ed autorevole possesso di un ruolo sino a mostrarglisi essenziale, non v'è dubbio che sia da annoverarsi tra i grandi interpreti che onorano l'arte ed il paese cui appartengono ».

Bravo Poschiavo dunque, onor dell'arte e del paese!

Ma proseguiamo. In certi casi, termini del genere non sono sufficienti: particolarmente quando si debba sottolineare la superiorità di un cantante non genericamente sugli altri, ma specificamente su un altro (e chiamiamolo collega). E' nota quella sorta di dramma della diarchia che caratterizza le vicende delle nostre scene liriche per quanto riguarda le prime donne. Il nostro foglio ha naturalmente la sua posizione precisa. Ecco dunque che non si tiene dall'affermare: « Che XXX (*qui Poschiavo è inadeguato*) sia ormai il numero uno dei soprani, in campo nazionale ed internazionale, è cosa ormai da tempo assodata. Basta seguire in Italia e all'estero l'attività incessante di questa artista eccezionale per convincersene e riconoscere che raramente nella storia del Teatro è apparsa una interprete così sensibile e completa ».

Ma nel dubbio che la lezione non sembri ai più pigri sufficientemente chiara incalza, in una sorta di finale furioso « Sanzione solenne ed ufficiale di quello che è ormai l'unanime giudizio del pubblico e della critica su questa magnifica artista: primo soprano del mondo ».

L'importante è avere idee chiare.

■

Teatri abbaglianti, direttori scarmigliati, pianisti dorati, violinisti dalle mani volanti: fortunato inizio di stagione. Prima ancora cerimoniali festivaleschi sulle lagune, sulle colline senesi, sulle contenute rinviere lacustri; ovunque luminarie: fortunato preludio alla stagione.

Una saletta per trenta persone attente, una lampada, una pianista intelligente, le Sonate per flauto *di Giovanni Sebastiano interpretate da Gastone Tassinari: la stagione è felice.*

PANFILO

RECENSIONI:

musica

NINO ROTA. ***Quintetto*** per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa. Milano, Ricordi, 1956. L. 800.
Sonata per violino e pianoforte. Milano, Ricordi, 1956. L. 900.
Concerto per arpa e orchestra. Riduzione dell'autore per arpa e pianoforte. Milano, Ricordi, 1956. L. 900.

I tratti stilistici dell'arte di Nino Rota — manifestamente indicati da una fortunata produzione strumentale e operistica — ricevono larga e perspicua conferma da questi lavori che, situati agli estremi di tre lustri di attività, testimoniano delle giovanili esperienze e delle più mature realizzazioni nel campo strumentale. Evidentemente asserragliato nella sua torre d'avorio di musicista dalle maniere di intenzionale, affabile semplicità, alieno da stimoli di ricerca, il maestro milanese, nonostante militi in epoca di orientamenti estetici problematici e per più versi tentacolari, sa conservare nella sua opera una oggigiorno rara coerenza di modi.
Anche dalle composizioni qui presentate risalta la predilezione del Rota per la pagina armonicamente limpida e pulita, per i giochi tonali tersi e nettamente delineati, per le forme di tradizionale misura, conteste di andamenti simmetrici e ben torniti. Ed in tutte è, massimamente, lo stesso gusto delle citazioni, più o meno dissimulate, e dei rifacimenti stilistici.
Il *Quintetto*, composto nel 1935, si adagia, più visibilmente nei tempi estremi, sopra familiari fogge settecentesche. L'Allegro con cui inizia prende slancio da uno scorrevole motivo di sapore bachiano e, non dimenticando le graziose movenze dei nostri clavicembalisti, si snoda, con varietà di sviluppi, tra spigliati ritmi di giga. Un espressivo Adagio di struttura tripartita, dall'episodio centrale che l'arpa costella di armonici, precede il vivace tempo conclusivo ove fluidi andamenti sonori si alternano con dolci oasi di canto. Il lavoro, animato da una discorsività sciolta ed elegante, è complessivamente gradevole.
Non diversa impressione suscita la *Sonata* per violino e pianoforte (1936-37) che nel movimento iniziale assume talora, con il primo tema, atteggiamenti che fanno pensare a Domenico Scarlatti o a qualche suo contemporaneo, mentre con il secondo, di elegiaca intonazione, fa disinvoltamente il verso al Grieg dei *Pezzi lirici*. Il Largo sostenuto che segue, percorso da un'ampia e ininterrotta melodia del violino, si allaccia senza soluzione di continuità all'ultimo tempo: un Rondò dal passo disinvolto nella continua vicenda di momenti ora graziosamente ingenui, ora di tenue giocosità o, nell'evocazione del ricordo ciaikovskiano, affettuosamente malinconici.
Nel *Concerto* per arpa e orchestra (1947-50) Bach costituisce l'innanzi prediletto, sebbene il lavoro, atteggiantesi alle forme del Concerto grosso, sia penetrato di settecentismi in genere. Diviso nei tre tempi consueti, un Andante tra due Allegri, il *Concerto* palesa una lucida visione dell'economia complessiva e risulta vivificato da un costante interesse per i giochi imitativi, per i chiaroscuri e le opposizioni orchestrali (opportunamente la riduzione pianistica reca l'indicazione degli interventi strumentali). Continuativo è l'impiego dello strumento solista che, cedendo raramente a virtuosismi od effetti decorativi, vi è tratto con intenti dialogici e concertanti. Due impegnative cadenze dell'arpa ravvivano brillantemente i tempi estremi del simpatico lavoro. FA. BRU.

DIMITRI SCIOSTAKOVIC. ***Concerto op. 99*** per violino e orchestra. Riduzione per violino e pianoforte. Milano, Ricordi, 1956. L. 1500.

Del *Concerto solistico* da cui prende nome — inteso nella consueta accezione del termine — quest'opera di Sciostakovic, recentemente edita, reca impressi i segni nella raffinata concezione dialogica e nell'equo rilievo conferito allo strumento solista, mentre nell'intelaiatura formale si atteggia, secondo una pratica tutt'altro che infrequente nei compositori d'oggi, al tipo *Suite*, individuale sia nel numero che nella scelta dei brani, i quali, per di più, eccettuato l'iniziale Notturno, si richiamano a schemi di remota origine e tradizionale uso. Sono, infatti, in sapiente alternativa, uno Scherzo vivace e ben ritmato, una quadrata Passacaglia ed una Burlesca capricciosamente briosa. Essi riaffermano alcuni caratteri basilari dello stile di Sciostakovic, ravvisabili nel classico equilibrio delle trasparenti architetture, nella facilità inventiva e nel gusto per una scrittura armonica vicendevolmente spregiudicata e conformista.
Il Notturno, ora scosso da appassionate vibrazioni melodiche ora intriso di dolenti volute cromatiche, è pagina che inclina più al predominio del solista che alla densità della stesura polifonica. L'interesse per un'armonistica saporosa, sfiorante le zone della bitonalità, è soprattutto emergente in questo primo tempo; è un interesse che permane, con minore evidenza, nei movimenti mossi del *Concerto* — percorsi da ostinati e geometrici andamenti — per affievolirsi nella austera espressività della Passacaglia, a favore di un discorso polivoco finemente elaborato. In questo brano — ricco di otto variazioni e culminante in un'ampia cadenza del violino che, attraverso un crescendo, sfocia direttamente nella Burlesca finale — non mancano quegli accenti di eroica maestosità che molto spesso incisivamente innervano le opere del compositore sovietico.
FA. BRU.

ROMAN VLAD. ***5 Elegie*** (su testi biblici) per voce e orchestra d'archi. Milano, Suvini e Zerboni, 1955.

La scelta dei testi non è casuale. Le cinque *Elegie* risultano composte su brani poetici tratti dalla Genesi, dal Libro di Giobbe, dall'Ecclesiaste e dal Libro dei Salmi. Si tratta di testi che si impongono istintivamente per un loro carattere estremamente problematico e interrogativo. « Quid est homo? Quis est Deus? Qui est? Quod fuit? Quid enim novit Deum?... ». La musica vi aderisce con un carattere particolarmente intenso e angosciato; la tecnica dodecafonica, lungi dal limitare il proprio raggio d'azione in un empirismo di comodo, tende qui a riannodarsi alle sue più pure fonti schoenberghiane: estrema problematicità di una materia sonora avulsa dal riferimento naturale degli armonici ma governata da un ordine logico eletto *ante rem*, da un'intensità espressiva sempre conturbata, dissidente per principio da ogni soluzione di normalità naturale. La condotta della linea vocale è abbastanza semplice, spesso drammatizzata in un frequente impiego della *Sprechstimme*, sostenuta dalle energiche percussioni strumentali. Nell'ultimo brano un mormorio appena sussurato e uniforme di tutti gli archi (suddivisi in 12 parti reali che esauriscono ad ogni convergenza verticale tutto il totale cromatico) accompagna il declamato libero della voce, contratta in accenti estremamente drammatici. Nel complesso, queste *Elegie* denotano un'espressività molto intensa. Esse non solo ci confermano il valore che già sapevamo di un musicista colto e raffinato come Roman Vlad, ma anche costituiscono un'opera d'arte molto comunicativa; anche per chi la dodecafonia significa qualcosa come il tritono per Guido d'Arezzo: una specie di *diabolus in musica*.
NIC. CA.

SEBASTIANO CALTABIANO - ***Due Intermezzi*** per violino, violoncello e pianoforte. Bologna, Edizioni Bongiovanni.

Caltabiano è musicista che si mantiene coerente tanto alla propria sensibilità, al proprio gusto quanto alla propria tecnica: cosa non molto frequente negli artisti d'oggi, facili a seguire il vento della moda. Ed è segno di serietà artistica. Questi *Due intermezzi* hanno dunque, rispetto alle molte altre composizioni dell'autore, la solita linearità, la medesima cura architettonica e gli stessi stilémi armonici e contrappuntistici. Essi mostrano particolare interesse per l'accento di sincerità espressiva e per la nobile inventiva tematica. Sovrasta in ambedue i brani il *nomos* della forma-sonata, poichè ad una parte centrale elaborativa segue un ritorno, pur variato, all'inizio. Liberamente cantabile il primo Intermezzo, molto più originale e vivo nel vario snodo ritmico il secondo: ambedue bene scritti per i due strumenti d'arco.

ADAM

ADRIANO BANCHIERI. ***La Saviezza giovenile.*** Ragionamenti comici, vaghi e dilettevoli concertati nel clavicembalo con tre voci (messa in partitura, secondo l'edizione del 1628, da Riccardo Allorto), Milano. Edizioni Musicali Le Chant du Monde, 1956. L. 900.

Da qualche tempo la figura di Adriano Banchieri, natura estrosa di monaco artista, richiama l'attenzione degli studiosi. Rivive oggi in una pregevole edizione moderna, curata da Riccardo Allorto, quella *Saviezza giovenile* di cui conoscevamo soltanto i pochi episodi pubblicati da Francesco Vatielli in un quaderno dei *Classici della Musica Italiana* e dove ritroviamo, quasi immutata, la *Prudenza giovenile*. Le differenze fra le due stampe, apparse rispettivamente nel 1628 e nel 1607, sono trascurabili e non riguardano la sostanza dell'opera (sull'argomento ci intratterrà l'Allorto in uno studio che sta per vedere la luce).

Si è abituati a leggere il nome del Banchieri accanto a quello di Orazio Vecchi, per ovvie ragioni cronologiche e per aver essi coltivato ambedue il raro « genere » del madrigale così detto « drammatico »; in verità, a mano a mano che la nostra conoscenza del bolognese s'amplia e s'approfondisce, sempre meglio risaltano le particolari caratteristiche per cui dal Vecchi egli si distingue e a lui si contrappone. Unire i loro nomi anche sul piano dell'arte equivale a ritenere affini due compositori coevi solo perchè autori entrambi, poniamo, di melodrammi.

Ecco, nella *Saviezza giovenile*, la ben nota trama ricavata da quella dell'*Amfiparnaso*, di cui il nostro monaco olivetano fu un ammiratore entusiasta: trama "riorchestrata" alquanto diversamente, come ogni volta in cui il Banchieri se ne valse per i suoi "grilleschi capricci". Sfilano i soliti tipi buffi che parlano in dialetto, maschere e macchiette da commedia dell'arte, e i giovani innamorati che s'esprimono in lindo italiano. In verità, anche questa volta non si tratta d'un'azione vera e propria, ma di elementi d'un'azione, del resto notissima all'ascoltatore contemporaneo del Banchieri, elementi ai quali altro compito non spetta se non di offrire al musicista quadretti buffi alternati a scene serie e di consentirgli d'avvicendare nella musica agili, spassose canzonette e brani madrigaleschi. Fedele al principio enunciato dal Vecchi, anche il Banchieri vuole imitar la vita, dove il *piacevole* e il *grave* si succedono ininterrottamente ,e intende aiutare gli uditori a fuggire *tedio* e *stanchezza*, presentando loro una collana di pezzi ora patetici, ora giocondi. Non si tratta dunque in nessun modo d'una commedia musicale narrata polifonicamente, come non lo è alcuno dei "grilleschi capricci" del Banchieri; non v'è azione nel senso psicologico, ma solo una serie di pezzi legati da un filo ideale, che non tanto è offerto dall'autore, quanto immaginato dall'ascoltatore.

Ma ben poco interessa lo svolgimento del fatto come tale; l'unità dell'opera sta nella musica del Banchieri, indovinatissima nel suo stile sintetico, scanzonato, caricaturale. I pezzi seri, sebbene nel complesso significativi più che in altri lavori consimili del bolognese, sono ancora una volta inferiori a quelli gai: i quali scintillano come le ingegnose trovate d'un spiritoso capo ameno. E ancora una volta gli episodi introdotti a guisa d'intermedi per accrescere l'interesse dell'opera sono fra i migliori; gli stagnai di Lecco, i boriosi dottori bolognesi, i fanciulli che al ritorno dalla scuola giocano a salta in sella ravvivano genialmente il piccolo mondo in cui si muovono Graziano, Aurora, Isabella, Leandro e Fortunato. Un'agile introduzione e una licenza scandita a ritmo di danza incorniciano *La Saviezza giovenile*, destinata sicuramente a trovare accoglienza favorevole nei concerti dedicati al nostro antico repertorio vocale polifonico.

L'Allorto ha riprodotto fedelmente il testo originale, limitandosi a mettere in partitura le voci e lasciando all'esecuzione la cura dei coloriti e la realizzazione del basso strumentale che appoggia i cantanti. Buona è l'edizione. Una lode meritano il revisore per la sua utile fatica e la casa editrice Le Chant du Monde, che intelligentemente attua il proposito d'offrire in veste moderna pregevoli musiche dei tempi passati.

F. M.

JOHANN JOACHIM QUANTZ. ***Concerto (« pour Potsdam »)*** per flauto, archi e cembalo. Kassel und Basel, Baerenreiter-Verlag. (« Hortus Musicus »).

Nell'edizione Baerenreiter, ecco, stampato per la prima volta nella revisione a cura di Walter Upmeyer, il *Concerto* « pour Potsdam » per flauto, archi e cembalo di Johann Joachim Quantz il grande insegnante di flauto di Federico il Grande. E veramente valeva la pena di dare alle stampe questa composizione (una delle trecento e più di tal genere attribuite a questo autore), non per spirito di pedante filologia, ma per la soddisfazione dei flautisti e specialmente per il valore intrinseco dell'opera, che ad un garbo quasi ingenuo di stile, all'inesausto fervore ritmico, alla appropriatezza armonica e infine al brillante virtuosismo unisce il pregio di una mobilità espressiva guizzante, di stampo probabilmente italiano; nel cui nome le querule divagazioni melodiche dello strumento solista si alternano ai perentori interventi del Tutti, secondo i dettami di una meditata e conchiusa idealità espressiva, di inalterabile equilibrio fonico, ugualmente ossequiente alle ragioni di un agevole spirito di assimilazione e alle convenienze di onesta abilità artigiana. E la punta di galante patetismo, delicatamente sensuale, particolarmente sensibile nel tempo di mezzo, attenua il chiaroscuro dei volumi sonori e conferisce all'insieme quasi l'impronta di un variegato « stile di conversazione » borghesemente accomodante.

FRA. BU.

GAETANO PUGNANI. ***Sonata a tre*** per due violini e basso continuo, op. 1, n. 3. Edizione curata da Erich Schenk. Vienna, Oesterreichischer Bundesverlag.

Proseguendo nella sua esemplare opera di revisione intorno ai testi di musica da camera dei secoli XVII e XVIII, il prof. Erich Schenk, dell'Università di Vienna, ha testè pubblicato questa *Sonata a tre* di Gaetano Pugnani. Allievo di G. B. Somis, che a sua volta fu discepolo di Corelli, il Pugnani sembrerebbe che discenda «per li rami» dal grande fusignanese; ma la struttura di questa *Sonata* — in tre tempi — ci riporta piuttosto a Tartini che a Corelli, e anche dal punto di vista stilistico sono più palesi in essa le ascendenze classiche di quelle barocche. L'edizione dello Schenk è stata condotta su quella originale di Welckers (Londra, 1754) la quale è stata purgata di vari errori di stampa e integrata con un più logico uso di segni dinamici, di legature e di ornamenti. Ottima la realizzazione del basso fondamentale.

V. T.

RECENSIONI:

libri

A. HYATT KING. ***Mozart in retrospect.*** Studies in criticism and bibliography. London, Oxford University Press, 1955. In-8°, pp. XIV-279, con 8 tav. f. t. ed es. mus. 30/

REMO GIAZOTTO. ***Annali mozartiani.*** Milano, Suvini Zerboni, 1956. In 4°, pp. 167. L. 6.000.

LORENZO DA PONTE. ***Tre libretti per Mozart*** (Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte). Milano, Rizzoli Editore, 1956. In-16°, pp. 518. L. 300. (Biblioteca Universale Rizzoli, N.ri 963/67).

EDWARD J. DENT. ***Mozart's Operas.*** A critical Study. Second Edition. London, Oxford University Press, 1955. I-8°, pp. XII-276, con 9 tav. f.t. 25/

LETTRES DE W. A. MOZART. ***Traduction nouvelle et complète par*** **Henri de Curzon.** Paris, Librairie Plon, 1956. In-8°, pp. IV, 329, 327. Fr. 1500.

Altri libri di soggetto mozartiano — dopo quelli sui quali ci siamo intrattenuti nelle recensioni e nelle note bibliografiche apparse sui numeri 4 e 6 di *Ricordiana* — sono apparsi. Ne diamo una breve scheda, con l'intento di contribuire ad una più ampia informazione dei nostri lettori. A. Hyatt King, che presiede al dipartimento musicale del British Museum, è una autorità riconosciuta nel campo degli studi mozartiani. La sua raccolta di saggi critici e bibliografici pubblicata dalla Oxford University prende il titolo dallo scritto che apre il volume e che condensa in una cinquantina di pagine la storia della fama di Mozart. Poichè se Mozart non subì la lunga eclissi che toccò a Bach e dopo la morte fu subito accolto nell'Olimpo dei classici, è noto che la fama del Salisburghese subì, nel gradimento dei successivi decenni, oscillanti e dissimili intensità e che è lieto fenomeno di attualità la sua presenza in dosi intense nei programmi dei concerti e sui cartelloni dei teatri.

Tra i numerosi argomenti trattati successivamente nel bel libro del King — spazianti dal settore bibliografico all'indagine filologica al saggio critico — meritano di essere ricordati quello sulla *Natura del genio di Mozart* e quello sulle *Fonti melodiche e affinità del «Flauto magico»*; nel quale tra l'altro viene contraddetta con ineccepibili argomentazioni la affermata derivazione del tema fugato dell'Ouverture del *Flauto magico* dalla *Sonata in si bem. op. 11* di Clementi.
Importante anche il saggio sul *Pianoforte nella vita di Mozart* in cui è confermata la tesi — recentemente contraddetta — che la diversa sonorità dei pianoforti viennesi e di quelli londinesi aiuti a spiegare diversi orientamenti espressivi nei compositori.
Gli *Annali mozartiani* di Giazotto sono invece una pubblicazione di finalità pratiche: schemi, tabelle, raffronti — tutto quello che può servire, allo studioso e all'appassionato ascoltatore che vuol trovare nel più breve tempo un titolo, una data,

un dato, senza che debba cercare in più o meno complete biografie e in cataloghi non sempre a portata di mano.
Ad una chiara *Sinossi della vita e delle opere* seguono delle *Tavole di concordanza* tra i cataloghi del Köchel e quello dello stesso Köchel rifatto dall'Einstein. La parte centrale del lavoro è costituita dalle *Tavole cronologiche* che raggruppano, anno per anno dal 1762 al 1791, le settecentoventotto composizioni del Maestro salisburghese: un criterio molto chiaro e razionale, al quale lo stesso Ginzotto si è rifatto nell'ordinare le manifestazioni mozartiane che durante gli scorsi inverno e primavera e quest'autunno si sono settimanalmente susseguite ai microfoni della RAI.
Altri capitoli sono riservati ai *Componimenti scenici di Mozart;* ai riferimenti a sue composizioni che si possono rinvenire negli Epistolari di Wolfango, del padre Leopoldo, della moglie Costanza, ecc.; ad un *Indice alfabetico* di tutte le composizioni; ad un Elenco delle Edizioni in commercio.
Una fatica degna, una pubblicazione utile che dovrebbe trovar posto anche in modeste biblioteche musicali.
La diffusa Biblioteca Universale Rizzoli ha onorato Mozart — oltre che con la traduzione della vecchia e discutibile biografia di Camille Bellaigue — radunando in un volume i tre libretti che Lorenzo Da Ponte preparò per Wolfango Amedeo: *Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte.* Precedono una agile biografia dell'avventuroso e irrequieto librettista ed alcuni paragrafi di note sui rapporti tra lui e il musicista, sulle prime rappresentazioni dei tre lavori, ecc. Lo svolgimento del libretto è accompagnato dall'indicazione delle forme musicali che corrispondono loro nelle partiture mozartiane.
Tra la ristampa di già noti lavori di critica ed esegesi mozartiana lo studio del Dent sulle *Opere di Mozart* merita il posto d'onore per l'autorità dei giudizi e la validità delle conclusioni, attuali ad oltre un quarantennio di distanza della sua apparizione. L'alto valore critico, la probità dell'informazione sono suffragati dalla terza ristampa che, in pochi anni, la seconda edizione di questo libro ha raggiunto. Qualcosa di simile si può dire della ristampa delle *Lettere* di Mozart tradotte in francese da H. de Curzon e pubblicate nel 1928: degli epistolari mozartiani non in lingua originale esso è tuttora il più fedele e completo.

BR. AL.

DAVID EWEN. ***George Gershwin.*** Traduzione di Olga Ceretti. Milano, Aldo Martello Editore, 1956. In-8°, pag. 198 con illustrazioni. L. 1.400.

Un giorno o l'altro bisognerà inventare a Gershwin una *vita* un poco più interessante di quella che ha realmente vissuto. Precisamente come fece il Pöe che dovendo scrivere la biografia del fondatore di un grande giornale americano nel centenario della fondazione e non trovando nei dati fornitigli nulla di rilevante, inventò persino un piccante episodio occorso durante la cerimonia del battesimo del futuro fondatore di giornali, battesimo che non ebbe mai luogo perchè il fantolino era di famiglia israelita. La penna dell'autore sta delle mezze ore sospesa sui dati biografici di Gershwin, poi vi piomba sopra ma sguscia via subito come sul vetro perchè non vi incontra appiglio di sorta.
È ben vero che — come diceva il Tolstoi — non esiste vita d'uomo tanto insignificante da non poter servire di canovaccio per un capolavoro, ma per riuscire a tanto bisogna essere Tolstoi. E David Ewen non è ne si stima da tanto. Bisogna però subito riconoscergli una scorrevolezza, un'affabilità, una tranquillità di narratore piacevole e non mai sciatto. Naturalmente deve soffermarsi ora sulla bontà della madre ora sulla dolcezza del padre del musicista, non dimenticando che George da ragazzo giocava come tutti i ragazzi normali con i compagni e che talvolta anche

lui le dava e che talaltra le pigliava. L'episodio dell'arrivo del sospirato pianoforte, per esempio, diventa un casimisdeo come questo:

« Un gigantesco furgone trainato da due cavalli si fermò davanti all'ingresso della casa. Sporgendosi sopra il davanzale, George vide che il veicolo apparteneva al negozio di strumenti musicali sito all'angolo della via, tre isolati più in là dalla sua abitazione, ed emise un urlo di trionfo.

— E' qui, mamma! E' qui!

Accuratamente avvolto in coperte e trapunte, come un vecchierello che temesse di buscarsi un raffreddore, il piano verticale venne sollevato in aria per mezzo delle carrucole, e introdotto in casa attraverso la finestra aperta. Il suo posto era già pronto, libero da ogni mobile, nella posizione sovrana della stanza di soggiorno, di faccia alle finestre. Il legno nuovo scintillava come una lastra di metallo prezioso.

George si accostò allo strumento, lo aperse, fece scorrer le dita sui tasti di lucente avorio. Sua madre era tornata in cucina. Il ragazzo era solo. Seduto davanti alla tastiera, cominciò a suonare, ricercando con la mano sinistra ancora incerta qualche timida ottava: Do-do... Sol-sol... Do-do... Sol-sol... Intanto, sotto le dita della destra, sgorgavano le vivaci battute di una melodia popolare: *Put your arms around me, honey, and hold me tight.*
La mamma accorse di nuovo dalla cucina, con un gran cucchiaio di legno fra le mani.
— Dove hai imparato a suonare, George? » etc.
La traduttrice Olga Ceretti non è stata traditrice dello stile dell'autore ma anzi ne ha saputo conservare quella sorta di infantilità spirituale che non dispiace mai.
Incondizionatamente elogiabile la veste editoriale del libro, assolutamente esemplare. Di gusto irreprensibile anche la rilegatura.

P. M.

ANTONIO GARBELOTTO. ***Il Padre Costanzo Porta da Cremona, O. F. M. Conv. Grande Polifonista del '500.*** Ricostruzione critica della vita attività e opera con lettere e documenti di archivio. Elenco delle opere ed edizioni. Tavole illustrative facsimili ed esempi musicali. Roma, Editrice « Miscellanea Francescana », 1955, pag. 207.

Con questo interessante volume, un'altra caratteristica figura di musicista del '500 italiano prende forma e consistenza, abbandona cioè il ruolo di voce inconsistente di dizionario, per assumere il rilievo che la sua produzione gli meritava da gran tempo. E tanto più la maschera diventa personaggio in quanto la fatica del Garbelotto è quasi tutta intesa a ricostruire attentamente e con ricchezza straordinaria di materiale documentario, la biografia del frate musicista.
Indubbiamente l'A. è un abile e fortunato ricercatore di documenti, ma la ricchezza della documentazione che egli raccoglie e pubblica sul Porta sta a dimostrare una volta di più quanto materiale esista ancora nei nostri archivi a disposizione degli studiosi di buona volontà, che non si accontentino di ripetere il già detto (e spesse volte mal detto) ma vadano a stanare la verità là dove ancora si nasconde.
La prima parte del lavoro, quella biografica, è la più interessante. In essa si segue passo passo la biografia dell'artista da Cremona, dove nasce, a Venezia dove compie i primi studi, alla cattedrale di Osimo, dove esercita il primo magistero. Poi a Padova, a Ravenna, a Loreto, a Ferrara e di nuovo a Padova, dove si conclude la vita operosa. E non si tratta solo di una narrazione biografica, chè spesso il Porta stesso interviene come protagonista nelle molte sue lettere pubblicate dall'A., fra le quali spiccano per il contenuto curioso le numerose indirizzate a S. Carlo

Borromeo e quelle ai Duchi di Ferrara e di Mantova. Per questa prima parte il volume del Garbelotto diverrà indispensabile a chi si appresti a studiare l'ultimo '500 e la musica sacra del periodo.

La seconda parte è ricca di citazioni di giudizi sul Porta di musicisti e scrittori contemporanei e posteriori. Tanto ricca che la mole delle citazioni soffoca poi la valutazione critica dell'opera del musicista confinata in sole 22 pagine (pag. 119-141). Sicchè l'entusiasmo dell'A. per il compositore è piuttosto affermato che dimostrato. Mancanza che ci dispiace soprattutto per quanto riguarda la produzione sacra del Porta, perchè se lo studio ne fosse stato condotto più a fondo avrebbe contribuito notevolmente alla preparazione di un capitolo di quella storia della musica sacra italiana che rimane sempre di là da venire.

Il volume si conclude con una appendice soprattutto dedicata all'elenco delle opere del Porta. E qui vogliamo segnalare alcune correzioni da apportare che non vogliono diminuire il valore della ricerca del G., ma anzi contribuire a migliorarne i risultati.

A pag. 157 è segnalata una marca tipografica di Ricciardo (non *Riccardo*!) Amadino (stemma diviso dall'aquila e dalla sirena incoronate). Non è questa la più usata dall'Amadino che preferì invece l'organo col motto: *Magis corde quam organo*.

A pag. 159 fra gli autori delle *Greghesche* del 1564 viene indicato *Manoli Blessi* come pseudonimo di Andrea Gabrieli, secondo un errore più volte ripetuto da altri. Non era questo lo pseudonimo del Gabrieli, ma bensì dell'autore dei testi musicati dal Gabrieli: Antonio Molino detto il Burchiella.

A pag. 168 (n. 34) sfugge all'A. un errore indegno di un attento ricercatore par suo. Stupisce che lo Schmidl di una prima edizione di un volume citi: «novamente posti in luce». Ma lo Schmidl ha ragione. «Novamente posti in luce», «novamente stampati», ecc. erano i volumi di prima edizione in quell'epoca: novamente, cioè per la prima volta. Per le ristampe si usava invece la dizione: «di nuovo ristampati» o altre del genere, ma sempre con il verbo «ristampare».

Come appunto generale alla bibliografia delle opere del Porta ci pare che l'A. abbia fatto male a non segnalare gli esemplari conservatici e le loro condizioni (se completi di tutte le parti o incompleti) delle varie edizioni di musiche del Porta (cosa che invece fa per i mss.). Così si è costretti a un'altra ricerca in altri repertori per sapere dove si possono consultare questi esemplari in genere tutti rarissimi.

In questi casi l'A. segnala nelle note la ubicazione di qualche esemplare. Così fa a pag. 166 (N. 28) per l'antologia da Matteo Asola dedicata al Palestrina: *Sacra omnium solemnitatum Psalmodia Vespertina*, Venezia, Amadino, 1592. Di questa segnala l'esemplare «rarissimo» del Conservatorio di Bologna. Ma l'esemplare bolognese non è poi così *rarissimo*, se altri se ne trovano in Italia, a Milano (Conservatorio), a Lucca (Seminario) ed a Cesena (Comunale). Inoltre l'A. avrebbe fatto bene a segnalare anche tutte le ristampe delle varie edizioni che cita, mentre lo fa, e non esaurientemente, solo in pochi casi. Per esempio, del *Primo libro di Madrigali a 4 voci* di Orlando di Lasso, che contiene il madrigale del Porta *O del mio navigar* (pag. 159, n. 9) non segnala, con le altre molte, anche la ristampa di Angelo Gardano: Venezia 1592 (esempl. al Conserv. di Bologna). Dell'antologia *Spoglia amorosa* (Venezia, Gardano, 1592) non segnala la ristampa pure del Gardano del 1600. Dei *Madrigali pastorali Il Bon Bacio* del 1594, non segnala la rist. del Phalesio ad Anversa nel 1604, ecc.

A pag. 167 si fa confusione fra due antologie del 1594 e del 1596. Il madrigale del Porta *Chiese Amarilli* dove compare infatti nei *Madrigali pastorali... intitolati il Bon Bacio* (Venezia, Gardano, 1594), come dice giustamente l'A., e ricompare nella ristampa di questa antologia avvenuta a Venezia, presso il Gardano, nel 1600 (quella non segnalata dall'A.). L'altro madrigale del Porta, *Costei che con begli occhi*, compare invece nell'antologia *Vittoria amorosa* (Venezia, Vincenti, 1596), che non ha affatto avuto una ristampa nel 1600 (come è detto alla N. 33), nella quale lo stesso madrigale avrebbe ricevuto il titolo: *Chiese Amarilli*. Il madrigale *Chiese Amarilli* è invece appunto quello di cui si è detto prima, del tutto distinto da *Costei che con begli occhi*.

Ma soprattuto il G. non segnala un *Dixit Dominus* del Porta, a 5 voci, contenuto nel *Liber primus Psalmorum*, raccolto da Padre Ottavio Ragazzoni e pubblicato a Venezia dall'Amadino nel 1590 (esempl. nel Duomo di Piacenza). Nè segnala il *Dixit Dominus primi toni* (probabilmente lo stesso), pubblicato nell'antologia *Psalmodia vespertina integra omnium solemnitatum quinque vocibus*, stampata a Milano dagli Eredi di Fr. e S. Tini nel 1596 (esempl. nel Duomo di Brescia).

E pure non segnalati sono i *Falsi bordoni* a 5 voci del Porta, pubblicati da Angelo Gardano a Venezia nel 1601, nel volume: *Falsi bordoni omnium tonorum a diversis eccellentissimis auctoribus modulati* (esempl. a Bologna).

Viene invece segnalata l'esistenza del madrigale del Porta: *Vago augelletto* nel *Primo libro di madrigali a cinque voci* di Giulio Cesare Gabucci (pag. 162) pubblicato a Venezia dal Gardano nel 1580. In quest'opera, che è dedicata a «Girolamo Boncompagni nipote del Papa» (segnalazione mancante nel G.) il Gabucci parla sì del «gran valore del precettor mio Maestro Costanzo Porta, honor veramente et splendore della Musica», ma non vi è traccia del madrigale del Porta in questione.

Come non si trova traccia del *Pater noster* a 6 voci del Porta che secondo l'A. dovrebbe esistere nel *Primo libro de' Motetti a 6 voci* di Claudio Merulo (pag. 163), stampato a Venezia dal Gardano nel 1583. Qui il G. ha male interpretato una annotazione del Gaspari nel Catalogo di Bologna. Quest'ultimo descrivendo una copia manoscritta del volume del Merulo, esistente a Bologna, annota che in fondo a tale copia esistono anche le copie del *Pater noster* a sei voci del Porta e di un *Magnificat* a sei voci del Gabucci. Ma sono aggiunte del copista, che non hanno nulla a che vedere con l'edizione originale dei *Motetti* del Merulo, come ha dimostrato un esame dell'esemplare esistente al British Museum di Londra compiuta dalla cortesia di A. Hyatt King.

Tutto questo, come si è detto, non per sminuire il valore del lavoro del Garbellotto, ma per completare i risultati della sua fatica di ricercatore.

CLAUDIO SARTORI

ERWIN STEIN. ***Orpheus in new guises.*** London, Rockliff, 1953. In-8°, pag. VIII-167. 21 s.

Viennese trapiantato in Inghilterra, il musicologo, editore e direttore Erwin Stein ha assistito e partecipato alla fioritura dell'espressionismo musicale. Allievo di Schönberg, ne è stato in certo senso il portavoce ufficiale. Perciò gli scritti raccolti in questo volume, su diversi argomenti riguardanti le persone e l'arte di Mahler, di Schönberg, di Webern e di Alban Berg, hanno un doppio valore: spesso di acuta e illuminante esegesi critica, tenuta per lo più sul terreno d'una analisi filologica e tecnica della pagina musicale; e sempre hanno un valore di testimonianza, di cosa vista, scaglionati come sono per la profondità di quasi trent'anni d'assidua familiarità con i protagonisti dell'esperienza dodecafonica.

Ma la fisionomia particolare del libro gli viene dagli ultimi scritti, relativamente meno importanti, su Benjamin Britten e su alcune delle sue opere. Il feroce ascetismo stilistico dei viennesi, e l'accomodante eclettismo del giovane musicista inglese: ecco due fenomeni artistici che non è facile conciliare. Nell'attitudine a comprenderli entrambi sta il merito del critico, i cui giudizi si avvalorano l'un con l'altro, proprio per questa sua latitudinaria recettività e per il suo rifiuto di esclusivismi faziosi.

M. MILA

RECENSIONI:

dischi

MUZIO CLEMENTI. ***Sonata in sol minore, op. 34, n. 2; Sonata in fa diesis minore, op. 26, n. 2; Sonata in fa minore, op. 14, n. 3.***
Pianista Vladimir Horowitz.
RCA Italiana, 1 disco LP da 30 cm. - A 12 R-0174

Che sia venuto il momento di Clementi, del vero Clementi? Ai dischi di Bertolini e del Trio di Bolzano già recensiti (ed è un peccato che non sia vendibile in Italia il microsolco della Haydn Society che contiene il *Concerto in do* per pianoforte e orchestra suonato da Bussotti) si aggiunge ora questo gruppetto di *Sonate*, una delle quali, quella in fa diesis minore (la seconda della seconda faccia di questo microsolco), era stata presentata dal Bertolini. Lo stesso Horowitz, che ha scelto ed inciso queste tre dissimili *Sonate* (la prima è del 1795, la terza è del 1788, la seconda del 1784) scrive giustamente che queste opere profetiche sono state troppo a lungo assenti dal repertorio concertistico, che Clementi ne scrisse parecchie altre di identico valore, raramente udite, e che egli si augura che la sua incisione incoraggi altri pianisti ad esplorare e a suonare la negletta opera clementina, l'opera di un gigante che Beethoven aveva grandemente ammirato subendone in gioventù l'influsso. «*Il giudizio di Beethoven* — conclude Horowitz — *possa esserci di guida*». Sta di fatto che l'audizione di queste tre *Sonate*, superbamente eseguite e registrate, fa passare di sorpresa in sorpresa. Non è agevole il giudicare se siano più interessanti e istruttivi i beethovenismi di Clementi o i clementismi di Beethoven. Certo vi si respira ampiamente un presagio di tempi nuovi e se ne ha l'immediata sensazione quando in un tema di purissima marca scarlattiana, come nella *Sonata in fa diesis minore*, si infiltrano venature drammatiche, e impennate improvvise addensano nubi su di un bel discorso sereno, di una serenità però già inquieta e diffidente. Un disco questo che è tutto un insegnamento ed un ammonimento.

P. S.

BELA BARTOK. ***Das Klavierwerk.*** (Antologia dell'opera pianistica).
Pianista Andor Foldes.
Deutsche Grammophon Gesellschaft, 4 dischi microsolco da 30 cm. - LPM 18270/73

Un'antologia dell'opera pianistica non è forse pensabile, tra i contemporanei, che per Bèla Bartòk. Altri compositori (Prokofiev davanti a tutti) hanno scritto per il pianoforte con fluente copiosità, ma in nessuno si riscontra quella tipicità di atteggiamenti, quella costanza di motivi e di ispirazione che rende possibile e completa una raccolta antologica. Ciò deriva anche da quel forte nucleo di pensiero, da quell'impulso etico di cui si alimenta il pianismo bartòkiano: la volontà di rappresentare integralmente un nuovo mondo poetico mediante una poetica nuova — infine una *Weltanschauung*, nata dalla prepotente convinzione di poter erigere l'edificio della musica contemporanea usando i mattoni della musica popolare, ma non con le finalità ornamentali e, in definitiva, elusive che hanno determinato le produzioni cosiddette «nazionali» dell'Ottocento, da Liszt a Dvorak in su.

Un *magna renovatio ab imis fundamentis*: tale doveva essere il significato della accettazione della musica popolare, ungherese e rumena e slovacca e serba, come matrice della musica nuova. E a rinnovare dalla base il pianismo, Bartòk impegnò le sue inclinazioni all'insegnamento, alla scuola, che erano vivissime e vivaci. *Für Kinder*, ad esempio, venti e più anni prima delle celebri sei raccolte del *Microkosmos*, impegnavano già l'autore a raccogliere «pezzi facili e progressivi» col nobile intento di avvicinare i giovani alla musica contemporanea abbeverandoli nello stesso tempo alle fonti di una etnofonia in cui brillano le pagliuzze di minerali sconosciuti. (Ma le risultanze poetiche, quando emergono perentorie, richiamano spesso il clima innocente — non il tono — dell'*Album della gioventù* schumanniano).
I brani e squarci dell'opera bartòkiana riuniti con larga e intelligente scelta nei quattro microsolco incisi per benemerita e coraggiosa iniziativa della DGG sono ampiamente illustrativi di una storia che, nella coerenza all'impegno propedeutico prefisso, si muove dalle iniziali influenze brahmsiane e debussyane per la diretta strada che conduce, attraverso le *Bagatelle op. 6*, le *Burlesche*, le celebri *Danze rumene*, i *Canti popolari* ungheresi e rumeni, le *Sonatine* ecc. alla liberazione da ogni assunto didascalico o divulgativo. E' allora che il tema popolare, il problema armonico o ritmico riappaiono assimilati nella spontaneità dell'artista. Il quale si rivela poi interamente poeta e cantore di «Pezzi lirici»: lo stile, le dimensioni più sue, benchè lontane, fortunatamente, dal clima dei *Klavierstücke* ottocenteschi.
Andor Foldes spiega un suonare chiaro, una tecnica ammirevole: non avrebbe però guastato nell'insieme un tocco più vario, e, al caso, più aggressivo.

RI. AL.

ARAM KACHATURIAN. ***Concerto in re*** per violino e orchestra.
Violinista David Oistrakh con la Philarmonia Orchestra diretta dall'Autore.
Columbia, 1 disco LP da 30 cm. - QCX 10188

Dal vivaio di compositori, quantitativamente almeno assai rigoglioso, che lo Stato Sovietico mantiene e vigila affinchè il verbo marxista goda di rigorosa e integrale applicazione anche in musica, morto Prokofiev, va ora sempre più affermandosi in Occidente, accanto a Sciostakovic, l'armeno Aram Kachaturian, nato a Tiflis nel 1903. Di carattere più rapsodico che architettonico, derivando da Borodin e da Rimski-Korsakov, l'arte di Kachaturian, anche se a volte prolissa e ridondante, si impone per la ricchezza del colore e la gagliardia e la vivacità dei ritmi. E' musica straordinariamente vitale che trae fondamentale alimento dal folclore armeno, tanto che questo compositore va considerato come l'esponente oggi più significativo di tendenze nazionalistiche particolari o, per meglio dire, regionalistiche, ammesse e anzi incoraggiate dal governo centrale, nel grande quadro del nazionalismo russo tradizionale. Egli stesso dichiara che la musica armena è diventata ormai il suo naturale linguaggio e un esempio rispettabilissimo lo abbiamo in questo *Concerto* che non è recentissimo (1940) ma la cui conoscenza va diffondendosi da poco in Occidente, specialmente per merito del disco. E' un'opera estrosa, ritmicamente vivacissima in cui il linguaggio di Kachaturian, sempre così energicamene articolato, si effonde anche (e non diremmo che questi sono proprio i momenti più originali) in suggestivi lirismi, dando qua e là saggio di sottili effetti armonici.
Il solista resta però l'incontrastato dominatore della materia sonora, con passi arditi e velocissimi. E' pane questo *Concerto* soltanto per autentici virtuosi che al possesso della tecnica uniscano una buona dotazione di sostanza grigia e abbiano il ritmo nel sangue. Riteniamo che David Oistrakh, assistito dal compositore, ne offra qui la versione definitiva. L'incisione è bellissima.

P. S.

IGOR STRAVINSKI. ***Oedipus rex.*** Opera-oratorio in due atti da Sofocle.

Edipo, E. Haefliger; *Giocasta*, H. Bouvier; *Creonte* e *Il Messaggero*, J. Loomis; *Tiresia*, A. Vessieres; *Il Pastore*, H. Cuenod.
Société Chorale Du Brassus et Orchestre de la Suisse romande, dir. E. Ansermet

Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5098

Oedipus Rex conta già trent'anni. Più che dalla moda di contraffare i miti classici e rivestirne gli eroi con i nostri abiti (una moda che allora imperversava in tutto il teatro francese e che influenzò anche Cocteau, collaboratore di Stravinski in questo lavoro), la sua nascita è dovuta ad una ragione di natura, diremmo, sperimentale: il bisogno di provare che il latino era la lingua più adatta ad intonare la vicenda del più antico dramma giallo (un « giallo psicologico ») della letteratura universale. « Che gioia — confida Stravinski nelle *Cronache della mia vita* — scrivere della musica su un linguaggio convenzionale, quasi rituale, di un livello talmente alto che si impone da sè! Non ci si sente più dominati dalla frase, dalla parola nel suo stretto significato ».
Il senso di gagliarda concentrazione, di espressione plastica come una statua di marmo pario che anima tutta l'opera è infatti dovuto anche alla animazione, all'impulso vivo che la lingua latina ha saputo imprimere alla fantasia del compositore. E il dramma si compone talmente in linee musicali che — ascoltandola attraverso una incisione — si finisce per trovare pleonastico se non fastidioso addirittura, il ricorso allo *speaker* che riassume lo svolgimento delle successive scene. Ernest Ansermet, apostolo fervente della musica contemporanea, ha concertato la difficile partitura avendo mente alla vicenda: che doveva dominare la distribuzione delle parti e l'equilibrio dell'architettura.

Se facciamo alcune riserve per la pronuncia latina — specie del coro — non taciamo il consenso per la sagacia strumentale e la vividezza dell'esecuzione, fedelmente servita anche dalla riproduzione.

RI. AL.

LETTERE AL DIRETTORE

Sarabanda e Ciaccona sono danze di origine americana

Buenos Aires, ottobre 1956

Egregio Maestro Montani,

... Nel n. 4 della Ricordiana lessi una lettera che intorno alla sarabanda le scrisse il Maestro Mario Castelnuovo-Tedesco; (n.d.d.): *diceva il compositore fiorentino che il concetto di sarabanda quale danza orgiastica come la considerano solitamente i giornalisti non è sbagliato, e a prova di questo citava scritti minori del Cervantes*). Ma il Castelnuovo dimenticò che anche il nostro Giovambattista Marini (*Adone*, canto XX, strofa 84) dice che la sarabanda è una « oscena danza »:

Compito il primo ballo, ecco s'appresta
La coppia lieta a variar mutanza,
E prende ad agitar poco modesta
Con mill'atti difformi oscena danza.
Pèra il sozzo inventor che tra noi questa
Introdusse primier barbara usanza.
Chiama questo suo gioco empio e profano
Sarabanda e ciaccona il novo ispano.

Come dico nel mio *Piccolo Dizionario musicale* (Ricordi - Buenos Aires) alla voce « Chacona » « il novo ispano » è l'originario del Yucatan. Risulta quindi, che tanto la Sarabanda come la Ciaccona sono danze di origine americana, introdotte in Europa dagli spagnoli, nel secolo XVI. (Etc.)
Voglia gradire i miei più cordiali saluti

suo Vittorio De Rubertis

« "Tristesse" non è una profanazione di Chopin? »

... « se uno facesse i baffi alla Gioconda di Leonardo e se... »

Ulrica Bruni - Roma

Sono ipotesi trasferite per falsa analogia dal campo figurativo a quello musicale. « Se faccio i baffi alla Gioconda » sull'originale, profano e rovino un capolavoro, ma se glieli faccio sopra una riproduzione in cartolina illustrata? Ha voglia Lei di fare baffi e barba a una fuga di Bach o a una sonata di Beethoven mediante profananti esecuzioni (contro le quali i capolavori musicali sono già più che mitridatizzati) ma quella fuga e quella sonata resteranno sempre... perfettamente rasate.
L'esempio di *Tristesse* quale profanazione dello studio op. 10 n. 3 — guardi un po' il caso — è smentito in pieno nientemmeno che dall'Autore. A Londra, nel 1840, sentito cantare dalla Malibran un adattamento di quello stesso studio, Chopin se ne dichiarò soddisfatto e ringraziò infinitamente la grande artista « commosso, dicono le cronache, sino al pianto ».

« Mentre lui solo, sul podio... »

Boston, 16-VII-1956

Caro Montani,

... in una conferenza sull'Arte della direzione orchestrale il Prof. Mauro Lax (rumeno pure lui) concludeva che in orchestra, chi conta è il direttore. Lì per lì rimasi convinto, poi ripensandoci... (etc.)

Dinu Sassu

Caro Sassu,

... mi fai ricordare un pensiero di Napoleone che non mi ha mai convinto, neanche lì per lì. Dice Napoleone che nella guerra gli uomini sono nulla: « E' un uomo che è tutto. Non furono le legioni romane che conquistarono la Gallia: fu Cesare. Non fu l'esercito cartaginese che faceva tremare i soldati della repubblica alle porte di Roma: fu Annibale. Non le falangi macedoni, non gli eserciti prussiani, ma fu Alessandro, fu Federico il Grande... ».

Similmente il conferenziere di Boston dice che « tutto sta nel direttore ». Ebbene, provi lui a dare un concerto sinfonico, senza i professori d'orchestra.

Io per me, nei panni di un Cesare che si trovasse solo, senza neanche un legionario, di fronte ai Galli, non vorrei esserci, e credo che di questo parere saranno stati anche quei grandi condottieri, tant'è vero che non hanno mai tentato l'esperimento. Così il direttore d'orchestra: è molto importante, è importantissimo; ma, alla bell'e meglio, senza di lui, il concerto sinfonico non verrebbe a mancare. Mentre lui solo, sul podio...

La regia non è una « diavoleria moderna »

Dr. Osvaldo Medri - Mantova

Alcuni dei suoi arguti rilievi sul costume teatrale del nostro tempo potrebbero andare dritti dritti in un nuovo *Teatro alla moda;* ma considerando la regia come una « diavoleria del tutto moderna » Lei mostra di aver dimenticato il *Problema estetico* di Aristotele.

Rileggiamolo insieme:

« Perchè la favola, anche indipendentemente dal vederla rappresentata su la scena, bisogna sia costituita in modo che pur solo chi ascolti la narrazione dei fatti accaduti riceva dallo svolgersi di codesti fatti un brivido di terrore e un senso di pietà. Il che si può provare ascoltando leggere, per esempio la tragedia di Edipo. Cercar di promuovere questi sentimenti mediante lo spettacolo scenico è cosa che non ha a che fare con l'arte del poeta e ci deve pensare il corègo.

Qualora ci pensi il poeta, questi diviene il corègo della propria arte: sdoppiamento che non cambia affatto il problema ».

Come vede, la regia nonchè non essere una « diavoleria moderna » ha origini che « si perdono nella notte dei tempi »...

Resp. Guido Valcarenghi

Arti Grafiche G. Mongenzi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (luglio - settembre 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
CASTRO	*Bodas de sangre* (1ª rappresentazione mondiale)	Op.	3	Buenos Aires	Castro	Colon	Ricordi B.A.
CIMAROSA-RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*	Balletto		Nice RTF	Mirouze		Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	Paris RTF	De Froment		Ricordi Paris
GHEDINI	*Maria d'Alessandria*	Op.	3	Milano RAI	Simonetto		Ricordi
MENOTTI	*Il Telefono* (orch. trascritta per 2 pianoforti)	Op. com.	1	Parma	Casagrande, Felizianetti	Regio	Schirmer
PERSICO	*La Locandiera*	Op. com.	3	Milano RAI	Rapalo		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (luglio - settembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BARRAUD	*Te Deum* (1ª esecuz. assoluta)	Coro e orch.	Venezia	Courand			Ricordi Paris
BETTINELLI	*Corale ostinato*	Gr. orch.	Roma RAI	Basile		5	Ricordi
BETTINELLI	*Divertimento per piccola orchestra*	Picc. orch.	Firenze RAI	Caracciolo		5	Ricordi
BETTINELLI	2 *Invenzioni*	Archi	Roma RAI	Cantelli		10	Ricordi
BETTINELLI	2 *Invenzioni*	Archi	Como	Lonati		10	Ricordi
BETTINELLI	2 *Invenzioni*	Archi	Napoli RAI	Janes		10	Ricordi
BIANCHI	*Sarabanda e Ditirambo*	Gr. orch.	Bologna	Mander		12	Ricordi
CECE	2° *Concerto per orchestra*	Orch.	Venezia RAI	Cattini		32	Ricordi
CASELLA	*Concerto per trio e orch.*	Orch.	Roma RAI	Gui		25	Ricordi
CATALANI	*A Sera*	Archi	Roma	Allegra		3	Ricordi
CATALANI	*Danza delle ondine* dall'opera *Lorely*	Gr. orch.	Roma	Allegra		8	Ricordi
FERRARI-TRECATE	*Le Astuzie di Bertoldo.* Sinfonia	Gr. orch.	Pegli	Toffolo		7	Ricordi
FERRARI-TRECATE	*Le Astuzie di Bertoldo.* Sinfonia	Gr. orch.	Molassana	Toffolo		7	Ricordi
FERRARI-TRECATE	*Le Astuzie di Bertoldo.* Sinfonia	Gr. orch.	Chiavari	Toffolo		7	Ricordi
GIURANNA BARBARA	*Apina rapita dai nani della montagna.* Piccola suite	Orch.	Palermo	Musco		11	Ricordi
GUARNIERI	*Sinfonia n.* 3 (1ª esecuz. in Argentina)	Orch.	Buenos Aires	Guarnieri		23	Ricordi B. A.
GUARNIERI	*Suite 4° Centenario* (1ª es. in Argentina)	Orch.	Buenos Aires	Guarnieri		18	Ricordi B. A.
GUERRINI	*Il Lamento di Job, per basso e archi*	Archi	Napoli	Guerrini	Cava	8	Ricordi
GUERRINI	*Preludio e Corale*	Gr. orch.	Napoli RAI	Guerrini		8	Ricordi
GUERRINI	*Tema con variazioni, per pf. e orch.*	Orch.	Napoli RAI	Guerrini	Puliti Santoliquido	12	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Gr. orch.	Bologna	Savini		6	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Gr. orch.	Bologna	Mander		6	Ricordi
LEO-CILEA	*Concerto in re*	Archi	Buenos Aires	Floriani		14	Ricordi
LUALDI	*Danza* dall'opera *La Figlia del Re*	Orch.	Firenze RAI	Lualdi		10	Ricordi
MANCINELLI	*Cleopatra.* Ouverture	Gr. orch.	Bologna	Mander		14	Ricordi
MALIPIERO	*Fantasie di ogni giorno* (1ª esecuz. in Canada)	Orch.	Winnipeg CBC	Wild		9	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	London BBC	Leonard		15	Ricordi
MARINUZZI	*Andantino all'antica*	Archi	Buenos Aires	Matteucci		4	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Roma	Allegra		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Genova	Rosada		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Sestri	Rosada		6	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (luglio - settembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Certosa di Rivarolo	Rosada		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Trieste	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch. cam.	Certosa di Rivarolo	Rosada		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch. cam.	Sestri Levante	Rosada		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch. cam.	Genova	Rosada		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch. cam.	Trieste	Mander		5	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pianoforte e orch.*	Orch.	Como	Lonati		12	Ricordi
NABOKOV	*Symboli Chrestiani, per baritono e orch.* (1ª esecuz. assoluta)	Orch.	Venezia RAI	Sevitzky	Colombo (baritono)	17	Ricordi Paris
PAGANINI-MOLINARI	*Moto perpetuo*	Orch.	Roma	Allegra		4	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Vancouver CBC	Praussnitz		20	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Notturno e Rondò fantastico*	Gr. orch.	Firenze RAI	Basile		12	Ricordi
PILATI	*Alla culla.* Ninna nanna	Picc. orch.	Palermo	Musco		5	Ricordi
PIZZETTI	*Messa da Requiem*	Coro e orch.	London BBC	Woodgate		22	Ricordi
PIZZETTI	3 *Preludi per l'Edipo Re*	Orch.	London BBC	Tausky		15	Ricordi
PIZZETTI	3 *Preludi per l'Edipo Re*	Orch.	Roma RAI	Coppola		15	Ricordi
PIZZETTI	3 *Preludi per l'Edipo Re*	Orch.	Siena	Pizzetti		15	Ricordi
PIZZETTI	*La Prigioniera* e la *Pesca dell'anello* dalle 3 *Canzoni*	Orch.	Siena	Pizzetti		9	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Orch.	Firenze RAI	Argento		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (2ª e 3ª suite)	Orch.	Nice RTF	Mirouze		36	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Rimini	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	*Deità Silvane*	Picc. orch.	Napoli RAI	Basile		15	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Buenos Aires	Cillario		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Trieste	Mander		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Firenze	Nussio		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Bologna	Mander		18	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Buenos Aires	Maazel		20	Ricordi
RESPIGHI	*Il Tramonto, per mezzo-soprano e archi*	Archi	Buenos Aires	Szenkar	Zulema	16	Ricordi
RESPIGHI	*Il Tramonto, per mezzo-soprano e archi*	Archi	Vancouver CBC			16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli.* Suite	Picc. orch.	Roma RAI	Rossi		20	Ricordi
ROSSELLINI	*Canzone del ritorno*	Orch.	London BBC	Vinter		5	Ricordi
SAUGUET	*Le Caméléopard.* Sinfonia dal balletto	Orch.	Paris	Laforge			Ricordi Paris
TESTI	*Movimento sinfonico* (1ª esec. assoluta)	Orch.	Venezia	Sevitzky			Ricordi
VERETTI	*Divertimento, per clavicembalo e 6 strumenti*		Torino RAI	Rossi		7	Ricordi
VERETTI	*Sinfonia italiana*	Gr. orch.	Torino RAI	Rossi		12	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n.* 3	Orch.	Nice RTF	Mirouze		25	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n.* 2	Orch.	London BBC	Gentry		4	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria, per soli, coro a 4 voci miste e orch.*	Coro e orch.	Rimini	Gerelli		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria, per soli, coro a 4 voci miste e orch.*	Coro e orch.	Buenos Aires	Martinon		31	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le 4 stagioni*	Archi	Campione d'Italia	Amaducci		40	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Concerto in la min.* da *L'Estro armonico*	Orch.	Trieste	Mander		10	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino in la, per oboe e picc. orch.*	Picc. orch.	Heidelberg	Pretre	Eckert	20	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del torchio e Cavalcata* dall'opera *Giulietta e Romeo*	Gr. orch.	Firenze RAI	Argento		14	Ricordi
ZIINO	*Sinfonia all'italiana*	Gr. orch.	Palermo	Ziino		6	Ricordi
ZIINO	1ª *Sinfonia*	Gr. orch.	Palermo	Ziino			Ricordi

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° Agosto al 30 Settembre 1956

TEORIA

E.R. 2528	MICHELI	*56 Solfeggi cantati, con accompagnamento di pianoforte*	800

PIANOFORTE

E.R. 22	ANTICHI MAESTRI ITALIANI	*Toccate, per clavicembalo o pianoforte* (Bogben)	2300
110107	BECUCCI	*Mazurca* (da « Bambini in festa »)	150
110106	—	*Polca* (da « Bambini in festa »)	150
110105	—	*Valzer* (da « Bambini in festa »)	200
E.R. 3 a.	BEETHOVEN	*Sonate* (Casella) Vol. III (it.-sp.-port.)	1700
120324	BILLI	*Danza exotica*	200
E.R. 1007	BRAHMS	*Variazioni*, op. 21 n. 1 e 2	400
E.R. 2540	CHOPIN	*Fantasia-improvviso*, op. 66 (Brugnoli-Montani)	150
E.R. 2537	—	*Grande valzer*, op. 42 (Brugnoli-Montani)	400
E.R. 1009	CIPOLLINI	*Raccolta di pezzi facili per il ritmo e l'espressione*	500
E.R. 1166	CZERNY	*La Nuova scuola della velocità.* 30 Studi, op. 834 (Buonamici)	1200
E.R. 740	HELLER	*La Sonatina*, op. 146	400
E.R. 744	KOEHLER	*Studi di velocità*, op. 173. Libro III	500
E.R. 243	LISZT	*La Rapsodia ungherese* (Tagliapietra)	150
E.R. 1002	MENDELSSOHN	*Sogno d'una notte d'estate.* Sinfonia, op. 21 (Tagliapietra)	300
129033	ROSSINI	*Preludio religioso* (dalla « Petite Messe solennelle ») (Tomelleri)	200
E.R. 818	SCHUMANN	*Sonata in fa diesis minore*, op. 11 (B. sotti)	200
129302	SIRIANNI	*5 Piccoli pezzi facili*	300
E.R. 980	TAGLIAPIETRA	*Antologia di musica antica e moderna.* Vol. I: Grandi maestri del XVI sec.	1500

2 PIANOFORTI

E.R. 2496	BACH	*Concerto brandeburghese n. 6.* Riduzione di M. Zanon	700
E.R. 2475	BACH e TAGLIAPIETRA	*Passacaglia in do minore, per organo.* Libera trascrizione per 2 pianoforti	500
E.R. 325	LONGO	*Variazioni sul tema « Ah! vous dirais-je maman »*, op. 39 n. 1	600

PIANOFORTE A 6 MANI

129300	MONTANI	*Tricalzer, per pianoforte a 6 piccole mani*	200

CANTO E PIANOFORTE

101950	CIMAROSA	*Resta in pace, idolo mio* (ms-br) (Parisotti)	200
102252	DE LEVA	*Rocca adorata.* Melodia (ms-br)	250
94617	—	*Triste Aprile!* Melodia (s-t)	250
117233	DONAUDY	*36 Arie di stile antico.* II Serie: 12 Arie	600
118842	—	*id.* III Serie: 12 Arie	600
101928	MONTEVERDI	*In un fiorito prato* (ms-br) (Parisotti)	200
101945	PERGOLESI	*Se cerca, se dice l'amico dov'è* (ms-br) (Parisotti)	200
51931	SCARLATTI A.	*Spesso vibra per suo gioco* (ms-br) (Parisotti)	200

51938	Scarlatti D.	*Consolati e spera!* (ms-br) (Parisotti)	200
129037	Sinigaglia	*24 Vecchie canzoni popolari del Piemonte, raccolte e trascritte da L. Sinigaglia.* 2.a Serie (postuma). Revisione di L. Rognoni	1200
	Tosti	*Canti popolari abruzzesi*	500
46742	—	*Addio.* Melodia (c-b)	250
49619	—	*Luna d'estate.* Stornello (s-t)	250
114209	—	*Il Pescatore canta.* Vecchia canzone di strada (s-t)	250
113555	—	*Si tu le voulais* (s-t)	250
54063	—	*Tormento!* Melodia (s-t)	250
114632	—	*Vorrei.* Melodia (ms-br)	250
50315	—	*Aida:* «*Già i Sacerdoti adunansi*» (ms. e t.)	400
42500	Verdi		

VIOLINO

E.R. 630	Dancla	*Scuola dell'arco. 18 Studi,* op. 110. Libro II (Anzoletti)	500
E.R. 110	Locatelli	*L'Arte del violino. 25 Capricci* (Franzoni)	1000

VIOLINO E PIANOFORTE

E.R. 422	Beethoven	*2 Romanze,* op. 40 e 50 (Anzoletti)	350
116743	Billi	*Bébé s'endort.* Ninna-nanna	200
121772	Bossi	*Momenti agresti*	1000
E.R. 534	Paganini	*I Palpiti. Variazioni,* op. 13 (Maglioni)	350
E.R. 622	Tartini	*Concerto in re, per violino e orchestra d'archi,* Riduzione (Corti)	600
E.R. 128	Veracini	*16 Pezzi* (dalle Sonate accademiche a violino solo e basso) (Tagliacozzo-Beghen)	1000
E.R. 219	Wieniawski	*1.o Grande Concerto in fa diesis,* op. 14, *per violino e orchestra.* Riduzione (De Guarnieri)	700

VIOLA

E.R. 392	Palaschko	*12 Studi,* op. 62	400

CLARINETTO E PIANOFORTE

129205	Mussorgski	*Vecchio castello* (dai «Quadri di una esposizione») Trascrizione di G. Barbera	250

FISARMONICA

129240	Gilio	*Sul ghiaccio*	200

ARMONICA A BOCCA

129297	Anzaghi	*Ritmando moderatamente.* Ritmo lento, per trio, quartetto e quintetto di armoniche a bocca	250

STRUMENTI DI BANDA

129327	Cardoni	*Introduzione allo studio della cornetta*	1000

ORCHESTRINA

129264	Autori diversi	*Concertino.* Ricordi a cura di E. Ceragioli. *Album professionale N. 2.* 12 Pezzi diversi	600

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

	De Cavalieri	*Rappresentazione di Anima e Corpo.* Realizzazione, elaborazione e strumentazione di E. Gubitosi. Riduzione per canto e pianoforte	1500

LIBRETTI

	Donizetti	*Anna Bolena*	200
	Testi	*Il furore di Oreste*	200



dischi

Columbia

MOZART-GIESEKING

Una splendida registrazione
dell'opera omnia per pianoforte di Mozart
interpretata
da uno dei più grandi pianisti
della nostra epoca:
ecco il superbo contributo
della COLUMBIA
alle manifestazioni che, nel 1956,
commemoreranno il II° centenario
della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume I° - 33 QCX 10121
Volume II° - 33 QCX 10125
Volume III° - 33 QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.



BECHSTEIN

pianoforti

delle più grandi marche internazionali - gran coda da concerto - mezza coda - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 88
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via C. Battisti, 120

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600

Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

Il cambiadischi funziona con dischi diversi, anche se mescolati.

giradischi L. 22.000 (con supporto di metallo L. 24.000) - cambiadischi L. 42.000
PREZZI AL PUBBLICO

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. R. L.
Milano, Via Berchet, 2.



Deutsche Grammophon Gesellschaft

	Disco:
JOSEPH HAYDN	
La Creazione (Oratorio in 3 parti) Irmgard Seefried, soprano Richard Holm, tenore Kim Borg, basso Coro della Cattedrale di S. Edvige di Berlino Orchestra Filarmonica di Berlino dir.: e al cembalo Igor Markevitch	LPEK 551/53
WOLFGANG AMADEUS MOZART	
Requiem KV 626 Irmgard Seefried - Gertrude Pitzinger Richard Holm - Kim Borg Coro dell'Opera di Stato di Vienna Orchestra Sinfonica di Vienna dir.: Eugen Jochum	LPM 18 284
Sinfonia n. 38 in re magg. KV 504 (Sinfonia di Praga) Sinfonia n. 34 in do magg. KV 338 Orchestra Filarmonica di Berlino dir.: Igor Markevitch	LPM 18 176

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI
Via Fabio Filzi, 29 - MILANO - Telefono 69.92
UFFICI
FIRENZE Piazza Stazione 5 - GENOVA Via d'Annunzio 1 - MILANO Via Locatelli 5 - NAPOLI Via Medina 40 - PADOVA Via Verdi 6 - ROMA Piazza Mignanelli 3 - TORINO Via Mercantini 3 - TRIESTE Via Trento 15
BOLOGNA - Via Livraghi, 1

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: microsolco / normali LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica
degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana S. p. A.*

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO II N. 10 / DICEMBRE 1956

Sommario:

465 *L'Amore del nostro tempo* (Massimo Mila)

469 *Ferruccio Busoni operista* (Guido M. Gatti) - *Contributi bibliografici*

476 *Musica e cinema: le eccezioni e la regola* (Mario Zafred)

479 *Teatri e concerti*

497 *Note musicali (Modulazioni, Brevi, Concorsi, Festival)*

Recensioni

501 *Musica*

505 *Libri*

509 *Dischi*

511 *Lettere al Direttore*

Ricordiana

G. RICORDI & C. s.p.a.
Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, 2
Corso V. Emanuele, 37

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 80
PALERMO Via Cavour, 52
ROMA Via Cesare Battisti, 120

SOCIETA' COLLEGATE:

ARGENTINA Buenos Aires. Ricordi Americana S.A.: Cangallo, 1570
AUSTRALIA Sydney. G. Ricordi & Co. (Australasia) Pty. Ltd.: Pitt Street, 166
BELGIO Bruxelles. Radio Rythme Ricordi s.p.r.l. Bd. du Jardin Botanique, 37
BRASILE San Paolo. Ricordi Brasileira S.A.: Alameda Barão de Limeira, 331
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria St., 380
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
GERMANIA Friburgo. Drei Rings Verlag G.m.b.H.: Herrenstrasse, 69
GRAN BRETAGNA Londra. G. Ricordi & Co. (London) Ltd.: Regent St., 271
ITALIA Milano: EDIR s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Edizioni Musicali Fama s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Officine Grafiche Ricordi s.p.a.: Viale Campania, 42
ITALIA Milano. Radio Record Ricordi s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Milano. Ritmi e Canzoni s.r.l.: Galleria del Corso, 2
ITALIA Roma. Fono Film Ricordi s.r.l.: Via Cesare Battisti, 120
STATI UNITI Nuova York. G. Ricordi & Co.: Avenue of the Americas, 1270

RAPPRESENTANZE E AGENZIE:

AFRICA DEL SUD Città del Capo. Darter's Ltd.: Adderley Street, 128
AUSTRIA Vienna. L. Doblinger: Dorotheergasse, 10
BRASILE Rio de Janeiro. U. Marconi: Rua Evaristo da Veiga, 35
CECOSLOVACCHIA Praga. Mojmir Urbanek: Mozarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: Soliman Pascià, 32
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. n. 539-1-1 Yurakucho. Chivoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechnion, 3
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Miseria, 184
PORTOGALLO Lisbona. Sassetti & C.: Rua do Carmo, 54-58
SPAGNA Barcellona. Vidal Llimona y Boceta: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angensteinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 18 de Julio, 1100
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Músico: Colón a Dr. Diaz, 31

Ricordiana

NUOVA SERIE

Rivista mensile di vita musicale

Anno II N. 10 Dicembre 1956

Una copia L. 150
Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio
Versamenti sul C./C. postale 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale «Abbonamento Ricordiana». Spediz. abbonam. postale gr. 3°

Direttore *PIETRO MONTANI*
Redattore *RICCARDO ALLORTO*
Editore *G. RICORDI & C.*

Direzione e pubblicità:
Milano, Via Berchet, 2 tel. 893.367

IN MARGINE AD UNA PROSPETTIVA DELLA MUSICA MODERNA

L'amore del nostro tempo

di Massimo Mila

Due libri in quattro anni sulla musica contemporanea sono un bell'atto di fede. E infatti Brunello Rondi, l'autore di questa *Prospettiva della musica moderna* (Casa Editrice Carlo Colombo, Roma 1956) è un appassionato esploratore del nostro tempo, un «patito» della civiltà contemporanea, che lo affascina con le sue grandezze e, non meno, con le sue miserie. Non essendo esclusivamente musicista nè musicologo (nel suo *curriculum vitae* si leggono i titoli d'opere filosofiche e d'un volume sul neorealismo del cinema italiano), Rondi sottopone la musica ad un'assimilazione esistenziale, nella quale essa diventa testimonio e materia d'una sofferta esperienza dell'avventura umana nel nostro tempo. Inutile perciò chiedere ai suoi libri una completezza sistematica di trattazione nè una stretta aderenza critica a testi musicali. Le singole opere, e gli accidentali alti e bassi delle loro riuscite, interessano poco a Rondi. Egli colloca molto alto il punto di vista della sua osservazione, per ottenere una veduta prospettica dove i particolari sono sacrificati alle linee fondamentali d'un panorama spirituale del nostro tempo, dedotto attraverso la testimonianza della musica. Nei suoi libri occorre farsi largo attraverso un frondame di gergo filosofico moderno, e soprattutto occorre passar oltre alla

vertiginosa *jonglerie* con concetti generali di malcerta definizione (Romanticismo, Barocco, Medioevo, modernità, umanesimo, razionalismo, spiritualismo, materialismo, ecc.), per giungere al nucleo di un pensiero critico, che c'è davvero, solido e concreto, più sotto forma di una vissuta esperienza che di sistematica esplicitazione.

Non crisi della musica, ma musica d'un tempo di crisi: questa è l'idea madre da cui Rondi deduce la sua appassionata interpretazione della musica contemporanea. Ed è in sostanza l'impostazione indicata dal Bastianelli nella *Crisi musicale europea* e raccolta dal Pannain in quei suoi *Musicisti dei tempi nuovi*, da cui tutti abbiamo appreso ad amare la musica contemporanea, senza accorgerci della spietata condanna che vi era nascosta. Dal concetto di decadentismo proposto dal Bastianelli scaturiva quel complesso inestricabile di « *odi et amo* » che rendeva appassionante la posizione di Pannain verso i protagonisti della musica contemporanea, e da cui siamo stati tutti contagiati. Un amore chiaroveggente e pietoso per il proprio tempo, del quale non ci sfuggono affatto le miserie e le fatali limitazioni; ma anch'esse vengono investite di quell'indulgente affetto, perchè in sostanza questo nostro tempo siamo noi, con quei difetti e quelle incapacità e quelle inibizioni che le circostanze ci hanno addossato: ne conosciamo benissimo gli aspetti negativi, ma non potremmo darne una condanna totale e perentoria senza commettere una specie di mostruoso suicidio. È questa la « negatività moderna », che non è cominciata nè oggi nè ieri: vi si dibattono — a detta del Bastianelli — Beethoven, Wagner e Strauss.

È chiaro che, così inteso, il concetto di decadentismo va spogliato d'ogni connotazione negativa, come avvenne in passato ad altri termini che hanno perduto l'originaria carica di spregio, per sussistere come imparziali definizioni d'una civiltà artistica o d'un costume (gotico, barocco). Questo decadentismo che si onora della coscienza eroica di Beethoven è la condizione ineliminabile dell'arte contemporanea, è il suo destino storico contro cui non vale battere i pugni. Inutile sognare di evaderne in un paradiso di salubre integrità, collocato nella nostalgia del passato o proiettato nell'inane avvenire dell'utopia. Il decadentismo (quel complesso di valori e di disvalori così definito dal Bastianelli) è la condizione della nostra esistenza: sola positività, sola salubrità possibile è d'accettarlo coraggiosamente come l'*hic et nunc* del nostro operare. Veramente negativo è invece l'atteggiamento di chi lo condanna in nome d'un moralismo astratto e d'una ipotetica « salute morale » esemplata sulle condizioni in cui operarono Bach, Palestrina o Giuseppe Verdi, e di cui si auspica un assurdo nuovo avvento per il 1957 o per il 2000.

Nel lasso di tempo trascorso tra *La Musica contemporanea* (Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952) e la *Prospettiva della musica moderna* il Rondi ha chiarito a se stesso questa storicistica accettazione della crisi contemporanea come condizione imprescindibile per uscirne, e perciò l'affermazione dei valori artistici contemporanei si fa più sicura e perentoria. Qualche volta può accadere che l'entusiasmo gli prenda la mano, e allora non si capisce più bene se siamo in un tempo di crisi (« *passaggio da una concezione romantico-idealistica dell'uomo a una concezione organico-relazionistica* »), oppure se questa crisi non sia già felicemente risolta, questo passaggio interamente compiuto, e giunto ormai a una fase di divulgazione: « *Debussy ha colto il momento più*

profondo, più inquietante di una nuova visione contemporanea relazionistico-organica... L'epico, il forte sagomatore, il duro divulgatore di questa concezione, doveva essere Stravinski ».

Conseguenza di questo più fermo orgoglio della contemporaneità è tra l'altro, nel nuovo libro del Rondi, una posizione sensibilmente mutata nei riguardi della dodecafonia, di cui si vedeva, nella *Musica contemporanea*, soprattutto l'aspetto negativo di crisi e di liquidazione conclusiva del passato romantico (« *Essa è forse più l'esclusione di certi ordini che il suggerimento o la garanzia o anche soltanto il presentimento di un nuovo* »). Nella *Prospettiva della musica moderna*, pur escludendosi la perentorietà del dilemma dodecafonia o tonalismo, la dodecafonia è vista « *come l'unica porta aperta verso un reale svolgimento dell'uomo nuovo* »; e sebbene vengano illustrate con simpatia le ragioni del « neotonalismo », salta fuori il suggerimento che si possa scorgere « *nel corso ritmico stravinskiano... un sintomo di crisi* », più e meglio che nell'ordine schematico e astratto della composizione seriale.

Ciò ha valso al Rondi, di recente, qualche severa ramanzina. Naturalmente, non è difficile coglierlo in contraddizione. Anche perchè egli possiede — almeno entro i limiti d'un determinato settore artistico — quella « cattolicità » di gusto che, ben intesa, è qualità indispensabile tanto al buon critico quanto al buon interprete: quando studia Stravinski s'immedesima tutto nella posizione dell'oggettivismo neotonale: quando studia Schönberg s'investe interamente delle ragioni della dodecafonia; e così gli avviene per Debussy o per Händel (che sono gli autori su cui si accendono le migliori intuizioni critiche del Rondi). Cattolicesimo di gusto che è cosa diversa e men volubile di quella stagionale « precarietà del giudizio », di quella impossibilità della coerenza e di quel diritto all'auto-contraddizione che di recente Gavazzeni invocava con spiritosa disinvoltura nella Prefazione ai suoi *Musicisti d'Europa*. Naturalmente, ancora, ha buon gioco chi voglia spigolare nei libri del Rondi avventurose imprecisioni terminologiche: sono conseguenza inevitabile della telescopica distanza a cui egli ama porsi dall'opera d'arte, nella sua insofferenza per ogni individuata puntualizzazione critica e nella sua tendenza a leggere nelle varie opere della musica contemporanea la storia appassionante del nostro tempo. Ma ciò non toglie che, nonostante la sua tumultuosa riluttanza alla disciplina filologica della critica testuale, nonostante l'ermetismo talvolta sconcertante del suo gergo filosofico (ermetismo che del resto è molto attenuato in quest'ultimo volume), la sua posizione di fervida adesione al nostro tempo sia posizione feconda e positiva.

Ed è posizione da difendere con armi sempre più scaltrite, ora che una ventata di stanchezza senile sembra aver piegato alcuni dei suoi sostegni, e la brontolante legione degli « esuli cronologici » arricchisce d'insperate reclute i suoi effettivi. La musica contemporanea viene tradita e rinnegata tre volte al giorno e sempre più si chiarisce la prevalenza deleteria del primo termine in quel complesso di « *odi et amo* » che trent'anni or sono un maestro ci aveva insegnato verso i tempi nuovi. Lugubri Cassandre si fasciano la testa prima d'averla rotta, lacrimando in termini di fantascienza l'apocalittica fine della musica ad opera — nientemeno! — degli esperimenti elettronici e concreti. C'è un po' di bassa marea, in giro, e in questo risucchio di passatismo confluiscono le più strane associazioni di motivi ideologici, di stanchezza

o di naturale pigrizia mentale. Verso queste ultime forme di allergia, non c'è che lasciarle al loro riposo, o tutt'al più rincuorare chi sembri solo momentaneamente sfiduciato. Ma di fronte al dogmatismo dei nipotini di Padre Bresciani incaponiti a negare il corso della realtà, di fronte alla caparbia chiusura di chi sentenzia, con sicurezza da *Civiltà cattolica* o da rapporto Zhdanov, aver l'arte contemporanea sbagliato strada, occorre ricordare con forza che il solo realismo, il solo storicismo è quello di chi tiene i piedi sulla terra e vive nel proprio tempo accettandolo come condizione inevitabile e sola base possibile d'un concreto operare.

MASSIMO MILA

Ferruccio Busoni operista

di Guido M. Gatti

Chi consideri con animo sgombro da preconcetti l'opera musicale di Ferruccio Busoni da Empoli, qualunque sia il giudizio ch'egli esprimerà su quell'opera, non mancherà di notare che buona parte delle tendenze musicali d'oggi e di ieri sono state preannunziate da lui, con una precisione ed una limpidezza profetiche; che si comprendono pensando che ogni artista non può non essere in anticipo sul proprio tempo. Non v'è, forse, uno solo fra i concetti estetici formulati negli ultimi anni da musicisti che credevano di scoprir l'ignoto, che non si ritrovi, più o meno chiaramente esposto, più o meno largamente sviluppato, negli scritti di Ferruccio Busoni, raccolti da lui nel 1922, sotto il significativo titolo di *Dell'unità della musica.*

Per quanto riguarda l'opera teatrale poi, mai lettura ci è parsa tanto interessante e tanto attuale come quella delle considerazioni di Ferruccio Busoni sulla funzione della musica scenica e sui rapporti fra libretto e partitura. È cosa ormai risaputa che Busoni non amava il dramma wagneriano, o meglio il dramma musicale, puramente e semplicemente: la poca chiarezza del concetto wagneriano della *Gesamtkunstwerk*, quel discorrer sempre di integrazione della parola con la musica, quel tendere a snaturare l'essenza dell'una nel vano tentativo di identificarla con l'altra, lo rendevano sospettoso e irritato. Busoni vedeva l'opera come la sola soluzione possibile del problema: un'opera con i suoi bravi pezzi conchiusi, in cui la musica avesse il compito — e fosse riservato ad essa sola — di render palese l'ineffabile. Egli riteneva che un libretto che potesse reggersi da sè, come un dramma per la scena, fosse senz'altro non adatto per la musica: il libretto ideale era quello che soltanto la musica riusciva a giustificare, a rendere intelligibile. Ammirava, com'è noto, le opere di Mozart, e fra queste prediligeva in modo speciale *Il Flauto magico*, di cui oltre al resto il libretto gli sembrava ideale per un operista: « didascalico, spettacoloso, sacro e divertente » allo stesso tempo.

A diciotto anni una novella di Gottfried Keller, *Romeo and Julie auf dem Dorfe*, gli ispira uno schema di libretto (già vi appare l'elemento sovrumano, nell'ultima scena); fra il 1887 e il 1889 è alle prese con un melodramma romantico, *Sigune oder das stille Dorf*, da Baumbach. Ma il fantastico lo attrae irresistibilmente; da una novella del Gobineau, *Der mächtige Zauberer*, trae il libretto per un « mistero » in un atto, che non compone. Poi successivamente, pensa a una *Frau Potiphar*, commedia musicale, a un balletto sulla vita dell'uomo, a un dramma filosofico dal secondo Faust. Finalmente è Hoffmann che gli ispira il soggetto della sua prima opera di teatro: la fantasia accesa del poeta-musicista lo prende nel momento critico del suo *Sturm und Drang*. *Die Brautwahl* (*La Sposa sorteggiata*), è un'opera alquanto macchinosa, torbida e densa: anticlassica per eccellenza, per l'impianto della vicenda, per la psicologia dei personaggi e più specialmente per lo stile musicale.

È chiaro che Busoni ancora non s'è liberato da tutte le suggestioni della musicalità *fin-de-siècle*, e che Strauss e Mahler sono ancora presenti, anche se rinnegati. La partitura, tuttavia piena di tratti singolari, non ha un ritmo deciso, si dilunga nell'episodio e s'intorbida nella ricerca della espressione fantastica. L'elemento sovrannaturale e magico, che costituirà la polarità della sua forma mentale, vi è più ingombrante che decisivo; ce n'è di troppo e pur non riesce a prendere il sopravvento e a guidare l'azione. Un certo carattere di giuoco s'insinua nella vicenda ma non le dà impronta; quel certo carattere *spielerisch* che Busoni già persegue nella sua mente e che l'allontanerà fra poco da tutto il suo passato romantico. In *Die Brautwahl* l'avvio verso l'opera (in senso antiwagneriano) è dato dalle forme chiuse — ariette, *Lieder*, terzetti, ecc. — in cui gli atti si scompartiscono: ma è evidente che l'analogia è tutta esteriore e che la forma strofica ancora non ha quel sapore di necessità estetica, che Busoni tanto amava ed ammirava in Mozart.

L'opera ebbe un tiepido successo, ma l'autore non se ne dolse troppo, chè già nella sua mente maturavano altri progetti. Sin dal 1908 la lettura del libro di Mereskovski lo aveva fatto pensare a Leonardo, come protagonista di un'opera italiana. « *Lo sfondo storico della corte degli Sforza è magnifico*: — scriveva — *Leonardo potrebbe essere la figura centrale dell'azione come Hans Sachs nei* Maestri Cantori *ed anche meglio* ». Leonardo gli era apparso come un Faust italiano, mirabilmente atto a impersonare lo spirito della razza e fraterno a se stesso come nessun'altra figura della storia o della leggenda. Al progetto s'interessò anche Gabriele d'Annunzio. Busoni ebbe diversi colloqui col poeta, ma alla fine non si venne a capo di nulla, com'era da prevedere, e Busoni restò solo a ripensare al suo Faust, che doveva concretare più tardi.

Arlecchino è frutto della guerra e dei sentimenti ch'essa suscitò o rafforzò nell'animo di Busoni. È vero che a una nuova Commedia dell'Arte egli pensava da tempo, vagheggiando uno scenario di maschere italiane sullo sfondo di una vecchia città italiana: ed è anche vero che il suo pensiero si fermò sulla figura di Arlecchino dopo aver assistito, a Bologna, alla rappresentazione di una secentesca commedia di maschere. Ma lo spirito dei personaggi ch'egli inventò per il suo « capriccio teatrale » è nato dalla reazione del suo animo alla situazione illogica, mostruosa e dolorosa provocata dalla guerra mondiale. *Arlecchino* nacque a Zurigo dove Busoni s'era rifugiato nell'ottobre del 1915, e dove rimase fino al 1919, in apparenza estraneo ai sentimenti di tutti i paesi, in verità soffrendo per tutti, inquieto, angosciato per il destino che colpiva ciecamente questo o quello, distruggendo di colpo speranze, ideali sogni d'arte e di bellezza. Siamo ben lontani dalla imperturbabilità, dalla serena gaiezza goethiana, di cui qualcuno ha parlato a proposito di *Arlecchino*: se mai c'è il tentativo, lo sforzo per raggiungerla, ma quella ironia, che sovente tocca il sarcasmo, è ancora piena di riflessi sentimentali, di vibrazioni patetiche. Il *Lachspiegel* può deformare il corpo e stravolgere i visi, ma la smorfia non è sempre e soltanto ridicola e divertente. Con *Arlecchino*, Busoni attua decisamente la sua poetica teatrale, com'egli l'ha delineata nel primo saggio su di una *Nuova estetica della musica* (1907) e approfondita in altri successivi (in particolar modo: *Von der Zukunft der Oper* e *Ueber die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des « Doktor Faust »*. Il teatro musicale non deve presentare casi reali, personaggi che agiscono secondo la nostra logica, vicende tratte dalla vita quotidiana: sotto questo aspetto esso si deve contrapporre in tutto e per tutto alla serietà ed alla « verità » della vita: questa ci ha, più o meno, collaboratori, quello ci trova esclusivamente spettatori. Al concetto, dunque, di logica si sostituisce quello di giuoco, per cui la fantasia del poeta-musicista ha spazio illimitato. I soggetti delle opere il musicista li deve cercare o nel mondo della fiaba (e del soprannaturale in genere) o in quello del comico, per mezzo del quale avviene una vera e propria deformazione dei caratteri. L'introduzione dell'elemento magico getta una luce tale anche sugli episodi umani da trasfigurarli, cioè da renderli « musicabili ». Chè la musica non può, non deve riempire il libretto da un capo all'altro: nulla gli sembra più antiteatrale di questo continuo flusso musicale che tutto vuol esprimere, rafforzare, commentare: la musica interviene quando è necessaria, cioè quando le parole non giungono più a dare un compiuto senso all'azione, e quando questa d'esteriore si fa interiore, e quel che si vede sulla scena non si chiarisce più per se stesso. La musica dunque nell'opera ha un ufficio preciso e ben delineato, per quanto indispensabile, ma non deve perdere mai la sua forma in quanto musica. Laddove un vero libretto d'opera non è pensabile senza la musica (e in ciò differisce dal dramma), una partitura d'opera — scrive Busoni — dovrebbe anche staccata dal testo fornire una completa rappresentazione musicale, nè più nè meno come un'armatura che può rivestire il corpo umano ma che di per se stessa ci offra la forma dell'uomo. In questa autonomia della partecipazione della musica, Busoni trova motivo per esaltare l'opera dell'avvenire come « *la suprema, cioè l'universale, unica forma dell'espressione musicale* ».

Arlecchino si modella su questo schema operistico. Diviso in quattro tempi, ha tutti i caratteri di un concepimento puramente musicale. Arlecchino vi appare *deus-ex-machina* nella quadruplice veste di uomo scaltro, uomo di armi, marito e vincitore: Allegro, Marcia eroica, Scherzoso burlesco e Trionfo finale potrebbero essere i titoli delle quattro parti similmente ai quattro tempi di una Sonatina al modo busoniano. Arlecchino non canta: parla e agisce, soprattutto agisce con la rapidità che gli è propria. Gli altri personaggi subiscono gli effetti delle sue trovate e della sua incoercibile forza vitale: Ser Matteo del Sarto, marito gabbato che legge Dante e pensa a Mozart, l'Abate Cospicuo e il Dottor Bombasto, il cavaliere Leandro, Colombina e un asino (*asinus providentialis*) sono figure classiche, e convenzionali al medesimo tempo, della Commedia italiana; ma Busoni le ha rinnovate tutte con una fresca personalissima vena d'umorismo e con un gusto musicale novecentesco, schiettamente busoniano. E, diciamo pure, italiano: poichè in questo *Arlecchino*, come in nessuna altra opera di Busoni, lo spirito della nostra terra è presente. Presente nell'azione (una certa atmosfera di provincia italiana è in tutta la scena vespertina, là dove l'Abate e il Dottore, uscendo un po' sborniati dall'osteria, trovan per terra il corpo inanimato del bellissimo e tenerissimo Leandro, e ne vien fuori una specie di finale del secondo atto dei *Maestri cantori*, con Bergamo al posto di Norimberga), nel testo (nell'invocazione dell'Abate alla Toscana e alle sue colline ubertose, non è difficile notare una venatura di nostalgia per la terra nativa) nella musica infine per

cui, se si dovessero indicar gli ascendenti, si dovrebbe parlare, oltre che di Mozart, del Verdi del *Falstaff*.

Quando a Zurigo vollero rappresentarlo, Busoni si lasciò persuadere a dargli un compagno per completare la serata: *Arlecchino* maschera italiana e *Turandot* principessa cinese si presentarono insieme al giudizio del pubblico. Ma vogliamo dire subito che, nonostante i molti suoi pregi musicali, *Turandot* non raggiunge la concretezza teatrale e l'organicità di *Arlecchino*: forse la mancanza di un personaggio centrale, fulcro dell'azione, ha impedito alle parti di formare un tutto. Busoni ha veduto anche *Turandot* sotto la specie di « commedia dell'arte » ed ha considerato come un gioco quello che altri — Puccini, per esempio, — ha preso sul serio: il personaggio della principessa e l'assurdo suo modo di comportarsi, scherzando (altro che tragedia!) con gli enigmi e con le teste dei suoi pretendenti. La fiaba è rimasta fiaba, com'era nata dal cervello di Carlo Gozzi; e ne son venute fuori, con inatteso rilievo, le figure delle maschere, Truffaldino, Pantalone e Tartaglia. Ma la fantasia del compositore non è riuscita a dare uno stile unico a questi episodi, a saldare il comico al patetico, il grottesco al solenne. In *Turandot* v'è forse la migliore musica che Busoni abbia scritto per il teatro; ma l'opera d'arte non è perfetta.

Nella produzione di alcuni artisti, vi sono opere che emergono per la raggiunta perfezione, sì che staccate definitivamente da chi le creò, son passate a vivere nell'empireo delle opere d'arte senza tempo e senza mutamento; ve ne sono altre, al contrario, che attraggono per tutto ciò ch'esse ci dicono del loro autore cui restano irrevocabilmente legate, per il significato in rapporto alle altre opere di lui e a quelle dei suoi contemporanei, per le suggestioni e le indicazioni ch'esse contengono verso ideali estetici che, vaghi nel momento della creazione, divennero chiari e precisi in un tempo posteriore. Il *Dottor Faust* di Busoni appartiene a questa seconda categoria, mentre *Arlecchino* appartiene alla prima. Busoni vi ha pensato più di trent'anni, cioè praticamente tutta la sua vita di creatore. Vi ha pensato con un fervore e con una continuità che non hanno riscontro nelle altre sue opere: e, si deve aggiungere, con un geloso amore, che lo rendeva muto a proposito dell'opera che andava elaborando, anche con gli amici più intimi. Quando Dent scrive che del Dottor Faust Busoni parlava soltanto alla Signora Gerda, perchè esso apparteneva a lei « *così intimamente e così interamente che nessuno sarebbe mai riuscito a comprendere quale posto esso teneva nella sua vita* », dimentica di aggiungere che questa ripugnanza a far conoscere il suo lavoro, forse dipendeva ancor più dall'essersi egli così completamente confessato in esso, dall'avervi frugato, analizzato ed espresso con sì spietato rigore la sua anima e le sue passioni, da renderlo sospettoso di tutti. Egli sentiva veramente che quando gli altri avessero conosciuto il *Dottor Faust*, tutti avrebbero saputo di lui, ed egli sarebbe stato dinanzi a loro senza difesa.

L'identificazione di Busoni con il protagonista della sua opera è stata l'agevole scoperta dei critici; da questa alle altre che ne derivano il passo è stato breve. Busoni-Salomone, Busoni-Sansone, e Busoni-Giovanni Battista, secondo le tre incarnazioni del negromante Dottore alla corte di Parma, Busoni-Faust circondato dagli studenti nella locanda di Vittemberga. E non è una specie

di autoritratto quello tratteggiato nel prologo, non senza accentuare i lineamenti contraddittori per rendere più drammatico il dualismo interiore? In fondo, questo dualismo costituisce il motivo centrale della psicologia e dell'arte busoniana, assumendo volta a volta diversi aspetti. In Faust, in Don Giovanni — e, si può aggiungere, in Merlino, nell'Ebreo errante — Busoni sente il dramma in atto di questa contraddizione (e insieme di questo disperato desiderio di superamento, di serenità, di spiritualità). In Goethe e in Mozart trova invece la risoluzione del contrasto, la superiore visione dell'artista; il contrasto tra classico e romantico, tra antico e moderno, tra germanismo e latinità, si risolve nel *Faust* e nel *Flauto magico*. Il sogno di Busoni, che sentiva coesistere nel suo animo il demonico goethiano e il divino mozartiano, fu di poter trovare nel *Dottor Faust* l'incognita di questa equazione. E nei momenti di dubbio e di scoramento, quanto dovettero essergli di conforto e di speranza le profetiche parole di Goethe a Eckermann, a proposito del futuro musicista del *Faust*: « *Dovrebbe essere uno che abbia vissuto in Italia, sì da temperare la natura tedesca con la maniera e con lo stile italiani* ».

Busoni non trasse il libretto della sua opera dal *Faust* di Goethe, ma si rifece al *Puppenspiel*, al sei-settecentesco spettacolo di marionette, che già aveva ispirato il giovine Goethe. Il poema del *Dottor Faust* fu scritto febbrilmente in sei giorni, nel dicembre del 1914, primo anno di guerra; ma l'idea era sì matura, che il poema gli venne di una sobrietà di stile e di una bellezza di linguaggio che veramente posson dirsi goethiani.

Le differenze fra il *Faust* busoniano e quelli che lo precedono nella storia dell'opera in musica, sono numerose e sostanziali; e, in fondo, questo di Busoni è fra tutti il più operistico — cioè quello che racchiude più situazioni operistiche, più momenti che esigono la collaborazione della musica — pur essendo al tempo stesso il meno melodrammatico e il meno sentimentale. Anzi, il sentimento, com'è inteso di solito dagli amatori dell'opera, n'è completamente escluso: Busoni s'è guardato bene dal mettere in scena, sia pur di scorcio, l'episodio di Margherita, che invece è quello sul quale più avevano puntato gli operisti precedenti.

L'azione del *Dottor Faust* si svolge nelle sue linee essenziali secondo lo scenario del *Puppenspiel*, ma Busoni ha approfondito e caratterizzato con acume e coerenza di psicologo i personaggi, di guisa che la vicenda stessa ne appare idealmente trasformata. Se la figura di Mefistofele risulta abbassata di livello, imborghesita, priva, salvo che al primo apparire, di attributi sovrumani, quella di Faust raggiunge il tono epico e si staglia con una nettezza e un rilievo singolari. L'idea platonico-pitagorica che sta al centro del pensiero busoniano si è incarnata appieno nel personaggio del Dottor Faust. Esso assomiglia a quello di Goethe e del *Puppenspiel* in quanto è un mago, che va al di là dei limiti segnati all'umanità, vuol ricongiungersi coll'essere primo e cade in potere delle forze diaboliche che gravitano nello stesso cielo di quelle divine. Ma ne differisce profondamente per questo: che mentre il Faust dello spettacolo di marionette è dannato perchè non riesce a liberarsi dai vincoli del Malvagio, e quello di Goethe si salva perchè alla fine riesce a piegare le forze occulte verso il bene, a farle agire secondo la sua volontà,

quello di Busoni nè si danna nè vien salvato, ma trasmuta la sua essenza immortale, assume una nuova forma umana, agisce ancora come una volontà di potenza, che non può tramontare perchè è eterna. A questa volontà non può recar danno l'irretimento del male, perchè per mezzo suo l'individuo perviene a una conoscenza sì alta, a una visione sì ampia, che non è più soggetto alla potenza diabolica. L'invocazione, leggermente colorata di nietzscheismo, che Faust rivolge al bimbo ch'egli ha posto nel cerchio magico della sua cintura, racchiude il nucleo di questa concezione di una vita in movimento, in continuo sviluppo e trasformazione: «*Sangue del mio sangue, io ti lego la mia vita... Così io opererò ancora in te, e tu crea ancora e scava sempre più profondo nell'orma della mia essenza sino all'esaurimento del germe. Correggi i miei errori, fà quello ch'io dimenticai di fare e io trionferò sulle leggi, abbraccerò tutte le età in una, mi confonderò con le generazioni future, io Faust, volontà immortale*». L'essere generatore può morire, l'essere agente si trasforma ma non può morire.

Riuscì Busoni a creare una musica adeguata a sì alta e grandiosa concezione? Si può rispondere affermativamente aggiungendo tuttavia che appunto per questa sua adeguatezza allo spirito del dramma, per questa sua miracolosa coerenza con la forma e con lo stile del poema, il musicista ha rinunziato deliberatamente all'accento patetico, al motivo vistoso, al ritmo facile. In questa atmosfera di pura intellettualità, non v'è posto per il senso: in questa esaltazione del pensiero, anche la commozione si rarefà e parla un linguaggio che non a tutti è dato di comprendere.

In questo continuo tendere a liberarsi della materia, volatilizzandola all'azzurra fiamma della purificazione, il suono ha perduto talora anche le sue possibilità dirette di emozione, ed in una simile orgia di pensiero non ha trovato sufficiente nutrimento per la sua vita. In queste condizioni, tanto più ferma e sicura appare la genialità dell'artista che è giunto a creare un'architettura sì vibrante e salda e che tanto s'innalza verso il cielo quanto poche altre del nostro tempo. Il processo stilistico busoniano vi appare perfetto. Ciò ch'era incomprensibile nelle pagine che stanno attorno al *Dottor Faust* come satelliti attorno all'astro che li fa rotare — ci riferiamo specialmente alle ultime *Sonatine* per pianoforte — si chiarisce nell'opera e si giustifica. In Busoni il rapporto fra pensiero e linguaggio è perfetto, e si può senza esitazione parlare di uno stile musicale busoniano, come si parla di uno stile wagneriano. Non sentenze o frasi, qua e là, ma una parlata organica nel dizionario e nella sintassi; una parlata tutta musicale, senza riflessi e residui letterari, e che nessuno saprà mai a quale tendenza assegnare fra quelle che Busoni osservò con occhi attenti e giudicò con animo indifferente negli ultimi anni della sua vita. In questo soprattutto stanno la conquista e l'affermazione del maestro, attraverso vent'anni e più di ricerche, di esperimenti, di meditazioni: vita piena di sùbite luci e di delusioni, di entusiasmi e di scoramenti, ch'egli preferì a quella fiorita di successi del puro virtuoso. Ma solo a prezzo di questa rinunzia egli riuscì a ritrovar se stesso e, come il suo Dottor Faust, a raggiungere la *sua* perfezione, come artista e come uomo.

GUIDO M. GATTI

Il teatro di Ferruccio Busoni

Die Brautwahl (La Sposa sorteggiata)

Opera in 3 atti e 1 epilogo di F. Busoni. 1ª Rappresentazione: Amburgo, 18 aprile 1912.

Arlecchino o Le Finestre

Capriccio teatrale in 1 atto di F. Busoni. 1ª Rappresentazione: Zurigo, Teatro Municipale, 11 maggio 1917. Ediz. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.

Turandot

Favola musicale in 2 atti di F. Busoni. 1ª Rappresentazione: Zurigo, Teatro Municipale, 11 maggio 1917. Ediz. Boosey and Hawkes, Londra.

Doktor Faust

Dramma in 2 preludi, 1 intermezzo, 3 quadri di F. Busoni (da Goethe). 1ª Rappresentazione (postuma): Dresda, Opera di Stato, 21 maggio 1925. Ediz. Boosey and Hawkes, Londra.

Musica e cinema: le eccezioni e la regola

di Mario Zafred

Molto gentilmente mi è stato proposto di scrivere qualcosa su la musica cinematografica, partendo dall'esperienza che ho potuto farmi in questo campo durante questi ultimi anni.

Benchè il comunicare le proprie esperienze agli altri presupponga nel comunicante la presenza di una certa qual tendenza alla dissertazione teorica, penso purtuttavia che le invero non estese esperienze che mi è stato concesso fare in questo campo particolare mi autorizzino lo stesso a raccontare ciò che accade nella maggioranza dei casi, allorchè il musicista viene chiamato ad applicare la sua arte al regno della pellicola.

Tralasciamo anzitutto di narrare quali criteri e quali combinazioni guidino talvolta gli interessati nella scelta del musicista. Sono combinazioni e criteri spesso abbastanza lontani da un ragionamento su le capacità professionali del compositore in questione. Se così non fosse ben difficilmente invero si potrebbe spiegare come, ad esempio, orecchianti, improvvisatori o fischiettatori di reminiscenze, abbandonando temporaneamente la loro specifica attività — lontana normalmente mille miglia dalla musica — possano avventurarsi tra i pentagrammi con tanta notevole disinvoltura. (Si noti a tale proposito, e per inciso, che a nessun musicista si è mai proposto — cosa del resto giustissima — di progettare ponti, aerei da trasporto o tante altre utilissime cose, legate ad altrettante ben specificate professioni).

Idealmente il musicista dovrebbe partecipare alla creazione del film — dato che egli ne è riconosciuto come uno degli autori — fin dalla stesura della sceneggiatura. In sede di sceneggiatura infatti vengono spesso definiti addirittura certi particolari effetti che la musica *sola* può raggiungere. Naturalmente ciò non avviene e sarà già molto se il compositore al quale verrà demandato il compito di realizzare in concreto gli effetti già ideati potrà avere tra le mani una copia della sceneggiatura in tempo utile per il suo lavoro.

In tempo utile. Questo forse è uno dei punti più dolenti di tutta l'operazione. Perchè di solito, mentre la lavorazione del film può durare anche svariati mesi — per non parlare dei rifacimenti imposti da soluzioni nuove emerse nel corso della lavorazione, per le quali soluzioni una parte della storia narrata muta tranquillamente direzione resuscitando alcuni personaggi o sopprimendone tranquillamente degli altri già floridi e vegeti — al musicista si concedono di solito ben pochi giorni per il suo lavoro, ed in questi pochi giorni egli deve sbrigarsi alla meglio.

Sbrigarsi alla meglio significa vedere il film montato o quasi, decidere dove e come inserire la musica nella colonna sonora, tener ragionevole conto dei desiderata generali, prendere le misure dei tempi d'ogni pezzo, correre a casa, scrivere finalmente la musica, stendere rapidamente la partitura, far lavorare di notte i copisti e arrivare poi alla registrazione.

Nel frattempo preferibilmente non si manca di far capire al musicista come la causa del già lamentato ritardo nella consegna della copia-campione del film sia rappresentata proprio da quegli otto o dieci giorni durante i quali egli deve sbrigarsi nel comporre il commento.

Seguendo così, per sommi capi, la lavorazione di una colonna sonora immaginiano di aver già superati gli ostacoli predetti: la musica, bell'e registrata, è lì pronta in una scatola di latta. Ormai non si tratta che di procedere al *missaggio,* cioè all'operazione attenta e dosata mediante la quale la colonna del *parlato,* quella dei rumori e quella dei suoni organizzati (musica) vengono fuse in una sola; in quella cioè che sarà poi la vera e propria colonna sonora del film.

Soddisfazioni non mancano al musicista in tale occasione. Lunghi brani, indicati e richiesti come *assolutamente indispensabili* nel corso delle misurazioni precedenti —

a) *musica intimità notte* 2'33",

b) *ai* 2'34" *effetto rievocativo sogni del marito assente per* 7",

c) *ai* 2'41" *musica notte più tema delusione per* 44",

d) *ai* 3'25" *giorno pieno su spiaggia; effetto dischi valigetta grammofono appartenente a villeggianti piccole pensioni,*

e) *stacco netto ai* 3'43" *sottolineando contrasto con radio della lussuosa fuori-serie ferma davanti grandi stabilimenti per* 9",

f) *ai* 3'52" *battello alla fonda in acque stagnanti — pomeriggio assolatissimo! — piccolo porto — definire colore ambiente! — della Costa d'Avorio —*

spariscono come per incanto, sopraffatti inesorabilmente da:

a) *parlato sommesso, ma indispensabile ai fini della comprensione del gioco facciale della protagonista,*

b) *fischi di locomotive nella nebbia,*

c) *passi dell'amante-che-se-ne-va, nel corridoio accanto, ingigantiti con la acuta intenzione di drammatizzare i rumori, esaltandoli al massimo,*

d) *vocìo dei bagnanti misto al rumore della risacca; effetto quest'ultimo ottimamente realizzato in sala di registrazione dal rumorista,*

e) *poche, soppesate e scarne parole del* selvaggio *al volante della fuoriserie, già discretamente impastate con nutriti rombi del motore (quest'ultimo registrato con cura in presa diretta),*

f) *stridìo dei gabbiani che girano indolenti, realizzato — sempre ottimamente del resto — dal rumorista di cui sopra.*

Altri brani poi non spariscono così. Abbiamo allora il taglio a metà, e conseguente entrata incomprensibile, di una frase melodica il cui attacco viene sacrificato a un effetto sonoro fino allora imprevisto, ma efficacissimo, quale ad esempio l'entrata della musica in ritardo e, in compenso, di colpo, a pieno volume.

Ci sono inoltre le piccole e inevitabili operazioni di chirurgia che talvolta bisogna compiere su la colonna musicale già registrata, onde far coincidere determinati momenti sonori alle misure del visivo che nel frattempo — mentre cioè la musica era in corso di registrazione — è stato cambiato grazie ad alcune sostituzioncelle di inquadrature con altre di differente durata.

Non si creda però che queste ed altre banali complicazioni d'indole meramente tecnicistica tolgano al compositore il piacere di fare una colonna sonora discreta, ben equilibrata e funzionale. Tutt'altro! Ci sono fortunatamente anche delle discussioni, o delle prove, promosse con l'intenzione di far capire subito non solo l'elevatezza ma anche la precisione e la minuzia contenute nelle indicazioni richieste dal regista.

Se specializzato in pellicole in costume (cappa e spada, capitani di ventura, eccetera) egli non mancherà di comunicarvi come, pur stimando al massimo la vostra produzione *seria* — ch'egli ben conosce, frequentando egli assiduamente quelle « *pizze* » (ve lo dice in confidenza) che sono i concerti (per non parlare poi dell'opera) — ha qualche perplessità sulle vostre capacità di rifare una musica *tipo seconda metà del Cinquecento*. Vuole inoltre delle *trombe lunghe*, pochi *pifferi* (« *come diavolo si chiamano quei maledettissimi cosi dove soffiano dentro di fianco ogni tanto?* ») e magari un *sax* lontano-lontano, dolcedolce, tenero-tenero. Ed è proprio una fortuna il possedere cognizioni musicali tali da poter ri-creare quel clima inimitabile e preciso della seconda metà del XVI secolo, così chiaramente lumeggiato.

A onor del vero, e a nostro intimo conforto, conviene avvertire però che non sempre le cose vanno per questa china. Se così solamente fosse tanto varrebbe preparare un certo numero di quelle colonne sonore belle e pronte che talvolta vengono applicate — e certe volte con discreta ragione — ad alcune pellicole, per le quali la produzione stima del tutto inutile la creazione di una musica originale. Basterebbe infatti in tal caso preparare un ben ordinato scaffale, dove appositi cartellini starebbero ad indicare che lì vi è la *colonna-musica-neve*, lì quella *cavalli-Far-West*, lì accanto ancora l'*attesa-assassino-che-entra-dalla-finestra*, e via dicendo.

Fortunatamente però le eccezioni ci sono. Troviamo allora attorno a noi comprensione, simpatia ed anche quella serie di giuste difficoltà da affrontare, necessarie quasi in ogni lavoro svolto con serietà, impegno e metodo. Ma le eccezioni, come ben si sa, confermano la regola.

MARIO ZAFRED

teatri e concerti

MILANO

Il 28 settembre le sonorità nitide della *IV Sinfonia* di Malipiero (in memoria di Natalia Kussevitszki) segnarono, alla Scala, la fine della stagione morta (definizione non inadeguata alla povertà dell'estate musicale milanese). Con un omaggio al moderno costume musicale italiano Sergiu Celibidache apriva così il suo concerto, la stagione autunnale scaligera, la più ampia stagione musicale cittadina. Gli si affiancava subito dopo Franco Gulli nell'esecuzione del *Concerto in re maggiore* di Paganini ed otteneva un successo di pubblico e di critica, che ci sembra non eccessivo definire travolgente: una sorta di ufficialissima consacrazione di un violinista che ha raggiunto un'invidiabile efficienza tecnica ed interpretativa; concludeva la serata inaugurale la *IV Sinfonia* di Brahms, dopo la cui esecuzione l'insigne direttore veniva festeggiato da un pubblico eccezionalmente soddisfatto.

Il *Canticum sacrum* di Stravinski, in seconda esecuzione mondiale (la prima, anch'essa recente, fu tenuta nella Basilica di San Marco, in occasione del Festival di Venezia), ha costituito l'aspetto più rilevante del secondo concerto, diretto da Hans Svarovski; nè sembra il caso di ritornare sull'argomento già trattato sul numero 8 di *Ricordiana*. Completavano il programma una trascrizione stravinskiana del corale bachiano *Vom Himmel hoch*, la beethoveniana *Leonora N° 3* e la *Sinfonia in do minore* di Brahms.

Il terzo concerto, diretto da Efrem Kurtz, presentava in prima esecuzione, il *Divertimento per orchestra* di Flavio Testi composizione in tre parti la prima delle quali, sotto il titolo di *Movimento sinfonico*, era già stata eseguita al Festival veneziano. Chiamato alla ribalta il giovane compositore veniva festeggiato. Consensi vivi riscosse la *V Sinfonia* di Ciaikovski, ed accoglienze entusiastiche andarono al *Concerto in si bemolle* per pianoforte e orchestra (K. 595) di Mozart splendidamente eseguito da Robert Casadesus.

Una riuscita manifestazione d'omaggio a Giuseppe Martucci è stata costituita dal concerto dedicato alle musiche del Maestro; Antonino Votto ha diretto, conseguendo ottimi risultati, varie pagine sinfoniche del musicista napoletano, tra cui la *Sinfonia in re minore;* Tito Aprea è autorevolmente intervenuto, in qualità di solista, nell'esecuzione del *Concerto in si bemolle minore* per pianoforte.

Seguiva un concerto diretto da Carlo Maria Giulini, saviamente articolato su una composizione moderna, *Introduzione, Passacaglia e Finale* di Giovanni Salviucci, e su due capolavori ben noti: il *Concerto* per due pianoforti e orchestra K.365 di Mozart e la beethoveniana *Sinfonia Pastorale;* il noto direttore ha condotto validamente il programma valendosi, per il concerto mozartiano, della collaborazione (sembra giusto definirla brillante) del famoso duo Gorini-Lorenzi.

Era poi la volta di Pierre Monteux, un direttore che si presentava per la prima volta alla Scala, pur non essendo dei più giovani (nientemeno che ottantadue anni ed un passato glorioso, comprendente tra l'altro il battesimo nel 1913 del *Sacre* stravinskiano). Apriva il programma la *Sinfonia N° 2* del compositore americano Paul Creston, che non è stata particolarmente apprezzata dalla critica, lo continuavano il *Concerto* per violino di Dvorak e la *Sinfonia N. 2* di Brahms, lo concludeva la famosa Ouverture del *Carnevale romano* di Berlioz. Esecuzioni tutte saldamente condotte dall'esperto direttore; splendente, naturalmente, l'esecuzione del *Concerto* di Dvorak, da parte di Nathan Milstein.

Reduce dalla fortunata *tournée* sudafricana, Guido Cantelli si cimentava in un massiccio concerto beethoveniano allineante l'ouverture *Le Creature di Prometeo,*

il *Concerto* per pianoforte *N° 3 in do minore* ed il *Concerto N° 5 in mi bemolle maggiore*: pianista Arthur Rubinstein. È inutile segnalare l'intensità degli applausi rivolti al giovane direttore ed ancor più al famoso pianista.

Ancora Cantelli dirigeva l'ultimo concerto della stagione; in programma la *Sinfonia in re maggiore N° 93* di Haydn, il *Don Giovanni* di Strauss, la *Valse* di Ravel, oltre alla prima esecuzione assoluta del denso e pieno *Concerto per orchestra* di Giorgio Federico Ghedini, opera quest'ultima accolta dal cordiale consenso del pubblico.

Mentre alla Scala si sviluppava felicemente la Stagione sinfonica autunnale, le varie società musicali di Milano presentavano i loro programmi, sollecitavano gli abbonamenti, iniziavano infine la loro attività. Segnaliamo per ora l'esecuzione dell'intera serie delle trentadue Sonate pianistiche beethoveniane da parte del famoso pianista Friedrich Gulda per conto dell'ARC (manifestazione la cui rilevanza non può sfuggire, per la dimensione dell'opera e per la splendida validità dell'interprete); al Centro Culturale Pirelli, Gastone Tassinari e Natuscia Calza hanno da parte loro eseguito la serie intera delle Sonate per flauto e pianoforte di Bach ed anche queste sono state esecuzioni di eccezionale livello per lasciare quindi il posto a Karl Heinz Stockhausen che ha illustrato ad un attento nucleo di ascoltatori gli aspetti fondamentali della musica elettronica. Ma ormai tutti gli altri si sono messi in moto. Non ci mancherà l'occasione di provvedere anche per gli altri ad una giusta relazione.

Un interessante concerto offerto dalla G. Ricordi & C. si è svolto il 12 ottobre alla Pinacoteca di Brera, nel quadro delle manifestazioni indette per la Settimana internazionale dei Musei. Federico Mompellio ha illustrato, con la parola e accompagnando al clavicembalo le espressive voci di Luciana Pio Fumagalli e Angelina Arena, un programma di Arie e Duetti da camera del Sei-Settecento in cui spiccavano, per novità e bellezza, alcune composizioni del siciliano Sigismondo d'India.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Per interrompere la lunga pausa dell'autunno musicale romano, l'Accademia di Santa Cecilia ha organizzato anche quest'anno una breve stagione d'ottobre, composta di sei concerti affidati ad altrettante coppie di direttori e solisti generalmente non molto noti ma già sulla via della celebrità. Per tre settimane, dunque, in attesa dell'inaugurazione della Stagione ufficiale fissata per la fine del mese, il Teatro Argentina si è riaperto di mercoledì e di sabato ad un pubblico assetato di musica che lo ha affollato in ogni ordine di posti, a volte sino al tutto esaurito, e ha determinato con i suoi applausi il successo della felice iniziativa.

Uno dei segreti di tale successo è dovuto anche al fatto che i sei programmi presentati erano composti per lo più di musiche popolarissime. La prima audizione, ad esempio, che ha avuto luogo il 2 ottobre, è stata dedicata da Pietro Argento e dalla pianista Salamon a pagine favorite dal pubblico come la Sinfonia del *Nabucco* di Verdi, il più noto *Concerto in re* di Vivaldi (nella trascrizione Siloti), brani dall'*Amor brujo* di Falla, l'ouverture dell'*Egmont* di Beethoven e, ancora di Beethoven, il *Quinto concerto*. Analogamente, il sabato successivo, il direttore Meredith Davies ha eseguito la *Sinfonia* della *Cenerentola* di Rossini, l'Ouverture *Giulietta e Romeo* di Ciaikovski, le *Variazioni su un tema di Haydn* di Brahms, nonchè, assieme alla chiara pianista Maria Antonietta Drago, il *Concerto in la maggiore K. 488* di Mozart.

È toccato all'ungherese Zoltan Rozsnyai presentare, il mercoledì 10, un programma certo non più astruso ma alquanto meno stereotipato: la *Water music* di Haendel, il bel *Momento sinfonico* di Rocca, il *Till Eulenspiegel* di Strauss e le *Danze di Galanta* di Kodaly ne segnavano le tappe, assieme al *Concerto in re maggiore* per violoncello e orchestra di Haydn, che ha trovato un espressivo solista in Georg Donderer. Altra efficace solista è stata sabato 13 Adriana Brugnolini, che del *Concerto n. 3* per piano e orchestra di Rachmaninov ha saputo evitare i romantici trabocchetti; l'accompagnava il direttore Luciano Rosada, il quale,

più che in Rachmaninov o nel Rossini dell'Ouverture della *Gazza ladra*, si è distinto in una salda esecuzione della *Terza sinfonia* di Beethoven. Successo vivissimo.

La terza e ultima settimana della stagione popolare d'ottobre è stata aperta da Alfredo Simonetto, direttore più noto attraverso la radio che di persona, il quale ha onestamente eseguito una *Sinfonia* di Andrea Zaffo nella trascrizione del Monterosso, una Suite di danze dal *Tricorno* di Falla, il Rondò finale della *Cenerentola* di Rossini, *la Sinfonia in la maggiore K. 201* di Mozart; ha preso parte al concerto anche il mezzosoprano Luisella Ciaffi che non ha molto impressionato nella cavatina di Konciarova dal *Principe Igor* di Borodin ma ha raggiunto alte vette espressive nelle due belle *Melodie ebraiche* di Ravel, dimostrandosi così ottima interprete da camera.

Il concerto di chiusura, che ha avuto luogo sabato 20 ottobre, ha portato una graditissima sorpresa nella persona di un direttore nuovo per Roma ma già molto apprezzato nella veste di violinista. Intendiamo riferirci a Carlo Felice Cillario, il quale ha saputo passare dal *Concerto grosso n. 10* per archi e cembalo di Haendel alla *Sinfonia "Dal nuovo mondo"* di Dvorak senza fare violenza né alla classica purezza di quello né all'ardente romanticismo di questo né tantomeno alla propria natura di interprete versatile e attento, disincantato eppure penetrantissimo, stilisticamente raffinato eppure di chiara comunicativa. Egli ha anche diretto il *Concerto* per violino di Ciaikovski, la cui schiacciante parte solistica è stata affrontata, come Golia da David, dal ventiquattrenne Luciano Vicari.

GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

La Stagione sinfonica — con intermezzo ballettistico — è proseguita a ritmo serrato durante il mese di ottobre, e si avvia ormai alla fine. Fra il 3 e il 7 del mese l'Orchestra Filarmonica di Monaco di Baviera, diretta da Fritz Rieger, eseguì, in quattro concerti, la maggior parte delle *Sinfonie* di Beethoven (compresa la *Nona*), nonchè il *Terzo* e il *Quinto concerto* per pianoforte, il *Concerto* per violino e tre *Ouvertures*, fra cui la *Leonora n. 2*, ascoltata o riascoltata con grande interesse, perchè introduce (avendo a punto di riferimento l'opera definitiva) negli angoli più segreti della creazione beethoveniana. Non amiamo la retorica, ma dobbiamo dire che ascoltare le due prime *Leonore* è un po' come sorprendere Michelangiolo mentre aggredisce il marmo con lo scalpello. Come i "Prigioni" del Fiorentino, così queste due *Ouvertures* sono assai più di un abbozzo: vi si coglie pateticamente la stessa eroica volontà di liberazione finemente raggiunta nella *Leonora n. 3* il cui squillo di tromba, risolto nel più elementare arpeggio sull'accordo di *si bemolle*, è tanto più pregnante e drammatico di quello — non ancora essenziale — della precedente stesura. L'orchestra monacense si fa ammirare soprattutto per la esemplare disciplina artistica, che la fa figurare oltre il suo effettivo valore, non eccelso. Di Fritz Rieger riferimmo con incondizionata ammirazione a proposito di magnifiche esecuzioni del *Sansone* di Saint-Saens e della *Messa di S. Cecilia* di Haydn. In Beethoven egli ci piace un po' meno. Pur aborrendo dalle forzature e dagli impulsi disordinati, crediamo sia legittimo aspettarci una linea interpretativa più pregnante e drammatica. Prendiamo per esempio l'interpretazione della *Nona*. Certamente essa s'inscrive nella migliore tradizione tedesca, specie per quello che riguarda il suo peso specifico. Sin dall'attacco iniziale è chiara l'impostazione calma, riposata, in certo modo analitica dell'esecuzione. Anche senza sapere il nome dell'interprete, un ascoltatore scaltrito vi riconoscerebbe il timbro tedesco dell'esecuzione. Solo per questo si potrebbe parlare dell'unico tipo di interpretazione fedele, storicamente valido? Non siamo di questa opinione, e mentre godiamo come merita questa maniera di interpretare (nei limiti in cui la riteniamo concretamente riuscita) non possiamo a meno di riandare con la memoria ad altri modi (pensate al "tipo" di interpretazione toscaniniana, di tanto più nervoso, e non certo meno valido!). Gli è che noi ammettiamo la possibilità di diverse vie, nell'interpretazione dell'opera d'arte, pur rimanendo nei limiti invalicabili della sto-

rica fedeltà (nei quali ciascun interprete degno cammina col proprio inalienabile "passo").
Dopo il ciclo beethoveniano, che vide il Teatro colmo di pubblico entusiasta (il Coro sancarliano contribuì efficacemente al successo della *Nona*), venne il ciclo brahmsiano, affidato alla bacchetta di Karl Boehm. Il direttore austriaco, vecchia conoscenza del pubblico napoletano, fece ascoltare in due concerti le quattro *Sinfonie* dell'Amburghese. Il temperamento caldo, eccessivamente impulsivo del Direttore, impresse a queste interpretazioni una andatura piuttosto disuguale. Il Brahms di Karl Boehm è indubbiamente cordiale, generoso, simpaticamente comunicativo: è però risolto tutto in chiave meridionale e viennese, anche quando l'incedere solenne e massiccio dell'orchestra dell'Autore sembrerebbe consigliare all'interprete maniere più indugianti, meno svelte e sorvolanti. Certo, il filone liederistico è ben presente in queste partiture: ma è sempre trattato con l'inchiostro di China. Boehm, direttore passionale e impulsivo, aderisce solo a tratti alla sostanza brahmsiana, di cui altera talora la fondamentale serenità. Il finale dionisiaco della 2ª *Sinfonia*, ecco una pagina, tra le altre, che gli si addice singolarmente: ed è qui che la sua interpretazione, sempre applauditissima, sale considerevolmente di quota. Fra i due cicli si è inserito il concerto di Scherchen, che ha compilato un programma esemplare per l'inclusione di nuove musiche italiane. Oltre la nota *Suite* dal *Don Chisciotte* di Petrassi, Scherchen ha eseguito *Biekenhead* di Bruni Tedeschi e il *Concerto per arpa* di Zafred. Il pezzo di Bruni Tedeschi reca l'indicazione di "musica a soggetto": una specie di foglia di fico messa lì a coprire quella, aborrita, di "musica a programma". Ma il programma c'è, e come! Si tratta di un naufragio, e dell'eroico comportamento in esso tenuto da un battaglione di soldati scozzesi, che vanno a fondo con la nave. Con facile ironia, si potrebbe indicare nella fanfara scozzese, riprodotta con appena un po' di strabismo, il meglio della partitura. Questa ha innegabilmente delle ambizioni, che tendono a tradursi in visioni drammatiche attraversate da un'intensa vibrazione: ma il discorso — parliamo un po' a impressione, non avendo avuto fra le mani la partitura — non sembra raggiungere una consistenza, nonostante lo sfoggio di timbri (fra cui un gratuito quanto elaboratissimo pianoforte). Assai più positivo ci è sembrato il bilancio del *Concerto* di Zafred, eseguito da Clelia Gatti Aldrovandi con mirabile trasparenza, con estrema varietà di colori in una linea sempre nobilmente e autorevolmente sostenuta. Mario Zafred, "Premio Marzotto" 1956 per la Musica, ha l'inguaribile vizio — in tempi di squallido intellettualismo — di voler continuare a discorrere col prossimo. Lo fa anche in questa composizione, che sale di quota nel secondo tempo attraverso il primo, del quale non abbiamo bene afferrato il significato. Nel centrale abbiamo avvertito una calma, affettuosa emozione incarnata in un tematismo plasticamente evidente. Nell'ultimo tempo ci è sembrato che il discorso ridiventasse un po' vago, nonostante la ritmica incisività di alcuni frammenti.
La stagione dei balletti, inserita nella serie dei concerti sinfonici, si è articolata su tre spettacoli, nei quali si è fatta valere l'alta classe dell'American National Ballet, che era già stato ospite, in anni passati, del S. Carlo. Non potendoci soffermare sulle rappresentazioni di esso (sempre affollate di pubblico soddisfatto e plaudente), citeremo, come singolarmente espressivo del suo stile, il non lungo *Interplay* (*Intermezzo*), su musica dell'americano Gould, di buonissima tenuta e di ammirevole fattura, nel quale il gusto tersicoreo classico si riesprime in accenti moderni di sicura suggestione.

GIACOMO SAPONARO

BERGAMO

Dopo il primo gruppo di novità, delle quali abbiamo dato notizia nel numero precedente, sono andate in scena al Donizetti le tre opere di repertorio previste dal cartellone: e precisamente *Carmen*, *Madama Butterfly* ed *Anna Bolena* di Donizetti.
La novità più attesa per l'opera di Bizet era proprio il regista: Mario Lanfranchi, del quale la televisione aveva appena presentato un'apprezzata visione della stessa *Carmen*. Giova dire senz'altro che le esigenze dello spettacolo televisivo sono, oggi almeno, ancora su un piano esteticamente del tutto diverso da quelle del palcoscenico. La perplessità con cui il pubblico del Donizetti ha accolto la presentazione dell'opera da parte del Lanfranchi (una *Carmen* ambientata un centinaio di anni dopo, e precisamente nel periodo peggiore per la moda sia maschile come femminile) è andata aumentando, quando, soprattutto nell'ultimo atto, si è voluto trasformare (credendo forse di creare un maggiore interesse) la scena fuori dell'arena in una specie di sagra paesana, nella quale hanno agito mimi e balletti a profusione.
A tutto ciò si è aggiunta una direzione (ad opera del giovane maestro Carlo Felice Cillario) che è apparsa visibilmente lontana dal senso icastico ed impetuoso del capolavoro bizetiano. Introdottosi con presupposti addirittura ispirati ad un dinamismo apparso subito eccessivo, ma comunque preferibile ad un movimento opposto, il Cillario non ha mantenuto dopo le sue promesse, conducendo l'opera su un piano di singolare lentezza. Per quanto riguardava le voci, ha riscattato almeno in parte la situazione venutasi a creare il tenore Franco Corelli, che ha dato una magnifica interpretazione del personaggio di Don José, e che ha accentrato su di sé l'interesse e gli applausi del pubblico nelle tre repliche dell'opera. Nella parte di Carmen si sono alternate due artiste, in sostituzione di quella annunziata: e precisamente, Marta Rose e Margherita Mas, mentre Escamillo è stato il baritono Renato Capecchi, beniamino del pubblico bergamasco ma giudicato senz'altro in un ruolo che non gli compete.
Madama Butterfly ha risollevato gioiosamente le sorti della stagione, venendo presentata in una edizione assai pregevole. Merito precipuo del maestro Adolfo Camozzo il cui ritorno, sospirato a lungo dai bergamaschi sul podio del loro Donizetti, era stato fin qui reso impossibile dalla permanenza del Maestro al Teatro di Ankara, dove egli è direttore stabile da poco meno di dieci anni. Gli sono stati collaboratori fedeli ed appassionati il soprano Elena Rizzieri (che già aveva debuttato sulle stesse scene anni fa, nelle *Nozze di Figaro*) ed il giovane tenore inglese Giovanni Dobson, artista di grande classe la prima, giovane e sicura promessa

BERGAMO - TEATRO DELLE NOVITA'

27 ottobre 1956

LA SUOCERA RAPITA

Opera buffa in 3 atti

Libretto e musica di **Lidia Ivanova**

Personaggi e interpreti

Regina, consigliera municipale	*Dora Gatta*
Clementina, vedova di un fabbro	*Maria Teresa Mandalari*
Amedeo, figlio di Clementina	*Giulio Fioravanti*
Minni, il notaio	*Angelo Corti*

Maestro concertatore e direttore

Ennio Gerelli

Maestro del Coro Giulio Bertola - Costumi di Mirella Cornaro

Prima rappresentazione assoluta

il secondo, del quale è stato ammirato soprattutto il colore tipico della voce e la sicurezza degli acuti, ancorchè mantenuti su un piano limitato. Piacevoli anche le scene, dovute a Tina Sestini Palli, e partecipazione totalitaria di pubblico ad ognuna delle tre repliche dell'opera.

La terza opera appariva indubbiamente come la più attesa dell'intero cartellone. Accolta nello stesso per adempiere al nobile impegno di almeno un'opera donizettiana ogni anno, fin dalle commemorazioni centenarie del 1948, *Anna Bolena* era stata prescelta per quella singolare importanza storica ch'essa riveste nel catalogo d'opera del Maestro bergamasco e per quella fonte tematica, alla quale è possibile ricorrere, quando si vogliano trovare le origini del più tipico eloquio donizettiano delle opere maggiori, a cominciare dalla stessa *Lucia*, di cui la *Bolena* può considerarsi l'anticipazione più diretta.

Nessun sforzo è stato trascurato dall'impresa per un allestimento il più possibile perfetto. La parte della protagonista, che doveva essere affidata alla signora Renata Heredia Capnist, per una indisposizione perdurante di quest'ultima, è stata sostenuta dal soprano Marina Cucchio, che è riuscita a superare la grave fatica impostale, dando una interpretazione del personaggio assai apprezzata: Enrico VIII è stato Giorgio Algorta: Seymour, Giovanna Minetto, e Lord Percy il giovane tenore Gianni Iaia, le cui evidenti doti brillanti hanno bisogno solamente di essere rese meno discontinue nel rendimento. L'opera è stata presentata nella suddivisione dei due atti originali, la durata d'ognuno dei quali supera largamente l'ora: e ciò è stato forse un errore, perché ha reso palese l'invecchiamento di certe pagine, cui una maggior scioltezza nella divisione in più atti avrebbe indubbiamente giovato. Ha guidato il tutto il maestro Bruno Bogo, conoscitore profondo della partitura, al quale si sarebbe richiesta talvolta una maggior energia ed un più sicuro andamento dei tempi. Notevolmente apprezzate le scene, dovute al giovane bozzettista Attilio Colonnello, che sono apparse perfettamente inquadrate nell'epoca e tuttavia rinfrescate da una piacevole interpretazione moderna, e sulle quali il regista Enrico Colosimo ha fatto agire singoli e masse, ottenendo in vari momenti effetti veramente suggestivi.

A chiusura della Stagione sono andate in scena, in rapida successione di due repliche, alla fine del mese di ottobre, le due ultime novità. La prima è stata la *Suocera rapita*, opera buffa in tre atti, libretto e musica della compositrice Lidia Ivanova; la seconda, l'atto unico in quattro quadri del maestro Bruno Rigacci: *Prof. King*.

BERGAMO - TEATRO DELLE NOVITA'

27 ottobre 1956

PROF. KING

Quattro quadri da un radiodramma di
Mario Mattolini
Musica di **Bruno Rigacci**

Personaggi e interpreti

Prof. King, scienziato	*Paolo Montarsolo*
Adam	*Aronne Ceroni*
Héve	*Maria Lombardi*
La donna	*Gianna Maritati*
Il 3° assistente	*Virgilio Carbonari*

Maestro concertatore e direttore
Bruno Rigacci
Regia di Marcella Govoni
Maestro del Coro Giulio Bertola - Scene di Lorenza Ghiglia
Prima rappresentazione assoluta

Il giudizio concorde attorno all'opera della signora Ivanova è apparso, forse, il più negativo dell'intera Stagione. In un tentativo di miscelare diversi elementi, quali quelli della recitazione, della mimica, ed infine anche della musica, la signora Ivanova si è trovata a presentare un lavoro, nel quale la musica entra quasi per inciso, e dove tutto il resto, lungi dal divertire, agisce goffamente quando non penosamente, in un solo sterile sforzo di condurre il pubblico al divertimento. Hanno cantato nelle sole tre parti liriche il soprano Dora Gatta (anziché l'annunciata Rossana Zerbini), il baritono Giulio Fioravanti e Maria Teresa Mandalari; ha disegnato scene tipo fumetti Mirella Cornaro, e si è impegnato con prudenza nella regìa Giuseppe Marchioro. Alla direzione era il maestro Ennio Gerelli, al quale va riconosciuto il merito di non aver lasciato intentato nessun sforzo per cercare di porre in risalto ogni momento dell'operina. Le accoglienze sono state quelle d'abitudine riservate alle opere meno felici del Teatro delle Novità, e comunque sempre mantenute su quel piano di ospitalissima signorilità, che contraddistingue il pubblico bergamasco, dal 1937 chiamato a giudicare lavori del genere, pervenuti ormai al mezzo centinaio.

È seguito, quindi, l'atto unico *Prof. King* del maestro Bruno Rigacci: un lavoro scritto originariamente per la radio e che dello spettacolo del genere ha, pertanto, tutte le esigenze spiccatamente sonore e descrittive. La musica del maestro Rigacci, assai impegnativa, è apparsa comunque non priva di elementi concreti e meditati. Soprattutto, si è riconosciuto al compositore una larga aderenza al linguaggio musicale di tutti i tempi, rifatto ed assimilato in una evidente personalità, alla quale non hanno nuociuto accostamenti ed imitazioni anche evidenti.

Hanno sostenuto le diverse parti Paolo Montarsolo, Aronne Ceroni, Maria Lombardi, Gianna Maritati e Virgilio Carbonari. Ha diretto con assoluta sicurezza e con oculato gusto di equilibrio lo stesso autore maestro Rigacci: ha disegnato le scene, alcune delle quali sono apparse ricche di una meditata efficacia, Lorenzo Ghiglia, mentre la regìa è stata di Marcella Govoni. Il sipario si è chiuso così su un'altra interessante affermazione, confermando, almeno in parte, la funzione del Teatro delle Novità bergamasco, al quale l'Amministrazione Comunale ha dato fin qui la più larga e signorile delle ospitalità ed il più fattivo incoraggiamento, affidandone la direzione a Bindo Missiroli.

MARCELLO BALLINI

VERCELLI

Il VII Concorso Internazionale Viotti

Come sia riuscito a Joseph Robbone, *deus ex machina* della Società del Quartetto, del Concorso Internazionale di Esecuzione e del Liceo Musicale Viotti, di tonificare tanto l'amore e la passione musicale dei vercellesi da ottenerne l'appoggio attivo a tutte le iniziative che in pochi anni egli ha attuato, è uno di quei misteri che lasciano perplessi coloro che credono di conoscere — e forse non la conoscono — questa gente lavoratrice, sobria certo, ma non solita al commercio con le Muse in generale ed Euterpe in particolare. Eppure i vercellesi da qualche anno si sono messi a «fare il tifo», prima ai concerti poi al Concorso, seguendo docili Robbone, che continua imperterrito a tirar fuori, a getto continuo come un prestigiatore dal suo cappello, idee ed iniziative. Divenuta, attraverso il suo Concorso, città nota al di là di tutti gli oceani e di tutti i monti, Vercelli si è sentita investita della nuova dignità: ed ha recentemente riconfermato gradimento e fiducia popolando di iscritti frequentanti il nuovo Liceo musicale.

Frattanto il Concorso Internazionale Viotti ha raggiunto la settima edizione, superando — forse per la prima volta in Italia in concorsi congeneri — il numero di cinquecento iscritti, distribuiti fra le varie sezioni. Il sessantacinque per cento di essi erano stranieri, e formavano, insieme,

una specie di ONU vocale-strumentale nella quale erano rappresentate quasi cinquanta Nazioni, dall'Italia e Germania all'Australia, alla Bolivia, alla Persia, oltre all'ormai immancabile rappresentante dei Paesi del Sol Levante.

L'alto numero dei partecipanti ai Concorsi per pianoforte — 124 — e per duo pianistico — 28 — ha reso necessario anche quest'anno il già collaudato sistema di volontario contingentamento dei pianoforti cittadini. Le case dei vercellesi si aprivano ad accogliere i gareggianti che chiedevano ospitalità al fine di sciogliersi le dita e compiere la quotidiana ginnastica sulla tastiera; e girando per la città ormai immersa nel colorito autunno padano che cominciava a velarsi di soffice nebbia, nulla di più facile che sentir scendere, a distesa, dalle finestre e dai balconi aperti ai residui tepori, lembi della *Partita* di Bach o di una Sonata di Beethoven o di una Ballata di Chopin.

Il Concorso per pianoforte ha avuto un vincitore assoluto nel ventinovenne Robert Alexander Bohnke, un tedesco dalla musicalità gagliarda, che non nasconde i suoi orientamenti musicali progressisti (fu l'unico ad eseguire la *Sonata* di Berg ed alcuni *Klavierstücke* schoenberghiani). Vincitore, a pochi mesi di distanza, dei Concorsi di Monaco e di Ginevra, ha ripetuto il colpo a Vercelli, riscuotendo un terno secco cospicuo sotto tutti gli aspetti. Nei premi inferiori si è avuta quest'anno una marcata *défaillance* femminile: il secondo posto fu attribuito solo al senese Pier Narciso Masi e allo statunitense James Mathis. La francese Danièle Dechene ha avuto una medaglia d'oro, mentre l'alto-atesina Maria Cristina Mohovic ha diviso quella d'argento con Giorgio Radicula e il francese C. Conard Dargier. Nella sezione per Due pianoforti trionfatore il Duo polacco Baster Janina-Dolny Janisz che ottennero il secondo premio ed uno speciale, aggiunto dallo zurighese maestro Egger. Diplomi con medaglia d'oro sono andati a tre Duo nostrani: Calzi-Gurrieri, Canino-Ballista, Braga-Zanoni.

Una rivelazione si è avuta al Concorso di canto, dove un altro polacco, il basso Bernard Ladysz di Varsavia, ha trionfato su uno stuolo di preparatissimi concorrenti, non solo, ma ha indotto Soprintendenti ed impresari ad interessate corse e manovre di corridoio che miravano ad assicurarsi la prelazione nel lancio di una voce che lasciò tutti stupiti per la estensione, superante all'acuto e al grave le tessiture consuete ai bassi, e piacque per la rotonda pastosità.

Il soprano Tatiana Kozelkin di Kiev ebbe il secondo premio assoluto; successivamente furono premiati il baritono Piero Capuccilli di Trieste, il basso Jerzy Potsiadly di Gdansk (Polonia) e i soprani Alberta Pellegrini di Firenze e Giuseppina Schettino di Napoli.

Ancora polacchi i vincitori del concorso di Danza, che era stato introdotto per la prima volta al Viotti e che ottenne d'acchito un successo di presenza e risultati isperati. Il primo premio assoluto andò, per il Pas de deux, alla coppia Barbara Bittner e Gruca Witold di Varsavia, per i solisti a Conrad Drzewiecki di Posnan. I secondi premi toccarono a due complessi torinesi: quello di Susanna Egri e quello di Barbara Hutter.

Infine il Concorso per compositori: 196 presenze, se così si può dire, trattandosi di concorrenti che non lasciano il domicilio abituale nè troncano le consuete occupazioni ed affidano la parte più gelosa ed intima di sè al pentagramma, nelle prove di un concorso che (strana sorte, trattandosi di composizione musicale!) è quasi silenziosa e tutt'al più si anima fuggevolmente nella lettura al pianoforte dei commissari.

Non attribuito il primo premio, il secondo è andato ad una composizione corale, *Harom madrigal* dell'ungherese Janos Decsenyi.

Dopo di lui hanno ricevuto diplomi con medaglia d'argento il triestino Aldo Michelini e H. Gunter Mommer di Stoccarda; infine sono stati segnalati l'ungherese Imre Sulyok, il jugoslavo Aloiz Srebotrijak, il torinese Aurelio Arcidiacono.

Secondo una tradizione ormai affermata, il concorso si è conchiuso domenica 11 novembre con il cosidetto Concertone dei laureati. I vercellesi si sono riversati nel Teatro Civico ad applaudire il pianista Alexandre Bohnke, il basso Bernard Ladysz, il baritono Pietro Capuccilli che si sono esibiti insieme all'Orchestra della Radio di Montecarlo diretta da Leopoldo Casella.

RICCARDO ALLORTO

FIRENZE

L'attività concertistica estiva è stata rappresentata assai riccamente dalle due principali organizzazioni cittadine: il Teatro Comunale e l'AIDEM (Associazione Italiana Diffusione Educazione Musicale). I concerti di ambedue le Società sono stati organizzati principalmente per attrarre i turisti stranieri che nei mesi di luglio, agosto e settembre affollano Firenze ed accorrono in massa ad ascoltare manifestazioni musicali, le quali di solito si svolgono all'aria aperta.

I concerti del Teatro Comunale hanno avuto luogo nel bel chiostro della Basilica della SS. Annunziata, particolarmente acustico. In sette concerti si sono avvicendati direttori di chiara fama come Jonel Perlea, Rudolf Kempe, Ettore Gracis, Antal Dorati, Hermann Scherchen, che con la mirabile orchestra del Maggio musicale hanno ottenuto vivi ed entusiastici consensi. I loro programmi contenevano noti capolavori del sinfonismo, ma ognuno ha anche offerto qualche opera di musicista contemporaneo, che non vogliamo sottacere.

Jonel Perlea ha diretto *Nuraghi* di Porrino in prima esecuzione a Firenze, pagina ispirata alle epoche primitive della Sardegna, rievocanti le antiche danze della terra, dell'acqua e del fuoco. Lo stesso direttore in un secondo concerto ha condotto al successo altra pagina di autore moderno italiano, Franco Donatoni, autore di una *Sinfonia per orchestra d'archi*, ben costruita secondo un concetto serialeciclico. Rudolf Kempe ha interpretato, in prima esecuzione assoluta, *Ricercare e Toccata* di Adone Zecchi, solida e poetica composizione, principalmente lirica nella prima parte e vivacemente ritmica nella seconda. Ettore Gracis ha ripreso felicemente tre frammenti della *Sposa sorteggiata* di Busoni, così poco eseguiti. André Dorati ha fatto gustare in prima esecuzione a Firenze l'*Ouverture della campana* di Antonio Veretti che, togliendo ispirazione dal suono della campana che accompagna la nostra giornata umana, prende occasione a variare genialmente due temi in cinque sezioni diverse. Infine Hermann Scherchen ha messo in evidenza un brano sinfonico, *Variazioni*, di Carlo Prosperi, un giovane che va sempre meglio affermandosi, per il suo equilibrio e la sua genialità nel conciliare le moderne tendenze compositive con la solidità e la chiarezza dello spirito italiano.

L'AIDEM ha organizzato, nei tre mesi estivi, un programma di concerti ancor più nutrito, offrendo ben quattro concerti ogni settimana: o sinfonici, o sinfonico-corali, o da camera. Ambiente consueto è stato lo storico e splendido cortile di Palazzo Pitti; alcuni concerti si sono però tenuti nella cattedrale di Fiesole. Ognuno di essi è stato veramente rivolto all'incremento della cultura, contenendo in massima parte opere meno note antiche o moderne. Troppo lungo spazio occorrerebbe per parlare adeguatamente di ogni concerto. Accenneremo soltanto ai più importanti.

Iniziata la stagione con un concerto di Carlo Zecchi, direttore quasi ufficiale dell'AIDEM, ha seguito uno spettacolo dei Commedianti in Musica che, con l'accompagnamento di due soli pianoforti hanno inscenato — con l'autorizzazione dell'Autore — due note operine di Giancarlo Menotti, *Il Telefono* e *Il Ladro e la zitella* con risultati assai soddisfacenti. Un concerto diretto da Eduardo Toldrà, conteneva il *Kinderkonzert* di Franco Margola (solista Mario Becherucci), testimonianza viva di un ingegno singolare. Di alto interesse culturale è stato il concerto diretto da Roberto Lupi nella cattedrale di Fiesole, nel quale è stato presentato in prima assoluta — dopo il Settecento — l'oratorio di Giovanni Bononcini rivelato da Adelmo Damerini e rivisto da Franco Floris, opera che è risultata tipico esempio dell'ultimo barocco vôlto alla fisonomia classica.

Han seguito interessanti concerti diretti da Franco Patané (che ha fatto conoscere la *Sinfonia n. 9* di Sciostakovic) e da Franz André; quello dell'ottimo Grup-

po Strumentale F. Geminiani diretto da O. Barbetti; quelli di Aldo Foldi giovane direttore di buone speranze; di Antonio Brainovich che, solista il Ferraresi, ha eseguito il *Concerto in re n. 1* per violino, di Paganini; di Angelo Ephrikian; di Bruno Bartoletti che ha interpretato *Musica* per tre corni e orchestra del giovane L. Firmino Sifonia; di Bruno Maderna, di Otmar Nussio con la partecipazione del violinista E. Pierangeli, di Jean Maylan, di Fritz Hahler, di Rudolf Moralt. A questi concerti sinfonici si sono aggiunti settimanalmente altri concerti da camera, che hanno suscitato vivo interesse. Ricordiamo il pianista Esteban Sanchez, il celebre Duo Gorini-Lorenzi, l'organista Alessandro Esposito con un programma di variata attrazione da Frescobaldi a Messiaen, il pianista Pietro Scarpini ammiratissimo specialmente in dieci poco note *Sonate* di Alessandro Scarlatti; il famoso Trio di Bolzano; i giovani pianisti Maria Pinto, Massimo Bogianckino, applaudito specie nei *12 Preludi* del primo Libro di Debussy; Clelia Arcella, apprezzatissima in un programma che andava da Cherubini a Pick Mangiagalli; Lucia Passaglia, che, oltre in vari brani classici e romantici, ha mostrato le rare doti di interprete acuta e sensibile in una deliziosa *Piccola suite d'infanzia* del giovane compositore Bruno Bertolazzi; Marisa Bini, altra giovane pianista che si va sempre meglio affermando; il ben preparato Complesso cameristico dell'AIDEM, il violinista Aldo Ferraresi, il Gruppo Musiche Rare di Roma, il Quartetto di Roma della Radio Televisione italiana, il pianista ormai favorevolmente noto Ludovico Lessona.

Non è chi non riconosca ben copiosa e accurata l'attività della Società AIDEM, che con limitati mezzi riesce ad offrire manifestazioni di vera sostanza culturale, quali esige la sua finalità.

La stagione ha avuto poi in settembre una appendice operistica, in collaborazione col Teatro di Spoleto che mise in evidenza alcuni giovani artisti. Ora è in corso una *tournée* di propaganda culturale in varie città italiane.

ADAM

CREMONA

Fra l'8 settembre e l'1 ottobre s'è svolto in Cremona il primo Festival di Musica Antica voluto dal prof. Alfredo Puerari, presidente del locale Ente per il Turismo, che ne aveva affidato l'attuazione alla Scuola di Paleografia Musicale dell'Università di Parma, scuola che in Cremona ha sede. Il Festival, dedicando sette concerti a musiche vocali e strumentali italiane dal XVI al XVIII secolo, ha mirato a presentare pagine del nostro passato in una lezione in cui arte e filologia procedessero intimamente unite, quali due aspetti d'un unico atteggiamento spirituale verso le opere fatte rivivere nella loro concretezza sonora.

L'8 settembre nella chiesa di S. Sigismondo, dove pittori come Camillo Boccaccino, Bernardino e Giulio Campi hanno lasciato ammirevoli testimonianze dell'arte loro, il complesso dei Cantori Romani di musica sacra, diretto da Domenico Bartolucci, ha dato inizio alle manifestazioni interpretando musiche del Palestrina; il sublime motetto penitenziale *Pancitas dierum meorum* è apparso ancora più grande di altre pagine giustamente famose, come un gruppo di motetti dal *Cantico dei cantici*, alcuni brani della *Missa Papae Marcelli* e il luminoso *Exultate Deo*.

Il salone del duecentesco Palazzo di Cittanova ha accolto il 9 settembre il secondo concerto, dedicato al *recitar cantando*; monodie di Caccini, Peri, Luzzaschi e Marco da Gagliano, scelte e approntate per l'esecuzione da Raffaello Monterosso ed eseguite dal soprano Maria Luisa Nache e dal mezzo-soprano Claudia Carbi (al cembalo il Monterosso), hanno riconfermato la loro validità espressiva, ricordando come sia ingiusto che nel fervido interesse di oggi verso la musica antica la letteratura vocale da camera non abbia ancora ottenuto il meritato riconoscimento.

La terza serata ha riportato gli ascoltatori in un tempio; il 15 settembre nelle navate del suggestivo Duomo cremonese ha risuonato, nell'interpretazione di Ferruccio Vignanelli, l'altissimo messaggio di Girolamo Frescobaldi; fra le opere eseguite era la *Messa della Madonna*.

Nel Palazzo di Cittanova hanno avuto luogo le altre manifestazioni. Il 16 settembre Federico Mompellio vi ha presentato Sigismondo d'India, un musicista palermitano vissuto fra il '500 e il '600, del quale sono state offerte pagine da una a cinque voci dai soprani Luciana Pio Fumagalli e Angelina Arena, dal Complesso dei Madrigalisti Milanesi diretto da Renato Fait (solista Luisa Dell'Occhio) e dal Mompellio per la parte clavicembalistica.

La sera successiva il Piccolo Coro Polifonico di Roma della Radio Televisione Italiana, diretto da Nino Antonellini, ha sgranato una preziosa collana di madrigali monteverdiani, scelti nei libri 2°, 4°, 5° e 6° e riveduti dal Monterosso. Nelle due manifestazioni seguenti s'è ritornati alla musica strumentale.

Il 23 settembre il pubblico ha ascoltato opere per strumenti ad arco di musicisti cremonesi: dapprima Sonate per violino e cembalo di G. B. Vitali, G. Visconti e C. Zuccari, quindi pagine di C. Piazzi e T. Merula per raggruppamenti vari di tre strumenti e composizioni di A. Zani concepite nello spirito della Sinfonia e del Concerto. Al violinista Cesare Ferraresi, interprete della prima parte, si sono uniti nella seconda il violinista Giuseppe Magnani e il violoncellista Libero Rossi; le opere dello Zani hanno impegnato l'Orchestra d'archi della Scuola di Paleografia Musicale (solista il Ferraresi). Al clavicembalo sedeva il Monterosso, studioso degli autori eseguiti e al quale erano dovute la scelta e, per la maggior parte, la realizzazione delle musiche. Infine opere clavicembalistiche di C. Merulo, L. Luzzaschi, G. Gabrieli, G. Diruta, M. Rossi, G. Frescobaldi, D. Zipoli, E. e B. Pasquini, A. Scarlatti e A. Poglietti sono riecheggiate la sera del 26 settembre sul Dolmetsch della Scuola, suonato da Silvia Kind, della Hochschule di Berlino.

A coronamento del Festival in un ottavo concerto, tenuto l'1 ottobre al Teatro Ponchielli, è stato reso omaggio a Mozart; l'incarico era questa volta affidato a un complesso sinfonico milanese diretto da Ennio Gerelli e al pianista Bruno Canino; in programma, oltre al *Concerto* per pianoforte K. 488 e alla celebre *Sinfonia in sol minore*, erano la *Serenata notturna K. 239*, le *Danze tedesche e Contraddanze*, l'*Ouverture K. 318* (per l'opera *La Villanella rapita* del cremonese Francesco Bianchi).

Ogni manifestazione è stata preceduta da un commento illustrativo; in questo compito si sono avvicendati il Mompellio, il Monterosso, Adelmo Damerini, Vito Levi e Luigi Ferdinando Tagliavini. F. M.

GENOVA

Quattordici violinisti hanno gareggiato quest'anno per la conquista dell'ambito premio Paganini. Dopo le prove eliminatorie, svoltesi al Liceo Musicale, il concorso si è concluso al Teatro Carlo Felice, alla presenza di numeroso pubblico. La giuria, presieduta dal M° Luigi Cortese e composta dai maestri Franz Andrè, Réné Benedetti, André F. Marescotti, Alfred Pochon e Mario Corti, ha assegnato all'unanimità il primo premio *ex aequo* a Gerard Poulet (Francia) ed a Gyorgy Pauk (Ungheria). Il 2° e 3° premio non sono stati assegnati. Il 4° premio è stato attribuito *ex aequo* a Carmencita Lozada (Filippine), Luciano Vicari (Italia) e Jean Pierre Wallez (Francia).

Il giorno 12 ottobre i due vincitori hanno eseguito alcuni brani di Paganini, Bartok e Ravel sul violino di Paganini, in occasione dell'annuale e solenne distribuzione dei Premi delle Comunicazioni, dello Sport e del Violino a Palazzo Tursi.

Il verdetto di parità è stato accolto con soddisfazione dal pubblico; l'equivalenza dei meriti, da tutti riconosciuta, non ha diminuito — ci sembra — il valore della competizione: meglio due vincitori che un concorso nullo (come è accaduto nelle due precedenti edizioni del premio). Anche divisa in due, la gioia della vittoria conseguita è stata immensa per Pauk e per Poulet: lo ha dimostrato il commovente abbraccio dei due giovani sul palcoscenico del Carlo Felice. Degna di ogni lode l'organizzazione del concorso affidata alla Segreteria del Liceo Paganini.

La Giovine Orchestra Genovese ha iniziato il suo quarantacinquesimo anno sociale con un concerto del violinista Nathan Milstein. Il secondo concerto è stato tenuto dal Trio di Trieste che ha eseguito musiche di Beethoven, Ghedini (*Sette ricercari*) e Brahms.

S. P.

TORINO

L'attività musicale è ripresa con una importante (e malinconica) novità: la morte, volontariamente decretata, della gloriosa Pro Cultura Femminile, senza dubbio fra le più rappresentative e benemerite associazioni musicali europee, sostituita dalla Società di Musica da Camera, e la contemporanea stipulazione di un «patto di collaborazione» fra la suddetta neonata Società da una parte e l'Unione Musicale Studentesca e il Collegium Musicum dall'altra — che, pur lasciando a ciascuna Società l'autonomia pratica, serve a coordinare i rispettivi programmi, riducendo il numero dei concerti, favorendo l'interesse del pubblico, e, al tempo stesso, permettendo di far fronte a quelle innegabili difficoltà di carattere finanziario che avevano già causato la sospensione dell'attività del Collegium Musicum.

Alla RAI, dopo alcuni concerti riservati a speciali categorie di pubblico, il ritmo ha assunto la consueta periodicità settimanale con la Stagione sinfonica del Terzo Programma che, iniziata il 12 ottobre, si protrarrà fino al 30 novembre attraverso un ciclo di nove concerti, immediatamente precedenti la grande Stagione sinfonica pubblica, in programma dal 14 dicembre al 31 maggio 1957 (25 concerti). Il concerto inaugurale, presente un folto pubblico di invitati, venne diretto con buona efficacia di risultati dal M° Rossi, il quale seppe conferire l'appropriata sigla sonora al *Te Deum* di Lulli — ricco di vigorosa, e a volte commossa, magniloquenza perfettamente inserita nel predominante trionfo barocchismo della Francia del Re Sole —, e alle due successive composizioni di Debussy: la *Rapsodia* per orchestra e saxofono (solista Raffaele Annunziata), nulla più di un curioso *divertissement* ma piacevole nei suoi effetti di vario e brillante concertismo, e, con il valido concorso di Suzanne Danco e di Andrée Aubery Luchini, *La Damoiselle élue*, poema lirico di assai più impegnativa scrittura, che, per quanto composto nel 1887-88, sviluppa tesi artisticamente già valide nell'ambito di una coerente musicalità debussiana di cui anticipa a chiare note moduli stilistici ed espressivi. Frattanto è giunta al varo la consueta stagione lirica autunnale allestita dall'E.A.T.R.: le *Nozze di Figaro*, scelte per celebrare il bicentenario mozartiano, ne costituiscono logicamente il *clou*, affiancate dai *Racconti d'Hoffmann* (se non andiamo errati nuova per Torino) e da *Resurrezione*, con la quale s'intende ricordare la figura di Franco Alfano, mentre le esigenze del repertorio tradizionale sono soddisfatte da *Lucia di Lammermoor* e *Traviata*.

GIORGIO GUALERZI

ALLA RADIO

La festività del patrono d'Italia è stata ricordata alla radio con la messa in onda di una composizione ispirata alla figura dell'assisiate: l'oratorio *Santo Francesco*, per soli, coro e orchestra di Padre Bernardino Rizzi. Presentato in prima esecuzione assoluta, il lavoro, ampio se non massiccio, che si articola in tre parti, inquadranti in dicevole alternativa episodi solistici in prevalenza elegiaci con spessi squarci orchestrali e con gli accenti di una multiforme coralità, ha rivelato innegabilmente serietà di propositi e padronanza dei molteplici accorgimenti della tecnica compositiva; tuttavia è sembrato lavoro notevolmete disuguale, soverchiamente aperto alle suggestioni più disparate e contraddittorie, talora assai distanti, quando non agli antipodi, dallo spirito religioso. Difetta soprattutto nell'opera quell'atmosfera di ascetica umiltà consona al soggetto.

Nel settore dell'operismo contemporaneo, all'attivo di un mese alquanto modesto dal punto di vista quantitativo, si registrano due soli allestimenti direttamente effettuati dalla RAI: *Giulio Cesare* di G. F. Malipiero — opera già diffusa lo scorso luglio e ripresentata ora, con i medesimi interpreti, nel corso della Stagione lirica della Radiotelevisione Italiana — e *La finta ammalata* di Guido Farina. Di quest'ultima partitura sono state offerte solo pagine scelte, sufficientemente atte, nondimeno, a delineare i caratteri di una musica sana ed immediata, scevra da preconcetti stilistici o da mire novatrici. Musica di una comicità semplice e affettuosa, soffusa di tenue ironia e che, pur nella spiccata tendenza all'espansione sentimentale, sa accortamente sfuggire il turgido e l'enfatico.

La Stagione sinfonica d'autunno del Terzo Programma si è inaugurata il 13 ottobre con un concerto diretto da Mario Rossi, il quale ha interpretato, nella seconda parte, due composizioni di Debussy, scelte con opportunità tra le meno note e di raro ascolto: la *Rapsodia* per orchestra e sassofono e *La Damoiselle élue*. I successivi concerti della Stagione spaziavano per intero nei domini della produzione contemporanea e includevano talune delle opere più attese tra quelle annunciate dal cartellone del Terzo. Franco Caracciolo faceva conoscere la *Partita* per orchestra di Carlo Pinelli, una novità assoluta che apriva la serata, seguita, nell'ordine, dalla neoclassicheggiante e romantica *Suite concertante* per violino e orchestra di Martinu — presentata all'ultimo Festival veneziano, ma di non recente composizione — dalla *Sinfonia n. 6 (degli archi)* di G. F. Malipiero e dalla suite tratta dal balletto *Il Ritratto di Don Chisciotte* di Petrassi. Dal canto suo, Fulvio Vernizzi allineava, tra la *Sinfonia in do* (in quattro movimenti) di uno Stravinski quanto mai scarnito e le raffinatezze della giovanile *Prima suite* di Bartok, la *Musica da concerto* per viola e orchestra d'archi di Ghedini, lavoro denso di schietta sostanza musicale, certo tra i più rimarchevoli della recente produzione ghediniana.

La *Partita* di Pinelli, composta nel 1954-55, e come si è accennato, presentata in prima esecuzione, è parsa opera dettata da un vivo stimolo musicale: riflette nel contenuto sentimenti per lo più cupi e drammatici che improntano un eloquio convincente, sempre stringato ed essenziale, sostenuto da un agile dinamismo e da tersi giochi strumentali.

Tradizionalmente più circospetti nel concedere ospitalità all'arte d'oggi, i concerti del venerdì sera, ascoltabili come di consueto sul Programma Nazionale, non hanno tuttavia mancato di fornire motivi di qualche richiamo. Per la prima volta, il 5 ottobre, sono state trasmesse *Tre evocazioni (in memoriam)* di E. Marchi: brani non privi di spunti significanti, ma parsi precipuamente indirizzati verso una pervicace ricerca di preziosismi, di sonorità variolate, macchiose: in breve, nella evidente disposizione per l'uso sagace ma alquanto astratto dell'elemento fonico, più dispersi e diluiti in gradazioni incorporee che saldamente e virilmente modellati. A questa composizione faceva seguito un romantico e conformista *Concerto* per violino e orchestra di Sulek.

Le *Variazioni sul "Carnaval de Venise"*, per soprano e orchestra di Mortari, e *Turandot*, quattro episodi per orchestra di Einem, rappresentavano dignitosamente la odierna musica nei restanti appuntamenti sinfonici del venerdì.

Di Gottfried von Einem — l'autore del Novecento più eseguito in questo mese sinfonico — si erano in precedenza ascoltate (15 ottobre) l'*Orchestermusik n. 1 op. 9* e la *Serenata per doppia orchestra d'archi*, composizioni abbastanza recenti che, al pari della succitata *Turandot*, ribadiscono alcuni tratti tipici della particolare fisionomia del maestro austriaco, avvertibili nel gusto per le architetture robuste, percorse da gagliarde linee contrappuntistiche, e nella preferenza per un'arte incisiva, mirante ai valori intrinseci, sostanziali del linguaggio musicale. In trasmissioni domenicali, dirette dai rispettivi autori, si sono apprezzate due composizioni imperniate sull'orchestra d'archi, sia in unione al pianoforte: *Adagio e fuga* di Ottavio Ziino, sia incorporante la percussione: *Musica per archi e timpani* di Carlo Franci.

Accanto a queste manifestazioni periodiche, non sono scarseggiate altre trasmissioni di pregio, valse, fra l'altro, ad accostare il radioauditore al raffinato polifonismo della *Toccata e ricercare* di Adone Zecchi, alle forbitezze costruttive del

folcloristico *Concerto* per chitarra e orchestra dello spagnolo Joaquin Rodrigo ed infine alla discorsività disciolta ma anzi che no verbosa della *Musique pour cordes* del compositore russo, attivo in Svizzera, Constantin Regamey.

Da segnalare, tra i cicli culturali diffusi sul Terzo Programma, quello sul *Quartetto d'archi del Novecento*, degnamente curato da Riccardo Malipiero: una rassegna veramente necessaria e di raro interesse storico-musicale.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

La *Manon Lescaut* di Puccini, apparsa sui teleschermi il 17 ottobre, ha rivelato, a contatto con gli accorgimenti e le maniere espressive tipici della televisione, se non nuovi palpiti di poesia, nuove occasioni di interesse e vitalità. Le risorse offerte dalla TV, particolarmente per quanto concerne la possibilità di dilatare l'ambiente tradizionale della vicenda, sono state con perspicacia e per lo più opportunamente sfruttate dalla regia, affidata a Margherita Wallmann; una regia peraltro non dimentica delle naturali esigenze del melodramma, sollecita nel vivificare l'azione e nel conferire spigliatezza e spontaneità scenica al gioco dei personaggi. Pregevole la scenografia, densa di particolari e felice nella ricostruzione di una plausibile atmosfera settecentesca.

Angelo Questa ha diretto con autorità la partitura pucciniana, interpretata a dovere, nelle parti principali, da Clara Petrella e Giacinto Prandelli.

FA. BRU.

LETTERA DALLA SVIZZERA

Il Festival di quest'anno a Lucerna si è svolto dal 15 agosto al 6 settembre, termini ultimi ai quali si potesse ricorrere per evitare che le date coincidessero con quelle dei Festival di Salisburgo e di Monaco. Non potemmo così usufruire di una sola orchestra, come era nostra consuetudine: la tradizionale Orchestra Svizzera del Festival, composta dei migliori elementi delle orchestre di tutta la Svizzera, alla fine di agosto non era più a nostra disposizione e per ciò per gli ultimi tre concerti sinfonici venne invitata l'Orchestra Filarmonica d'Inghilterra che, sotto la guida di Fritz Reiner, Georg Szell e Herbert von Karajan, eseguì musiche di Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Brahms, Richard Strauss e Ravel.

Karajan inaugurò il Festival con una serata mozartiana, alla quale seguirono altri tre concerti dell'Orchestra Svizzera del Festival, guidata da diversi direttori. In questi concerti, più che negli anni scorsi, la musica moderna (Bartòk, Kodàly, Honegger, Hindemith) è stata presa in maggior considerazione, ponendo spesso l'orchestra di fronte a compiti assai difficili, risolti con alta perizia e capacità, se si tien conto delle poche settimane di preparazione. Diressero questi concerti: l'illustre maestro svizzero Ernest Ansermet, l'ungherese Ferenc Fricsay e i tedeschi Wolfgang Sawallisch e Paul Hindemith. Sawallisch si è presentato per la prima volta da noi con grande successo.

L'avvenimento artistico più importante del Festival fu il concerto diretto da Hindemith, con la partecipazione non solo della Orchestra del Festival e di parecchi cantanti, ma anche di un Coro del Festival, formatosi a Lucerna. Dopo un'esecuzione, stilisticamente perfetta, del *Magnificat* di Bach, Hindemith dirigeva la prima esecuzione svizzera, entusiasticamente accolta, della sua Cantata in tre parti *Ite, angeli veloces*, composta negli anni 1953-1955 su testo di Paul Claudel. L'ultima parte della Trilogia fu la prima a nascere nel 1953 in occasione di un'Assemblea dell'Unesco a Bruxelles dove l'intensa atmosfera spirituale del pezzo soggiogò il pubblico con un'immediatezza sorprendente. Nella seconda parte sono contenute le ultime vicende personali del poeta — la sua cecità e l'improvviso ritornare della vista — ed egli le celebra in un inno di trionfo (tolto dal *Salmo XVII*) che apre la Trilogia. Hindemith si è attenuto a quest'ordine nella sua composizione che acquista così

una forza di espressione particolare. Claudel, che desiderava ardentemente di udire tutta l'opera, moriva il giorno stesso in cui essa veniva a compimento. A Hindemith altro non restava ormai se non dedicarla al poeta. Monumento sonoro, testimonianza del fertile legame spirituale dei due artisti, noi l'udimmo commossi a Lucerna.

Delle manifestazioni stabili del Festival fanno parte le *Serenate* di Mozart eseguite da Paul Sacher con il Collegium Musicum di Zurigo e il concerto nella Hofkirche dell'organista parigino Marcel Dupré il quale, spesso con un'improvvisazione geniale su di un tema propostogli immediatamente prima, chiude il ciclo delle manifestazioni. Un complesso d'archi composto da allievi della scuola di Wolfgang Schneiderhan ha avuto un esordio felicissimo quest'anno. Sotto il nome un poco paradossale di Festival String Lucerne, gli artisti che usufruiscono dello stipendio triennale della Deutsche Grammophon Gesellschaft e che hanno dato prove notevoli delle loro capacità misurandosi con opere di maestri antichi arriveranno di certo, entro breve tempo, a una fama internazionale.

Visto nell'insieme questo Festival, al quale hanno partecipato ancora altri celebri solisti, rivela, con il preciso intendimento per conseguire una propria fisionomia, la posizione raggiunta dal tempo della sua fondazione nell'anno 1938 e durante la Seconda Guerra Mondiale quando, unico Festival « neutrale » in Europa, aveva funzioni umane e artistiche particolarmente importanti da adempiere, approfondire e portare a termine.

WILLI REICH

LETTERA DALLA GERMANIA ORIENTALE

Il Melodramma italiano a Rostock e a Lipsia

Il Teatro di Rostock ha aperto la nuova stagione con due gaie opere in un atto di Gaetano Donizetti: *Rita* e *Il Campanello*, quasi sconosciute in Germania. Allestendo queste brevi composizioni del musicista bergamasco, pervase da spirito brillantissimo e dalla gaiezza del gioco scenico, il Teatro della Provincia Baltica ha dimostrato che esse possono ottimamente rappresentarsi su di una scena ridotta, trovando amatori riconoscenti anche in Germania. Essendo limitate a tre le parti di canto (alle quali si aggiungono due voci recitanti e un piccolo coro nel *Campanello*) queste due opere non presentano difficoltà nella distribuzione delle parti. Naturalmente debbono venire recitate con scioltezza e vivacità, cosa che non sempre riesce ai nostri cantanti tedeschi. Delle due la più ricca e viva è il *Campanello* che fu presentata, in una traduzione un poco zoppicante, con il titolo di *Nachtglocke* (*Il Campanello notturno*). I duetti comici nei quali risiede lo spirito autentico di questa farsa, ci sembrarono contenere la sostanza musicale della composizione. Il libretto comprende anche dialoghi parlati ed è dello stesso compositore. La musica, attraverso i coretti, le danze, le cavatine, i duetti e il brindisi, è scintillante, arguta e piena di ironia, ma là dove Donizetti imita se stesso, alcune melodie non ci arrivano nuove. La esecuzione avrebbe guadagnato da un canto più pieghevole e da una recitazione più sciolta.

Anche la gaia operina *Rita* — nella quale due uomini vorrebbero liberarsi di una donnina graziosa ma molto dispotica — accentra il nucleo della sostanza musicale nel duetto comico dei due uomini che, giocando a carte, cercano di imbrogliarsi a vicenda per non entrare in possesso di Rita, destinata al vincitore. Ovviamente, dopo che Rita ha promesso al « secondo » di emendarsi, tutto si risolve lietamente. La musica scorre con grazia, insinuandosi gioconda nella melodia.

Gerard Wiesenhütter, il nuovo direttore musicale del Teatro Popolare di Rostock, dirigeva le due esecuzioni. Un incantevole allestimento e una regia indovinati contribuivano al successo delle piccole opere donizettiane. Le raccomandiamo alle nostre Sovrintendenze; esse potrebbero arricchire i repertori di solito molto convenzionali.

Nella Sala del Congresso di Lipsia abbiamo ascoltato un concerto di giovani cantanti italiani, i quali, per un errore dell'organizzazione concertistica, non po-

terono avvalersi dell'Orchestra Sinfonica di Jena come era stato disposto e furono accompagnati dal solo pianoforte.
Il maestro Rosario Castagnino, costretto al ruolo di accompagnatore pianistico, sostituì l'orchestra mancante con tale maestria e comunicativa che i cantanti sulla scena si sentivano sollecitati a creare la atmosfera naturale dell'opera. Per tutta la serata i cinque cantanti si tennero all'altezza delle esigenze del melodramma italiano. Cantarono recitando, appena imbarazzati dall'abito di società e dal podio da concerto.
Nei brani tolti da opere di Verdi, Puccini, Ponchielli e Bizet, il loro canto si spiegava in tutta la sua ampiezza lirica. Il tenore Eugenio Fernandi, cantante sicuro e brillante negli acuti, ottenne un concorde successo. Il soprano Luisa Maragliano possiede una voce lucente, incantevole di bellezza; così pure il mezzosoprano Elena Mazzoni. In brani tolti dalle opere buffe di Rossini e Donizetti il magnifico basso buffo Paolo Montarsolo, che spesso si accompagna con una mimica incisiva, fece uso vigoroso dei suoi grandi mezzi vocali. Il baritono lirico Paolo Pedani invece perseguiva una gradevole cantabilità anche nei momenti più estrosi della commedia.
Il Quartetto del *Rigoletto*, reso con intensità espressiva, chiuse fra l'entusiasmo il concerto degli ospiti italiani, che rispose con grazia tutta meridionale allo strepitoso successo di pubblico.

DIETER LEHMANN

SALISBURGO

L'opera di Mozart, in questo anno a lui dedicato, ha avuto un rilievo spiccatissimo. Un ciclo, ripetutosi cinque volte, dei sei capolavori teatrali di Mozart costituiva il nocciolo del Festival.
Le Nozze di Figaro in una nuova edizione ottima sotto tutti gli aspetti, iniziarono il ciclo al Festspielhaus. Per essa Caspar Neher aveva ideato una cornice scenica che, con i mezzi più semplici, creava per i primi quadri un'atmosfera di signorile raffinatezza. Nell'ultimo quadro si stendeva invece un verde reticolato entro il quale i protagonisti della "folle giornata" venivano graziosamente ad impigliarsi. In questo ambiente Oscar Fritz Schuh, un regista attentissimo alle suggestioni musicali, riusciva a far muovere i personaggi in modo che ogni andamento melodico e ogni parola del testo italiano venivano in luce accompagnati da un gestire di aderenza perfetta. Anche la direzione di Karl Böhm si avvicinava alla perfezione.
Meno soddisfacente l'allestimento del *Don Giovanni*, che ci piacque di più sotto il profilo musicale, in una ripresa alla Felsenreitschule. Le varie perplessità già sorte nel 1953 per la regia di Herbert Graf, troppo tesa verso una realizzazione puramente esteriore, sono riaffiorate in misura ancor maggiore. Sono fatti questi che possono intaccare la sostanza musicale dell'opera. In ogni modo Dimitri Mitropoulus, allievo di Busoni e operante in America, salendo per la prima volta sul podio di Salisburgo, portò la rappresentazione a un completo successo.
La ripresa del *Ratto dal serraglio*, già rappresentato brillantemente l'anno passato, si svolse felicemente al Landestheater, diretto questa volta non da Böhm, ma da George Szell.
La rappresentazione dell'*Idomeneo* ci ricordò molto da vicino la commemorazione mozartiana del gennaio 1956. Berhnard Paumgartner ne curò la edizione con devozione ed esperienza.
Il Flauto magico, dato alla Felsenreitschule, splendidamente diretto da Georg Solti, e messo in scena già l'anno scorso da Oskar Kokoschka e Herbert Graf, fu scenicamente molto discutibile anche se, grazie ad una certa *routine*, alcune mancanze riguardanti la veste musicale scomparvero per il netto prevalere della grandiosa scenografia di Kokoschka, del suo gigantesco paesaggio e della sua magnifica disposizione di luci e colori. Ancora una volta nella regia di Graf si notarono delle deficienze, soprattutto nelle scene patetiche e comiche, mentre da maestro erano guidate le scene di massa e sottolineato il carattere misterioso dell'opera.
Così fan tutte, ripresa ed eseguita da Neher, Schuh e Böhm, nel cortile della Residenza, è riuscita alla perfezione in una piccola cornice consona al sottile fascino dell'incantevole commedia. Tutte le simmetrie e ogni magico riflesso presenti nella musica come nell'azione trovarono in questa esecuzione una espressione talmente viva da illuminare deliziosamente anche i più segreti richiami. Ne risultò una concordanza prodigiosa fra musica e azione che, insieme all'allestimento delle *Nozze*, ci ha lasciato una delle impressioni più profonde del Festival di quest'anno.
Con felice sorpresa vedemmo Bruno Walter dirigere il primo dei Concerti del Festival, nel quale "celebrò" il *Requiem* mozartiano con una estrema finezza timbrica e una dinamica affettuosa e sottile. Chiaro, amabile e profondo, il grande direttore ci commosse in questa serata che parve consacrare la vigilia del suo 80° compleanno.
Dimitri Mitropoulos, nella esecuzione del grandioso *Requiem* di Berlioz alla Felsenreitschule, parve puntare esclusivamente sulla monumentalità della composizione. Quest'opera, per la sua concezione destinata a grandi effetti, divenne uno smisurato affresco di suoni e timbri che precludeva ogni spiritualità.
Fra le manifestazioni di proporzioni più ridotte menzioniamo: le serate di *Lieder* dei "divi" dell'opera Cesare Siepi, Irmgard Seefried, Elisabeth Schwarzkopf e Dietrich Fischer-Diskau; concerti di Arthur Grumiaux e Nathan Milstein; un *récital* del pianista Géza Anda dedicato a Schumann; un concerto del Coro del Duomo di Strasburgo diretto dall'Abbé Alphonse Hoche; l'esecuzione tradizionale della *Messa in do minore* di Mozart nella Peterskirche, il luogo della sua prima esecuzione; finalmente la magnifica serie delle *Serenate* e *Matinées* di Mozart dirette da Bernhard Paumgartner. Nell'ambito del concerto lo spirito mozartiano di queste opere è forse il più vivo.
Nei concerti tenuti nell'Aula Magna della Università del Complesso del Duomo e diretti dal Maestro di Cappella Joseph Messner venne eseguita musica sacra di Mozart. C'era quest'anno a disposizione, e per la prima volta, un organo portatile, già suonato da Mozart, di un magnifico timbro argenteo.
Ora Salisburgo ha riavuto anche una piccola sala da concerto spesso usata dallo stesso Mozart: la così detta Tanzmeistersaal (Sala del maestro di ballo), risparmiata dalla quasi totale distruzione che subì durante un bombardamento la Casa del Maestro nella Makartplatz. Qui l'artista visse e lavorò dal 1773 al 1780; oggi contiene anche una importantissima collezione di strumenti musicali del suo tempo. Altre mostre sui temi *Salisburgo al tempo di Mozart; Il Teatro di Mozart; Mozart in Inghilterra*, e un ricco programma di conferenze della Mozartgesellschaft completavano il panorama del Festival approfondendo spiritualmente il patrimonio musicale mozartiano.

WILLI REICH

WASHINGTON

Il Festival di musica da camera che si è tenuto nell'Auditorium della Biblioteca del Congresso ha serbato per l'ultima manifestazione la più recente fatica operistica di Gian Carlo Menotti, l'opera-madrigale *The Unicorn, the Gordon and the Manticore* rappresentata in prima mondiale la sera del 21 ottobre scorso.
La definizione di opera-madrigale riporta inevitabilmente il pensiero a quel madrigale drammatico che, tra il Cinque e il Seicento, fu illustrato da Orazio Vecchi e Adriano Banchieri e costituì, in chiave comica, una anticipazione di quello spettacolo musicale che fu, pochi decenni dopo, il melodramma.
Menotti ha tuttavia fatto, secondo il suo solito, un lavoro personalissimo, nella fusione di una vicenda danzata e mimata sulla scena; essa traeva animo ed evocazione dai dodici Madrigali eseguiti da un piccolo coro e da un gruppo di nove strumenti, ai quali erano affidati anche sei Interludi.
The Unicorn, the Gordon and the Manticore porta il sottotitolo di "Tre domeniche di un poeta". Narra di un misterioso castellano, il Poeta, che riesce a domare, una dopo l'altra, le tre mitiche bestie indicate nel titolo. Benché sia ritenuto dai suoi concittadini un uomo stravagante, egli riesce a convincerli che è necessario che ognuno custodisca ed allevi in casa propria sì strani animali. Solo in punto

di morte confessa che i tre animali sono frutto della sua fantasia e rappresentano le fasi della sua vita, dall'incoscienza della gioventù alle incertezze e dubbi della maturità, alla solitudine della vecchiaia. L'opera è stata accolta dal pieno favore del pubblico e della critica, che ha concordemente posto in rilievo la rara abilità con cui Menotti ha saputo dare credibilità e coerenza drammatica ad un apologo nel quale gli elementi narrativi allegorici ed ironici si alternano e fondono con alta maestria.

T. S.

NOTE MUSICALI

modulazioni

In un recente numero dell'autorevole settimanale L'Espresso *è apparso un interessante servizio sulle prime giornate della rivolta ungherese; nè la cosa può sorprendere dato il grande interesse che quelle vicende hanno suscitato ovunque. Il servizio cui accenniamo si differenzia però dai molti altri comparsi nello stesso periodo e dedicati allo stesso argomento per la figura dell'autore. Non si tratta di un giornalista o comunque di un pubblicista o di uno scrittore, ma del direttore d'orchestra Mario Rossi, sorpreso a Budapest dallo scoppio della rivoluzione, mentre provvedeva alle prove della* Sinfonia *di Franck e rientrato in Italia non senza aver attraversato momenti almeno singolari.*

Ne sono uscite alcune colonne rapide ed espressive, indicative di una felice attitudine all'accorta osservazione, al tratteggio agile di avvenimenti di atmosfere, di situazioni: degne dunque di un articolista esperto, di un acuto osservatore.

E' ormai chiaro anche ai meno progressivi che un bel giorno i giovani intraprendenti musicisti che in un laboratorio specialmente attrezzato conducono per conto della Radio Italiana i loro esperimenti di musica elettronica, usciranno tutti lieti all'aperto e proporranno ai loro dirigenti lo scioglimento delle costose orchestre sinfoniche, divenute inutili, e la loro sostituzione con le nuove elettroapparecchiature musicogene. Allora gli editori dei quotidiani e dei settimanali (nel frattempo favolosamente cresciuti di numero e di pagine) correranno a Torino per sottoporre a Mario Rossi offerte concrete. Ed il direttore intraprenderà immediatamente la nuova carriera di giornalista, abbandonando ogni sorta di bacchette e di partiture. E lo farà col noto ottimismo, con la cordialità per cui va famoso.

■

La concessione della sala del Teatro dell'Opera di Roma per la presentazione del film Guerra e pace *non è stata accolta con entusiasmo da tutti; molti hanno voluto anzi vedere nell'arrendevolezza dei reggitori di quel Teatro di fronte alla richiesta della casa produttrice del film, una sorta di cedimento di diritti di fronte all'invadenza dei ricchi. Non è mancato a Roma qualche severo richiamo alla dignità del teatro (nè riteniamo che il film o il pubblico abbiano potuto comprometterla); non è mancato qualche non opportuno confronto tra i reggitori del teatro romano e quelli della Scala milanese, più sensibili questi ultimi, secondo i romani scontenti, all'esigenza di una rigida opposizione ad ogni sorta di contaminazione.*

Non sembra inopportuno ricordare che non sono passati molti anni da quando alla Scala si tenne un congresso politico internazionale ed autorevole. Nè si vorrà negare qualche autorevolezza e qualche colore d'internazionalità al film incriminato ed al pubblico invitato (le cronache hanno dato ampio rilievo all'avvenimento e sono quindi pronte a testimoniarne la rilevanza; più ne avrebbero dato se sfortunate coincidenze non avessero proprio in quei giorni proposto temi di più caldo interesse).

Si deve dunque ritenere che il tempo del sublime rispetto dei cosiddetti

Templi dell'arte *sia passato per sempre. Entrino dunque politici e cinematografari nelle sale dei teatri lirici famosi; l'importante è che non vi entrino le bombe dirompenti dal tetto come accadde alla Scala in tempi che per fortuna sembrano lontani. Tanto più che in quel caso dannato non sarà certo possibile imputare di scarsa sorveglianza i sovraintendenti.*

■

Il programma delle manifestazioni indette per il prossimo inverno da una tra le più sorprendenti istituzioni musicali italiane, il Circolo Artistico Culturale del Tigullio, diretto dal noto medico-musicologo Pietro Berri (vivace collaboratore anche di Ricordiana), *annuncia che tra i vari concerti previsti* (*affidati tutti a strumentisti, cantanti e complessi di primissimo piano*), *uno sarà sostenuto dal Gruppo da Camera di Milano dei Concerti del Politecnico. Esiste dunque in Italia un istituto universitario che dispone di un proprio gruppo strumentale in grado di dare concerti presso le società concertistiche di primo ordine come quella del Tigullio.*

La notizia è tale da rallegrare chiunque valuti con qualche attenzione i termini reali del problema della diffusione della cultura musicale. (*Panfilo ne è doppiamente rallegrato: quasi dieci anni fa' promosse l'attività concertistica del Politecnico milanese per creare una piacevole alternativa alle uggiose formulazioni della meccanica razionale per sè e per gli amici; non avrebbe peraltro mai supposto che in breve giro d'anni, il Politecnico avrebbe potuto disporre di un proprio gruppo strumentale*).

PANFILO

brevi

Ricordo di Cantelli

Aveva diretto l'ultima volta a Milano undici giorni prima del tragico volo, inaugurando alla Scala, a capo della ormai *sua* orchestra, la Stagione dell'Agimus. Nei giorni precedenti — quando si era sparsa la notizia che egli aveva accolto l'invito rivoltogli dal Presidente dell'Agimus, Maestro Ghedini — la Segreteria del Conservatorio era stata presa letteralmente d'assalto da falangi di giovani che non intendevano lasciarsi sfuggire l'occasione di ascoltarlo. La vasta sala affollata, l'attenzione muta e soggiogata, gli applausi entusiasti, sono le note di cronaca di una serata che parve allora lietissima ma che nel dolore di oggi acquista l'amaro degli avvenimenti postumi e senza ritorno.

Mai come quella sera, come quindici giorni prima, durante l'ultimo concerto della Stagione scaligera d'autunno, egli ci era parso così sicuro, così completo. Applaudimmo allora il consueto scrupolo della concertazione, la cura che diremmo toscaniniana con la quale dipanava la filigrana paziente delle partiture, dando ad ogni filo la sua luce, ad ogni strumento la sua voce; ma provammo anche un vivo moto di simpatia per il forte impegno, quel fervore quasi da ventenne che metteva sempre nel suo lavoro e si rivelava nella scelta del programma (non cedeva alle lusinghe delle "ricette" o del parsimonioso risparmio), nell'agile gioia con la quale accedeva sveltamente al podio, nell'inesauribile prodigarsi della direzione: come se attraverso il gesto volesse macerare nel suono dei cento strumenti la sua anima di musicista grande, modesto e buono.

Quella sera — come altre volte, dopo che aveva diretto musiche di vasto impegno e di affaticante complessità — parve che il *Don Giovanni* di Strauss lo avesse esaurito. E mentre nella sala risuonava il concorde entusiasmo degli applausi egli si raccolse un momento, esausto, curvo, per richiamare gli spiriti vitali che aveva bruciato nel fuoco dell'interpretazione, prima di volgere verso il pubblico il volto serio e gentile.

Di Guido Cantelli nella memoria serberemo questa fotografia.

RI. AL.

Il Presidente della Repubblica su proposta del Ministro della Pubblica Istruzione On. Paolo Rossi ha conferito la medaglia d'argento per i benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte ai Maestri Adelmo Damerini e Renzo Bossi.

■

Il M° Ennio Porrino, con recente provvedimento, è stato nominato Direttore del Conservatorio di Musica di Cagliari.

■

Il Premio Marzotto 1956 per la Musica è stato attribuito a Mario Zafred per il *Concerto* per viola e orchestra. La giuria del Premio, presieduta da Ildebrando Pizzetti, ha così motivato la sua decisione: "*Il Concerto per viola e orchestra dello Zafred é opera di un musicista ben dotato. Lo strumento solista non si esibisce per mera bravura ma ha una sua vita musicale intrinseca che si rivela anche attraverso la bravura. Composizione musicale limpida, fatta con sicura esperienza; tecnica trasparente, adeguata alle esigenze espressive. Il lavoro dello Zafred appare indiscutibilmente il migliore tra quanti sono stati presentati e viene giudicato, all'unanimità meritevole del Premio*".

■

In sostituzione del dottor Nino Hensemberger, tragicamente perito nello scorso luglio, il Ministro della Pubblica Istruzione, Paolo Rossi, ha nominato quale Presidente del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano il noto professionista avvocato Ernesto Ceccon.

■

Il compositore Wladimir Vogel è stato insignito dalla Fondazione Jesinghaus di Lugano di una medaglia in riconoscimento della sua opera di compositore e della sua attività culturale come animatore delle Settimane Musicali di Ascona.

■

Il compositore italo-brasiliano Francesco Mignone è stato chiamato a far parte dell'Accademia Brasiliana di Musica di Rio de Janeiro. All'atto del suo insediamento, il 12 ottobre, dopo la presentazione pronunciata dall'illustre maestro Heitor Villa Lobos, sono state eseguite, nel grande Auditorium della A.B.I. le ultime composizioni cameristiche del Maestro Mignone.

concorsi

Il III Concorso Internazionale di Violino "Enrico Wieniawski" avrà luogo a Poznan dal 1 al 15 dicembre 1957. Possono prendervi parte violinisti di ogni nazionalità che non abbiano superato il 33° anno di età alla data del 1 dicembre 1957. Tutti coloro che intendono partecipare al Concorso devono presentare domanda alla Segreteria del III Concorso internazionale di violino Enrico Wieniawski, Varsavia, Krakowskie Przedmiescie 15/17 entro il 1° settembre 1957. Alla domanda vanno acclusi i seguenti documenti:

Certificato di nazionalità; breve biografia; 3 fotografie (9x12) su carta lucida adatta per la riproduzione sui quotidiani; certificato di nascita; attestato dal quale risulti la preparazione musicale, gli studi seguiti ed eventualmente la partecipazione a concerti in pubblico; una dichiarazione di accettazione delle norme del Concorso.

Il Concorso si svolgerà in 3 prove. Vengono stabiliti 6 premi per il seguente ammontare:

1° Premio 20.000 zl. - 2° premio 15.000 zl. - 3° premio 10.000 zl. - 4° premio 7.500 zl. - 5° premio 5.000 zl. - 6° premio 3.000 zl.

Le spese di soggiorno in Polonia di tutti i partecipanti al Concorso, nonché le spese del viaggio di ritorno da Varsavia alle città in cui essi risiedono, sono a carico della Segreteria del III Concorso Internazionale Enrico Wieniawski.

Per ulteriori informazioni rivolgersi alla Segreteria del Concorso.

■

In seguito al mancato conferimento del premio nel concorso indetto lo scorso anno in memoria del proprio fondatore, la Ca-

sa Musicale Centemeri di Monza indice nuovamente lo stesso concorso per una *Messa di gloria* in onore di S. Giuseppe. Premio L. 50.000. Tale Messa dovrà essere a 4 voci miste, oppure a 3 voci miste o maschili, comunque con organo, artisticamente egregia e di pratica esecuzione. L'invio delle partiture dovrà avvenire entro il 19 marzo 1957, festività di San Giuseppe.

Per ogni chiarimento rivolgersi alla Casa Musicale Centemeri, piazza Garibaldi, 2 - Monza.

---

festival

Dal 22 aprile all'8 maggio 1957 sarà tenuto a San Juan, Portorico, il Primo Festival Musicale.

Ideato da Don Rafael Benítez Carle, Direttore Generale per il Turismo di Portorico, il Festival è organizzato e diretto dal noto solista Pablo Casals, in omaggio alla madre che è nativa di Portorico. Tra i pianisti parteciperanno Mieczyslaw Horszowsky, Eugène Istomin, Rudolf Serkin, e Jesù Maria Sanromà; tra i violinisti Isacco Stern e Joseph Szigeti. Saranno anche presenti il Quartetto di Budapest composto di Boris Kroit, Joseph Roisman, Alexander Schneider e Misha Schneider; il soprano Maria Stader e il baritono Gérald Sousay. Il programma sarà interamente dedicato a musiche di Schubert, Mozart e Bach.

RECENSIONI:

musica

LUIGI BOCCHERINI. ***Sinfonia in do minore.*** Partitura. Revisione di Pina Carmirelli. Milano, Ricordi, 1956. L. 600.

Non è un discorso nuovo: ma bisogna pur farlo ogni volta che si parla di grandi musicisti ingiustamente obliati o trascurati.

Boccherini si trova nella precisa condizione di tanti creatori celebri il cui nome ricorre costantemente nella vita quotidiana dell'arte, ma le cui musiche note al pubblico si riducono in realtà a ben poca cosa. A un secolo e mezzo dalla sua morte una parola concreta, sicura, decisiva sulla sua arte non possiamo ancora dirla, nè si potrà mai finchè le sue opere rimarranno sepolte in quegli onorandi cenotafi storici che sono le polverose biblioteche. Neanche la nostalgia storica e la curiosità culturale — che sono alla base dell'opera di tanti trascrittori e revisori moderni di musiche antiche — hanno imposto la loro esumazione. Tutta l'opera sinfonica del musicista lucchese, ad esempio, è ancora lungi dall'essere stata convenientemente esaminata e studiata. Quando ciò avverrà (ma quando?) allora si scorgerà pienamente quel che ora appena s'intravvede nelle poche opere note.

Dobbiamo alla cura di Pina Carminelli la revisione e pubblicazione di questa *Sinfonia in do minore*: opera veramente degna di essere conosciuta e divulgata poichè offre grande interesse per la robusta ideazione, per la strumentalità nobile ed elegante, per ricchezza e freschezza di fantasia; opera che può benissimo affiancarsi alla ben nota *Sinfonia in do maggiore* ripubblicata dal Sondheimer.

Nei quattro tempi che la costituiscono, alternando mirabilmente elementi espressivi e dinamici, in un giuoco mutevole di contrapposizioni sonore, Boccherini realizza un magnifico connubio di serena cantabilità e di vigorosa animazione ritmica, in una continua successione di movimenti che fluiscono l'uno dall'altro per intima deduzione del sentimento e per naturale flessione del linguaggio musicale.

Accurata e scrupolosa la revisione di Pina Carmirelli, condotta con quella sicura compostezza che è una delle sue doti caratteristiche anche come esecutrice.

SA. PI.

CARLO GATTI. ***Canti fraterni*** per canto e pianoforte (da *I Canti delle 4 Stagioni* di Angelo Gatti). Milano, Ricordi, L. 1000.

Una simpatica sorpresa, questi *Canti fraterni* di Carlo Gatti, sorpresa in questo senso: tutti conosciamo, ben si sa, Carlo Gatti quale profondo verdista, autore di quel *Verdi* ormai tradotto nelle principali lingue da musicologi di grido e continuamente richiesto, ritradotto, ristampato. Ora, a parte che la fama di Carlo Gatti non è legata soltanto agli studi verdiani, ma a vari altri studi (per tacere di quel *Catalani* ancora unica fonte informativa intorno al delicato cantore lucchese che fu maestro del nostro) bisogna pur subito dire che Carlo Gatti è prima di tutto un musicista di espertissima mano e di aperto cuore lirico. Ed è in codesto senso che

questi suoi *Canti fraterni* rappresentano una sorpresa, non solo per il gran pubblico distratto ma anche per tanti onesti musicisti che, paghi di avere idealmente iscritto il Gatti nella categoria degli scrittori di cose musicali, non pensano affatto che se scrittore di cose musicali è eccellente, lo è appunto in quanto la sua virtù di letterato è confortata da quella del musicista dallo stile avente rigore e nitore magistrali. Per lui, come per pochi altri, si può legittimamente ripetere il vichiano «verum ipsum factum» perchè la conoscenza gli proviene dall'esperienza diretta del realizzatore, dal «fare» e non dal «sentito dire».

Come non tutti sanno, cinque di questi *Canti* magistralmente strumentati dall'autore, furono interpretati dalla grande Gianna Pederzini sotto la direzione di Victor De Sabata all'Augusteo. E i critici concordemente rilevarono la plasticità della linea melodica, inconsueta plasticità fra tante liriche moderne ove la linea melodica si spezzetta fra gli intervalli delle componenti accordali seguendole pretestualmente. Questi *Canti fraterni* sono insomma un libro di edificante ricca umanità, dove le due arti dei fratelli Angelo e Carlo Gatti, insieme concertate formano come una lega metallica indissolubile e pregevole.

E quando Angelo canta

Campana lontana. E' ancor sera.
Invoco la pace, ma invano.
Coi sogni d'un giorno, leggera
Tu torni, e mi strazi pian piano.

il dilettissimo fratello Carlo, sopra toccanti accordi di poesia vespertina e con suadenti note centrali, intona sommesso

Campana lontana...
Coi sogni d'un giorno...
Tu torni...

Libro di poesia e d'amor fraterno, di arte vera e fidata e solida, questo dei *Canti* vorremmo non mancasse mai dal leggio di ogni buon musicista poeta, e d'ogni vero e sensibile intenditore. P. M.

ALBERTO SORESINA. ***6 Sonatine*** per pianoforte. Milano, Ricordi, 1956. L. 400.

Si tratta di sei graziose composizioni, brevi o brevissime, opportunamente disposte secondo una efficace alternativa di caratteri e movimenti. Ognuna reca nel titolo un termine sufficientemente indicativo dello spirito o della struttura cui si improntа: *Sonatina brillante, melodica, canone, fanfara, seria, danza.*

Di una scrittura pianistica agevole, di una garbata modernità di atteggiamenti che lascia affiorare schemi tonali e formali consueti, si valgono nel lessico di una gustosa trasparenza e semplicità di modi, confacendosi quindi valevolmente anche alle possibilità tecniche e percettive di giovani esecutori. FA. BRU.

GIULIO CESARE BRERO. ***Tre liriche*** per canto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1956. L. 600.

Sono tre liriche piacevoli e di non ampia misura, composte su delicati e candidi versi di Lina Schwarz, la nota scrittrice per l'infanzia. E dei modi semplici, affettuosamente innocenti, propri dei lavori dedicati ai fanciulli, rivelano con efficacia lo spirito. Constatazione, questa, che non implica riserve o limitazioni sulla destinazione delle liriche, caratterizzate da una musica aderentissima ai diversi significati poetici, quindi, di volta in volta, venata di tenera nostalgia, fresca ed ingenua nelle movenze popolareggianti o pervasa di sottile e frizzante arguzia. Lo sfondo pianistico, vivificato da succose colorazioni armoniche, sottolinea convenientemente la semplicità del disegno melodico, suscitando atmosfere o allineandosi in esatte e perspicue proporzioni.

FA. BRU.

FRANCO MARGOLA. ***Fantasia su tema amarico per archi, due trombe e pianoforte*** (1951). Partitura. Bologna, Bongiovanni, 1955.

Scritta nel 1951 ma pubblicata di recente, questa composizione si snoda in un unico movimento, alternante un *Allegro vivo* a brevi *Adagi* di carattere contrastante. Si tratta di opera scorrevole, logicamente costruita e che non pecca mai di frammentarietà. Piace il taglio spigliato e sciolto dell'idea generatrice, inizialmente palleggiata fra trombe e violini; conquistano certe aguzze armonie del linguaggio politonale, tenute, però, prudentemente lontane da sonorità violente od aspre; s'impone l'abile stesura strumentale, rifuggente da ogni effetto puramente decorativo, ma nondimeno brillante ed efficace. Lavoro simpatico e vivo, quindi, che conferma l'ottima impressione suscitata dalle precedenti composizioni del maestro bresciano, di cui contribuirà ad affermare maggiormente il nome. FA. BRU.

DANIEL LESUR. ***Six Chansons de métiers,*** pour choeur à voix mixtes (1949). Parigi, Salabert, 1954.

Questa raccolta del compositore parigino costituisce la seconda serie di un ciclo di *Chansons françaises* per coro a voci miste, abbracciante, inoltre, Chansons du calendrier, Chansons populaires bretonnes, savoyardes et du Languedoc.

Nei sei brani sono accolti indifferentemente lo stile omofono — spaziante dalle arcaiche sonorità organali di *Le veigneron* agli urti dissonanti di *Les savetiers* (prima parte) e di *Les tisserands* — e quello polifonico, d'una trasparenza non comune, riconoscibile nei due canoni della seconda parte di *Les savetiers*, sfruttanti iniziali nuclei tematici.

La scrittura corale risulta varia e di rara efficacia; il musicista ha saputo evitare i pericoli che con facilità avrebbero potuto generare la struttura strofica dei pezzi e la totale assenza di modulazioni (ogni brano non esce dal tono base), dosando abilmente gli effetti, ora dilatando con divisioni le voci (che raggiungono anche il numero di otto), ora alternando il *solo* col *tutti*, ora ricorrendo a lunghi pedali o a giochi d'eco (*Les charpentiers du roi*): tutto con sorprendente leggerezza, con buon gusto e con chiaro senso di misura. Sono pezzi che si possono senz'altro raccomandare alle società corali, i cui cantori avranno anche la piacevole sorpresa, eseguendo *Les scieurs de long*, d'intonare la melodia originale della celebre aria *Plaisir d'amour* di J. P. Martini. FA. BRU.

KURT von FISCHER. ***Die Variation.*** Colonia, Arno Volk Verlag, 1956 («Das Musikwerk»).

Das Musikwerk è una raccolta di esempi di storia della musica diretta da K. G. Fellerer. Esce in brevi fascicoli ognuno dei quali è dedicato ad un genere o ad un periodo.

Tra i dieci fascicoli apparsi in precedenza, avevamo particolarmente apprezzato quelli dedicati agli *Inizii della polifonia*, ai *Trovatori*, alla *Sonata a tre*, all'*Opera*, curati rispettivamente da H. Husmann, Fr. Gennrich, E. Schenk, A. A. Abert. Ad essi si affianca il presente quaderno dedicato alla *Variazione*, lodevole per la chiarezza dei criteri, l'articolazione delle parti, la perspicuità degli esempi addotti. E' distinto in tre capitoli, dedicati rispettivamente alle Variazioni semplici, al Tema con variazioni, alle Variazioni su basso ostinato. La scelta delle musiche riportate spazia dal Quattrocento fino ai giorni nostri (D. Ellington, Bartók, Hindemith, Webern) con vasta e varia evidenza.

DO.

GIGI MAGONE. ***Toccata*** per pianoforte. Bologna, Bongiovanni, 1956.

È un brano costruito con mano sicura, soprattutto in un giovane compositore, e con chiara visione delle risorse del pianoforte: nella sua condotta propende più alla solidità di una architettura organica ed ariosa, nutrita di logiche rispondenze, che al fantasioso carattere di improvvisazione, adorno di virtuosismi strumentali, spesso inerente alle maniere toccatistiche. Di struttura ternaria, si anima nei passi a tempo vivace di vaghezze dinamiche, di impeti ritmici, in un frequente alternarsi di misure antitetiche, di rado indulgendo a procedimenti meramente effettistici. Il Corale intermedio è momento di una semplicità pacata e assorta: contrasta efficacemente con gli episodi estremi, conferendo opportuna varietà al contesto.

FA. BRU.

RECENSIONI:

libri

GUIDO PANNAIN. ***Da Monteverdi a Wagner.*** Pagine di storia della musica. Pagg. 192. Milano, Ricordi, 1956 (« Le vie »).

Chi disse che la storia della musica può ridursi a soli dieci grandi nomi forse esagerò; poichè anche i minori contribuiscono al cammino dell'arte nella loro relativa misura e talvolta in modo decisivo. Purnonostante chi voglia veramente cogliere le tappe fondamentali, nello sviluppo musicale dei secoli, deve necessariamente fermarsi sulle grandi personalità che, oltre ad affermare l'individuale e inconfondibile proprio spirito, offrono anche lo specchio dello spirito dei tempi. Il libro di Pannain *Da Monteverdi a Wagner* ha appunto l'intento di fermare l'attenzione dello studioso sulle cime più eccelse e riassuntive dei maestri grandissimi: e da queste cime ogni lettore può veramente trarre argomento per tessere la vera storia della musica, senza sottoporsi alla meccanica successione di date e di fatti. I saggi di questo volume, in parte, erano già noti per essere apparsi in riviste, ma Pannain li ha riveduti, ampliati, modificati nello spirito e nella forma, sì da farli considerare nuovissimi. Il volume si inizia con un problema sui rapporti della musica col Rinascimento, problema erroneamente posto fin d'ora da molti storici, sì da divulgare il grossolano pregiudizio che la musica sia, rispetto al Rinascimento, in ritardo di due secoli; perchè « *l'arte, se veramente arte, non può manifestarsi che al momento giusto e quello è realmente il suo tempo* ». Via via che Pannain avanza nel tempo da Monteverdi in giù, oltre a penetrare con rara profondità nello spirito dei grandi creatori, non trascura di trarne motivo ad agitare problemi di fondamentale importanza, che egli talvolta sintetizza in aforismi, capaci di sviluppo e atti a rimanere impressi nella loro scultorea verità. Potremmo portarne molti esempi. Eccone qualcuno.

Come si può meglio significare il carattere del canto gregoriano? « *La sillaba*, scrive Pannain, *sembra svanire nel suono musicale che ne raccoglie l'anelito* ». E a proposito di Bach mette in guardia rispetto a quanti lo invocano per « *fare della musica una pura oggettivazione sonora, fuori del sentimento e della vita* ». Bach invece, secondo Pannain, « *è un costruttore che invera i suoi calcoli in sereno fervore. Un'aritmetica che ha potere d'incantesimo, un'aspirazione all'infinito che rimane ferma nell'ispirazione e nel numero* ». E, riferendosi ai personaggi dell'opera di Mozart osserva con perentorietà: « *più che tali sono musicali figurazioni quelle che appaiono alla vista nelle* Nozze di Figaro, *caratteri puri ridotti allo stato di musica* ». Sulla universalità di Beethoven si legge: « *Il sentimento individuale diventa il sentimento della vita cosmica, perchè quel che è affetto e voce del sentimento patito assurge a voce universale ed eterna* ».

Volete una tipica rappresentazione dello spirito romantico?

« *Nell'Ottocento cambia la scena. Il poeta s'immerge nella sua opera e ne diventa egli stesso l'immagine, anche fisicamente* ». Una giusta parola, correggendo anche errori commessi da un secolo, è quella su Berlioz, del quale Pannain ha saputo leggere la « *pagina interiore, che è il suo dramma, nella quale pochi hanno saputo leggere* ». Insomma su tutti i grandi presi in oggetto di meditazione, Pannain apre orizzonti nuovi di indagine con acutezza di pensiero rara nella nostra cri-

tica musicale, più spesso o superficiale o incline alla forma pseudo-tedesca di pura filologia. Così sono stati veduti in alone più vasto Monteverdi, Corelli, i maestri napoletani, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Clementi, Chopin, Berlioz, Brahms, Wagner. Anche Mussorgski è investito dal pensiero di Pannain con precisa visione sebbene un po' sbrigativamente rispetto a Berlioz, trattato ampiamente, nonostante sia di minor levatura dell'autore del *Boris*.

Ecco un libro che è indispensabile, oggi per orientarsi, con sicure basi critiche, nella valutazione delle grandi individualità musicali.

ADAM

MARC PINCHERLE. ***Vivaldi.*** Paris, Editions Le Bon Plaisir, Librairie Plon, 1955. In-16°, pp. 243, con numerosi es. mus. (Collection « Amour de la musique »).

Vivaldi per il musicologo francese Marc Pincherle è l'oggetto di un amore costante e fedele le cui prime manifestazioni, di indagini e ricerche, risalgono almeno al 1929. In quell'anno infatti *La Rassegna musicale* pubblicò un suo *Saggio biografico vivaldiano* che conteneva *in nuce* gli elementi di una esegesi sviluppatasi poi (ed allargatasi all'indagine critica e all'analisi stilistica) sulle pagine di un magnifico lavoro, quell'*Antonio Vivaldi et la musique instrumentale* che apparve nel 1948 e che rimarrà per molto tempo il costante punto di riferimento di ogni studio sulla figura, l'epoca e l'opera del Prete rosso.

Il presente volumetto, apparso mesi fa in una collezione tanto benemerita della divulgazione rettamente intesa, può dirsi un *abregé* dell'opera maggiore, della quale ripete anche la distribuzione della materia: la vita di Vivaldi nel cerchio ampio della musica veneziana nei primi decenni del sec. XVIII, tra i Conservatori e i teatri; l'opera, nella sua distribuzione formale, nei caratteri stilistici, in rapporto ai mezzi d'esecuzione ed all'estetica del tempo; l'influenza sui contemporanei e la ripresa della fortuna vivaldiana dopo la lunga eclissi nelle età classica e romantica. Le grandi linee del discorso — già confortate da ampi riferimenti e note e chiose — sono state conservate, spogliandole però il più possibile delle numerose argomentazioni, delle citazioni abbondanti e ricorrendo ad un linguaggio che, rivolgendosi alla comprensione del comune lettore, evita il tecnicismo troppo stretto del lessico.

Questo Vivaldi è quindi da considerare una sintesi (nel significato esatto e proprio del termine) dell'opera maggiore, giacchè tutti gli argomenti, tutte le notizie e le tesi sulle quali l'autore si era precedentemente diffuso vi sono puntualmente riferite dando alla pagina una densità di materia inconsueta e preziosa.

La bibliografia riportata in fondo al volume non è, in sè, completa, ma serve ad integrare quella pubblicata su *Vivaldi et la musique instrumentale* con l'aggiunta dei principali scritti apparsi dopo il 1948. Segue un capitolo sulla *Discografia vivaldiana* che è stato curato dal maggiore specialista della materia, il dottor Pietro Berri.

RL. AL.

TARQUINIA ZANDONAI TARQUINI. « ***Da Via del Paradiso al N. 1*** ». Ricordi vicini e lontani. Rovereto, Arti Grafiche R. Manfrin, 1955. In-8°, pp. 214 con 12 tav. f.t. e numerose riproduzioni mus. L. 1.000.

La comparsa di queste pagine autobiografiche di Tarquinia Zandonai Tarquini, nelle quali la nota cantante lirica rievoca con naturalezza e fedeltà, fissando principalmente l'attenzione sugli episodi più salienti e più densi di umano significato, la propria breve ma intensa carriera artistica e gli anni trascorsi a fianco di Riccardo Zandonai (di cui fu consorte amorevole, dopo esserne stata, delle opere, geniale interprete) pensiamo non mancherà di fornire più di un motivo di soddisfazione alla vasta schiera degli appassionati del teatro lirico e a quanti ammirano l'arte dell'autore di *Francesca da Rimini*, e, al tempo stesso, più di una delusione a quella categoria di lettori che a pubblicazioni del genere non chiede che rivelazioni inedite, tinte indiscrete o confessioni dai tratti scopertamente personali.

Dalla lettura di dette memorie, redatte in uno stile semplice ed evidente, si riceve infatti l'impressione che l'autrice abbia di proposito evitato, forse per naturale riserbo e senso di misura, di cadere in descrizioni dettagliate e profuse nelle pagine dominate dalla presenza del musicista trentino (proprio dove sarebbe stato lecito, se non desiderabile, attendersi maggior copia di notizie), mentre la ricerca del particolare, la necessità di esprimere tutto, con atteggiamenti anche confidenziali, con una precisione ed un realismo denotanti eccezionali doti mnemoniche, si avvertono particolarmente nei capitoli riservati ai ricordi d'infanzia e all'esperienza teatrale. Si verifica, così, che avvenimenti di rilievo riguardanti l'attività creativa di Zandonai, o fatti ad essa connessi, risultino trattati quasi in superficie, in una indeterminatezza cronologica; o che situazioni e figure secondarie acquistino un valore preponderante, che certe descrizioni, per lo più di ambienti, abiti e arredi, vengano sviluppate con gusto e minuziosità schiettamente femminili.

Come il lettore avrà facilmente indovinato, il volume non riveste un carattere critico, e l'autrice stessa deve averne avuto consapevolezza; nè pretende offrire un quadro esauriente del mondo teatrale dei primi anni del secolo in corso — benché non manchino accenni interessanti, a figure di artisti, impresari, editori, — ma si presenta come un documento vivo e verace, come la migliore testimonianza di un animo nobile e generoso, di un temperamento ardente ed entusiasta, alieno soprattutto da infingimenti, quindi ugualmente sincero nelle fanciullesche manifestazioni di vanità in cui si compiace, o in certo abbandonarsi a romanticismi e ad atmosfere poetizzate, come nella commossa rievocazione degli ultimi istanti del maestro.

FA. BRU.

CORRADO MORETTI. ***L'Organo italiano.*** Cuneo, S.A.S.T.E., 1955, In-8° pp. 330 con 26 fotografie fuori testo. L. 2.700.

D. CARMELO SANGIORGIO. ***Il Posto dell'organo.*** Catania, F.lli Viaggio-Campo, 1954. In-8°, pp. 214, schizzi nel testo. L. 1.000.

La letteratura italiana attorno all'organo aveva il primato poco onorevole di essere la più povera. Ma ora pare si voglia correre ai ripari: nel corso del 1955, sono virtualmente uscite, quantunque portino diverse date di edizione, tre belle pubblicazioni. È un caso più unico che raro nell'editoria italiana. Di ciò saranno contenti gli appassionati dell'organo, che colla diffusione ed il lancio delle stesse vedranno allargarsi la cerchia di chi prende interesse ai non sempre facili problemi da risolvere sollevati dal complesso strumento musicale.

Il libro del Sangiorgio porta la data finale di stampa 10-3-1955, quello del Moretti fu lanciato al congresso di Mondovì nel settembre scorso e nel gennaio di quest'anno è uscito *L'Organo* di Sandro Dalla Libera, ma che era già pronto nel 1955.

Accenno qui collettivamente a queste tre pubblicazioni perchè ebbi il piacere di accompagnare ognuna con una mia prefazione. Tendenti ciascuna ad una ben definita meta, per cui non c'è interferenza fra esse, mi limito solo a parlare dei libri del Moretti e del Sangiorgio, perchè quello del Dalla Libera è già stato presentato su *Ricordiana* da Fabio Fano.

Il libro del Moretti, che vuol essere un libro tutto italiano, è dedicato al nostro organo, visto specialmente nel suo mo-

mento attuale. La prima parte contiene un succoso profilo storico dell'organo nostro, che si arresta alle due vie davanti alle quali ora esso si trova e che l'autore paragona a «due elementi che fluttuano alla ricerca di un equilibrio». Ma — per il Moretti — una via ha solo tendenze moderatrici, di non modificare bruscamente la tradizione, mentre la corrente innovatrice apre le porte a «tutte le sonorità in senso intensivo ed estensivo». Anche qui non si chiarisce che le sane idee nuove di rinascita dell'organo vanno proprio ricercate nel ritorno e nell'aggiornamento dei valori perenni di certe sonorità, che avevano fatto grande l'organo dei secoli passati, e che poi erano state dimenticate.

Il Moretti nel suo volume ha raccolto e razionalmente sistemato un preziosissimo materiale, che per lunghi anni farà testo per chi vuol conoscere l'organo italiano, che dalla riforma ceciliana giunge fino al tempo nostro. Nel ben congegnato schema del lavoro, che dalla tecnologia dell'organo passa a considerare lo strumento nella chiesa cattolica, che all'analisi della fonica fa seguire la sintesi delle sonorità organistiche, l'autore trova agio di presentare un quadro completo, nel quale nulla è omesso di quanto concerne l'organo, come è stato sentito in Italia fin qui dalla gran maggioranza. Anche la veste tipografica di questa pubblicazione è ottima, e arricchita da belle illustrazioni e da tavole disegnate da Carlo Vegezzi-Bossi.

Più limitato compito si propone il Sangiorgio nel trattare del *Posto dell'organo*, ma il problema non è meno importante ed arduo. In realtà il posto dell'organo è un problema di acustica ambientale; considerato poi che lo strumento è nella quasi totalità collocato in ambienti adibiti a scopo liturgico, diventa anche un problema di liturgia pratica. L'acustica ambientale non è certo trattata dal Sangiorgio in forma teorica corrispondente alle esigenze scientifiche moderne: l'autore si prefigge soprattutto scopi pratici, e da questo punto di vista le sue idee hanno una ragionevole giustificazione. Il problema liturgico è studiato con analitica meticolosità; con tutte le migliori argomentazioni possibili, l'autore cerca di dimostrare che la collocazione dell'organo nell'abside, posto ritenuto liturgicamente il migliore, lo è anche dal lato acustico. Ma ora nuovi problemi vengono indirettamente sollevati, circa la collocazione dell'organo, dalla recente Enciclica *Musicae Sacrae disciplina* ed agli stessi la pubblicazione del Sangiorgio deve ritenersi una preparazione necessaria.

In complesso nessuno dei tre autori ricordati può dire come lady Baldwin: «Ho saltato il muro»: cioè i nuovi orientamenti della fonica organaria derivati dalla valorizzazione delle sonorità classiche e barocche, non si sono ancora imposti agli studiosi italiani come in altri paesi pure di grande tradizione musicale, e tutt'al più sono visti come discutibili problemi di erudizione e non quali nuovi e necessari fattori per una rinascita moderna. Le pubblicazioni ricordate, nelle quali i nuovi problemi sono solo intravvisti, vogliamo perciò considerarle un necessario e solenne postludio, che chiude in bellezza un glorioso periodo dell'organo italiano, mentre si affaccia già al nostro orizzonte una nuova epoca, della quale vennero piantate le radici al congresso di Mondovì nel settembre scorso, e che porteranno sicuramente i loro frutti.

RENATO LUNELLI

RECENSIONI:

dischi

LEOS JANACEK. ***Tagebuch eines verschollenen (Zápisník zmizelého).***
Ernest Häfliger (t.), Cora Canne Meyer (m.s.), Felix de Nobel (pf.), tre voci femminili del Coro da Camera Olandese.
Philips, 1 disco LP da 25 cm., A 00731 R

Il compositore moravo Leos Janácek non è molto famigliare agli ascoltatori italiani. Si deve al microsolco se il creatore della *Sinfonietta* e di *Jenufa*, della *Messa glagolitica* e di *Dalla casa dei morti* sta facendosi finalmente conoscere ed apprezzare come merita. Il *Diario d'uno scomparso* occupa un posto particolare nell'opera di Janácek, pur essendo manifestazione tipica del suo orientamento sociale e popolare e del suo credo artistico. Fu composto dal 1917 al 1919 sul testo in dialetto valacco di un ignoto, testo dal titolo *Dalla penna di un autodidatta*, che si disse ritrovato nella capanna d'un giovane contadino scomparso e che venne pubblicato a puntate nel maggio 1916 sul *Lidové Noviny* di Brno. La musica, eseguita per la prima volta a Brno il 18 aprile 1921, è per tenore, contralto, tre voci femminili e pianoforte. E' un susseguirsi di 21 brevissimi poemi, più un interludio pianistico, che costituiscono nel loro assieme una specie di novella musicale passibile anche di adattamento scenico. Un contadino moravo adolescente, Janik, ammaliato da una zingara, Zefka, fugge con lei divenuta madre, sottraendosi per sempre alla famiglia, al paese, alla stirpe, conscio della generale riprovazione. Il protagonista ha una vita interiore ricca di sfumature: lo scrupolo religioso, la coscienza che rimorde, il timore dell'ira parentale, la nozione dei valori morali, la chiara visione del biasimo per aver tradito la propria schiatta, il senso della responsabilità, la virile risoluzione dell'adolescente fatto uomo. Tutte le tappe di questa crisi che si conclude con la scomparsa di Janik assieme a Zefka, si svolgono in momenti particolari della giornata e su d'uno sfondo naturalistico quanto mai vario che la musica accenna o accentua con tocchi di esemplare discrezione ma di intensa suggestione, musica quanto mai originale, quanto mai varia nelle movenze, che ha la freschezza del *melos* popolare ma senza la minima citazione folcloristica, con un declamato sostenuto da un commento pianistico che ben sovente si isola completamente dalla voce, dando completezza al dramma musicale, con ricorsi ciclici e slanci appassionati. Il tenore (Janik) canta in ognuna delle ballate salvo che nella 10ª in cui l'assolo del contralto (Zefka) è accompagnato in sordina da tre voci femminili che, assieme a Zefka, s'erano già udite alla fine della 9ª ballata. Il coretto canta fuori della scena, appena percettibile, mentre il compositore prescriveva che l'entrata e l'uscita di Zefka dovessero avvenire nella semioscurità senza attirare l'attenzione dell'uditorio. Il n. 13 è riservato al solo pianoforte e ivi si concentrano la tensione erotica e il senso drammatico del poemetto.

Il tipo di declamato adottato da Janácek è del tutto personale; esso accentua la espressività della dizione e le inflessioni melodiche. Dal punto di vista dell'uso dei cosidetti temi "improvvisati" che Janácek scopriva nel linguaggio parlato del popolo, questo *Diario* è tipica esemplificazione di un'idea monotematica fondata su di un

motivo melodico costruito sulla quarta giusta e sulla seconda maggiore. Vi si fa uso inoltre di intervalli di quarta del modo lidio ritrovati nel canto popolare moravo. Anche l'armonia è personale, ma ciò che colpisce soprattutto è l'elemento melodico-ritmico, contratto al massimo nelle proporzioni ma pieno di slancio, di movimento, di *vis* drammatica.

Questo ciclo di canti che vuol essere in fondo l'esaltazione dell'amore sublimato nel sacrificio e nella rinuncia in senso anticonvenzionale, si colloca ben in alto nella congenere letteratura musicale. Benvenuto dunque il piccolo microsolco in cui è stata raccolta la registrazione compiuta durante una pubblica esecuzione, il 14 luglio 1954, a Rotterdam, in occasione del Festival olandese, eseguito nella versione tedesca di Max Brod, un letterato che fu a lungo vicino a Janácek. Il tenore Ernst Häfliger, alle prese con una parte di eccezionale difficoltà, è in ogni senso un magnifico protagonista, anche se risulta alquanto pregiudicato nell'emissione del secondo dei tremendi *do* acuti finali: il grido dell'eroica decisione che segna il trapasso dall'adolescenza alla virilità. Il contralto Cora Canne Meyer, di voce morbidissima, appare forse più intelligente che appassionata. Le tre voci femminili si sentono forse ancor meno del dovuto, ma va tenuto conto che si tratta di una registrazione occasionale, tuttavia eccellente. Il pianista Felix de Nobel è del tutto a posto. Ecco dunque un disco realmente fuori del comune.

P. B.

LETTERE AL DIRETTORE

« Che bellezza le pause! »

« ... per me c'è più musica nelle pause che nei suoni. Si riflettono nell'intervallo la poesia rimasta sospesa e il presentimento di quella che subito ritornerà... ».

Dr. Cesare Montoli - Cremona

Ben detto. Già detto (più volte) anche dal grande Gabriele. Non bisogna però insisterci troppo, nè troppo avvicinarsi al sogno di Voltaire che con illuministico atteggiamento di melofobo vagheggiava appunto una musica unicamente fatta di pause.

Un capolavoro per Voltaire ci sentiremmo tutti di scriverlo, comodamente, senza alcun « tormento interiore », e liberando così la critica dalla fatica di dover sempre trovare qualcosa da ridire.

Se sia vero che Kierkegaard odiasse l'opera lirica

Dr. Mariarita Mazzarella - Alessandria

Non ho sul palmo della mano il prospetto dei gusti musicali del Kierkegaard, ma il suo originale studio *L'erotico nella musica* rivelerebbe tutt'altro che avversione all'opera lirica. Può essere che il malinteso sia nato da una arbitraria estensione di questa kierkegaardiana annotazione: « Un certo periodo della mia vita avrei pagato non so quanto per un posto al teatro d'opera. Adesso non ho più bisogno di dare per questo un marco. Sto fuori nel corridoio, mi appoggio alla parete che mi separa dalla platea, perchè qui la musica ha il suo più forte effetto: è un mondo a sè, separato da me. Non posso veder nulla, ma sono abbastanza vicino per sentire, eppure così infinitamente lontano ». Ma non vedo liricofobia neanche in questa annotazione. Sarebbe come ritenere avversari dell'opera tutti quelli che l'ascoltano per radio.

Ancora « sospensioni aritmetiche »

Roma, 20 ottobre '56

Caro Montani,

« ... ottimamente, che Flavio Borghese invochi il parlar chiaro di certa critica e che qualcuno ne stigmatizzi le ridicolaggini, però vorrei chiederti se fra il parlar chiaro e le ridicolaggini non possa esservi una zona aristocratica nella quale l'intelletto si trovi a suo agio, meglio che non a un mercato rionale... »
etc. Cordialmente

Alfredo Colonna

D'accordissimo, caro Colonna, ma le « sospensioni aritmetiche » di cui si vale così « magistralmente » l'innominato compositore, dove le mettiamo? Nel parlar chiaro? fra le ridicolaggini? nella zona aristocratica? Non resterebbe proprio che metterle a un mercato rionale. Ma anche lì vediamo un po' che effetto farebbe una sospensione aritmetica, per esempio questa: « quanto costano sette galline a due lire il paio? Sospensione. Chi risponde quattordici, chi tre e mezzo, chi ventotto. Non era meglio dire subito il prezzo delle « sette galline a due lire il paio? ». Vedi? Le sospensioni arimetiche non vanno bene neanche al mercato rionale.
Cordialmente.

Ermes batte Mozart

Luigi Siriani - Genova

La retorica celebrativa mozartiana ha messo le ali e vola e vola sino al ridicolo. Un giornale, pubblica che « il piccolo Mozart aveva già scritto perfette sinfonie all'età di quattro anni »? Per quanto la precocità mozartiana sia portentosa, questa notizia supera il vero. Però se lei legge le gazzette meravigliandosi di ogni loro fantasia, che dirà mai leggendo queste righe di uno dei più austeri scrittori del nostro tempo? Legga qui: « Nato al mattino, Ermes, a mezzogiorno suona già la cetra da lui inventata, indi, corso immediatamente a rubare le giovenche ad Apollo, e nascostele, ritorna di corsa nella sua culla ». Vede? Nello strettissimo giro di sei, sette ore dalla nascita, Ermes è già inventore, compositore, interprete e ladro.

« Due parole » per il Lebert in un solo volume

Viareggio, settembre 1956

Caro Maestro,
... nelle Due parole *che ha premesso alla sua condensazione del Lebert in un solo volume lei scrive: « La sera che ero ospite di (etc.). Non si deve dire « La sera in cui (etc.)? Così almeno mi dice la « professora ». Saluti cordiali da tutt'e due.*

Arvida Carlson (Upsala)

Caspita, vedo che hai imparato l'italiano alla perfezione.
Aggiungi ora, a tanta perfezione, la conoscenza di questo epigramma che il più grande prosatore del nostro Cinquecento scrisse in morte di un Gonfaloniere fiorentino di pasta frolla:

La notte che morì Pier Soderini
l'alma n'andò dell'Inferno alla bocca:
e Pluto le gridò: Anima sciocca,
che Inferno? Và nel limbo de' bambini.

Così, Nicolò Machiavelli! Allora posso dormire fra quattro guanciali.
Cordiali saluti, anche alla « professora ».

Resp. Guido Valcarenghi
Arti Grafiche G. Mongiasi - Milano - Autorizz. del Trib. di Milano n. 2241 del23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
CASTELNUOVO TEDESCO	*La Bisbetica domata*	Op. com.	4	Marseille RTF	Pagliano		Ricordi
CIMAROSA-RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*	Balletto	1	Strasbourg RTF	Pernoo		Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto		Paris RTF	De Froment		Ricordi Paris
GALUPPI-WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Op. com.	3	Buenos Aires	Sivieri	Alvear	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Bruxelles INR			Ricordi N. Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Lancaster (Pennsylvania)	Robinson	Opera Workshop	Ricordi N. Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Montreal CBC-TV	Perrault		Ricordi N. Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Mountain Playhouse	Perreau		Ricordi N. Y.
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Muskingum (Ohio)	Kendall	Muskingum College	Ricordi N. Y.
MENOTTI	*Il Telefono* (orch. trascritta per 2 pf.)	Op. com.	1	Parma	Casagrande, Felizianetti(piano)	Regio	Ricordi
MOZART-PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op. com.	3	Venezia	Paumgartner	Cà Pisani	Ricordi
RESPIGHI	*Lauda per la Natività del Signore*	Oratorio		Venezia	Fasano	Isola S. Giorgio	Ricordi
RESPIGHI	*Maria Egiziaca*	Op.		Venezia	Naumann	Conservatorio	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Balletto		Venezia	Fasano	Isola S. Giorgio	Ricordi
TESTI	*Il Furore di Oreste* (prima rappresentazione assoluta)	Tragedia	1	Bergamo	Gracis	Donizetti	Ricordi
ZANDONAI	*Francesca da Rimini*	Tragedia	4	S. Francisco (Cal.)		S. Franc. Opera	Ricordi
ZANDONAI	*Francesca da Rimini* (per le Vacanze Musicali)	Tragedia	solo 3°	Venezia	Olivieri	Conservatorio	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
AGUIRRE	*2 Danze argentine: Huella y Gato*	Gr. orch.	Bahia Blanca	Castro		6	Ricordi
AGUIRRE	*2 Danze argentine: Huella y Gato*	Gr. orch.	Buenos Aires	Castro		6	Ricordi
AGUIRRE	*2 Danze argentine: Huella y Gato*	Gr. orch.	Radio del Estado (Buenos Aires)	Remoortel		6	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*3 Corali*	Orch.	Radio del Estado (Buenos Aires)	Forti		12	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*3 Corali*	Orch.	Assisi	Bartoletti		12	Ricordi
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Archi	Como	Lonati		9	Ricordi
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Archi	New York	Cantelli		9	Ricordi
BIANCHI	*3 Tempi*	Archi	Trieste	Rispoli		19	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BOLZONI	*Minuetto in si*	Archi	London BBC	Hardy		4	Ricordi
CASTALDI	*Tarantella*	Archi	London BBC	Lucas		5	Ricordi
CASTELNUOVO TEDESCO	*La Bisbetica domata*. Ouverture	Orch.	London BBC	Robinson		9	Ricordi
CATALANI-ZANDONAI	*In sogno*	Orch.	Toronto	Unger		4	Ricordi
CIMAROSA-CECE	*Concerto per 2 flauti e orch.*	Orch.	London BBC	Sacher	Jaunet e Graf	18	Ricordi
CLEMENTI-CASELLA	*Sinfonia in re*	Orch. cam.	Battle Creek (Michigan)	Parkes		25	Ricordi
CLEMENTI-CASELLA	*Sinfonia in re*	Orch. cam.	London BBC	Robinson		25	Ricordi
CRESTON	2° *Sinfonia*	Gr. orch.	Milano	Monteux			Schirmer
DUBENSKY	*Fuga per 18 violini*	Archi	Guatemala	Archila		4	Ricordi N. Y.
FALLA (DE)	*Homenajes*	Orch.	Torino RAI	Argenta		19	Ricordi
FRESCOBALDI-GHEDINI	*Toccata* dai *4 Pezzi*	Orch.	Trieste	Pedrotti		2	Ricordi
GAITO	*Vision*	Gr. orch.	Buenos Aires	Andreani		9	Ricordi
GHEDINI	*Concerto per orchestra* (prima esecuzione assoluta)	Orch.	Milano	Cantelli		22	Ricordi
GHEDINI	*Musica da concerto*, per viola e archi	Archi	Torino RAI		Giuranna	21	Ricordi
GHEDINI	*Pezzo concertante*, per 2 violini, viola obbligata e orch.	Orch.	Malmö (Svezia)	Sten-Ake Akelsson		13	Ricordi
GIURANNA	*Apina rapita dai nani della montagna*	Orch.	Torino RAI	Fighera		11	Ricordi
GUARNIERI	*Brasiliana*	Orch.	S. Paulo	Guarnieri	Zlatopolsky	18	Ricordi B. A.
GUARNIERI	*Concerto n. 2 per violino e orch.*	Orch.	S. Paulo	Guarnieri		20	Ricordi S. Paulo
GUASTAVINO-DRAGO	*Pueblito mi pueblo*	Orch. cam.	Buenos Aires	Drago		4	Ricordi B. A.
GUERRINI	*2 Tempi di concerto*, per pf. e orch.	Orch.	Torino RAI	Rossi	Magnetti	19	Ricordi
GUERRINI	*Trifons*. Tema con 2 derivazioni	Gr. orch.	Radio Monte-Carlo			20	Ricordi
KELKEL	*Concertino*, per violoncello e orch.	Orch.	Saarbrücken UKV			20	Ricordi Paris
LABROCA	*Sonata per orchestra*, con pf. conc.	Orch.	Paris RTF	Bigot	Thyssens-Valentin	8	Ricordi
MALIPIERO	4° *Sinfonia* (in memoriam) (prima esec. a Milano)	Gr. orch.	Milano	Celibidache		25	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Wednesday	Miller		20	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Napoli	Mainardi		20	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Torino RAI	Caracciolo		20	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Buenos Aires	Castro		15	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Lille RTF	Clowez		15	Ricordi
MARINUZZI	*Rito nuziale*	Gr. orch.	Radio Danese	Di Bella		4	Ricordi
MARINUZZI	*Valzer campestre*	Coro e orch.	Radio Danese	Di Bella		4	Ricordi
MARTELLI	*Concertino*	Orch.	Paris RTF	Bigot			Ricordi Paris
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Siena	Zecchi		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Firenze	Votto		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Milano	Votto		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Firenze	Votto		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Milano	Votto		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch.	Trieste	Mander		5	Ricordi
MARTUCCI	*Tarantella*	Gr. orch.	Firenze	Votto		9	Ricordi
MARTUCCI	*Tarantella*	Gr. orch.	Milano	Votto		9	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*. Preludio	Orch.	Marseille RTF	Pagliano		4	Ricordi
MIGNONE	*Festas das Igrejas*	Orch.	Radio Gazeta (Sao Paulo)	Mignone		20	Ricordi S. Paulo

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MIGNONE	*6 Preludios*	Orch.	Radio Gazeta (Sao Paulo)	Mignone		12	Ricordi S. Paulo
MIGNONE	*Sinfonia do Trabalho*	Orch.	Radio Gazeta (Sao Paulo)	Mignone		19	Ricordi S. Paulo
MONTANI	*Concertino in mi*, per pianoforte e archi	Archi	Salsomaggiore	Gandolfi	Margara	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi*, per pianoforte e quartetto d'archi	Archi	Milano	Quartetto Bonzo	Bedini Massa	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi*, per pianoforte e archi	Archi	Como	Lonati	Mulazzi	12	Ricordi
MULE'	*Sicilia canora*. Suite in 2 tempi	Orch.	Radio Danese	Di Bella		15	Ricordi
NABOKOV	*Symboli Chrestiani*. Per baritono e orch.	Orch.	Radio Zürich	Nabokov		17	Ricordi Paris
PAISIELLO-BRUGNOLI	*Concerto in do per pf. e orch.*	Orch.	Montreal CBC	Leduc	Semproni	21	Ricordi
PASQUINI-TONI	*Toccata e pastorale*	Orch. cam.	Buenos Aires	Castro		7	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Budapest	Rossi		20	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Per pf. e orch.	Orch.	Radio Zürich	Burkhardt	Priegnitz	12	Ricordi
PIZZETTI	*3 Canzoni*. Per soprano e archi	Archi	London BBC		Cole	14	Ricordi
PIZZETTI	*3 Canzoni*. Per soprano e archi	Archi	Wednesday	Milier	Ryan	14	Ricordi
PIZZETTI	*3 Preludi per l'Edipo Re*	Orch.	Salzburg	Mander		15	Ricordi
REIZENSTEIN	*Seguidilla*	Picc. orch.	London BBC	Miles		3	Ricordi London
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1° suite)	Orch.	Besançon e RTF	Monteux		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1° suite)	Orch.	London BBC	Hopkins		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1° suite)	Orch.	Brighton	Menges		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1° suite)	Orch.	Provincetown (Rhode Island)	Hawthorne		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1° suite)	Orch.	Toledo (U.S.A.)	Hawthorne		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1° suite)	Orch.	Arnehm (Olanda)	Jan Out		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3° suite)	Archi	Toronto CBC	Barbini		16	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Radio Eireann, Dublin	Broin		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Buenos Aires	Fuchs		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Paris	Golschmann		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Bruxelles	Golschmann		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	London BBC	Goossens		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	New Orleans (Luisiana)	Hilsberg		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Portland (Oregon)	Bloomfield		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Boomington (Indiana)			20	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pianoforte e orchestra*	Orch.	Radio Eireann, Dublin	Horvat	Puliti Santoliquido	18	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pianoforte e orchestra*	Orch.	London BBC	Davis	Hope	18	Ricordi
RESPIGHI	*Tramonto*. Poemetto lirico per mezzo-soprano e archi	Archi	Buenos Aires		Souza	16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Toronto	Susskind		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	London BBC	Jenkins		20	Ricordi
ROCCA	*Il Dibuk*. Danze e Finale dell'Opera	Gr. orch.	Firenze	Klecki		15	Ricordi
ROSSELLINI	*Canzone del ritorno* (prima esec. in Canada)	Orch.	Winnipeg	Kaufman		5	Ricordi
SALVIUCCI	*Introduzione, passacaglia e finale*	Gr. orch.	Milano	Giulini		13	Ricordi
SALVIUCCI	*Sinfonia italiana*	Gr. orch.	Toronto CBC	Waddington		10	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
SAMMARTINI-							
MARTUCCI	*Pastorale* (prima esec. in Canada)	Picc. orch.	Toronto CBC	Unger		4	Ricordi
SAUNDERS	*Interludium*	Archi	London	Braithwaite		7	Ricordi London
SCHUBERT-MORTARI	*Divertissement à la hongroise*	Orch.	Radio Monte-Carlo			30	Ricordi
TESTI	*Divertimento per orchestra* (prima esec. assoluta)	Orch.	Milano	Kurtz		16	Ricordi
TOSATTI	*Divertimento* (prima esec. in Canada)	Orch. cam.	Vancouver CBC	Avison		15	Ricordi
UGARTE	*De mi tierra*	Gr. orch.	Amsterdam	Malka		15	Ricordi
VERACINI-MALIPIERO	*Concerto in mi min.*	Archi	S. Isidro (Buenos Aires)			12	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Rochdale	Weldon		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Coventry	Weldon		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Huddersfield	Weldon		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Newport	Weldon		4	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in do* « Per la solennità di S. Lorenzo » F. XII n. 14	Orch.	Budapest	Rossi		14	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in do* « Per la solennità di S. Lorenzo » F. XII n. 14	Orch.	Winterthur (Svizzera)	Desarzens		14	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in do* « Per la solennità di S. Lorenzo » F. XII n. 14	Orch.	Radio Lausanne	Desarzens		14	Ricordi
VIVALDI-FANNA	*Sinfonia in si min.* « Al S. Sepolcro » F. XI n. 7	Archi	Buenos Aires	Castro		6	Ricordi
VIVALDI-MADERNA	*Concerto in do min.* F. XI n. 8	Archi	Genova	Ephrikian		6	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*L'autunno* dalle *4 Stagioni*	Archi	Toronto CBC	Barbini		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in fa*, F. XII n. 18	Orch.	Nancy	Dautremer		11	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in la*, F. XI n. 4	Orch.	Hartford (Connecticut)	Mahler		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol*, per 2 mandolini, archi e org. F. V n.2	Archi	London BBC	Bernard	Jensen e D'Alton	12	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in fa* « Per la solennità di S. Lorenzo » F. I n. 20	Archi	Assisi	Bartoletti		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol min.* F. XI n. 21	Archi	Genova	Ephrikian		7	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol* « Alla rustica » F. XI n. 11	Archi	Genova	Ephrikian		4	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol min.* F. III n. 2	Archi	Genova	Ephrikian		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in re*, F. XI n. 16	Archi	Genova	Ephrikian		6	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in la min.* per fagotto e archi	Archi	Sao Paulo	Guarnieri	Meiers	10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*8° Concerto in la min.* da *L'Estro armonico*	Archi	Assisi	Bartoletti		10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*8° Concerto in la min.* da *L'Estro armonico*	Archi	Trieste	Mander		10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Le 4 Stagioni*	Archi	Salt Lake City (Utah)	Shand		40	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orch.*	Orch.	Venezia	Monteux	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orch.*	Orch.	Napoli	Scherchen	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per trio e orch.*	Orch.	Firenze	Cattini	Trio di Trieste	30	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (settembre - ottobre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ZAFRED	*Concerto per trio e orch.*	Orch.	Trieste RAI	Toffolo	Trio di Trieste	30	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve*	Archi	Trieste RAI	Toffolo		16	Ricordi
ZAFRED	*4° Sinfonia* « In onore della Resistenza »	Gr. orch.	Katowice (Polonia)	Skrowaczewski		30	Ricordi
ZAFRED	*4° Sinfonia* « In onore della Resistenza »	Gr. orch.	Varsavia	Skrowaczewski		30	Ricordi
ZAFRED	*4° Sinfonia* « In onore della Resistenza »	Gr. orch.	Cieszyn (Polonia)	Skrowaczewski		30	Ricordi
ZAFRED	*4° Sinfonia* « In onore della Resistenza »	Gr. orch.	Zabrze (Polonia)	Skrowaczewski		30	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del torchio e Cavalcata* da *Giulietta e Romeo*	Orch.	London BBC	Robinson		14	Ricordi
ZANDONAI	*Il Flauto notturno*	Picc. orch.	Firenze	Monteux	Gordigiani	11	Ricordi
ZIINO	*Adagio e fuga*, per pf. e archi	Archi	Napoli RAI	Ziino	De Barberiis	11	Ricordi

G. RICORDI & C.

EDITORI / MILANO

LE PARTITURINE

RICORDI

raccolgono alcune centinaia
di composizioni
appartenenti a tutti i generi
della letteratura musicale
classica e moderna

L'elegante veste grafica
la nitidezza litografica,
la sicurezza revisionale unita
a esemplare fedeltà agli originali
fanno di questa collezione
uno strumento indispensabile
per lo studioso e per l'amatore
e una guida utilissima
per l'ascolto della musica incisa.

I prezzi di queste partiture in 16°
sono economici.

Catalogo completo a richiesta.

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Ottobre 1956

TEORIA			
E.R. 2514	CINQUE	*Nozioni di teoria musicale per il canto corale ad uso degli Istituti Magistrali.* Fasc. II	800
PIANOFORTE			
E.R. 2333	BEETHOVEN	*Sonata*, op. 31 n. 1 (Casella) (3.a edizione)	300
E.R. 2347	—	*Sonata*, op. 109 (Casella) (3.a edizione)	250
E.R. 735	BERENS	*Nuova scuola della velocità*, op. 61. 40 Esercizi. Fasc. III	350
E.R. 2526	CHOPIN	*Valzer brillante*, op. 34 n. 3 (Brugnoli-Montani)	150
E.R. 2551	—	*Valzer*, op. 64 n. 3 (Brugnoli-Montani)	150
E.R. 811	CIAIKOVSKI	*Rêverie du soir*, op. 19 n. 1 (Selazzi)	150
E.R. 720	COUPERIN	*Le Carillon de Cythère* (B. Cesi)	150
E.R. 413	FRESCOBALDI-BRUGNOLI	*Toccata e fuga*	300
E.R. 717	HAYDN	*Sonata* n. 5 in *do* (Buonamici)	200
E.R. 722	LISZT	*Chapelle de Guillaume Tell* (da « Années de Pèlerinage » - I.ère Année) (Tagliapietra)	200
E.R. 723	—	*Les Cloches de Genève* (da « Années de Pèlerinage » - I.ère Année) (Tagliapietra)	200
E.R. 757	—	*Eglogue* (da « Années de Pèlerinage » - I.ère Année) (Tagliapietra)	150
E.R. 882	—	*Mazeppa* (N. 4 dagli « Studi trascendentali ») (Brugnoli)	250
E.R. 462	ZIPOLI	*Suite* (Longo Al.)	300
PIANOFORTE A 4 MANI			
E.R. 1156	BRAHMS	*16 Valzer*, op. 39	700
2 PIANOFORTI			
E.R. 2496	BACH	*Concerto brandeburghese* n. 6. Riduzione di M. Zanon	700
E.R. 2475	BACH-TAGLIAPIETRA	*Passacaglia in do minore, per organo.* Libera trascrizione per 2 pianoforti	500
E.R. 325	LONGO AL.	*Variazioni sul tema « Ah! vous dirais-je, maman »* op. 39 n. 1	600
CANTO E PIANOFORTE			
129029	AUTORI DIVERSI	*10 Arie antiche italiane*, a cura di L. Tomelleri (testo italiano e inglese)	1500
E.R. 1560	BORDOGNI	*3 Esercizi e 12 Nuovi vocalizzi con accompagnamento di pianoforte*, op. 8 (mezzo soprano o tenore)	600
E.R. 1555	GUERCIA	*L'Arte del canto italiano.* Metodo per voce di soprano o mezzo soprano. Parte II	500
E.R. 1556	—	id. Parte III	800
51146	VERDI	*Otello*: « Desdemona rea! » (t. e br.)	1000
VIOLINO			
E.R. 630	DANCLA	*Scuola dell'arco.* 18 Studi, op. 116. Libro 2° (Anzoletti)	500
E.R. 110	LOCATELLI	*L'Arte del violino.* 25 Capricci (Franzoni)	1000

VIOLINO E PIANOFORTE

E.R. 1984	PAGANINI	*Variazioni di bravura sulla 4ª corda*, sopra temi del « Mosè » di G. Rossini	250

VIOLA

E.R. 392	PALASCHKO	*12 Studi*, op. 62	400

ARMONICA A BOCCA

129297	ANZAGHI	*Ritmando moderatamente*. Ritmo moderato, per trio, quartetto e quintetto	250

CLARINETTO E PIANOFORTE

129205	MUSSORGSKI	*Vecchio castello* (da « Quadri di una esposizione ») Trascrizione di G. Barbera	250

CORNETTA

129327	CARDONI	*Introduzione allo studio della cornetta*	1000

ORCHESTRINA

129264	AUTORI DIVERSI	*Concertino Ricordi* a cura di E. Ceragioli. Album professionale N. 2: 12 Pezzi	600

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

BELLINI	*La Sonnambula* (in brochure)	2000
BOITO	*Mefistofele* (in brochure)	2400
PUCCINI	*La Bohème* (in brochure)	2700

L'annata 1955
di Ricordiana
è in vendita a L. 3.000
in elegante rilegatura
in tutta tela grigia,
impressioni in rosso e oro
e indice generale



dischi

Columbia

MOZART-GIESEKING

Una splendida registrazione
dell'opera omnia per pianoforte di Mozart
interpretata
da uno dei più grandi pianisti
della nostra epoca:
ecco il superbo contributo
della COLUMBIA
alle manifestazioni che, nel 1956,
commemoreranno il IIº centenario
della nascita di Mozart

Pubblicati in Italia:

Volume Iº - 33 QCX 10121
Volume IIº - 33 QCX 10125
Volume IIIº - 33 QCX 10127

L'opera completa nell'edizione francese (11 dischi microsolco COLUMBIA 33 FCX 311/321 presentati in un lussuoso album) è già distribuita in Italia e segna un successo di vendita.



BECHSTEIN

pianoforti

delle più grandi marche internazionali - gran coda da concerto - mezza coda - verticali - piccoli modelli di lusso in acero bianco, in noce, in mogano - accordature, noleggi, cambi, occasioni

sempre ottime condizioni di pagamento

G. RICORDI & C.

GENOVA	via Fieschi, 20r
MILANO	via Berchet, 2 corso V. Emanuele, 34
NAPOLI	gall. Umberto I, 88
PALERMO	via Cavour, 52
ROMA	via C. Battisti, 120

PIANOFORTI SCHIMMEL

Braunschweig - Germania Occidentale



Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: **Ditta Roberto Strinasacchi - Verona**

LA SCALA

RIVISTA DELL'OPERA

DIRETTORE:
FRANCO ABBIATI

Vi collaborano i più noti scrittori e critici italiani e stranieri. Corrispondenti dalle maggiori città italiane e straniere.

Sotto il simbolico nome del famoso Teatro, questa Rivista internazionale si dedica a tutti gli avvenimenti musicali ed a tutti gli spettacoli in Italia ed all'estero

◆

Una copia L. 600

Abbonamento L. 6.000 *Estero* L. 10.000

PUBBLICAZIONE MENSILE DELLA EDITORIALE DELFINO

Direz. - Redazione - Amministraz. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

Il cambiadischi funziona con dischi diversi, anche se mescolati.

giradischi L. 22.000 (con supporto di metallo L. 24.000) - cambiadischi L. 42.000
PREZZI AL PUBBLICO

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. R. L.
Milano, Via Berchet, 2.



Deutsche Grammophon Gesellschaft

	Disco:
JOSEPH HAYDN	
La Creazione (Oratorio in 3 parti) Irmgard Seefried, soprano Richard Holm, tenore Kim Borg, basso Coro della Cattedrale di S. Edvige di Berlino Orchestra Filarmonica di Berlino dir.: e al cembalo Igor Markevitch	LPEK 551/53
WOLFGANG AMADEUS MOZART	
Requiem KV 626 Irmgard Seefried - Gertrude Pitzinger Richard Holm - Kim Borg Coro dell'Opera di Stato di Vienna Orchestra Sinfonica di Vienna dir.: Eugen Jochum	LPM 18 284
Sinfonia n. 38 in re magg. KV 504 (Sinfonia di Praga) Sinfonia n. 34 in do magg. KV 338 Orchestra Filarmonica di Berlino dir.: Igor Markevitch	LPM 18 176

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI
Via Fabio Filzi, 29 - MILANO - Telefono 69.92
UFFICI
FIRENZE GENOVA MILANO NAPOLI PADOVA ROMA TORINO TRIESTE
Piazza Stazione 1 - Via d'Annunzio 1 - Via Locatelli 5 Via Medina 40 Via Verdi 6 Piazza Mignanelli 3 - Via Mercantini 3 - Via Trento 15
BOLOGNA - Via Livraghi, 1

EDIZIONI EDS A. DE SANTIS - ROMA - Via del Corso, 133

Un interessante inedito di:

Luigi BOCCHERINI Quintetto op. 21 n. 6
per flauto, due violini, viola, violoncello
Partitura in 8° L. 750.-

Un grande successo del repertorio sinfonico contemporaneo:

Franco MANNINO Concerto per pianoforte e orchestra
Riduzione per due pianoforti L. 2000.-
Partitura in formato 8° grande L. 3000.-

Di prossima pubblicazione:

Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

TUTTE LE EDIZIONI: EULENBURG LTD. - C. F. PETERS
BÄRENREITER VERLAG - SCHOTT'S SOHNE
BREITKOPF & HARTEL - CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS - etc. etc.

DISCHI: {microsolco / normali} LA DISCOTECA PIU' FORNITA D'ITALIA

EXCELSIOR ACCORDION EXPORT CORPORATION

Castelfidardo (Italia) - New York (USA)



FABBRICA DI
FISARMONICHE

. . . la Fisarmonica
degli Artisti

della RADIO, della Televisione e del Disco

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
RUGGIERO RICCI
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
SUZANNE DANCO
FRIEDRICH GULDA
ALBERTO EREDE
TRIO DI TRIESTE
KARL MUNCHINGER
con l'Orchestra da Camera di Stoccarda

DECCA *Italiana S. p. A.*

MILANO - VIA BRISA 3 - TELEFONO 891.848 - 874.048



Braunschweig

un pianoforte di grande classe

Strumenti originali fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona