Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE

Anno 1957



BIBL00234

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO III N. 1 / GENNAIO 1957



G. RICORDI & C. s.p.a.

Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, 2
Corso V. Emanuele, 34

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., 380
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: Mosarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1299
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: 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. Chiyoda-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, Nyuz 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 Mùsico: Colón a Dr. Diaz, 31

Indice dell'annata 1957

Articoli

ABBADO MICHELANGELO. *Ragioni di una scelta*, pag. 133.

ALLORTO RICCARDO. *I canti popolari piemontesi nelle raccolte di Leone Sinigaglia*, pag. 283 - *Intervista con Francis Poulenc*, pag. 5 - *Il mito di Toscanini*, pag. 97.

BEGUIN ALBERT. *Georges Bernanos e i «Dialogues des Carmélites»*, pag. 2.

BERIO LUCIANO. *Note sulla musica elettronica*, pag. 427.

BERRI PIETRO. *Un curioso istrumento e la sua discografia*, pag. 28.

CONFALONIERI GIULIO. *In memoria di Ettore Pozzoli*, pag. 547.

CORREA DE AZEVEDO LUIS HEITOR. *Musica contemporanea nell'America Latina*, pag. 8.

DAMERINI ADELMO. *Presenza di Lorenzo Perosi*, pag. 130.

FURTWAENGLER WILHELM. *Sui programmi di concerto*, pag. 543.

GAVAZZENI GIANANDREA. *Dal «Diario di un musicista»*, pag. 418 - *Le Domeniche musicali*, pag. 178.

GUI VITTORIO. *«Saper leggere...»*, pag. 91.

HESS WILLY. *Beethoven e lo Spielhur*, pag. 226.

MALIPIERO G. FRANCESCO. *Claudio Monteverdi. Commiato*, pag. 18 - *La Favola del figlio cambiato*, pag. 289.

MALIPIERO RICCARDO. *Musica totale negli Stati Uniti*. pag. 278.

MONTANI PIETRO. *Karl Czerny musicista purosangue*, pag. 551.

PANNAIN GUIDO. *Giovanni Gabrieli e la Cappella di S. Marco*, pag. 82.

PESTALOZZA LUIGI. *I Dialoghi di G. Francesco Malipiero*, pag. 346.

RONCAGLIA GINO. *Giuseppe Verdi e la regia*, pag. 189 - *«Va, pensiero...» ha centoquindici anni*, pag. 553.

SANTI PIERO. *Conseguenze e inconseguenze delle «estreme conseguenze»*, pag. 342.

SARTORI CLAUDIO. *L'insegnamento viene dal Nord*, pag. 338.

SCHNEIDER MARCEL. *Henri Dutilleux*, pag. 230.

STUCKENSCHMIDT H. H. *Anton Webern*, pag. 274.

TERENZIO VINCENZO. *Domenico Scarlatti e il suo secolo*, pag. 87.

TONI ALCEO. *Frenesia della velocità e suoi riflessi musicali*, pag. 234.

Teatri e concerti

pagg. 34, 99, 145, 193, 238, 292, 352, 457, 518.

L'estate musicale

pag. 438

L'autunno musicale

pag. 494

Note musicali

(Modulazioni, Concorsi, Brevi)

pagg. 61, 168, 214, 258, 320, 394, 464, 531.

Contributi bibliografici

pagg. 140, 230.

Lettere al Direttore

pagg. 79, 127, 175, 223, 271, 335, 415, 475, 477, 587.

Recensioni

Musiche

ARNOD R. C., *Petite suite enfantine* per pianoforte, pag. 537.

BELCANTO. *10 Arie antiche italiane* a cura di L. Tommelleri, pag. 170.

BETTINELLI B., *Fantasia* per pianoforte, pag. 534.

BOULEZ P., *Structures*. 2 Pianos à 4 mains, pag. 65.

CANTI SICILIANI a cura di Carmelo Giacchino, pag. 403.

CHAILLY L., *Due istantanee* per pianoforte, pag. 64 - *Lamento di Danae* per canto e pianoforte, pag. 535 - *Sonata tritematica, n. 1 op. 96* per pianoforte, pag. 64.

DE CAVALIERI E., *Rappresentazione di Anima e Corpo*, a cura di Emilia Gubitosi, pag. 63.

DEL CORONA R., *La mi tenne la staffa* e *Già ciascun buon nocchier*, per canto e pianoforte, pag. 65.

DI MARTINO A., *Adagio e Allegro* per trio - *2 Liriche di Stefan George* per voce e pianoforte, pag. 64.

D'ONOFRIO G., *Suite da concerto*, pag. 268.

EINEM G., *Meditationen*, pag. 537.

ESPOSITO A., *Toccata-Studio*, per organo, pag. 171.

FELLEGARA V., *Concerto breve* per orchestra da camera, pag. 264.

GAGNEBIN H., *Concerto* per pianoforte e orchestra, pag. 402.

GORINI FALCO R., *Tre laude del XII secolo* per baritono e pianoforte, pag. 171.

IVES CH. E., *Scherzo (Over the pavements)*, per ottavino, clarinetto, fagotto (o saxofono), tromba, tre tromboni, percussione e pianoforte, pag. 66.

KABALEVSKI D., *Concerto op. 49* per cello e orchestra, pag. 265.

MAGGIONI A. A., *6 Canti incaici* per pianoforte, pag. 536.

MARGOLA F., *Sonata* per pianoforte - *4 Sonatine*, pag. 63.

MARTIN F., *Concerto* per sette strumenti a fiato, timpani, batteria e orchestra d'archi, pag. 264.

NUSSIO O., *Concerto classico* per cembalo o pianoforte e orchestra d'archi, pag. 263.

PINELLI C., *Sinfonia breve* per orchestra, pag. 401.

PORRINO E., *Nuraghi*. Tre danze primitive sarde, pag. 402.

ROCCA L., *Salmodia* per baritono, coretto misto, 11 strumenti a fiato e percussione, pag. 401.

ROSSINI G., *Un petit train de plaisir* per pianoforte; *Petit caprice* per pianoforte. A cura di Pietro Montani, pag. 170.

SEGHIZZI A. C., *14 Canti popolari friulani* per voci maschili, pag. 403.

SILVA IBERICA, *Musiche italiane, portoghesi, spagnuole dei sec. XVI, XVII, XVIII per strumenti a tastiera*, pag. 171.

SORESINA A., *Breve sonata sugli squilli militari* per 2 pianoforti, pag. 402.

TORREBRUNO L., *Metodo per xilofono e marimba*, pag. 263.

VERETTI A., *Sonatina* per pianoforte, pag. 534.

VIVALDI A., *Concerti per violino, archi e cembalo; Concerti per violoncello, archi e cembalo; Concerti per fagotto, archi e cembalo; Concerti per archi e cembalo; Concerto per viola d'amore, 2 oboi, fagotto, 2 corni e basso continuo; Concerto per 3 oboi, fagotto, 2 corni, violino, archi e cembalo; Concerto per oboe, 2 violini, archi e cembalo*, pag. 399.

ZAFRED M., *4° Quartetto* per archi; *Sinfonia breve per archi*, pag. 262.

WEBERN A., *Drei Volktexte op. 17* per canto, violino (anche viola), clarino o clarinetto basso; *Quartetto op. 28* per archi; *6 Bagatellen op. 9* per quartetto d'archi, pag. 536.

WIEDERMANN A. B., *Notturno* for organ solo; *Berceuse* for organ solo, pag. 538.

Libri

BARTOS F., *Bedrich Smetana*, pag. 470.

BRIGANTI F., *Gio. Andrea Angelini Bontempi*, pag. 326.

BUSSI F., *L'Antifonario Graduale della Basilica di S. Antonino in Piacenza*, pag. 221.

CHALUPT R., *Ravel au miroir de ses lettres*, pag. 328.

COEUROY A., *Dictionnaire critique de la musique ancienne et moderne*, pag. 324.

COLLAER P., *La Musique moderne 1905-1955*, pag. 71.

COLLECTANEA HISTORIAE MUSICAE II, pag. 220.

DA MILANO don P., *Padre Giovenale Ancina*, pag. 69.

DAVID Mc LLESTER, *Enemy Way Music*, pag. 405.

DE LORENZO L., *My Complete Story of the Flute; Addenda to «My complete story of the flute»; Addenda number II to «My complete story of the flute»*, pag. 222.

ENGEL H., *Luca Marenzio*, pag. 68.

ETUDES GREGORIENNES. *Raccolta di studi pubblicati dall'Abbazia di Solesmes*, pag. 71.

FAVARA A., *Corpus di musiche popolari siciliane*, pag. 467.

GAVAZZENI G., *La Casa di Arlecchino*, pag. 582.

GAVOTY B., *Herbert von Karajan*, pag. 221.

GORINI E., *Contributo alla storia del teatro vercellese*, pag. 69.

GRAETER M., *Konzertführer*, pag. 405.

HASELBACH R., *Giovanni Battista Bassani*, pag. 328.

HERZFED F., *Musica nova*, pag. 405.

LA SCALA 1946-1956. A cura di Franco Armani, pag. 583.

LESURE F. et THIBAULT G., *Bibliographie des editions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard* (1551-1598), pag. 326.

LIESS A., *Carl Orff*, pag. 405.

LOESSER A., *Men, Women and Pianos*, pag. 405.

MOMPELLIO F., *Sigismondo d'India musicista palermitano*, pag. 404.

MONTEROSSO R., *Musica e ritmica dei trovatori*, pag. 217.

A MOZART PILGRIMAGE. Transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano, pag. 70.

ROGNONI L., *Rossini*, pag. 67.

RONCAGLIA G., *La Cappella musicale del Duomo di Modena*, pag. 469.

RONGA L., *Arte e gusto nella musica*, pag. 469.

ROSENTHAL H., *Sopranos of to day*, pag. 67.

SOUREK O., *Antonin Dvorak*, pag. 470.

STEDRON B., *Leos Janàcek*, pag. 470.

STRAUSS R., *Thematisches Verzeichnis*, pag. 73.

TAPPOLET W., *Arthur Honegger*, pag. 68.

TIENOT Y., *J. P. Rameau*, pag. 73.

Dischi

BARTOK B., *Canottaggio, Sincopi* e *Variazioni libere*, dal *Microcosmos*, pag. 125.

BEETHOVEN L., *1° Concerto in do maggiore op. 15* per pianoforte e orchestra, pag. 409; *5° Concerto in mi bemolle op. 73*, per pianoforte e orchestra, pag. 585; *9ª Sinfonia op. 125 (Corale)*, pag. 330; *8ª Sinfonia op. 93 - Trio op. 70 n. 1 - Sonata per violino e pianoforte (La Primavera)*, pag. 331; *Quartetti op. 18, n. 5 e 6 - Sonata in fa minore op. 57 (Appassionata) - Sonata in do minore (Patetica) - Sonata in do diesis op. 27 n. 2 (Chiaro di luna) - Sonata in do maggiore op. 53 (Waldestein)* pag. 332; *Sonata in si bemolle maggiore op. 81 (Les Adieux)* pag. 333.

BERG A., *String Quartet op. 3*, pag. 125.

BERLIOZ H., *Symphonie fantastique op. 14*, pag. 584.

I BIS DI ALBERTO MOZZATI, pag. 584.

BOITO A., *Mefistofele*, pag. 173.

BRAHMS J., *1° Concerto in re minore op. 15* per pianoforte e orchestra, pag. 412.

BRUCH M., *Concerto in sol minore, op. 26* per violino e orchestra, pag. 585.

CHERUBINI L., *Messa di requiem in do minore*, pag. 268.

CORELLI A. *Concerto grosso op. 6 n. 1*, pag. 122.

DALLAPICCOLA L., *Quaderno musicale di Annalibera*, pag. 125.

DEBUSSY C., *Nocturnes*, pag. 473.

DE MACHAUT G., *La Messe Notre Dame*, pag. 266.

HAYDN J., *Missa in «tempore belli» in do maggiore - Messa Imperiale*, pag. 267.

LISZT F., *Orpheus - Mazeppa*, pag. 472 - *2° Concerto la maggiore* per pianoforte e orchestra, pag. 411.

MARTINI G. B., *Concerto in fa*, pag. 123.

MENDELSSOHN BARTHOLDY F., *Concerto in mi minore* per violino e orchestra, pag. 585.

MISSA VIII (de Angelis) cum Credo III, pag. 266.

MOZART W. A., *Concerto in si bemolle maggiore* per pianoforte e orchestra K. 450 - *Concerto in si bemolle maggiore* per pianoforte e orchestra K. 456, pag. 408; *Concerto in sol maggiore* per pianoforte e orchestra K. 453; *Concerto in si bemolle maggiore* per pianoforte e orchestra K. 595, pag. 409.

MUSSORGSKI-RAVEL, *Quadri di una esposizione*, pag. 473.

PETRASSI G., *Tre Invenzioni*, pag. 125.

POULENC F., *Trois mouvements perpetuels* per pianoforte - *Mouvements perpetuels - Nocturne - Suite française* per pianoforte - *Concerto* per piano e orchestre - *Improvisation - Humoresque - Valse* pour piano, pag. 74; *Concerto* pour deux pianos et orchestre - *Sonate* pour deux pianos - *Aubade*. Concerto coreografico per pianoforte e 18 strumenti, pag. 75; *Sonate* pour violon et piano - *Les Biches*. Suite dal balletto, pag. 76; *Les Mamelles de Tiresias*. Opera buffa in 2 atti e un prologo sul dramma di G. Apollinaire - *Messe en sol majeur et choeur mixte à cappella - Quatre Motets pour le temps de Noel - Salve Regina*, pag. 74.

PUCCINI G., *Tosca*, pag. 173.

RIMSKI-KORSAKOV N., *Sheherazade*, suite sinfonica, pag. 472.

SCHOENBERG A., *Sei piccoli studi* per pianoforte op. 19 - *Quartet op. 37 n. 4*, pag. 125; *Quartet op. 10 in F. sharp minor - Quartet op. 30*, pag. 126.

SCHUBERT F., *Messa in la bemolle maggiore*, pag. 268.

SCHUMANN R., *Concerto in la minore op. 54* per pianoforte e orchestra, pag. 411.

STRAVINSKI I., *Concerto* per pianoforte e strumenti a fiato - *Capriccio* per pianoforte e orchestra, pag. 412; *Messa* per coro misto e doppio quintetto a fiati, pag. 268; *Sonate per pianoforte*, pag. 125.

VERDI G., *Il Trovatore*, pag. 172.

VIVALDI A., *L'Estro armonico op. 3*, pag. 121; *Le Quattro Stagioni*, pag. 122; *Concerto in re minore op. 3 n. 11 - Concerto in la maggiore* per viola d'amore e archi, pag. 123.

WEBER C. M., *1° Concerto in do maggiore op. 11* per pianoforte e orchestra - *2° Concerto in mi bemolle op. 32* per pianoforte e orchestra, pag. 410; *Konzertstück in fa minore op. 79*, pag. 411.

WEBERN A., *Variazioni op. 27 - Five Movements for String Quartet, op. 5*, pag. 125.

Ricordiana

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie

Anno III N. 1 Gennaio 1957

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

Sommario:

pag.

2 *Georges Bernanos e i «Dialogues des Carmélites»* di Albert Beguin.

5 *Intervista con Francis Poulenc* di Riccardo Allorto.

8 *Musica contemporanea nell'America latina* di Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

18 *Claudio Monteverdi - Commiato* di Gian Francesco Malipiero.

28 *Un curioso istrumento e la sua discografia* di Pietro Berri.

34 *La Vita musicale: a* Milano, Roma, Napoli, Perugia, Venezia, Torino, Trieste, Catania, Vicenza, Udine, Castellammare di Stabia, alla Radio.

50 *Lettere*: dall'Inghilterra, dalla Germania Occidentale, dalla Polonia, dalla Cecoslovacchia, dall'Australia, da Israele, dall'Austria, da Ginevra.

61 *Note musicali*: Modulazioni, Concorsi.

Recensioni:

63 *Musiche di*: E. De Cavalieri, F. Margola, A. Di Martino, L. Chailly, R. Del Corona, P. Boulez, C. E. Ives.

67 *Libri di*: L. Rognoni, H. Rosenthal, W. Tappolet, H. Engel, P. Damilano, E. Gorini, R. Hughes, Benedettini di Solesmes, P. Collaer, Y. Tienot, E. M. von Asow.

74 *Dischi*: Musiche di Francis Poulenc.

79 *Lettere al Direttore.*

Georges Bernanos e i "Dialogues des Carmélites"

di Albert Beguin

E' lunga e complessa la vicenda che prende l'avvio dal martirio delle tredici Carmelitane di Compiègne ed approda all'opera di Poulenc. La relazione, redatta dall'unica superstite, Suor Maria dell'Incarnazione e altri documenti dell'epoca ispirarono prima una novella, *La dernière à l'échafaud*, a Gertrude von Le Fort (scrittrice tedesca di lontane origini francesi). Quindici anni dopo Padre Brückberger (domenicano francese di origine austriaca) e Filippo Agostini traggono da questo racconto il soggetto per un film e ne affidano i dialoghi a Georges Bernanos, (lorenese con ascendenze spagnole e tedesche).

Il film non è stato ancora girato, mentre i dialoghi di Bernanos, pubblicati subito dopo la sua morte vengono portati in teatro per la prima volta in una traduzione tedesca a Zurigo (1950), poi a Parigi, a Roma, a Madrid, a Rio de Janeiro, a Göteborg, ad Amsterdam, ottenendo dappertutto e in tutte le lingue uno straordinario successo. Infine Poulenc, profondamente colpito dal testo di Bernanos, ne intraprende la trasposizione musicale per il Teatro alla Scala. A cosa è dovuto dunque il subitaneo irraggiarsi di questo successo per l'intera Europa?

Non spetta a me pronunciare un giudizio sulla musica di Poulenc, conoscendone solo una parte che ho ascoltato dal compositore stesso; mi si permetterà tuttavia di affermare che sono stato colpito contemporaneamente da due cose: la maestà dell'opera musicale e la sua completa aderenza allo spirito dello scrittore. E' ad esso quindi che io mi riferirò.

In una scena tra le più belle dei *Dialogues* la deliziosa piccola Suor Costanza, nel momento in cui la Priora sta per morire, afferma ingenuamente: « *A cinquantanove anni è pur tempo di morire!* » Questa semplice affermazione è molto più profonda e misteriosa di quanto non sembri. Quando Bernanos scrisse queste parole aveva cinquantanove anni ed era conscio della sua prossima morte. Durante l'inverno 1947-48 nel quale lavorò alla stesura dei *Dialoghi*, Bernanos lottava accanitamente contro la malattia che l'avrebbe stroncato qualche mese più tardi (il 5 luglio 1948). Il racconto di Gertrud von Le Fort, di cui non aveva sottomano che lo scarno schema cinematografico, poco a poco diventava suo e andava a ricongiungersi ai motivi più famigliari della sua meditazione. Senza toccare l'intreccio del racconto, egli adotta le modifiche che la scrittrice tedesca aveva portato ai fatti, ma ne trasforma profondamente il significato interiore.

Albert Beguin, il notissimo biografo di Bernanos, ha gentilmente autorizzato Ricordiana *a tradurre e pubblicare il presente articolo, apparso sulla rivista* l'Opéra de Paris.

Fin dalla fanciullezza — documenti irrefutabili lo confermano — Bernanos era stato ossessionato dall'idea della morte. Lentamente, grazie ad una costante disciplina interiore e grazie anche all'esperienza decisiva della guerra 1914-18, egli era riuscito non ancora a dominare il terrore della morte, ma a trasfigurarlo, ponendo al centro della sua vita religiosa il mistero della « Santa Agonia ». E' questo stesso mistero che egli ritrova ora nell'immaginario destino della giovinetta Bianca de la Force « Suor Bianca dell'Agonia di Gesù ».

Dando il massimo rilievo alla straziante agonia della Superiora (che nel racconto della scrittrice tedesca era appena accennato); descrivendo le scene di ricreazione in cui le Carmelitane, avvicinandosi il martirio, imparano a rinunciare ad un coraggio meramente umano per abbandonarsi all'accettazione di una morte che sia l'immagine della morte della Croce; accompagnandole fino alla ghigliottina, Bernanos non fa che meditare con loro, osando sul loro esempio, un confronto tra la creatura ed il compimento del suo destino terrestre.

Ma non basta. C'è qualcosa che appartiene solamente a Bernanos, ed è il mistico nodo che, nella sua opera, diviene il fulcro di ogni avvenimento. Egli immagina che un misterioso legame si stabilisca tra l'anima della Superiora e quella di Bianca: e se la prima, religiosa modello da lungo tempo preparata alla morte, alla fine si ribella e fa una morte atroce, ciò avviene perchè essa offre la sua sofferenza alla povera giovinetta tremante, affinchè venuto il momento, essa sappia offrire a Dio, non certo un cuore coraggioso, ma proprio la sua paura, la sola cosa in suo possesso.

Questo « scambio » che sarebbe arduo spiegare teologicamente, Bernanos lo suggerisce più che affermarlo. Egli ha avuto l'accortezza di alludervi per bocca di una giovinetta, la novizia Costanza che tra tutte gli è parsa abbastanza ingenua per intuire, lei sola, una realtà così intraducibile.

In tal modo, proprio per la percezione di una così profonda verità Suor Costanza si trova a sua volta legata a Suor Bianca. Essa fa voto di morire con lei e quando Bianca, nell'ora di pronunciare il voto del martirio, si ritrae spaventata, è Costanza che si addossa la colpa di questa *défaillance* e se ne accusa.

Ma c'è di più. Simili legami misteriosi si stabiliscono tra tutti i personaggi dei *Dialogues*. Non c'è nessuno infatti che non sia necessario agli altri e che non abbia a sua volta bisogno di tutti. Un secondo « scambio » si ha, per esempio, tra le due religiose che sembrano incarnare atteggiamenti completamente contrastanti: la nuova Superiore, Madre Liduina — dotata di un robusto buon senso e propensa quindi più alla prudenza che agli impulsi avventati — e Madre Maria dell'Incarnazione, che di fronte al pericolo induce le compagne a votarsi generosamente al martirio. Tra le due donne egualmente pie, ma di opposta personalità si delinea una sorta di lotta. A chi la simpatia dello scrittore? Egli non si pronuncia. Anzi, quando, in assenza di Madre Maria dell'Incarnazione, scocca l'ora solenne di mantener fede al voto pronunciato contro la volontà di Madre Liduina, sarà proprio quest'ultima ad assumersi la responsabilità che tale voto si compia e confermerà le compagne nell'obbedienza portandole tutte insieme al martirio.

I *Dialogues* di Bernanos sono dunque una meditazione intorno alla morte dell'uomo, intesa come imitazione della morte di Cristo. Ma sono, contemporaneamente, la serena contemplazione del Mistero della Comunione dei Santi. Di là viene ogni coraggio alle creature umane per affrontare impavide l'orrore della morte. Dice infatti una delle suore: « *Il coraggio e la paura non sono altro che stupidaggini del diavolo* ». Il vero aiuto è altrove — nella totale dedizione e nell'assistenza che le anime più deboli ricevono da quelle a cui sono congiunte.

E non sarebbe possibile dimenticare una brevissima scena nella quale Suor Maria dell'Incarnazione, separata senza sua colpa dalle consorelle nel momento in cui esse stanno per essere giustiziate, alza un grido di fierezza ferita: « *Sono disonorata!* » Ma il cappellano la trattiene dal precipitarsi volontariamente al martirio: « *Ecco le parole che aspettavo! Non le condanno; questo è per voi il grido di una creatura in agonia. Ecco il sangue, sì, ecco il sangue che Dio vi chiede e che vi fa versare. Avreste dato volentieri quello che scorre nelle vostre vene, l'avreste fatto zampillare come acqua. Ma ogni goccia di questo sangue vi strappa più che la vita!* ». Non dimentichiamo che per tutta la sua esistenza e in tutta la sua opera, Bernanos ha sempre dato, più che a qualunque altra cosa al mondo, una grande importanza all'onore. Ed eccolo ora superare se stesso. Che Madre Maria rinunci a questo onore; sarà questo il suo martirio, non quello di offrire, come avrebbe desiderato, la sua vita.

Quando un testamento spirituale, quali sono i *Dialogues* di Bernanos, induce un autore a trascendere un sentimento, un valore cui ha sempre dimostrato attaccamento, questo lavoro è il più bel coronamento della sua opera. Il fremito che anima il testo bernanosiano sia nelle fasi più tragiche della vicenda come in quelle nelle quali la serenità dell'innocenza rischiara con un sorriso inimitabile le ore cupe, proviene da queste profondità. E' compito del musicista cogliere questi intimi fermenti e tradurli in altro linguaggio. Nessun dubbio che Poulenc vi sia miracolosamente riuscito.

ALBERT BEGUIN

Intervista con Francis Poulenc

di Riccardo Allorto

D. - *Ho letto in un recente libro di Hélène Jourdan Morhange che l'idea di comporre un'opera sui* Dialogues des Carmélites *di Georges Bernanos Le fu proposta mentre era in Italia. Vuole raccontare ai lettori di* Ricordiana *come è nata la decisione di servirsi di questi celebri dialoghi come libretto per la Sua seconda opera?*

R. - Verso il 1950 mi ero impegnato con la Casa Ricordi a scrivere un'azione coreografica su Santa Caterina da Siena che avrebbe dovuto essere rappresentata in Italia. Ma non trovai un soggetto che mi soddisfacesse. Per cui, in occasione di una *tournée* in Italia insieme a Pierre Fournier, mi fermai a Milano e comunicai all'Ing. Guido Valcarenghi, amministratore delegato della Ricordi, che non se ne sarebbe fatto nulla. Piuttosto, aggiunsi, per la Scala avrei scritto volentieri un'opera, se avessi trovato il libretto che da tanti anni cercavo invano. Fu allora che l'Ing. Valcarenghi mi propose i *Dialogues des Carmélites* di Bernanos. L'idea mi conquistò di colpo. Mentre proseguivo la *tournée* con Fournier rilessi il mirabile testo e decisi di scrivere l'opera. Non mi nascondevo le grandi difficoltà, prima fra tutte quella di individuare un « tono » di recitazione musicale che ricreasse il testo dello scrittore cattolico. Allora mi sottoposi ad una sorta di esame. Scelsi dai *Dialogues* una frase, semplice in apparenza ma piena di significanti fermenti, quella con cui la Priora Madame de Croissy accoglie Bianca de la Force che domanda di entrare al Carmelo (« *N'allez pas croire que ce fauteuil soit un privilège de ma charge, comme le tabouret des duchesses* »), e mi dissi che, se fossi riuscito a renderne intatto lo spirito con la musica, avrei scritto l'opera...

D. - *Dal momento che la prova è stata superata, ci dica, quale fu il fulcro poetico, il germe drammatico che nel testo di Bernanos più la colpì? Fu il tema della paura che da Bianca de la Force — ironia dei nomi! — passa agli altri personaggi, oppure l'ideale religioso che si attua nel martirio?*

R. - Ciò che nel testo di Bernanos mi ha più colpito è stata la eccezionale carica drammatica che rinchiude in sè ognuno dei personaggi dei *Dialogues*. Tutti i protagonisti sono agitati da passioni eccezionalmente violente. Le due Priore, Suor Maria dell'Incarnazione, il Cavaliere de la Force, Suor Costanza, a non parlare di Suor Bianca, la protagonista, sono disegnati nel forte rilievo delle loro decise personalità; anche la lotta spirituale ed interiore per la con-

quista del martirio si svolge come un conflitto terreno. Un elemento spirituale c'è, certamente, ma troppo al disopra, troppo lontano da quell'ossessione della paura che è il motivo conduttore dei *Dialogues* e che, in maniera e spirito diversi, pervade tutti ad eccezione della giovane e fragrante Suor Costanza.

D. - *L'angoscia e la paura sono visitatrici assidue del teatro e dell'arte contemporanea. Ma la paura della morte che Bernanos ha così acutamente analizzato era in quegli anni la dolorosa ed inseparabile compagna dello scrittore cattolico, che lucidamente assisteva al proprio camminare verso la morte.*

R. - Ebbene, le confesso che ho fatto anch'io, mentre componevo l'opera, una simile esperienza. Anch'io ho provato la paura fisica della morte, dell'annientamento. Lei sa che i *Dialogues des Carmélites* mi hanno richiesto tre anni di lavoro, dal 1953 al '55. Ero arrivato a terminare il terzo quadro del secondo atto, nel marzo 1954, quando fui colpito da una grave malattia, che mi costrinse a sospendere il lavoro per lungo tempo (il secondo atto fu terminato esattamente un anno dopo). E' in questo periodo che ho provato, come Bernanos, la paura della morte.

D. - *Dopo quanto Ella ci ha detto, sembra superfluo chiederLe se la musica dei* Dialogues *abbia qualche legame con la Sua produzione religiosa, quella che, attraverso la* Messa *e i* Motets, *culmina nello* Stabat Mater *dedicato alla memoria di Christian Bérard* (1950).

R. - Nessun rapporto, evidentemente. Nella mia produzione religiosa l'aspetto liturgico è preminente e si manifesta attraverso il coro. Nei *Dialogues* invece al coro non è lasciato che un ruolo trascurabile, poichè la vicenda si svolge tutta attraverso i conflitti d'anima dei protagonisti e sono tutti, ripeto, conflitti individuali. Certamente su tutto il lavoro, come un grande uccello dalle immense ali, si stende il dogma cristiano della comunione dei Santi che Bernanos illustrò drammaticamente con la brutta, cattiva morte della vecchia Priora che riscatta in anticipo la prova eroica di Suor Bianca: «*On ne meurt pas chacun pour soi, mais les uns pour les autres, ou même les uns à la place des autres*».

D. - *L'idea di personificare questo dogma stabilisce la grandezza del lavoro di Bernanos. Non deve esserLe stato facile, oltre tutto, ridurre a proporzioni e taglio di libretto una sceneggiatura che in origine era destinata al cinema!*

R. - Ma questo non è stato necessario. Il testo di Bernanos si prestava magnificamente ai miei scopi. Mai mi sarei sognato di ricorrere alla mediazione di un librettista. E' bastato che operassi alcuni tagli, specialmente nei punti in cui, seguendo le discussioni religiose o teologiche tra i personaggi, l'azione ristagnava; che dividessi i *Dialogues* in atti e questi in quadri, ed avevo pronto un ben articolato libretto. Naturalmente il gran numero di quadri — quattro per atto, dodici in tutto — ha creato l'esigenza di evitare l'eccessivo spezzettamento dell'azione. Vi ho ovviato con alcuni piccoli interludi (solitamente cantati e una volta recitati) che si svolgono al proscenio, col sipario chiuso, e che impediscono l'arrestarsi del racconto. E quanto al trasferimento del racconto di Bernanos sul piano musicale, l'ho compiuto con un rispetto estremo della prosodia e dell'accentuazione originale, avendo ben chiara l'avvertenza che il testo dovesse essere sempre e comunque intelligibile.

D. - *Di questo non dubita chi conosce il senso di misura e la rispettosa intuizione dei diritti della poesia che Lei ha dimostrato nei suoi incontri con i poeti e letterati francesi Suoi contemporanei, a cominciare da Apollinaire ed Eluard. Anche nei* Dialogues des Carmélites *dunque è la vocalità che primeggia.*

R. - Indubbiamente. Per consentire la piena intelligibilità del testo, benchè abbia adottato l'organico della grande orchestra, nella partitura ho usato gli strumenti preferibilmente a gruppi ristretti. Gli spettatori devono comprendere esattamente che cosa dicono sulla scena i personaggi.

D. - *E questo ci conduce, se non sbaglio, a Monteverdi il cui nome appare, con quelli di Mussorgski e di Verdi, sulla prima pagina della partitura. Sono indiscreto se Le chiedo il perchè di questa triplice dedica?*

R. - Affatto. Monteverdi, Mussorgski e Verdi sono tra gli operisti del passato quelli che io ammiro maggiormente; al loro insegnamento mi sono spesso richiamato durante la composizione dell'opera. Monteverdi mi ha ricordato la esigenza di un recitativo che non si inaridisce nel declamato, ma suscita la giusta temperie espressiva. Di Mussorgski e di Verdi ho avuto sempre presente la sapiente individuazione psicologica dei varî momenti dell'azione. Verdi soprattutto, le cui lezioni di realismo orchestrale (penso in particolare all'*Otello*) io considero tra le maggiori glorie del suo genio.

RICCARDO ALLORTO

La notizia della morte di Arturo Toscanini è giunta mentre si stava stampando questo fascicolo di gennaio. *Ricordiana* si inchina alla memoria del più grande direttore di tutti i tempi, che sarà rievocato sul prossimo numero della rivista.

Musica contemporanea nell'America Latina

di Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

In due occasioni furono indetti, nell'America latina, dei Festival musicali. Il primo ebbe luogo nel 1938 a Bogotà durante i festeggiamenti per il 400esimo anniversario della fondazione della città; il secondo a Caracas, nel 1954, per interessamento dell'Istituto José Angel Lamas. Mi tenta l'idea di paragonare i programmi di queste due manifestazioni, separate tra loro da un periodo di 16 anni: tempo sufficiente all'affermarsi di una nuova generazione di compositori. Questa idea, anzi, sarà il punto di partenza per questa rapida analisi. Preciseremo anzitutto che solamente quattro musicisti hanno partecipato con loro composizioni a tutt'e due i Festival: i brasiliani Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887), Francisco Mignone (San Paulo, 1897) e Oscar Lorenzo Fernandez (Rio de Janeiro, 1897-1948) e il cileno Domingo Santa Cruz (La Cruz, 1899). Il fatto che loro composizioni siano state presentate ad ambedue i Festival indica che essi sono tutt'ora considerati i Maestri della musica contemporanea dell'America Latina. Ma altri compositori sono apparsi al Festival di Caracas: più giovani dei precedenti, le loro capacità si erano imposte dopo il Festival del 1938: l'argentino Alberto Ginastera (Buenos Aires, 1916), i brasiliani Camargo Guarnieri (Tieté, 1907), Luiz Cosme (Porto Alegre, 1908) e Claudio Santoro (Manaos, 1919), il cileno Juan Orrego Salas (Santiago, 1919), il cubano Julian Orbón (Avilés [Spagna] 1926) e l'uruguaiano Hector Tosar (Montevideo, 1923). Inoltre in un concorso organizzato in margine al Festival sono stati premiati lavori dell'argentino Juan José Castro (Avellaneda, 1895) e del messicano Carlos Chavez (Messico, 1899) e del cubano Julian Orbón, il beniamino del Festival.

Il confronto tra i programmi del Festival di Caracas con quelli offerti sedici anni prima dalla città di Bogotà, ha un valore relativo. Non mi illudo. Per una ragione o per l'altra illustri compositori (la cui opera mi propongo di ricordare su queste pagine) non sono apparsi in nessuno dei programmi dei due Festival. L'avvenire poi ci dirà se i nomi di coloro che vi figurano meritino veramente di essere ricordati.

Comunque i compositori di cui sto per parlarvi sono per me, senza alcun dubbio, degni di essere inclusi tra i più rappresentativi dell'America Latina. Essi mi permettono di salpare con la prora volta verso le spiagge della musica contemporanea latino-americana che mi propongo di percorrere insieme ai lettori di *Ricordiana*.

America Latina è un'espressione di comodo per indicare un numeroso gruppo di nazioni grandi e piccole nelle quali si parla spagnolo, portoghese o francese. Questo mondo — che comincia sopra il Tropico del Cancro, alla stessa latitudine del Nord-Africa e la cui punta meridionale non è che a 30 gradi

dal Circolo polare antartico — presenta, naturalmente, una certa unità geografica, etnica e culturale. Ma non è giusto pensare, come si usa generalmente, che tutti questi Paesi siano costituiti alla stessa maniera, abbiano lo stesso clima, lo stesso tipo etnico, gli stessi gusti, le medesime vicende politiche e interessi pressocchè identici; che essi formino, insomma, un blocco simile a quello dei Paesi Scandinavi e per di più abbiano una unità di lingua alla quale solo il Brasile ed Haiti fanno eccezione.
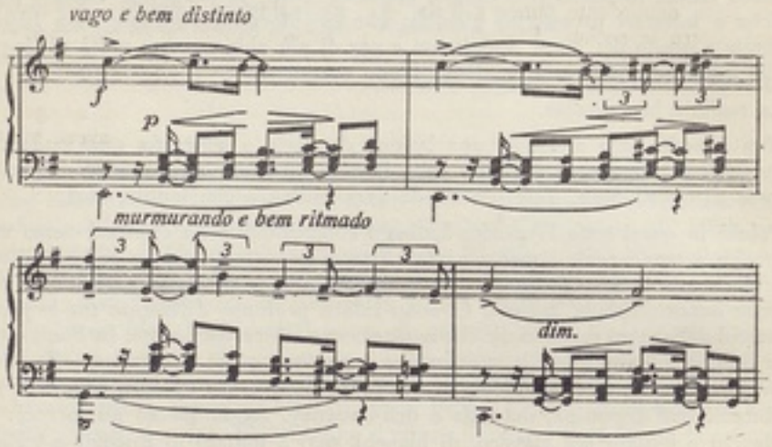
La realtà è ben diversa.

Non intendo dare ai lettori una lezione di storia e geografia americo-latina, ma ritengo opportuno insistere sulla diversa struttura etnico-sociale di qualcuno di questi Stati. Tale preambolo sarà tutt'altro che inutile, anzi.

Poichè in quasi tutta l'America Latina i compositori sono orientati verso una musica a tendenza fortemente nazionalista, è importante sapere perchè gli uni preferiscano le fonti indiane, altri quelle africane e qualcuno i ritmi e le melodie importati dalla Spagna. Ci sono infatti profonde differenze tra le popolazioni delle venti repubbliche che costituiscono l'America Latina. In Paesi quali la Bolivia o il Paraguay la popolazione appartiene quasi interamente alla razza indiana. Haiti è una repubblica di negri. Di discendenza europea sono tutti gli abitanti dell'Argentina, del Cile e dell'Uruguay. Aggiungiamo gli incroci: di bianchi e indiani nel Messico, di bianchi, neri e indiani in Brasile; e i Paesi dove le razze convivono senza troppo mescolarsi: neri e bianchi a Cuba, bianchi e indiani nel Perù e nell'Equador. Queste particolarità chiariscono le sfumature del nazionalismo musicale latino-americano e rendono comprensibili le tergiversazioni di alcuni gruppi nazionali, ora attratti dalla musica creola, ora intenti alla ricerca di motivi arcaici attinti da un'arte indiana che non esiste più, ora rivolti al passato europeo e inalberanti lo stendardo del neo-classicismo.

Non è affatto strano che proprio in Brasile e nel Messico la musica latino-americana abbia trovato la sua espressione più originale e spesso la più potente. Essa riflette l'incrocio e la penetrazione della cultura dominante in questi due Paesi. In Brasile soprattutto la creazione musicale si è modellata, con costanza ammirevole, sul linguaggio della musica popolare. Lo stesso movimento dodecafonico non è sfuggito a questa conquista del nazionalismo: i suoi adepti hanno usato ogni astuzia per analizzare la musica popolare e trasportarne gli elementi essenziali nelle loro elaborazioni seriali. In nessun'altra nazione del continente americano si può constatare una tale coerenza che permette la formazione di mezzi espressivi idonei ed atti ad essere facilmente usati da tutti. Questa musica trae la sua forza dall'arte viva del popolo con tutte le sue idiosincrasie, le sue particolarità e i suoi luoghi comuni. Ed hanno ragione i critici stranieri, quando, stupiti dalla sensibilità dolcissima di alcune pagine di Villa-Lobos o di Mignone o di Lorenzo Fernandez credono di scoprire in esse la temuta ombra della " romanza da camera "; essi non possono rendersi conto a qual punto tali pagine rispondano ad una realtà nazionale e tocchino l'intera fibra dell'ascoltatore brasiliano. Marcel Beaufils ha trattato questo delicato argomento in un bellissimo libro dedicato a Villa-Lobos, che sarà pubblicato prossimamente. Un esempio di questi canti lirici che rasentano l'abisso della vol-

garità si trova nel *Chôro n. 5* per piano, di Villa-Lobos; la morbidezza ritmica della melodia che domina la trama molto sonora dell'accompagnamento evita tale abisso di stretta misura.



Villa-Lobos, *Chôro n. 5*, Rio de Janeiro, Sampaio Araujo e Cia.

Nel policromo mondo brasiliano questo tenero ed appassionato lirismo non è che uno degli aspetti che assume la musica. Così non dimentichiamo alcune sfrenate composizioni di Villa-Lobos, divenute classiche per noi, ma la cui voluta *sauvagerie* spaventò coloro (e non erano i meno avveduti) che la udirono per primi; tanto è vero che nel 1930 a Barcellona Pablo Casals si lasciava andare a vivacissime proteste durante l'esecuzione del *Chôro n. 10*: la cui musica, divenuta popolarissima, forma ancor oggi una indiscutibile attrattiva dei discofili.

In qualcuno dei suoi vasti pannelli afro-brasiliani, Mignone non è meno brutale di Villa-Lobos; ritmo e rumore si concatenano producendo sonorità orgiastiche, rigonfie, che rendono ardua e non immediata la comprensione di questi lavori troppo lussureggianti.

Nel Messico, invece, l'adesione dei musicisti ad un'estetica basata sul nazionalismo non è stata così generale nè così uniforme come quella dei compositori brasiliani. Ci sono stati e ci sono tutt'ora degli ondeggiamenti. L'iniziatore del movimento è stato Manuel Ponce (Fresnillo, 1886 - Messico, 1948), coetaneo di Villa-Lobos, squisito musicista, fortemente dotato, ma abbarbicato al romanticismo. La sua musica sdolcinata e raffinata non ha niente in comune con gli uragani di Villa-Lobos.

Tuttavia essa ha fatto cantare il Messico, e se Ponce non ha posto tutte le sue composizioni sotto l'insegna dell'arte nazionale (al contrario, la maggioranza delle sue partiture è ben lontana da una tale tendenza) alcune, tra cui il trittico sinfonico *Chapultepec* o il divertimento per orchestra *Ferial*, rappresentano tale tendenza in maniera particolarmente riuscita. Bisogna arrivare a Silvestro Revueltas (Santiago-Paspaquiero, 1899 - Messico, 1948) per trovare

l'equivalente di quest'arte variopinta e potente alla quale ci ha abituati il maestro brasiliano. Questa specie di Mussorgski messicano è stato uno dei compositori più dotati del continente americano.

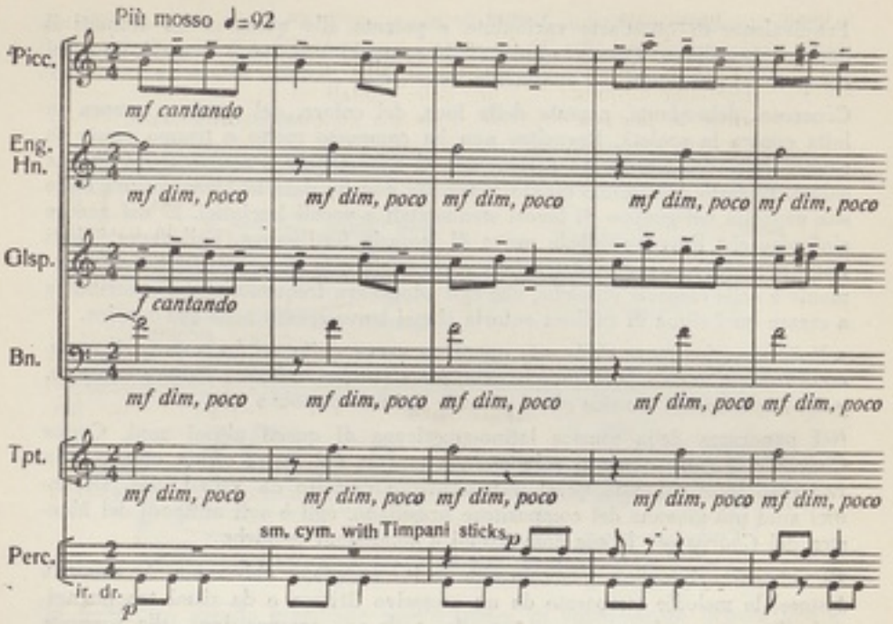
Generoso, debordante, amante della luce, del colore, del rumore, sempre in lotta contro la società, Revueltas non ha composto molto e troppo presto le conseguenze dell'alcoolismo arrestarono il suo slancio e schiantarono la sua salute. E' certo perciò che questo musicista non ha dato la piena misura della sua capacità nel gruppo di lavori strumentali e vocali lasciatici. E' nel genere sinfonico che Revueltas diede prova di fantasia fertilissima. Egli aveva infatti una vivissima sensibilità del colore orchestrale e la sovrapposizione delle armonie e delle clausole ritmiche, che egli adoperava frequentemente, contribuiva a creare quel clima di radiosa euforia che si trova spesso nella sua musica.

« *Nella maggior parte delle mie opere* — aveva detto — *ho tentato di esprimere il carattere un poco indifferente, forse sentimentale, ma sempre energico, gaio, e nettamente ironico che è proprio del mio popolo* » (1).

Nel panorama della musica latino-americana di questi ultimi anni, Carlos Chavez ci appare come il solo compositore la cui opera abbia ottenuto un consenso internazionale quasi pari a quello raccolto da Villa-Lobos. Di undici anni più giovane del compositore brasiliano, egli è agli antipodi del Maestro dei *Chôros* per le sue convinzioni e concezioni estetiche.

Di robusta originalità, generalmente molto semplice, abborrente le sonorità fastose, le melodie temperate da un eccessivo lirismo o da ritmi troppo agitati, Chavez non fa quasi mai appello, nelle sue composizioni, alla sorgente popolare messicana. Egli è nazionalista a modo suo, vale a dire secondo la decisione di chiarire i principi che si affermarono con la rivoluzione politica e sociale iniziatasi nel Messico a partire dal 1910. Artisticamente si trattava di scuotere l'egemonia europea, alla quale Manuel Ponce era stato così sottomesso e portare in luce l'elemento indiano e le sue risultanze artistiche e far comprendere al popolo il significato della rivoluzione. Carlos Chavez ha creato opere concepite secondo lo spirito del Nuovo Messico: sinfonie e balletti nei quali egli ha introdotto musica indiana, soggetti indiani, canti della rivoluzione e appelli alla classe operaia. Ma egli disdegna la vera musica popolare e quei sistemi di composizione che servono a mimetizzarla o a produrre delle riuscite contraffazioni. La sua arte è severa e altera. Nelle vene del compositore si mescolano il sangue indiano e quello spagnolo. L'indiano americano è taciturno e il popolo spagnolo — qualche volta ce lo dimentichiamo — non è composto soltanto dalle popolazioni ardenti che abitano vicino al Mediterraneo; ci sono gli altipiani pietrosi della Vecchia Castiglia dove hanno vissuto santi ed eroi e dove l'uomo ha conservato lo stesso pudore, la stessa nobiltà spontanea dei gesti e delle parole che possiamo riconoscere in Carlos Chavez: tanto nei suoi personaggi come nella sua musica. Attratto dall'antichità classica (i pregiudizi anti-europei non agiscono che nella storia contemporanea...) Chavez ha composto più di un'opera ispirata ai miti ellenici. Alcune battute della *Sinfonia d'Antigone* dànno un'idea del suo gusto per la limpidezza e la semplicità classiche.

(1) Otto Mayer-Serra, *Musica y Musicos de Latinoamérica*, Messico, Editorial Atlante, 1947, p. 832.



Carlos Chavez, *Sinfonia de Antigone*, New York, G. Schirmer, Inc.

La generazione di compositori messicani che segui quella di Carlos Chavez si ramificò in diverse tendenze. Ad essa appartengono i compositori che hanno costituito quel Gruppo dei Quattro che ebbe un'esistenza effimera come tutte le associazioni del genere; Daniel Ayala (Abalá, 1908), Blas Galindo (San-Gabriel, 1910), Pablo Moncayo (Guadalajara, 1912) e Salvador Contreras (Cueramaro, 1912). Indigenisti, nazionalisti o universalisti, quasi tutti i compositori di questa generazione si alleano in una sorta di neo-classicismo che in questi ultimi tempi è venuto molto di moda in America. Ne riparleremo.
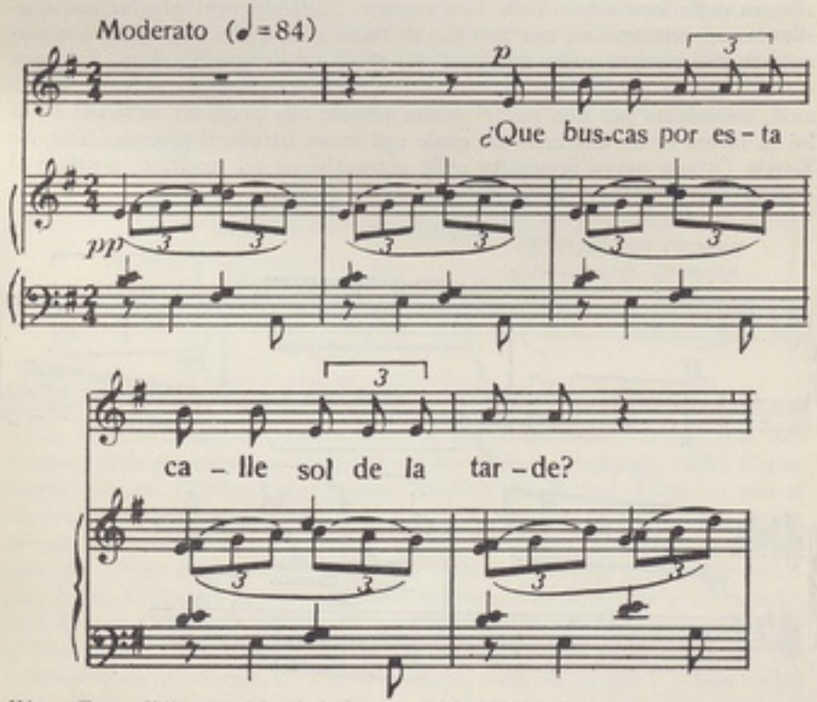
Occupiamoci ora dell'Argentina, dove l'orientamento nazionalista è rimasto in auge (benché conti un minor numero di seguaci) quasi quanto in Brasile. Alberto Williams (Buenos Aires, 1862-1952) e Julián Aguirre (Buenos Aires, 1868-1924) inaugurarono questo orientamento della musica argentina verso la fine del diciannovesimo secolo: negli stessi anni in cui, in Brasile, Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 - Rio de Janeiro, 1920) e Alessandro Levy (San Paulo, 1864-1892) perseguivano analogo programma producendo le loro prime composizioni. Williams e Aguirre devono essere considerati come i capostipiti della musica argentina contemporanea, sulla quale il primo esercitò una influenza notevolissima con i suoi insegnamenti e l'infaticabile attività in tutti i campi dell'arte.

Carlos López Buchardo (Buenos Aires, 1881-1948), Luis Gianneo (Buenos Aires, 1897) e Alberto Ginastera sono i compositori di maggiore spicco della tendenza nazionalista. Ma il panorama della musica argentina è vastissimo e decine di compositori di eccellente formazione lavorano e producono accanto

a quelli che ho menzionato. Nessun paese nell'America latina può vantarsi di un movimento musicale più ricco e più attivo. Il Teatro Colón è uno dei migliori di tutto il mondo e il numero e la qualità dei concerti che si dànno a Buenos Aires fanno di questa città una delle capitali musicali del nostro tempo. In tale cornice la fantasia musicale argentina sboccia vigorosamente. Ritorneremo su questo argomento per parlare delle tendenze più recenti.

Due parole devono essere dedicate all'Uruguay che ha prodotto uno degli ingegni più promettenti della nuova musica americo-latina: Hector Tosar. Come in Argentina, l'ambizione di creare una musica tipicamente nazionale ha guidato la maggior parte dei compositori uruguayani, cominciando da Alfonso Broqua (Montevideo, 1876-1946) e Carlos Pedrell (Minas, 1878 - Parigi, 1941) che sono da considerare i capostipiti della musica contemporanea in quel paese, anche se essi hanno lungamente vissuto a Parigi. Eduardo Fabini (Solís de Mataojo, 1883 - Montevideo, 1950) li ha seguiti su questa strada e li ha anche superati in notorietà. Ma è stato necessario attendere Tosar, incurante di nazionalismi, per incontrare un musicista che ponga l'Uruguay all'avanguardia della musica del Continente.

Si può giudicare la freschezza e lo *charme* della sua ispirazione da alcune battute del *Villancico del sol de las cinco* (ultima delle *Seis Canciones sobre "El Barrio de Santa Cruz" de José Maria Pemán*).
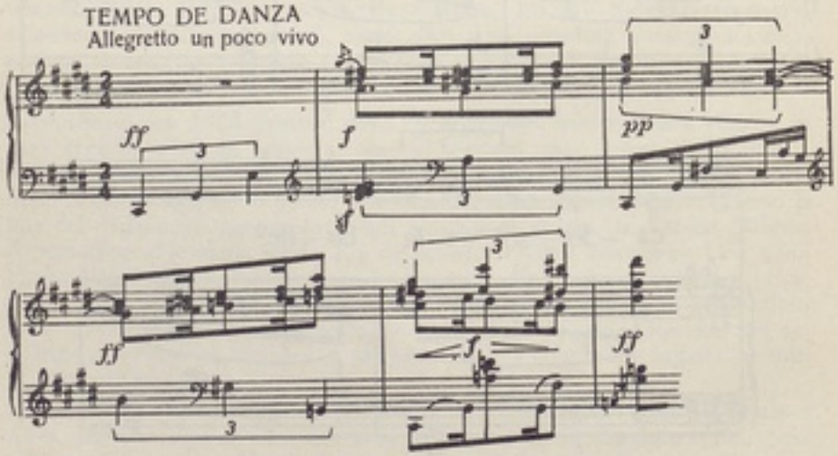


Héctor Tosar, *Villancico del sol de las cinco*, Montevideo, Edidorial Cooperativa Interamericana de Comporitores.

Il vento d'Africa soffiò sopra la musica cubana negli anni decisivi del 1920 e ispirò l'opera di due compositori che sono strettamente vicini, tanto per l'età e per la brevità della vita come per l'amore alla musica negra che entrambi hanno studiato e coltivato: Amadeo Roldán (Parigi, 1900 - Avana, 1939) e Alejandro García Caturla (Remedios, 1906-1940). Sono due compositori di primo piano. La morte li ha rapiti prima che giungessero ai quarant'anni, ma sarà difficile che il tempo possa cancellare l'impronta lasciata nella storia della musica latino-americana, che essi hanno onorato con opere incisive e personalissime.

Roldán, nato a Parigi da genitori cubani, compì i suoi studi di composizione a Madrid sotto la direzione di Corrado del Campo. Aveva diciannove anni quando arrivò a Cuba, dove la giovane generazione letteraria stava scoprendo un mondo sconosciuto dai vicini: il mondo negro, i suoi usi, le sue pratiche religiose, la sua musica. Roldán che, dopo essersi svincolato da Debussy, brancolava nella nebbia, si diede a sfruttare questo mondo primitivo e produsse una serie di opere nelle quali le ricerche del ritmo e l'uso di strumenti a percussione di origine negra sono spinte molto avanti.

Caturla, un giovanotto dagli occhi chiari e le labbra sottili — il tipo somatico dell'europeo del Nord — possedeva invece l'anima di un negro. Egli era infatti incosciamente attirato dai negri, si compiaceva della loro compagnia, si appassionava della loro arte e delle loro ragazze. Sfidando ogni pregiudizio, quest'uomo appartenente ad una famiglia di razza ariana, che si preparava a percorrere una carriera nella magistratura, sposò un donna di colore. Egli non esercitò mai la professione di musicista e morì tragicamente a trentaquattro anni, assassinato per non essersi voluto piegare alle pressioni esercitate su di lui in favore di un criminale del quale egli aveva istruito il processo. Tuttavia García Caturla aveva acquistato nella composizione un eccellente mestiere al quale Nadia Boulanger aveva dato gli ultimi tocchi.

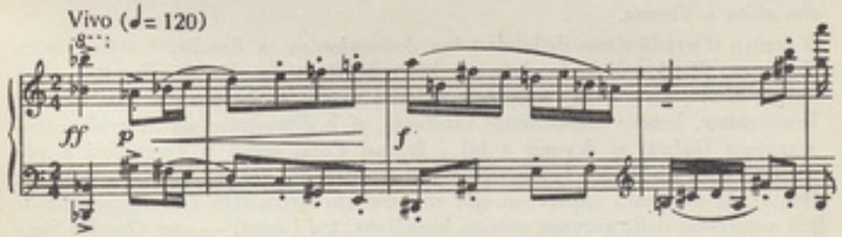


Alejandro García Caturla, *Danza cubana.*

Solo lui e Villa-Lobos sono capaci di riprodurre con un'orchestra sinfonica o con un qualunque complesso musicale gli effetti sonori ottenuti da musicisti indigeni con mezzi del tutto diversi. E come Villa-Lobos (che egli d'altronde aveva conosciuto a Parigi) questo musicista è irruente, ribelle ad ogni dosaggio minutamente calcolato, alla pazienza certosina richiesta per stendere certe partiture. Egli diceva di se stesso: "*Sono un ragazzo che sa qualcosa del suo mestiere, ma non voglio prendermela troppo per delle teorie o delle formule, perché la musica che scrivo e che scriverò non aspira affatto al* Prix de Rome".

I compositori che succedono a Roldán e a Caturla, ad eccezione di Hilario Gonzales (Avana, 1920), subiscono l'influsso di uno spagnolismo modellato su José Ardévol (Barcellona, 1911), l'eccellente compositore catalano che nel 1930 fece di Cuba la sua seconda patria. Ardévol, fondando il gruppo *Renovación musical*, si è messo alla testa di una giovane scuola di composizione cubana i cui componenti sono quasi tutti usciti dalla sua scuola di composizione al Conservatorio dell'Avana. È lui il vessillifero del neo-classicismo nell'America Latina: che è rivolto non a Bach ma a Domenico Scarlatti, ai procedimenti della scuola napoletana e all'arte tradizionale dei *villancicos* castigliani.

Harold Gramatges (Santiago, 1918) e Julián Orbón (nato in Spagna come il suo Maestro) sono le figure più rappresentative della nuova tendenza musicale cubana. Tendenza che, liberata da talune asprezze di cui la rivestono alcuni compositori cubani maniaci del contrappunto e della sapiente scrittura, si ritrova tanto nel Messico che in Brasile, in Argentina o nel Cile, tra i musicisti della loro generazione. Osservate, per esempio, l'inizio di questa *Rustica op. 35*, del compositore cileno Juan Orrego Salas:



Juan Orrego Salas, *Rustica op. 35*, Washington, Pan American Union

Il Cile ha fatto buona accoglienza a queste nuove tendenze poiché i suoi musicisti — fatta eccezione per Pedro Humberto Allende (Santiago, 1885), Carlos Isamitt (Rengo, 1887) e Jorge Urrutia Blondel (La Serena, 1905) — non si sono mai abbeverati alla fonte popolare indiana. Essi hanno sempre dato prova di spirito cosmopolita; musicisti quali Enrique Soro (Conception, 1884 - Santiago, 1954), Alfonso Leng (Santiago, 1884) o Domingo Santa Cruz avrebbero potuto benissimo operare in Cile o in Germania, in Russia o in Francia. Juan Orrego Salas e Carlos Riesco (Santiago, 1925), il più giovane dei compositori cileni, sono i rappresentanti del neo-classicismo in questi paesi. Ma se Riesco tiene alla forma, cura la costruzione, svela amore per il colore orchestrale (forse anche per il colore locale che ha ispirato le sue prime compo-

sizioni) ciò lo allontana da Orrego che sente maggiormente gli stimoli spagnoli e gli crea una posizione tutta particolare nella musica cilena contemporanea.

Prima di terminare è necessario menzionare anche le tendenze estremiste nella musica americo-latina dei nostri tempi. Cominciamo con quelle di un compositore che ha superato gli ottant'anni: il messicano Julián Carrillo (San Luís Potosí, 1875). Fin dal 1895 il giovane Carrillo si dedicava ad esperimenti di micro-tonalismo sul suo violino, con l'aiuto di una lama di rasoio. Egli ha ideato più tardi una teoria che chiamò del *Suono 13* poiché egli ha abbattuto il muro dei dodici suoni che compongono la scala cromatica. In realtà Carrillo concepì in teoria e impiegò nella creazione musicale non solo un tredicesimo suono ma molti altri ancora, poiché gli capitò persino di suddividere in sedicesimi un semplice intervallo di tono.

Il precursore della dodecafonia nell'America Latina è stato il compositore argentino Juan Carlos Paz (Buenos Aires, 1897) che ha avuto largo seguito. Egli era stato nel 1930 uno dei fondatori del gruppo *Renovación* di Buenos Aires ma se ne separò dopo qualche tempo per creare l'associazione *Nueva musica*, attraverso la quale egli si fece promotore delle idee che aveva abbracciato. La sua musica soffre di un gelido intellettualismo; come notò Aaron Copland, Paz arrivò alla dodecafonia col ragionamento anziché col sentimento; la sua musica è di quelle che si leggono con piacere sulla carta ma che non suscitano all'ascolto alcuna emozione (1).

Alcuni giovani musicisti, avidi di nuove esperienze nel mondo dei suoni, si sono raggruppati intorno a Juan Carlo Paz. Notiamo, tra i più fedeli seguaci dell'estetica del Maestro, Daniel Devoto (Buenos Aires, 1916) che attualmente vive a Parigi, Esteban Eitler (Bolzano, 1913) ora in Cile, e Miguel Gielen, che abita a Vienna.

Il centro d'irradiazione della dottrina dodecafonica in Brasile, è stato invece il gruppo *Musica viva*, fondato nel 1939 da Hans Joachin Koellreutter (Friburgo, 1915), un giovane musicista tedesco giunto in Brasile due anni prima. Koellreutter, benché compositore mediocre, si è dimostrato un notevole organizzatore (infatti si devono a lui i famosi Corsi estivi a Teresopoli e più recentemente quelli del Seminario Internazionale di Musica dell'Università di Bahia). Al momento opportuno egli si è trovato circondato dai rappresentanti più autorevoli della giovane musica brasiliana, tra i quali — con Claudio Santoro e Guerra Peixe (Petropolis, 1914) — Eunice Catunda (Rio de Janeiro, 1915), Edino Krieger (Brusque, 1928) e molti altri.

Il dopo-guerra portò inevitabili defezioni. Sembra infatti che il concetto di progresso non sia identico in arte e in politica. Quando il Congresso dei compositori — tenutosi a Praga nel 1949 — precisò che cosa doveva intendersi per musica progressista, la maggior parte dei discepoli voltò le spalle a Koellreutter e si mise a sfruttare il folklore, alla ricerca di elementi assimilabili e capaci di servire da legame tra la musica "dotta" e il popolo. Cosa che, d'altronde, in Brasile, avevano già fatto tutti i compositori dal 1890 in poi. Koellreutter si interessa ora all'estetica più audace e prosegue le sue ricerche mirando all'acquisizione di nuovo materiale sonoro con processi elettronici o simili.

(1) *Modern music*, New York, gen.-feb. 1942.

È indiscutibile che l'America Latina abbia dato un ampio apporto allo svolgimento della musica contemporanea. Tuttavia questo contributo non è abbastanza riconosciuto in Europa perché l'America Latina, come del resto tutta l'America, costituisce un mondo a parte separato dal resto del globo da una massa d'acqua attraverso la quale si produce uno strano fenomeno: gli uomini la superano molto facilmente in direzione Ovest-Est, mentre le idee compiono il percorso in direzione inversa...

L'equilibrio si ristabilirà forse un giorno, con vantaggio reciproco.

LUIZ HEITOR CORREA DE AZEVEDO

Claudio Monteverdi - Commiato

di Gian Francesco Malipiero

All'inizio di questo XX secolo, giovanissimo, ho reagito per istinto contro le condizioni della musicalità italiana soffocata dalla tirannide melodrammatica. Mi son formato la convinzione che il canto gregoriano fosse la vera origine della nostra musica. Attraverso il canto gregoriano, a passo a passo ho raggiunto la grande scuola dei polifonisti italiani per arrivare inevitabilmente a Claudio Monteverdi che va considerato il primo musicista dell'era moderna. Le prime elaborazioni dell'*Orfeo* di Monteverdi che mi capitarono fra le mani quasi mezzo secolo fa, grazie alla mia preparazione gregoriana, m'apparvero negative, sia per l'abbondare degli anacronismi che per la loro inutilità. A che pro' vestire alla moda del XIX secolo, cioè del secolo in cui la musica suole vantare il più gran numero di geni, un autore che riportato alla ribalta della vita musicale può rivivere fra noi soltanto se non gli cambiamo i connotati? Quasi tutti gli storici della musica nulla sapevano nè capivano dell'arte dei suoni, raccoglievano soltanto date e fatti che si riferivano alla musica. Così un italiano, il benemerito Angelo Solerti, fra il 1903 e il 1905, dava alle stampe tre opere nelle quali egli riunì i più importanti documenti sulla nascita del melodramma, incominciando naturalmente dalla Camerata fiorentina.

« *È noto* — egli scrive — *che intorno al 1580 per opera di un'eletta schiera di letterati e di musicisti, che si adunavano presso il conte Giovanni Bardi di Vernio, si era intrapresa la ricerca di quel che fosse la musica antica, de' cui mirabili effetti sugli animi discorrono i poeti e gli scrittori greci, e massimamente si studiava il modo per cui potessero udirsi nette le parole e la musica ne riflettesse ne' suoni il sentimento* ».

La Camerata fiorentina è una ritardata espressione umanistica, che dura poco però. Difatti, continua il Solerti: « *il 21 gennaio (1597) in casa del Corsi, con musica del Peri tranne alcune arie composte dallo stesso Corsi, si rappresentò la* Dafne *raggiungendo l'intento e l'effetto voluti. Da questa data adunque comincia la storia del melodramma* ».

Con lo svilupparsi del melodramma a poco a poco dell'umanesimo non rimane più traccia, però Alessandro Guidotti, nella *Rappresentazione di anima et di corpo* di Emilio de' Cavalieri (1600) accenna ancora alle « *composizioni di musica fatte a somiglianza di quello stile, col quale si dice che gli antichi greci e romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori* ». Raccomanda poi che « *il cantante abbia bella voce, bene intuonata e che la porti salda, che canti con affetto, piano e forte* senza passaggi, *et in particolare che esprima bene le parole chè siano intese, et le accompagni con gesti et motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto. Gli stromenti siano bene sonati, e più e meno il numero secondo il luogo, o sia teatro o vero sala, quale per essere proporzionata a questa recitazione in musica, non doveria esser capace, al più che di mille persone, le quali stessero a sedere comodamente, per maggior silenzio e soddisfazione loro: chè rappresentandosi in sale molto grandi, non è possibile far sentire a tutti la parola, onde sarebbe necessitato il cantante a forzar la voce per la qual cosa l'effetto scema, e la tanta musica, mancando all'udito la parola, viene noiosa. Gli stromenti, perchè non siano veduti, si debbano suonare dietro le tele della scena* ».

Il volume di Angelo Solerti *Le Origini del melodramma* mi capitò fra le mani quasi al suo apparire, ma io nell'agosto del 1902 (cinque anni prima di Vincent d'Indy) alla Biblioteca Marciana di Venezia avevo già trascritto alcuni frammenti dell'*Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi, dunque il desiderio di approfondire il fenomeno del teatro in musica era già in me mezzo secolo fa.

Gli scritti riprodotti dal Solerti mi rivelarono un mondo che non potevo immaginare e che certo non era quello dell'*Incoronazione di Poppea*, rappresentata cinque anni dopo che a Venezia era stato inaugurato il pubblico teatro d'opera. Gli avvertimenti per la realizzazione scenico-musicale della *Rappresentazione di anima et di corpo* di Emilio de' Cavalieri corrispondono quasi ai principi che Riccardo Wagner propugnava per il suo teatro a distanza di due secoli e mezzo. È possibile che segretamente egli abbia attinto le sue idee leggendo la prefazione alla rappresentazione cavalieriana? Tutte queste ipotesi sono campate in aria e valgono solo a constatare il misterioso ripetersi di certe evoluzioni dello spirito umano. È appunto per questo che io vorrei vedere rappresentati i melodrammi monteverdiani, come a Salisburgo si rappresenta Mozart e a Bayreuth Wagner. Vorrei che il divino Claudio mi testimoniasse la sua riconoscenza accettando la mia riconoscenza per quello che mi ha insegnato. Non accettare i dogmi del melodramma italiano del XIX secolo non significa distruggere i capolavori che esso ha dato, chè credendo in un nuovo teatro musicale si glorifica quello del passato. Riconoscendogli la possibilità di generare nuovi musicisti, nuovi capolavori, lo si esalta mentre lo si avvilisce dichiarandolo morto senza eredi.

Una ripresa del teatro monteverdiano non è possibile, se non si restituisce alla musica il suo carattere originale, senza vandalici ritocchi e se non si ritoccano invece i libretti, perciò ho assunto le mie responsabilità rimettendo a nuovo l'*Orfeo*, *Il Ritorno di Ulisse in patria*, e *L'Incoronazione di Poppea*, e devo confessare un peccato di superbia: mi pare in tal modo di assistere a un caso di metempsicosi, ma alla rovescia.

Il libretto dell'*Orfeo* è certamente il più vicino alla Camerata fiorentina. Nell'edizione veneziana del 1608, non si sa perchè il quinto atto sia stato sostituito con la scena di Apollo che scende dal cielo. A Mantova non era così, Apollo non appariva, in vece sua irrompevano sulla scena le Baccanti e Orfeo se ne andava cantando:

Ma ecco stuol nemico
di donne amiche a l'ubbriaco Nume.
Sottrar mi voglio a l'odiosa vista
Chè fuggon gli occhi ciò che l'alma aborre.

La convinzione che fosse necessario ridare a Claudio Monteverdi la sua vera fisonomia, mi ha spinto a pubblicare integralmente e rispettosamente nel 1923 a Londra l'*Orfeo* e a impegnarmi (nel 1925) a pubblicare tutte le opere di Claudio Monteverdi.

Questo impegno non rappresenta un atto di coraggio, ma dimostra la mia ignoranza: non immaginavo che tante opere del nostro autore fossero sfuggite alla distruzione. Ciò nonostante, sia per testardaggine che per forza di volontà riuscii a condurre a termine quella non facile impresa che mi ha procurato il titolo di specialista monteverdiano. Rifiuto questo titolo perchè la mia indagine sugli elementi che possono accordare a un musicista italiano il diritto di ritrovare le proprie tradizioni nei secoli che precedono l'Ottocento, non si è limitata a Monteverdi. D'altronde perchè non si possono fare ricerche sulla nostra arte del passato al solo scopo di soddisfare quella legittima curiosità che rispecchia un'aspirazione spirituale, senza per questo farci cadere nelle pastoie della musicologia?

All'inizio del XVII secolo il giovanissimo Monteverdi aveva ormai raggiunto la piena maturità, tanto da cancellare qualsiasi traccia delle sue origini che certamente non hanno nulla a che vedere con le scuole italiane che convergevano verso Roma.

La fama di Pierluigi da Palestrina raggiunge pure Venezia, chè la Serenissima seguiva attentamente le evoluzioni delle arti e di quella musicale in ispecial modo, però Claudio Monteverdi discende direttamente dalla scuola veneziana.

Il suo maestro, Marco Antonio Ingegneri, veronese, fu discepolo di Vincenzo Ruffo i cui tre libri di Madrigali cromatici sono strettamente legati a quelli che Cipriano Rore dava in luce fra il 1542 e il 1566 e cioè tre anni prima dei Madrigali cromatici del Ruffo pure lui veronese e certamente a sua volta discepolo di Adriano Willaert. Forse per la sua sia pur lontana discendenza dal Willaert, Claudio Monteverdi nel 1599, quando al seguito del Duca Vincenzo Gonzaga si recava nelle Fiandre, rimase molto impressionato dalla musica che là ebbe occasione di sentire. Infatti Giulio Cesare nel 1607 scriveva che il fratello Claudio, fra le altre cose introdusse nelle sue composizioni il canto alla francese in modo moderno e che fu il primo a portarlo in Italia « *quando venne da li bagni di Spa* ». Il giro non è vizioso però dimostra che la musica nelle Fiandre se gli è parsa cosa novissima non era simile a quella dei fiamminghi residenti a Venezia. Ciononostante il legame spirituale esiste.

Claudio Monteverdi compose la *Sacrae cantiuncolae* all'età di 15 anni, cioè le pubblicava nel 1582, ma doveva averle scritte al più tardi a 14 anni e dovevano aver suscitato un certo stupore se Angelo Gardano, il grande editore musicale veneziano e ottimo musicista, accettava di stamparle; può darsi che l'Ingegneri le abbia corrette perchè tradiscono qualche segno della loro provenienza, ma in qua e in là affiorano particolari, specialmente piccoli incisi, che più tardi diverranno la sigla inconfondibile del nostro autore.

Qualora oggi si potessero ascoltare i Madrigali dell'Ingegneri, tenendo presente che il primo libro dei *Madrigali* del maestro precedette di soli 15 anni il primo libro dei *Madrigali* dell'allievo, le affinità apparirebbero naturalmente, però le due personalità rappresentano due mondi: l'Ingegneri il passato, Monteverdi l'avvenire.

I 21 madrigali del primo libro sono già una rivelazione, ma 3 nel secondo libro (*Ecco mormorar l'onde; Se andasse amor a caccia; Cantai un tempo*) non si possono in alcun modo classificare, nè stabilire a quale scuola appartengano. Pur conservando la sua fisonomia egli rompe qui qualsiasi legame con la musica corrente. Il suo stile sorprende per intensità di espressione, per solidità costruttiva e per la varietà nel colore.

Abbagliati dai miracoli del secondo libro, il terzo e quarto possono quasi sembrare un ininterrotto discorso nel quale la poesia tradotta in musica non subisce oscillazioni, sale e salirà imperterrita sino al quinto libro (1605) che ha dato il segnale della rivoluzione. Perchè? L'analisi certamente rivela alcune innovazioni armoniche, specialmente nel madrigale *Cruda Amarilli*, che tanto indignò l'Artusi, ma forse è l'avvento della *Seconda pratica* annunziato dal Monteverdi che ha sconvolto il cervello degli eruditi. Chiunque consideri il tenore delle critiche dell'Artusi deve stupire di fronte alle reazioni del non ancora divino Claudio che dimostra di averle prese molto sul serio.

È interessante sottolineare un fatto molto curioso. Il V libro dei *Madrigali* veniva in luce nel 1605 e nella prefazione o dedica che chiamar si voglia (è indirizzata agli « studiosi lettori ») il Monteverdi risponde agli attacchi dell'Artusi e annunzia che avrebbe scritto un trattato sulla *Seconda pratica*, cioè sul suo nuovo stile.

Nel 1605 egli risponde dunque ai libelli dell'Artusi pubblicati nel 1600 sotto il titolo: *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. Come mai Monteverdi ha potuto accettare la polemica se questa è impostata sul pettegolezzo di un gentiluomo che alla Corte del Duca di Ferrara avrebbe sentito e disapprovato con termini quasi ingiuriosi il madrigale *Cruda Amarilli?*

Nel 1603 l'Artusi rincarava la dose degli improperi, nella seconda parte *Delle imperfettioni della moderna musica*. Pare che Monteverdi gli abbia scritto una certa lettera di protesta che ha irritato ancora di più il nobile antenato di Beckmesser. Nel 1607 s'è cacciato nella mischia il fratello Giulio Cesare, contrastando una per una le accuse del canonico bolognese, al quale non parve vero di continuare il litigio con grande ipocrisia accusando cioè il Monteverdi di non aver risposto a tono alle sue prime lettere « *piene d'amorevolezza e civiltà* » e di aver fatto entrare « *in campo* » una terza persona (il fratello Giulio Cesare). Naturalmente egli persiste nelle critiche più inopportune e spropositate.

In una lettera del 1633 (indirizzata forse a Giovan Battista Doni) Monteverdi insiste ancora, dopo trent'anni, sulle critiche dell'Artusi al madrigale *Cruda Amarilli*. I musicisti sono sempre stati pronti ad azzuffarsi. Han dato il buon esempio nel XVI secolo, il famoso Franchino Gaffurio e lo Spataro.

Il VI libro dei Madrigali, che chiude il ciclo delle opere nelle quali si rispetta la tradizione polifonica vocale, è del 1614, ma il V libro criticato dall'Artusi

cinque anni prima della sua pubblicazione ci dà il diritto di dubitare che la data (1614) rispetti l'ordine cronologico della creazione. A giustificare questo dubbio basterebbe ascoltare le opere religiose pubblicate nel 1610 (*Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ac vesperes pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus ad Sacella sive Principum cubicula accomodatae*) le quali devono certamente essere posteriori al VII libro dei *Madrigali* dato alle stampe nel 1619.

Questa indagine sulla data di creazione ha soltanto lo scopo di seguire l'evoluzione dello stile monteverdiano. La seconda pratica nacque all'inizio del XVII secolo e segna da principio quella evoluzione armonica che disorientò i pedanti, quantunque per la sua purezza espressiva sia una ritardata manifestazione del più specchiato Rinascimento.

Ma a preparare un progressivo sviluppo della monodia, nel V libro dei *Madrigali* Monteverdi introduce il basso continuo « *per il clavicembalo, chittarone od altro simile istrumento* », però soltanto per i sei ultimi « *per gli altri a beneplacito* ». E lo stesso avvertimento si legge sul frontispizio del VI libro che contiene 12 madrigali col basso continuo ad libitum e sei col basso continuo obbligato.

L'apparizione del basso continuo nei *Madrigali* di Monteverdi segna la decadenza della polifonia vocale che non riesce più a reggersi senza l'appoggio degli istrumenti o del clavicembalo che completa, improvvisando, gli accordi.

Uno degli ultimi contrappuntisti italiani fu certamente Padre Martini. Nel suo *Saggio* (1774) egli mette in guardia « il giovane » sull'impiego delle dissonanze e dice: « *si usavano queste nei madrigali perchè essendo cantati dalle sole parti di cui sono composti e senza l'accompagnamento d'alcun istrumento, era più facile che venissero intonate a perfezione da pochi cantanti, di quello che nelle composizioni da chiesa, nelle quali canta tutta la turba de' cantori, i quali, come l'esperienza c'insegna, non sono tutti disposti a una giusta e perfetta intonazione* ». Padre Martini non prende nemmeno in considerazione il basso continuo, aggiunto dal Monteverdi a partire dal V libro dei *Madrigali*, e allo stesso tempo c'insegna che i madrigali venivano cantati da solisti e non dal coro come si usa ora per combattere l'apparente monotonia delle voci, ottenendo purtroppo certi effetti che molto contrastano con lo stile di quell'epoca.

L'ordine di pubblicazione delle opere di Monteverdi, eccezione fatta per le prime, non può in alcun modo servire a stabilire la data di composizione.

Qualche madrigale del VI libro non avrebbe forse potuto ascoltarlo a Ferrara, insieme a *Cruda Amarilli*, il famoso gentiluomo amico dell'Artusi? Questa indagine, che ha tutto il carattere di un facile pedanteggiare, dovrebbe per esempio dimostrare che la stupenda sestina *Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*, (VI libro) altro non è che un melodramma non sceneggiato e che insieme ad alcuni madrigali del V libro, specialmente con l'aggiunta del basso da realizzare, preparano l'*Orfeo* e l'*Arianna*, cioè il melodramma.

Le due *Pratiche* indubbiamente dimostrano lo spirito inquieto del Monteverdi, ma è la vita del divino Claudio che indica quali sono le sue *memorie* o *pratiche* che chiamar si vogliano. Esse sono: quella del periodo mantovano che

va sino al 1613 e quella veneziana che si conclude con la morte. Il baccano che s'è fatto per la *Cruda Amarilli* non è giustificato. Se si esaminano il libro dei primi madrigali, opera giovanile e perfetta, e più ancora le « licenze » che abbondano nei madrigali del II libro, è evidente che l'espressione monteverdiana doveva chiedere all'armonia ciò che la libertà contrappuntistica ormai non le poteva più offrire. Solo i teorici d'allora avvertirono questa rivoluzione.

I due primi melodrammi, l'*Orfeo* e l'*Arianna*, appartengono al periodo mantovano. Il coro in tutte due queste opere ha una parte importante e nell'*Arianna* spesso diventa addirittura interlocutore. Naturalmente essendo andata perduta quasi tutta la musica dell'*Arianna*, è solo dal libretto stampato nel 1608 in occasione della rappresentazione alla Corte di Mantova che si possono fare queste constatazioni.

Il *Lamento* è stato rielaborato, nel XX secolo, da alcuni musicologi dilettanti, che si son serviti di una scorretta copia manoscritta appartenente alla Biblioteca Nazionale di Firenze. L'autentica è quella stampata a Venezia dal Gardano nel 1623 (l'unico esemplare si trova nella Biblioteca dell'Università di Gand) che segue scrupolosamente la poesia, sopprimendo però l'interloquire del coro. Questa edizione apparsa quindici anni dopo la rappresentazione di Mantova, era stata preceduta dalla riduzione a 5 voci in istile madrigalesco (stampata nel VI libro) divisa in quattro parti che corrispondono alle quattro interruzioni del coro ed è molto importante perchè prova una volta di più che il senso drammatico di Monteverdi è sempre latente, pure in molti suoi madrigali; non è dunque fuori luogo considerare melodrammatica la già citata *Sestina*.

Esiste una terza versione del *Lamento* nella quale le parole non solo sono latine, ma diventano addirittura il *Pianto della Madonna*. Con questa trasformazione il divino Claudio ha voluto sublimare il dolore per la morte della moglie (espresso appunto nel famoso *Lamento*) oppure umanizzare il dolore della Vergine per la morte del Redentore?

La terza e ultima versione è del 1640, precedendo di tre anni la morte del Monteverdi (se ci atteniamo alla data di pubblicazione), può essere forse una manifestazione religiosa. Fuori dubbio è che soltanto del *Lamento d'Arianna*, col quale conquistò l'immortalità e il titolo di divino, ha fatto tante riduzioni. Non è azzardato supporre che nonostante il benessere materiale che gli offriva Venezia, la sua nostalgia andasse sempre verso Mantova, la città strettamente legata ai suoi più grandi capolavori. Nonostante la noia di insistere sulle date, non è possibile di esimerci da un'altra constatazione che si può fare solamente valendosi dell'ordine cronologico di composizione. Le opere contenute nel VI libro dei Madrigali indubbiamente sono state composte a Mantova, dovevano perciò essere già in corso di stampa prima che il Monteverdi giungesse a Venezia, viene di conseguenza che le composizioni del periodo veneziano sono raccolte in quattro tomi, mentre quelle del meraviglioso periodo mantovano occupano 12 tomi, di questi undici stampati dai più grandi editori musicali veneziani, ai quali forse si deve la segnalazione ai Procuratori della Serenissima di un genio che si dibatteva nelle strettoie di un piccolo Ducato. Difatti la Repubblica veneta riuscì a captare il grande cremonese a suon di ducati.

Il *Concerto, settimo libro de Madrigali con altri generi di canti* (1619), la prima opera stampata dopo il trasferimento a Venezia, è la più importante affermazione della *Seconda pratica*.

Le nostre preferenze vanno alle opere che tradiscono la loro diretta discendenza dal nostro Rinascimento. Nel VII e nell'VIII libro dei *Madrigali* le volute barocche, le spirali che come tentacoli vanno attirando la musica nel modo che più tardi la tradirà, tutto un insieme di circostanze ci lascia in preda a una profonda nostalgia per il Monteverdi del II libro dei *Madrigali*, l'ultima delle cinque opere (nell'edizione delle prime tre, sotto il nome dell'autore si legge: discepolo del Signor Marc'Antonio Ingegneri) che appartengono al periodo cremonese nel quale si formò e affermò il genio monteverdiano esauritosi solo dopo di aver incoronato Poppea.

La seconda pratica si manifesta con una totale trasformazione dello stile (eccezione fatta per le tre castigatissime Messe) ed è già in atto a partire dalla raccolta di musiche religiose « poste in luce » nel 1610. Dai *Vespri* in poi la musica di Claudio Monteverdi non è più nè religiosa nè profana, è dramma e diventerà definitivamente melodramma un secolo più tardi nei suoi successori, quando le forme chiuse permetteranno una ben definita suddivisione dell'opera in arie, duetti, recitativi ecc. ecc. Lo sviluppo che Monteverdi ha dato alla cadenza, cioè all'alternarsi dei due accordi che all'inizio del XIX secolo si succedevano in modo da marcare il ritmo delle melodie, sembrò una grande novità perchè effettivamente lo era allora; certo che un discepolo di Marc'Antonio Ingegneri non poteva immaginare che avrebbe generato un Mercadante o un Meyerbeer.

A dimostrare la validità di questa tesi basterà ricordare che il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e *Il Ballo delle ingrate* vennero pubblicati nell'ottavo libro fra i madrigali e così il ballo *Tirsi e Clori* apparso nel VII libro accanto alle due *Lettere amorose in genere rappresentativo*. Queste sono il più meraviglioso esempio del recitar cantando e nessun compositore ha mai realizzato le teorie della Camerata fiorentina meglio di questo lombardo, ormai capace di musicare le barocchissime poesie dell'Acchilini.

Il VII libro è pieno di meravigliosi duetti, terzetti, ma il salto fra queste composizioni e quelle dei precedenti libri è troppo grande per ravvisarvi lo stesso autore. Claudio Monteverdi ha chiuso in bellezza un'epoca, ed ha aperto la strada al teatro musicale non preoccupandosi del suo divenire.

Abbandonato per forza di cose il Duca di Mantova, a Venezia trovava protezione presso il patrizio Gerolamo Mocenigo, il quale, forse per emulare Vincenzo Gonzaga, rappresentava nel suo palazzo due drammi in musica del Monteverdi: nel 1626 *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (alla presenza di tutta la nobiltà « *la quale restò mossa dall'affetto di compassione in maniera che quasi fu per gettar lacrime, et ne diede applauso per essere stato canto di genere non più visto nè udito* ») e nel 1630 *La Proserpina rapita*, anatopismo di Giulio Strozzi. Il poeta spiega in una nota che « *anatopismo è un error di luoghi, havendo qui per vaghezza congiunto insieme il lago di Pergusa, il monte Etna, il promontorio Pachino, il fonte di Ciane e 'l fiume Anapo che son alquanto lontani fra di loro, ma però tutti nell'isola di Sicilia* ».

La musica della *Prosperpina rapita* è andata distrutta. (Francesco Sacrati musicava lo stesso libretto, e la sua *Proserpina rapita* si rappresentava nel 1644 al Teatro di San Moisè). Fra il 1630 e il 1639 Monteverdi non dette nulla alle scene, quantunque a Venezia fosse stato inaugurato nel 1637 il primo teatro pubblico dedicato all'opera in musica. Ma nell'autunno 1639 al teatro dei Santi Giovanni e Paolo, Monteverdi si gettava nel baratro del dramma musicale con l'*Adone*, pure questo distrutto. Quasi contemporaneamente all'*Adone* si rappresentava a Venezia l'*Arianna*, il che dimostra che trentadue anni dopo la prima rappresentazione di Mantova il manoscritto esisteva ancora. Perchè 14 anni prima della rappresentazione veneziana pubblicava il solo *Lamento* anzichè tutta l'opera come fece con l'*Orfeo?*

Delle *Nozze d'Enea con Lavinia* (1640) non è rimasta traccia, mentre del *Ritorno d'Ulisse in patria* e della *Incoronazione di Poppea* si sono salvate le copie manoscritte.

L'attività teatrale del Monteverdi a Venezia (oltre le due opere scritte per Girolamo Mocenigo e all'*Arianna* dedicata al Duca Francesco Gonzaga) si riduce a quattro melodrammi dei quali soltanto *L'Incoronazione di Poppea* è stata ripresa dopo la sua morte e precisamente nel 1646 nello stesso Teatro dei Santi Giovanni e Paolo che già l'aveva messa in scena nel 1642.

Riassumendo: le opere teatrali di Claudio Monteverdi dovrebbero essere sette, ma complete arrivarono fino a noi l'*Orfeo* (1607), *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1641) e l'*Incoronazione di Poppea* (1642). È un po' esagerato dire complete chè salvo gli intermezzi istrumentali, nei quali le 4 o 5 parti sono realizzate, raramente si trovano brani vocali con istrumenti e le rare indicazioni di quelli da usare, sono generiche, chè non si leggono mai accanto alla parte che dovrebbero eseguire. Dalla abitudine dell'improvvisazione sul basso hanno avuto origine tutte le deturpazioni del divino, ma ahimè troppo spesso oltraggiato Claudio.

Dai libretti delle prime due opere si capisce quali potevano essere allora le aspirazioni drammatico-musicali del Monteverdi se si pensa che l'*Arianna* è di Ottavio Rinuccini, la principale colonna della Casa de' Bardi.

I testi musicali (pure delle opere madrigalesche) del Tasso e del Chiabrera non lasciano dubbi sulle preferenze letterarie di Claudio Monteverdi. È strano dunque che dopo aver dato prova di amare solo la buona poesia, Claudio Monteverdi si sia lasciato sedurre dai brutti versi del *Ritorno d'Ulisse in patria* di Giacomo Badoer, di fronte ai quali persino il Businello dell'*Incoronazione di Poppea* pare un grande poeta.

Nei due manoscritti dell'*Incoronazione di Poppea* (uno a Venezia, l'altro a Napoli) si riscontrano alcune varianti. È noto che del *Ritorno di Ulisse in patria* purtroppo esiste una sola copia manoscritta, quella della Biblioteca di Vienna che Monteverdi adattò al gusto della Corte imperiale.

L'imperatrice Eleonora Gonzaga, moglie di Ferdinando III (nata a Mantova nel 1598) pare che nella più tenera età sia stata iniziata alla musica dal maestro della Cappella ducale, è dunque logico che il Monteverdi offra alla figlia del suo ex-protettore un dramma in musica, come nel 1638 dedicava all'Imperatore Ferdinando III i *Madrigali guerrieri e amorosi*, e nel 1640 a

Eleonora Gonzaga, l'imperatrice, la *Selva morale e spirituale*, cioè la sua più importante raccolta di musica religiosa. È invece da escludere che alla Corte di Vienna abbiano preso il libretto del Badoer per farlo musicare da un altro. Per questo, anzichè dubbi, la critica del libretto badoeriano (che con qualche variante si trova alla Biblioteca Marciana di Venezia) può far nascere il sospetto che il Monteverdi l'abbia musicato a malincuore. Quali circostanze l'hanno costretto ad accettarlo?

A Venezia egli musicò un libretto del nobiluomo Vendramin, due del nobiluomo Badoer, dunque non è da escludere che egli andasse sempre in cerca di protettori.

Ringraziamo Iddio che sia rimasto il manoscritto del *Ritorno d'Ulisse in patria*, chè le tracce della esistenza di Claudio Monteverdi su questa terra, sono state quasi tutte cancellate.

Il musicista più glorificato in vita, dopo morto è stato perseguitato da uno strano destino: pare che gli uomini abbiano cercato di cancellare ogni sua memoria. Eppure tutti i musicisti, dalla seconda metà del XVII secolo in poi, discendono da lui, tutti lo hanno imitato, esagerato, contraffatto. Nonostante la sua fama, venne sepolto insieme ad ignoti suoi compatrioti nella Chiesa dei Frari a Venezia nella Cappella dei lombardi, senza una pietra che lo ricordi, in una specie di fossa comune, ora vuota. Sparite dunque le sue spoglie mortali, spariti i suoi ritratti, compreso quello di mano dello Strozzi, spariti i suoi manoscritti. Delle sue opere stampate si son salvate miracolosamente alcune copie e pur essendo rimaste le sue lettere del periodo mantovano, poco sappiamo di lui. Cioè sappiamo che si dilettava di alchimia, forse perchè sperava di riuscire a fabbricar l'oro per poter rinunziare ai suoi protettori.

È probabile che i manoscritti che si trovano nell'archivio della Chiesa di San Marco a Venezia (distrutti circa un secolo fa) siano quelli pubblicati nella raccolta intitolata *Messa a quattro et Salmi*, apparsa nel 1650, sette anni dopo la morte del divino Claudio, e che insieme al *Nono libro dei Madrigali* (1651) rappresenta l'ultimo omaggio dei contemporanei al più acclamato fra i musicisti del XVII secolo.

Più volte ho insistito sull'importanza di due documenti che dimostrano come i modi antichi fossero necessari al Monteverdi per esprimere « *vari sentimenti* ». Il primo si trova nel libretto della *Proserpina rapita* e precisa quali « modi » (frigio, lidio, misolidio) il musicista doveva impiegare in certi brani di questa tragedia a soggetto mitologico e che si svolge nella Magna Grecia. Il secondo nella biografia di Matteo Caberlotti, Piovan di San Tomà (laconismo delle alte qualità di Claudio Monteverdi!) pubblicata nel 1644, cioè un anno dopo la morte dell'autore dell'*Incoronazione di Poppea*. In essa si dice chiaramente che « *come perfettissimo possessore del numero armonico, col Dorio persuadeva la prudenza, e cagionava ne' petti desideri di casti pensieri; col Frigio provocava alle pugna quei spiriti de' principi vivaci, e gl'infiammava i cuori de' furiosi voti. Con l'Eolio tranquillava le tempeste, e procelle interne degl'animi, e partecipava alle volontà pacificate il sonno, e la quiete. Col Lidio finalmente, animava l'intelletti, e sgravandoli del desiderio di cose terrene, gli moveva l'appetito delle celesti, e così egregiamente adoperandosi partoriva mille beni* ».

Ma di queste importanti precisazioni i revisori non hanno mai voluto tener conto perchè temono che gli ascoltatori abituati soltanto alla musica degli ultimi due secoli, non amino i modi antichi.

I musicologi da una parte, correggendo le armonie che non capiscono, gli elaboratori dall'altra per assicurarsi il successo del pubblico, straziano la musica del divino Claudio, pure quella religiosa che per il suo carattere si presta alle grandi sonorità wagneriane.

La partitura originale del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* è completa e richiede la semplice aggiunta di qualche accordo per realizzare il basso. In essa appaiono per la prima volta i segni di espressione, cioè i tremoli, i pizzicati, gli sforzati degli archi che mai nessun musicista aveva prima di lui segnati. È più prudente dire segnati perchè nelle improvvisazioni può darsi che fossero già in uso. Ebbene un esercito di compositori s'è gettato sul *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Inutile commentare.

Purtroppo in altre opere qualche intervento è inevitabile. Per esempio riuscendo oggi insopportabili tre ore di recitativo accompagnato dal ronzio di un clavicembalo, per rompere la monotonia si è costretti a realizzare il basso usando istrumenti a fiato o ad arco; gli anacronismi in questo caso sono inevitabili e ammissibili tanto più che certe indicazioni sull'impiego degli istrumenti dimostrano che Monteverdi con la voce umana è quasi sempre sommo ma non quando usa gli istrumenti musicali. Egli non poteva staccarsi dal suo sinfonismo vocale, da ciò la sua apparente negazione per la musica istrumentale.

Perchè sotto le voci sole, o gli istrumenti soli, si adottò il basso continuo e le improvvisazioni? Non certo per preparare una fonte di guadagno ai musicologi del XX secolo. Un contrappuntista come Monteverdi non sarebbe forse stato capace di realizzarlo? Si adottò l'improvvisazione perchè l'accompagnatore avendo dinanzi a sè il basso e il canto, doveva seguire l'espressione del testo musicale senza mai sopraffarla, sottolineandola discretamente con pochi accordi.

Se la musica originale di Claudio Monteverdi non può rivivere, meglio sarebbe stato lasciarla riposare nelle polverose biblioteche; purtroppo esiste ormai la mia edizione di tutte le opere di Claudio Monteverdi.

Miserere nobis! Oh, divino Claudio, tu pure perdonami.

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

Un curioso istrumento e la sua discografia

di Pietro Berri

Se si consulta, alla voce *Armonica*, il *Dizionario e bibliografia della musica*, dato alle stampe nel 1826 dal dottor Pietro Lichtenthal (un magiaro trapiantatosi a Milano e ivi morto nel 1853, erudito e fecondo poligrafo, singolare figura di medico, musicologo, compositore, fautore di meloterapia, del quale, recentemente, su *Ricordiana* n. 1, 1956, Claudio Sartori ha rievocato le benemerenze in fatto di divulgazione della conoscenza di Mozart), si legge quanto segue:

« S'intende sotto questa parola uno strumento musicale, chiamato così, perchè i suoni che se ne cavano hanno qualche cosa di celeste, e tengono della natura de' suoni armonici.

Vi sono varie maniere di fabbricare tale strumento. La meno ricercata si è quella di stabilire due ottave di bicchieri di varia grandezza sopra una picciola tavola, disposta a riceverli, e che s'accordano mettendo più o meno acqua in ognuno de' medesimi. Si suona colle dita bagnate, passando leggermente sulla circonferenza dell'orlo.

L'armonica, inventata dall'americano Franklin verso il 1763, ha la figura d'una piccola cassetta quadrilunga, composta di un cilindro, sul quale s'adattano campane o vasi di cristallo della forma d'una sottocoppa, giunti fra sè uno nell'altro, e accordati secondo la scala diatonico-cromatica. Siffatto strumento ha ordinariamente una estensione dal do *del basso, secondo spazio, al* fa *sopracuto. Si sona la melodia colla mano destra, ed il basso colla mano sinistra, facendo girare mercè una pedana il cono delle campane intorno al suo asse, e toccando dolcemente l'orlo delle campane colle dita bagnate.*

Il signor Renaudin, di Parigi, ha contribuito al perfezionamento di questo strumento.

Pfeifer, fabbricante di strumenti ad Augusta, ha inventato una specie di armonica cui ha dato il nome di Jungferharmonica *(armonica virginale), che imita la voce umana.*

Quantunque Franklin venga considerato come il vero inventore di questo strumento, non bisogna credere tuttavia che egli sia stato il primo a ricavare dei suoni dal cristallo con le dita bagnate. Questa scoperta era conosciuta molto tempo prima di lui ».

Segue difatti una citazione dall'opera *Mathematische und philosophische Erquickstunden* (Ricreazioni matematiche e filosofiche), di Giorgio Filippo Harsdorfer, stampata a Norimberga nel 1677, e poi vi si legge ancora:

« Affermasi anche che l'irlandese Puckridge, e il sig. Delaval, membro della Società di Londra, diedero la prima idea all'Armonica. Appartiene però l'onore

a Franklin d'aver innalzato tale giuoco ad uno strumento, il cui suono riesce grato, quando è bene maneggiato; diversamente fa disgusto all'orecchio.
Considerano taluni il suono dell'Armonica come nocivo alla salute, altri negano a dirittura tale asserzione: il fatto sta che il maneggio di questo strumento richiede alcune precauzioni: 1) *le persone che soffrono di affezioni nervose non devono sonare l'Armonica;* 2) *anche l'uomo sano non deve sonarla troppo, mentre il suo suono estremamente dolce ispira melanconia;* 3) *per lo stesso motivo non deve sonarla quello che è d'umore melanconico, ovvero scelga melodie allegre;* 4) *sonandola s'adoperi dell'acqua tepida per umettarne le campane, altrimenti la cute s'ammollisce troppo ».*

E, più sotto, alla voce *Armonica a cembalo*, il dottor Lichtenthal scrive:

mento richiede alcune precauzioni: 1) *le persone che soffrono di affezioni nervoso di colui che la suona, si cercò di riunirla ad una tastiera che produceva, per mezzo d'una leva, i suoni attraverso dei tubi. Röllig, a Vienna, ne fu il primo inventore. Klein, professore di musica a Pietroburgo, inventò anche lui una armonica a tastiera ».*

Altri nomi andrebbero tuttavia aggiunti a questi, tra gli inventori o, meglio, i perfezionatori e i virtuosi d'un istrumento che aveva i suoi progenitori nella Cina e nella Persia dell'antichità, e che Beniamino Franklin chiamò *Armonica* (in tedesco *Glasharmonica*, in francese *Verillon*, in inglese *Glassichord*). E come non ricordare che, nel suo *Medicus politicus catholicus*, il filosofo, medico e teologo rapallese Gerolamo Bardi, archiatra pontificio, accennando alla azione terapeutica della musica, scriveva nel 1643 che l'effetto prodotto nell'uomo dal « magnetismo della musica » può venir paragonato al diverso suono che il polpastrello del dito suscita, lievemente scorrendo sull'orlo di coppe variamente riempite d'acqua? I « musical glasses » degli inglesi non erano quindi una novità.

Ritornerò sui presunti effetti del suono dell'armonica sul sistema nervoso. Per la storia, dirò ancora che l'armonica di Franklin ebbe molta fortuna in Europa ove venne diffusa da una parente dell'inventore, miss Marianna Davies (1744-1792), richiamando su di sè l'attenzione di compositori come Hasse, Galuppi, padre Martini e, più tardi, Mozart, Beethoven, Dussek (questi anche concertista di armonica) e altri meno illustri.

Se corrisponde al vero la notizia data dal Lichtenthal che, nel 1744, un irlandese, dal nome esatto di Richard Pockrich, aveva fatto conoscere in tutta l'Inghilterra il tipo più semplice di armonica e cioè i « musical glasses », Gluck, in occasione del suo soggiorno a Londra (1745-46), si produsse nel teatro di Haymarket, il 23 aprile 1746, come virtuoso di armonica, con un avviso al pubblico di questo tenore: « Un concerto con ventisei bicchieri accordati con acqua, nuovo istrumento di sua invenzione, accompagnato da tutta l'orchestra, sul quale egli esegue tutto ciò che può essere eseguito sul violino o sul clavicembalo e pertanto spera di soddisfare tanto i curiosi quanto gli appassionati di musica ». Prima d'allora Gluck non aveva mai rivelato attitudini simili, nè si conoscono composizioni sue per armonica. È noto tuttavia che, nel 1749, a Copenhagen, si ripresentò al pubblico come virtuoso di tale istrumento, e l'Einstein osserva, a questo proposito, che fa una strana

impressione il pensare all'autore di *Alceste* che strofina con le dita ventisei bicchieri.

Dall'incontro, a Vienna, nel 1769, di Metastasio con Hasse e con miss Davies, derivò lo spunto di una cantata del primo, intitolata *L'Armonica*, il cui testo reca la seguente nota riportata anche nel *Dizionario di musica* del Gatti e Della Corte: « Questa cantata è stata scritta d'ordine Sovrano dall'Autore in Vienna l'anno 1769, ed eseguita nella gran sala di Schönbrunn con musica dell'Hasse, dalla signora Cecilia Davies, sorella della eccellente sonatrice del nuovo stromento inglese detto l'Armonica, che ne accompagnò il canto ». Eccone alcuni significativi versi: « Nè te del nuovo — Armonico stromento — Renda dubbiosa il lento — Il tenue, il flebil suono... ».

In occasione del terzo soggiorno dei Mozart a Vienna, Leopoldo, scrivendo il 21 luglio 1773 alla moglie, raccontava che « Il signor von Messmer (*sic*), dal quale lunedì abbiamo desinato, ci suonò l'armonica, ossia l'istrumento di vetro di Miss Devies (*sic*), e molto bene per giunta! L'istrumento gli è costato circa 50 ducati ma è fatto molto bene ». E, in una successiva lettera, del 12 agosto, sempre alla moglie, scrive: « Sai che il signor von Messmer suona molto bene l'armonica? E' l'unico che a Vienna abbia imparato a suonarla e possiede una macchina di vetro molto più bella di quella di miss Devis. Anche Volfango l'ha suonata. Se ne avessimo una! ». L'ospite viennese dei Mozart, come già nel 1768, all'epoca di *Bastien und Bastienne*, era quel dottor Anton Mesmer che allora non aveva ancor messo in pratica, attraverso il cosidetto « magnetismo animale », la sua forza suggestiva di magnetizzatore, fasciando di redditizio ciarlatanismo la sua grande cultura anche medica, il suo sagace spirito di osservazione e quelle sue geniali intuizioni che apriranno la strada alla suggestione e all'ipnosi come mezzi di studio e di cura, e divenendo a Vienna e, più ancora, qualche anno dopo, a Parigi, famoso. Per quanto, nei suoi scritti, Mesmer mai faccia accenni espliciti all'influenza della musica come coadiuvante del « magnetismo animale », metodicamente la usava, suonando egli stesso l'armonica nelle sedute attorno al famigerato *baquet*.

Trovandosi a Parigi nel 1778, Mozart certamente rivide il suo antico amico e protettore, del quale un altro antico amico, ma ora assai meno protettore, il barone Grimm, nel maggio di quello stesso anno, scriveva che « prometteva di guarire suonando l'armonica davanti al malato, convinto che la virtù magnetica potesse esser propagata, trasmessa e accresciuta dal suono! ». Scettico il Grimm, ma certo interessato e divertito Mozart dal fanatismo manifestato e provocato da Mesmer, tanto da introdurre, undici anni dopo, proprio quando Mesmer stava per esser travolto dalla bufera dell'Ottantanove, in uno dei momenti più farseschi di *Così fan tutte*, la nota allusione al mesmerismo, attraverso l'uso che Despina, travestita da medico, fa della calamita, « pietra mesmerica (dice il libretto) — ch'ebbe l'origine — nell'Alemagna — che poi si celebre — là in Francia fu ».

Se le musiche che Mozart compose per l'armonica nell'ultimo anno di vita, non hanno, come alcuni tenderebbero a ritenere, la minima relazione con le pratiche terapeutiche del dottor Mesmer in quell'epoca già ripiombato nell'oscurità, è molto probabile che il dolce tintinnio del *Glockenspiel* che, nel *Flauto magico*, mitiga subitamente i furori di Monostato e dei suoi negri,

altro non sia che un'ultima allusione al magnetismo mesmeriano e all'azione sedativa del suono dell'armonica.

È più che possibile che, nel secolo dei vapori e dei languori da cui così frequentemente si sentivano oppresse dame e damigelle, col conforto di ventagli e di sali da parte di premurosi cicisbei, lo strano suono dell'armonica, flautato nel registro basso, etereo nel medio, straziante nell'acuto, determinasse particolari reazioni nervose. Ne aveva accennato il Lichtenthal, e il Lütge che, nel 1925, si occupò a lungo di quest'istrumento, raccolse parecchie testimonianze, alcune delle quali di tinta molto caricata, sull'effetto sia sedativo che eccitante dell'armonica sulle anime sensibili, tanto da definirla egli stesso, assai significativamente, « l'istrumento dell'epoca di Werther ». E Goethe, nella celestiale sonorità dell'armonica, non pretese di scoprire addirittura « il sangue del cuore del mondo »? Si disse anche che miss Davies dovette smettere di suonare l'armonica perchè i suoi nervi non ce la facevano più.

Uno dei pezzi più singolari composti per armonica ha un titolo chiaramente allusivo all'azione sedativa attribuitale. È stato composto nel 1830 circa e si intitola *Der durch Musik überwundene Wüterich* e cioè *Il collerico calmato con la musica*. È un duetto per armonica e pianoforte nella tonalità di do maggiore, composto da Xavier Schnyder zu Wartensee, nato a Lucerna nel 1786, morto a Francoforte sul Meno nel 1868, un musicista che, nel 1811, tentò vanamente di diventare discepolo di Beethoven e che più tardi si fece benvolere a Francoforte come compositore assai fecondo, virtuoso di armonica e scrittore di ameni ricordi della propria vita.

L'autografo (partitura e parti) è conservato nella Zentralbibliothek di Zurigo. Un collerico, rappresentato dalle sonorità pesanti e agitate del pianoforte, viene calmato dalla potenza della musica impersonata dal suono astrale, incorporeo dell'armonica. Nel 1° tempo, *Allegro furioso*, qualche risultato già si ottiene, ma, nel successivo *Andante* che consta di graziose variazioni in ritmo di *Ländler* in cui Mozart e Schubert si dànno la mano, il collerico non appare del tutto mitigato e ogni tanto brontola. Il risultato finale è espresso da una serie di delicati sospiri cromatici.

Possiamo ascoltare questa musica estremamente ingenua in un *extended-play* da 45 giri (37055 EPA) della *Deutsche Grammophon Gesellschaft*, compreso nella raccolta *Archiv* (12ª Epoca - *Mannheim und Wien*, 1760-1800, serie C, *Zwischen Empfindsamkeit und Biedermeier*), e inciso da Bruno Hoffmann come solista di armonica e da Fritz Neumeyer che suona su di un pianoforte a martelli (*Hammerklavier* o *Hammerflügel*) costruito dal Graf a Vienna nel 1825 e di recente restaurato.

L'istrumento costruito e suonato dall'Hoffmann non differisce di molto da quello di Franklin, due esemplari del quale sono conservati nel museo della Musikfreunde-Gesellschaft di Vienna, mentre altro consimile si trova nella collezione Hug di Zurigo e venne suonato alla presenza di Busoni. L'armonica di Bruno Hoffmann, che egli preferisce chiamare *Glasharfe* e che ha una cassa di risonanza, spazia per un estensione di oltre tre ottave. L'Hoffmann è oggi l'unico virtuoso del non facile istrumento da lui anche storicamente illustrato in vari articoli.

Ancora nella collezione *Archiv* (stessa epoca e stessa serie) troviamo altre registrazioni (le uniche esistenti) di composizioni originali per armonica, sempre a cura dell'Hoffmann. Un disco a 78 giri (6003 AM) *) contiene due *Sonate* (n. 5 in re magg. e n. 8 in sol magg.) composte da Johann Gottlieb (Amedeo) Naumann, rispettivamente nel 1786 e nel 1792, facenti parte di un gruppo di dodici dedicate alla virtuosa Marianna Kirchgessner. La prima consta di un *Adagio arioso*, seguito da un grazioso *Allegretto*. La seconda inizia con un elegiaco *Adagio* e conclude con un *Allegretto* in forma di *Lied*. Lo schema del *Lied* è costantemente presente nelle musiche per armonica, tutte di estrema semplicità tematica e strutturale. Il Naumann, nato nei pressi di Dresda nel 1741 e ivi morto nel 1801, discepolo anche di Tartini e di Padre Martini e, in Italia, fecondo e fortunato operista, salito ancor giovane a Dresda ad alte cariche per la stima di Federico il Grande, è oggi totalmente dimenticato. Ancora del Naumann, in un *extended-play* a 45 giri della serie *Archiv* (37110 EPA), troviamo un *Andante e grazioso* in do maggiore, composto nel 1789 a Dresda, per armonica, flauto, viola e violoncello, qui eseguito da Bruno Hoffmann (autore anche della cadenza), Gustav Scheck, flauto, Emil Seiler, viola e August Wenzinger, violoncello. L'*Andante* è un tema variato di infantile candore e altrettanto candido (e anzichè noioso) è il *Grazioso* (tempo di minuetto). Questa composizione precede di due anni l'*Adagio und Rondo* K. 617 di Mozart di cui più oltre dirò, e non è improbabile che ne sia stato l'ispiratore.

Un altro disco (6004 AM) ci fa conoscere la *Fantasia* per armonica (*Adagio* e *Fuga*) composta nel 1809 da Johann Venzel (Venceslao) Tomaschek, un po' prolissa e scolastica. Nato in Boemia nel 1774, il Tomaschek morì a Praga nel 1850. Fu pianista, organista, compositore e apprezzatissimo insegnante. Anch'egli è un dimenticato.

Un quarto disco infine (6002 AM) contiene da un lato la *Romanza* per armonica, dal semplice andamento di *Lied*, che Beethoven compose tra il 1814 e il 1815 per la tragedia *Leonore Prohaska* di Federico Duncker. La *Romanza* è il 2° dei quattro brani di cui consta questa musica di scena (Grove, 202 - Biamonti, 491). Il Curzon aveva segnalato la *Romanza* e Fanny Giannatasio del Rio, nelle sue *Memorie* (1857), ha riferito sulle circostanze che condussero alla collaborazione tra Beethoven e Duncker.

Sullo stesso disco troviamo un *Grazioso* in sol maggiore, un candido *Volkslied*, composto nel 1786 da Johann Friedrich Reichardt (Königsberg, 1752 - Giebichstein, Halle, 1814), altro ignorato della discografia che tuttavia lasciò traccia nella storia della musica e per le cariche coperte e per la vasta opera svolta come compositore, nell'ambito specialmente del *Lied* e del *Singspiel*, come scrittore e fondatore di periodici musicali. Fu grande amico di Goethe di cui musicò parecchie liriche.

E veniamo finalmente a Mozart con le pagine per armonica, musicalmente ben superiori a tutte le altre ricordate, da lui composte nella prima metà del 1791 per la virtuosa cieca Marianna Kirchgessner (1770-1809): l'*Adagio* in do, K. 356 (o 617 a) contenuto nel disco 6002 AM, bello ma alquanto convenzionale, e soprattutto l'*Adagio und Rondo* K. 617, per armonica, flauto, oboe, viola e cello, composto il 23 maggio 1791 a Vienna ed eseguito per la prima volta il 19 agosto al Teatro di Porta Carinzia. La parte di armonica di questo pezzo può essere affidata al pianoforte o, meglio, alla celeste, l'istrumento inventato dal Mustel verso il 1880, il cui timbro, nei suoni brevi di tipo percussorio, si avvicina a quello dell'armonica che trae invece carattere e suggestione dai suoni prolungati. Con la celeste, esistevano di questo pezzo due incisioni a 78 giri (*Victor*, 11-9570 e *Oiseau-Lyre*, DO, 1/3), mentre una, di solisti viennesi, è reperibile in microsolco (*Vox*, PL 8550).

Ma, nella collezione *Archiv* (XII periodo - serie E), troviamo un *extended-play* a 45 giri (37029 EPA), in cui Bruno Hoffmann, assieme a Gustav Scheck, flauto, Helmut Winschermann, oboe, Emil Seiler, viola, August Wenzinger, cello, offrono questa deliziosa composizione mozartiana così com'è stata scritta, riproducendone esattamente gli originali, affascinanti rapporti timbrici. Interessante il raffronto tra questo disco e quello della *Vox*, a tutto vantaggio, anche come esecuzione ed incisione, del piccolo *extended-play*. L'interesse di questo pezzo (pare anche che l'*Andantino* K. 236 e il *Minuetto senza Trio* K. 355, siano stati originariamente composti per armonica, ma musicalmente la cosa non ha importanza) trascende quello di musica occasionale per apparire come uno dei più geniali e caratteristici frutti del genio di Mozart, considerato dall'Einstein come una delle sue opere « divine », l'equivalente istrumentale dell'*Ave verum* K. 618, composto poche settimane più tardi, di celestiale bellezza nell'*Andante* introduttivo che è in do minore e nel *Rondò* in do maggiore. Mozart seppe anche magistralmente adeguarsi alle possibilità tecniche dell'istrumento che forse era dotato di tastiera e che, come estensione, non oltrepassava il sol sopra il rigo. Basterebbe l'*Adagio e Rondò* a nobilitare il repertorio in ogni senso modesto di un istrumento che aveva commosso letterati e poeti come Goethe, Wieland, Jean Paul, Schubart, Pietro Verri, che aveva avuto tra i suoi cultori Angelica Kauffmann e che, se incapace oggi di provocare le reazioni nervose che gli si attribuivano quand'era di moda, può diventare stucchevole ed irritante se non altro per la fatica cui par sottostare l'emissione del suono e pel carattere indeterminato e sfuggente del suono stesso, e che, anche se introdotto da Riccardo Strauss nella turgida orchestrazione della sua *Die Frau ohne Schatten* (1914-1917), non riveste che un valore di curiosità musicale, rappresentando una delle più suggestive espressioni della *Empfindsamkeit* settecentesca.

PIETRO BERRI

(*) I dischi a 78 giri (AVM e AM) della serie *Archiv* vengono gradatamente soppressi e sostituiti con *extended-play* a 45 giri o microsolco a 33 giri.

teatri e concerti

MILANO

La festa musicale e mondana che coincide ogni anno con la inaugurazione della Stagione lirica alla Scala si è ripetuta la sera di S. Ambrogio in una cornice impreziosita dalla sfarzosa eleganza delle spettatrici e dallo scenografico addobbo della sala cui aveva presieduto il gusto di un famoso *couturier* parigino.

Al centro della grande festa ambrosiana era stata posta l'*Aida*, il melodramma "da inaugurazione" per eccellenza, che alla Scala mancava da un lustro. L'esecuzione vigilata dall'equilibrio animatore di Antonino Votto, inflessibile custode di una solida tradizione interpretativa, filò sui binari dei moduli e delle convenzioni più ortodosse, vivificata dagli intelligenti apporti vocali di Antonietta Stella — forse la migliore *Aida* di cui disponga oggi la nostra scena lirica —, della bravissima Simionato, di Giuseppe Di Stefano che ritornò vincitore dall'incontro con un *Radames* periglioso per le sue condizioni naturali di voce. Al tono ed allo stile ricreati nella parte uditiva dello spettacolo non corrisposero però il tono e lo stile del nuovo allestimento disposto da Franco Enriquez, Pietro Zuffi e Luciana Novaro, rispettivamente regista, scenografo e coreografa. Essi riinventarono tutto *ex-novo* disponendo insoliti velarietti e movimenti, singoli e di massa; disegnando esclusivamente delle prospettive oblique; ideando dei balletti originali. In maniera imprevista e assai spesso convincente hanno risolto dei problemi di scenotecnica che si ripropongono ogni volta ardui (tipica la scena della tomba nell'atto quarto); non va taciuta tuttavia l'impressione di *tecnicolor* suggerita dall'insieme e, per quanto si riferisce particolarmente a Zuffi, la scarsa concordanza tra le scene, quasi tutte belle e monumentali, e i costumi, spesso elaborati nella linea e di colori vaghi e seducenti. Al pubblico piacque molto: le repliche di *Aida* si incalzano a teatro esaurito.

L'Egitto — problema di Suez a parte — è di moda in questa metà di dicembre a Milano: infatti anche il *Giulio Cesare* di Haendel che seguì l'*Aida* a tre giorni di distanza, è ambientato sulle sponde del sacro Nilo. Ma l'Egitto del primo secolo avanti Cristo che Margherita Wallmann e Piero Zuffi avevano disposto per il melodramma haendeliano poteva essere anche la Londra del diciottesimo secolo, giacchè regista e scenografo avevano ben osservato che tanto Haendel quanto il suo librettista, Nicolò Haym, non avevano tratto dal loro antistorico secolo alcuna suggestione locale, e che Cesare, Cleopatra, Cornelia e Tolomeo erano rivestiti non solo di tuniche e corazze e clamidi prestate loro dalla moda inglese contemporanea, ma anche di quelle velleità eroiche e di quei sensuali anelìti in cui si rispecchiavano le idealità morbide che Metastasio si disponeva a cantare.

Lodevolissima è stata l'idea della Scala di presentare al suo pubblico, attraverso una delle opere più famose di Haendel, il melodramma italiano del primo Settecento, le cui prospettive di teatralità sono distanziate dalle nostre dall'impetuoso ed ampio fiume romantico che vi scorse in mezzo. A noi sembra oggi irrevocabile quel procedere schematico per il quale il groviglio di attrazioni e ripulse che lega fra loro i personaggi si propone con la geometricità di un grafico; ma il condensarsi delle passioni in quelle efflorescenze magiche che sono le arie anima la bellezza, il piacere della musica che quell'epoca considerò sovrani e che Haendel esaltò con la sua grandezza.

Mediatore autorevole di sì lontana estetica al pubblico milanese fu Gianandrea Gavazzeni, che finemente rilevò la partitura e sapientemente coordinò l'esecuzione, presentata in edizione simile a quella offerta l'anno scorso al Teatro dell'Opera di Roma, e cioè sfrondata nei recitativi e nei ritornelli vocali. In scena primeggiò la Simionato, cui fecero degna corona i giovani Zeani e Corelli e i valenti Rossi-Lemeni e Petri. Per merito della regista Wallmann e dello scenografo Zuffi l'allestimento vanta una coerenza di stile ed una gradevolezza di effetti che facilitano la intelligenza dell'opera.

Alla fine di novembre il Piccolo Teatro si era aperto per una serata di inviti nella quale venne presentata *Vieni qui Carla*, una breve opera composta da Gino Negri sulla sceneggiatura, da lui stesso preparata, di un episodio tratto dagli *Indifferenti* di Moravia.

Il singolare talento di Negri, il suo gusto per l'anticonformismo, il senso teatrale sicuro nell'ideazione di una vicenda e spesso felice nell'invenzione di un declamato melodico moderno ed efficace avevano determinato un'attesa che non andò delusa. Le tappe della seduzione di Carla da parte di Leo, maturo amante della madre di lei, hanno trovato nella trascrizione musicale di Negri accenti grigi e uno squallore greve e raggelato dalla stanchezza d'anima dei protagonisti. Qualche volta la pesantezza si alza fugacemente: quando i due sono colti da un temporale o nel momento che precede "il fattaccio", in cui una scena di gelosia anima fittiziamente l'indifferenza dei quasi-amanti.

L'abito dodecafonico che il Negri si è per l'occasione ritagliato nella partitura sta un poco stretto al suo senso della vocalità, ed ha reso più laborioso — dato l'evidente distacco tra il piano vocale e quello strumentale — il prospettare unitariamente il fantasma scenico. *Vieni qui Carla* ha fruito di una esecuzione accurata da parte di due bravi cantanti-attori, Romana Righetti e Giuseppe Zecchillo, e di una decina di strumentisti guidati con abilità accorta da Aldino Destro. Efficace la regìa di Checco Rissone, fantasiosa la scena multipla di Luciano Damiani.

RICCARDO ALLORTO

MILANO - PICCOLO TEATRO

29 novembre 1956

VIENI QUI CARLA

Atto unico (da *Gli Indifferenti* di Moravia)

Riduzione a libretto e musica di **Gino Negri**

Personaggi e interpreti

Carla . . . . . *Romana Righetti*

Leo . . . . . *Giuseppe Zecchillo*

Maestro concertatore e direttore

Aldino Destro

Regia di Checco Rissone - Scena di Luciano Damiani

Prima rappresentazione assoluta

■

Ampliata, rinnovata nella struttura, veramente efficiente, l'Orchestra dell'Angelicum si è ripresentata al suo pubblico, dopo la lunga vacanza estiva, nel concerto inaugurale della nuova Stagione. Sotto la guida del direttore stabile Aladar Janes ha dato modo di apprezzare i suoi meriti nell'esecuzione dell'*Introduzione, Aria e Presto* di Marcello, della *Sinfonia N. 101* di Haydn, delle *Sette danze rumene* di Bartok. Il violinista Aldo Redditi, nuova "spalla" dell'Angelicum, è intervenuto poi con vigorosa autorevolezza nella esecuzione del *Concerto N. 22* di Viotti.

Ancora Aladar Janes ha diretto il secondo concerto interamente dedicato a Giovanni Sebastiano Bach; sono stati eseguite due Cantate (N. 160 e N. 189) e due *Concerti brandeburghesi*; le prime (che non prevedono cori) sono state affidate, per la parte solistica, a Petre Munteanu, gli altri (o meglio il *5° Concerto*, dato che il *3°* non ha solisti) al flautista Gastone Tassinari, al violinista Aldo Redditi, alla clavicembalista Gioietta Paoli Padova.

Un concerto dedicato a Mozart veniva quindi diretto da Ernst Märzendorfer, già favorevolmente noto al pubblico dell'Angelicum: due Sinfonie (K. 319 e K. 425), la *Serenata in re maggiore* per violino e orchestra (solista impeccabile, ancora una volta il Redditi), due deliziose Marce, entrambe in do maggiore: un degno contributo, dunque, alle celebrazioni dell'anno mozartiano giunto ormai alla conclusione. Di tutt'altra impostazione il concerto successivo, diretto dallo svizzero Richard Schumacher; accanto ad un Concerto grosso haendeliano e ad una Sinfonia di Haydn, due pagine contemporanee, una notissima e pur sempre rallegrante (le stravinskiane *Suites* per piccola orchestra) l'altra ancora sconosciuta. Si tratta della *Arpiade* di Wladimir Vogel, una cantata per soprano, coro parlato e piccola orchestra che prende il nome dall'autore del testo, il poeta alsaziano Hans Arp. La cantata, nella cui esecuzione è intervenuta in qualità di solista validissima Ilse Wallenstein, è stata seguita con grande attenzione dal pubblico che ha mostrato di apprezzarne la singolare tensione espressiva. Il coro di Zurigo, che ha pure preso parte all'esecuzione, si è dimostrato particolarmente preparato ed adatto alle composizioni di questo genere.

Due pagine di autori contemporanei italiani, Aldo Rocchi e Alessandro Casagrande, sono invece state presentate nel concerto seguente, diretto dal Maestro Mario Rossini; musiche peraltro non certo improntate allo stesso gusto per la ricerca di nuove forme espressive caratteristica del Vogel. Talchè i maggiori consensi il giovane Rossini li ha ottenuti dopo la vivace esecuzione di due concerti e di due arie vivaldiane (solista in queste ultime il soprano Maria Manni Jottini).

All'A.R.C., concluso l'ottimo ciclo beethoveniano affidato al pianista Friedrich Gulda, e dopo un pomeriggio dedicato alle danze della Compagnia del Pakistan, si è presentato il complesso dei Fisk Jubilee Singers in un piacevole programma di canti popolari e religiosi e di *spirituals*; poi è intervenuto Nikita Magaloff ad interrompere ogni sorta di inflessione folkloristica con un programma pianistico misurato sul metro della solida tradizione concertistica; una splendente esecuzione della quasi sconosciuta *Sonata in fa minore* (op. 14 n. 3) di Clementi ha inoltre conferito al concerto del noto virtuoso un piacevole accento non conformista.

Alla Società del Quartetto, in seguito all'improvvisa defezione del Quartetto Italiano, dovuta alla malattia di uno dei componenti, si è avuto modo di apprezzare in un concerto non previsto, la pianista Maria Tipo, peraltro già nota a Milano; la giovane strumentista ha validamente eseguito un programma allineante musiche di Scarlatti, Beethoven, Debussy e Chopin. Dopo alcuni giorni, sempre per la stessa Società, la famosissima Orchestra di Stoccarda, diretta da Karl Münchinger, ha eseguito la bachiana *Offerta musicale*, integrando il concerto con la *Sinfonia degli addii* di Haydn: due esecuzioni degne della fama dell'illustre complesso tedesco. Ottime accoglienze ha avuto infine, nel concerto successivo, il violoncellista Maurice Gendron che oltre a pagine di Boccherini, Schubert, Chopin e Brahms, ha eseguito una notevole *Fantasia* per violoncello e pianoforte di Jean Français; quest'ultimo è stato anche

il vivace accompagnatore, al pianoforte, del valoroso violoncellista.

Tra gli altri concerti di musica da camera che hanno arricchito questa prima fase della stagione merita un cenno particolare quello organizzato dall'Ambrosianeum in memoria di Martucci e sostenuto da un valoroso gruppo di strumentisti guidati da un illustre ed ormai ottuagenario discepolo del musicista: Guido Alberto Fano. Il programma, preceduto da una breve commemorazione dell'arte martucciana tenuta da Fabio Fano, comprendeva i *Tre pezzi op. 67* per violino e pianoforte, la *Canzone dei ricordi* per canto e pianoforte, il *Trio in do maggiore op. 59*. Cantò Tina Quagliarella; suonarono con Guido Alberto Fano, il violinista Bonzo e il violoncellista Caletti.

Un'iniziativa di tutt'altro genere, intesa a favorire la conoscenza degli aspetti più progressivi della musica da camera, mediante concerti definiti col nome suggestivo di Incontri Musicali ha preso le mosse con un primo concerto, svoltosi nella piccola sala del Conservatorio, allineante musiche di vari autori contemporanei (tra i quali Pousseur, Cage, Stockhausen, Boulez) eseguite dal magnifico flautista Severino Gazzelloni e dall'impeccabile pianista David Tudor.

Si è inaugurata intanto la Stagione dei Pomeriggi Musicali; il concerto inaugurale per un'improvvisa indisposizione di Arturo Benedetti Michelangeli che vi doveva intervenire in qualità di solista ha corso il rischio di naufragare in mezzo alla delusione del pubblico. Ma Ettore Gracis, direttore stabile dell'istituzione, è riuscito all'ultimo momento (si trattava di sostituire ben due *Concerti* per pianoforte e orchestra) ad elaborare un programma agile ed interessante, grazie anche alla prontezza del flautista Raymond Meylan che ha affrontato senza indugi e con singolare vivacità il mozartiano *Concerto in sol maggiore*. La *Sinfonia in re maggiore* di Clementi e la *Serenata in la maggiore* di Brahms aprivano e completavano il programma.

Nel secondo concerto si è presentato il giovane direttore polacco Stanislaw Skrovacevski che ha diretto la *Sinfonia K. 543* di Mozart, la *Sinfonia per archi* di Honegger ed una divertente *Piccola suite* del compatriota Witold Lutoslawski; il violoncellista Bruno Vitali ha eseguito il *Concerto* di Lalo traendone tutte quelle limitate suggestioni che la partitura consente.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Il compito di inaugurare la Stagione sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia è toccato quest'anno a uno dei maggiori pianisti viventi, Arthur Rubinstein, il quale ha collaborato con il direttore stabile della nostra orchestra, Fernando Previtali, per la manifestazione che domenica 28 ottobre ha visto la riapertura del Teatro Argentina. A parte un *Concerto in re* di Tartini, il programma era completamente dedicato al Johannes Brahms della *Sinfonia n. 1* e del *Concerto n. 2*: pagine che per la loro notorietà e la loro immediata bellezza sono tra le più adatte alla semi-mondanità delle inaugurazioni. Le accoglienze trionfali che il pubblico ha dedicato al grande solista si sono poi ripetute la domenica successiva, quando Rubinstein è risalito da solo sul palcoscenico del teatro per eseguire con la sua arte al di sopra di ogni critica musiche di Beethoven, Schumann, Chopin e Stravinski.

Cordiale successo ha riscosso anche il concerto di mercoledì 7 novembre, nel cui programma era una pagina mirabilmente viva come il *Rondò veneziano* di Ildebrando Pizzetti. Dirigeva Eugene Gossens: ciò che ha reso inevitabile l'esecuzione di un brano di autore inglese, esattamente la spigliata *Ouverture per "Le vespe" di Aristofane* di Vaugham Williams. Il giovane violinista Ivry Gitlis si è quindi unito al noto maestro per il *Concerto in re* di Paganini, dimostrando ottime qualità interpretative, tecnica incisiva e sicura, ma non ancora matura sensibilità stilistica. Altra pagina per violino e orchestra è stata ascoltata all'Argentina la domenica dopo: si trattava stavolta del primo *Ritratto* di Bartok, affidato al solista Gennaro Rondino e al direttore Carlo Zecchi. Quest'ultimo, nel corso della stessa seduta, ha presentato una *Sinfonia in do maggiore* di

Schubert acutamente analizzata e risintetizzata nel suo compiuto insieme, nonchè, assieme al pianista Friedrich Gulda, una chiara edizione del *Concerto n. 3* di Beethoven.

Il successivo concerto all'Argentina, fissato per domenica 18 novembre, ha una storia piuttosto incresciosa. Esso avrebbe dovuto essere interamente dedicato alla *Passione secondo San Matteo* di Johann Sebastian Bach, nell'esecuzione del coro e dell'orchestra di Santa Cecilia diretti da Fernando Previtali. Un improvviso sciopero del coro ha viceversa costretto l'Accademia a modificare il programma all'ultimo momento, trasformandolo da sinfonico-corale a sinfonico-vocale, poichè non si voleva rinunciare a fare udire al pubblico romano la bella voce del mezzo-soprano Oralia Dominguez, già scritturata per l'oratorio bachiano. Ma neanche il programma così ridotto ha potuto essere eseguito, dato che, poche ore dopo l'annuncio delle modifiche, si è saputo che anche l'orchestra, in segno di solidarietà con il coro, aveva deciso di scendere in sciopero, nè avrebbe ripreso la sua attività sino al concerto successivo, cioè quello di mercoledì 21, comprendente la *Sinfonia pastorale* di Beethoven, il *Don Giovanni* di Strauss, la *Pavana* e il *Bolero* di Ravel diretti dal Previtali.

Al momento in cui scriviamo, il coro di Santa Cecilia non è ancora tornato al lavoro. La questione che lo tiene in agitazione è infatti assai delicata, e sarà bene accennarne brevemente i punti fondamentali. Il coro dell'Accademia non è stabile come l'orchestra: Santa Cecilia ne scrittura annualmente i componenti e annualmente li liquida dopo averli pagati secondo le singole prestazioni della stagione. Ciò comporta per l'istituzione il diritto di rinnovare o meno le scritture. Per la stagione in corso, infatti, nove dei coristi dell'altr'anno non erano stati ripresi in forza, essendo ritenuti non idonei al compito. Dopo un mese circa di discussioni, la massa corale ha fatto ricorso allo sciopero per ottenere la riassunzione degli esclusi. E' vero che essa, pur di non danneggiare l'andamento della stagione, si è adunata per conto proprio a provare la progettata *Passione secondo San Matteo* e ha quindi offerto all'Accademia di prestarsi gratuitamente al concerto del giorno 21. Ma naturalmente tale partecipazione gratuita prevedeva anche l'inclusione dei nove esclusi, e l'Ente musicale romano è stato costretto a rifiutarla. La vertenza è dunque ancora lontana dall'essere composta; e chi ne fa le spese è soprattutto il pubblico, privato proprio delle manifestazioni musicali più importanti dell'anno.

Fortunatamente, a compensare la delusione generale, è venuta una serie di avvenimenti extra-accademici di notevole interesse. Intendiamo riferirci anzitutto alla sosta romana dell'American Ballet Theatre, per il quale il Teatro dell'Opera si è aperto in via straordinaria dal 16 al 21 novembre, e che ha riscosso con due diversi programmi un successo caloroso e vivissimo. Più o meno contemporaneamente, aveva luogo l'inaugurazione al Teatro Eliseo della stagione della Filarmonica, con un concerto interamente dedicato ad Alfredo Casella, di cui è stata rievocata la doppia attività di trascrittore e di compositore. Il programma, diretto da Nino Sanzogno, comprendeva infatti da un lato le trascrizioni del *Concerto in re maggiore* di Vivaldi e del più famoso dei *Salmi* di Monteverdi, e dall'altro l'ingiustamente trascurata operina *La Favola d'Orfeo*, un atto unico di geniale chiarezza e limpida ispirazione. Altro concerto che non può essere passato sotto silenzio è quello tenuto all'Aula Magna dell'Università dalla splendida orchestra da camera di Stoccarda diretta da Karl Münchinger, la quale ha eseguito, oltre alla *Sinfonia K. 201* e alla *Serenata K. 525* di Mozart, il *Concertino n. 2 in sol magg.* di Pergolesi e la deliziosa *Sinfonia degli addii* di Haydn. Quest'ultima composizione è stata presentata secondo la "coreografia" originale: a uno a uno gli esecutori hanno spento le candele dei loro leggii e hanno abbandonato i loro sgabelli, fino a lasciare soli i due primi violini, così come Haydn fece fare ai suoi orchestrali per ricordare al principesco mecenate la necessità di mandarli un po' in vacanza. Sala esaurita e pubblico soddisfattissimo.

GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

Il S. Carlo ha riaperto i battenti la sera del 24 novembre con una pregevole edizione del verdiano *Falstaff*. La riapertura del S. Carlo, che precede, ormai da qualche anno, quella della Scala e del Teatro dell'Opera, fa particolarmente piacere dopo gli allarmi, piuttosto gravi, corsi nei mesi scorsi sulle sorti del teatro lirico italiano. A giudicare dal puntuale riprendere dell'attività invernale, sembra che il melodramma, a dispetto di tutto e di tutti, non voglia morire da noi. Auguriamoci che così sia; intanto prendiamo atto del lieto ripetersi dell'evento inaugurale, e passiamo alla cronaca.

La compagnia di canto del *Falstaff* era la migliore, forse, oggi realizzabile in concreto (tenuto conto, cioè, delle inevitabili indisponibilità che spesso impediscono di mettere insieme la compagnia ideale per una data opera). Giuseppe Taddei, in possesso di mezzi vocali generosi e di una dizione di invidiabile chiarezza e rilievo, fornì una bellissima prova, se non proprio di raggiunta maturità per il difficilissimo ruolo, di cosciente entusiasmo per il solo fatto di affrontarlo — stavamo per dire di aggredirlo — seriamente. Entrato con visibile godimento nei panni abbondanti di Sir John Falstaff, si divertì un mondo e fece divertire. La sua aperta e franca giovanilità ebbe spesso la meglio sulla volontà di approfondimento psicologico del personaggio, che appare ancora troppo felicemente giovanile; di una giovanilità prorompente ed estiva, non ancora, insomma, da «estate di S. Martino»: quella appunto vantata dal protagonista e implicante, in difetto di attributi più validi, una maggior dose di malizia nel governo delle proprie declinanti forze. *Felix culpa*, se proprio di «colpa» si può parlare; e della quale gli anni, e la conseguente esperienza, facilmente guariranno il Taddei.

Renato Capecchi piacque più nelle scene d'insieme che nel famoso monologo delle corna, in cui il suo canto trascorse, poco verdianamente come a noi vuol sembrare, nel veristico grido. Eccellente Cajus il De Palma, e irresistibile di stilizzata comicità il duo Ercolani-Stefanoni (rispettivamente Bardolfo e Pistola). Luigi Alva, nella parte di Fenton, apparve particolarmente felice nella sua albeggiante prestanza fisica e nella sgorgante fluidità del suo canto. Felicemente assortito, tutto sommato, il quartetto delle donne. Alice era impersonata da Clara Petrella, intelligentissima e duttile nel trasferirsi in un ruolo che non le è certamente congeniale. Dolcissima e maliziosa Nannetta, la giovane e bella Anna Moffo, il cui filo di canto sovrasta purissimo la mirabile partitura. Ebe Stignani si fa ancora ammirare ed amare, se non proprio per lo splendore della voce fino a ieri bellissima, per l'alta intelligenza e sensibilità musicale. Completava il quartetto una Pirazzini sempre in ottima forma.

Autorevole e snodata la regìa di Herbert Graf, sviluppantesi sulle scene logicamente tradizionali (salvo l'adozione del criterio «elisabettiano» del doppio piano) di Cristini; non immune, tuttavia, da quelli che una volta si qualificavano arbitrii (per es.: l'intervento dei ragazzi, in funzione di monelli, dileggianti il vecchio John appena ripescato dal Tamigi e non ancora riscaldato dal vino). Efficientissimi il coro di Lauro e il corpo di ballo della Galizia nella scena finale. Mario Rossi diresse con esemplare scrupolo, con coscienza stilistica sollecita del particolare, e con discreta vivacità, non proprio lontana dallo spiritualissimo sorriso dell'estremo Verdi.

L'attività sinfonica ha taciuto, o quasi, per tutto il mese di novembre. Toccò al maestro Giorgio Sébastian il compito di chiudere la Stagione concertistica del S. Carlo, la sera del 6 novembre, con un concerto wagneriano che, fosse l'aria appunto di chiusura, la ovvietà di un programma logorato dall'uso ed abuso o, più probabilmente, una certa sommarietà nella concertazione, non fu certo dei migliori della riuscita Stagione. Ora si aspetta l'inizio dell'attività da parte della Scarlatti, che quest'anno ha dovuto ritardare la propria inaugurazione, probabilmente a causa del riordinamento dell'Orchestra, da poco assunta in proprio dalla RAI.

Chi non ha perduto tempo, in questo mese piuttosto «leggero» almeno dal punto di vista della quantità, è stata l'Accade-

mia Napoletana, che ha inaugurato la serie numerosissima delle proprie manifestazioni l'8 novembre, proseguendo a ritmo abbastanza serrato nelle settimane seguenti. L'onore e l'onere dell'apertura è toccato a Joseph Szigeti, il notissimo violinista che all'inizio della seconda parte del concerto fu fatto segno, come ungherese, a una commovente dimostrazione di solidarietà da parte del pubblico in occasione dell'eroica insurrezione dei suoi compatrioti contro la tirannide. Oltre e indipendentemente da tale pur nobile occasione, Szigeti fu vivissimamente applaudito per il calore e il rigore delle proprie interpretazioni, sorrette da una prestanza tecnica ancora intatta e da una autentica coscienza stilistica, talora in lotta con un temperamento che di suo tenderebbe a delle libertà di timbro, per intenderci, tzigano. Nell'impossibilità di tener dietro a tutti i concerti, faremo cenno, fra quelli dell'Accademia, al *récital* del giovanissimo pianista americano Ivan Davis, II premio nell'ultimo Concorso « Casella », e ancora II premio nel Concorso « Busoni » di quest'anno. Allievo del maestro napoletano Silvio Scionti trapiantato in America, il Davis ha confermato la favorevolissima impressione suscitata a Napoli all'epoca del Concorso, anche nelle pubbliche esecuzioni al S. Carlo. Ultimo in ordine di tempo, il concerto di Wilhelm Kempff, il personalissimo interprete tedesco la cui arte si può discutere sul piano dell'aderenza al testo, non certo su quello della sincerità, del calore e della conseguente presa sul pubblico, che anche questa volta si è abbandonato all'entusiasmo.

■

Le manifestazioni celebrative di Martucci si sono concluse a Napoli, per quanto attiene alle esecuzioni di musiche dell'illustre Musicista, con un concerto da camera affidato al soprano Andreina Desderi-Rissone, al pianista Angelo Kessisoglù e al violoncellista Pietro Grossi. I tre esecutori sono stati molto calorosamente festeggiati. Ad apertura di serata il M° Ettore Desderi, Direttore del Conservatorio « Martini » di Bologna aveva nobilmente e significativamente rievocato la figura di Martucci, facendosi vivamente applaudire.

GIACOMO SAPONARO

PERUGIA

La XI Sagra Musicale Umbra

La XI Sagra Musicale Umbra è cominciata con una sorpresa: con l'audizione pubblica, gratuita, del *Requiem* di Robert Schumann, datosi in celebrazione del centenario della morte del compositore tedesco. In verità la partitura, che veniva eseguita per la prima volta in Italia, doveva far parte del concerto diretto dal maestro Paul Klecki, comprendente anche la 9ª *Sinfonia* di Beethoven. Ma il direttore tedesco aveva fatto presente che era impossibile riunire le due partiture in una sola audizione, poiché esse avrebbero occupato per lo meno tre ore di ascoltazione. La direzione della Sagra, non volendo abbandonare l'idea della presentazione del *Requiem* schumanniano, si è decisa ad affidare questa partitura al maestro René Leibowitz, presente a Perugia, per la direzione dei *Gurre-Lieder* di Arnold Schoenberg. Nulla di più bello che conoscere un lavoro degno di così alta spiritualità. In verità non si comprende come esso sia stato dimenticato dagli enti concertistici italiani per oltre un secolo. La profondità del pensiero musicale si associa ad un'ispirazione sempre genuina, suscitando il più vivo applauso degli ascoltatori, nonostante che la direzione non fosse delle più encomiabili.

Altra novità per l'Italia presentata dal Leibowitz, era costituita dai citati *Gurre-Lieder* di Schoenberg, risalenti al 1900-1910, una partitura che non manca davvero di fascino e che rivela un amore smodato per la musica wagneriana, fino al punto di diventare vera succube del ben noto sistema tematico e dei personali modi di espressione dell'autore della *Tetralogia*. Nulla di questa musica fa presagire la evoluzione del pensiero schoenberghiano, se non un impulso di reazione per un mondo dal quale il musicista volle violentemente distaccarsi. Il pubblico è rimasto un poco disorientato dinanzi alla vasta mole della partitura, che ha però coronato di buoni applausi.

Interessante il concerto affidato alla Pro Arte Antiqua di Praga che si è presentata in un programma di musiche del XIV-XVIII secolo di rara esecuzione. Ricorderemo, in modo particolare, la *Fantasia e canone* di Des Près, la *Canzona* di Giovanni Gabrieli e la *Fuga suavissima* del Luython, eseguita con molta bravura e finezza. Anche nella seconda parte il complesso ha eseguito delle scelte musiche di Purcell, di Bach, di Vivaldi, nonchè una *Sinfonia pastoralis* di Linek, un settecentista che non brilla per eccessiva purezza. Il pubblico perugino, pur non essendo troppo abituato a concerti del genere eseguiti con strumenti antichi, si è interessato vivamente all'audizione, applaudendo i bravi interpreti.

Nella elegante ma non vasta sala del teatro Morlacchi, l'esecuzione della 9ª *Sinfonia* di Beethoven, diretta da Paul Klecki, è risultata piuttosto contratta. Non abbiamo trovato nemmeno eccessiva perfezione nelle varie famiglie strumentali, e c'è parso che il direttore tedesco non riuscisse a penetrare a fondo il denso pensiero beethoveniano, specialmente nel primo e nel quarto tempo della Sinfonia. Nella prima parte del concerto erano stati inseriti *Quattro canti spirituali* di Brahms che, come tutta l'opera del compositore amburghese, risultano avvolti da una grande poesia. Si tratta di una partitura avanzata nella produzione del maestro tedesco, ed infatti la sua personalità traspare potentissima nella melodia e nella stessa costruzione. La stesura originale comprende un basso e un pianoforte: comunque, attraverso la strumentazione di Karl Maria Zwissler, si comprende benissimo quale eccezionale legame sussista tra voce e strumento. Si è parlato, a proposito di questi *Canti*, di piccolo oratorio; non è forse l'interpretazione esatta, ma il canto di un'anima può essere considerato quello di tutti, attraverso questa espressione brahmsiana altamente suggestiva.

Nella Chiesa di San Pietro il maestro Hans Gillesberger ha eseguito musiche polifoniche italiane dei secoli XVI-XVIII. Autori: Palestrina, G. Gabrieli, Lotti, A. Scarlatti, Willaert e Monteverdi. Anche se la direzione palestriniana del Gillesberger risulta un po' fredda, essa va valutata a confronto di quelle classiche e colorite del Gabrieli e del Willaert. Importanti sono state, inoltre, le esecuzioni del mottetto *Crucifixus* del Lotti e dell'*Exultate Deo* dello Scarlatti, apprezzate anche per la bellezza dei temi e per i loro sviluppi. A mezzo della disposizione delle voci il direttore ha tentato di far risorgere il famoso « doppio coro » della Basilica Marciana. Lo stesso maestro ha diretto un secondo concerto nella grande sala della Pinacoteca perugina, dedicato ai polifonisti tedeschi. Musiche novecentiste dell'austriaco Johan Nepomuk David e del tedesco Antonio Heiller, nonchè due importanti lavori di Schütz e di Bach. A proposito della *Deutsche Messe* di David diremo che si tratta di un lavoro di solida fattura, ma la vantata invenzione melodica (messa in rilievo dal programma) non ci sembra troppo evidente. Combinazioni di suono personali sono invece ben ricercate dal tedesco Heiller, ma nella sua composizione l'istinto domina e si lega solidamente alla forte tematica.

Ancora nella chiesa di San Pietro sono stati presentati due lavori di una certa castità: la *Cantata dei pastori* di Renato Parodi e *l'Apocalypse selon St. Jean* di Jean Françaix. La prima prende lo spunto dalla *Sacra rappresentazione per la Notte di Natale* di Andrea Perrucci, un seicentista che a Napoli gode ancora di incondizionato favore. Il Parodi ha rivestito i caratteri popolareschi del lavoro originale. Ma ben si sa quanto sia difficile effettuare opere di assoluta proprietà e fedeltà su testi che già vivono per loro conto. Gli artifizi che si incontrano qua e là, nel lavoro del maestro napoletano, possono anche essere giustificati, dal momento che, in origine, la partitura era un " divertimento radiofonico ". Ne deriva che il contrasto evidente, facile a rilevarsi tra recitanti e cantanti, tra strumenti solisti ed orchestra, in sede radiofonica acquista tutt'altro sapore, sia perchè tutte le parole sono maggiormente percepibili, sia perché il senso realistico resta notevolmente attenuato. Ma non è possibile nascondere che la *Cantata* non riesce ad accendersi di vita propria, nemmeno nelle pagine più impegnative. Di abilità, specialmente nelle parti umoristiche, l'autore ne dimostra molta ma certi ricordi straussiani e alcune cadenze e spunti mascagnani pregiudicano l'insieme. Consiglieremmo al Parodi di non far più uscire il suo lavoro dall'ambito radiofonico, dove esso può trovare, nella fantasia del-

l'auditore che ascolta senza vedere, la sede più appropriata.
Una partitura più sostanziosa è quella di Jean Françaix. Anche nei riguardi di quest'autore diremo che musicare il testo dell'*Apocalisse* è impresa da prendersi tutt'altro che alla leggera. Ma egli ha risolto i numerosi problemi con un'eleganza tutta francese: rimanendo cioè attaccato alla sua scuola, al suo mondo, al gusto che accompagna tutti i lavori francesi del nostro secolo, a sfondo religioso, non del tutto dimentichi delle speciali tendenze verso cui si piegano i *Carmina burana* di Orff. Il Françaix ha una tecnica tutta sua e un modo di esprimersi personale, già rilevato nel *Diable boiteux* che risale al 1938 e nell'*Apostrophe* composta nove anni dopo. Le due partiture moderne hanno trovato nel giovane maestro Bruno Bartoletti un concertatore ben ferrato e di chiaro gusto moderno.
Giustificato interesse ha suscitato l'annuncio della rappresentazione della *Giovanna d'Arco* di Ciaikovski, mai rappresentata prima d'ora in Italia, benchè sia stata scritta dal maestro russo nel biennio 1879-80 ed eseguita più volte in patria e all'estero. L'opera ha tutti i pregi e tutti i difetti del compositore che ben conosciamo. Tutto in essa viene risolto melodicamente, potremmo anche dire enfaticamente, a scapito, purtroppo, della coesione del lavoro, della sua profondità e della stessa creazione dei caratteri. Se è possibile fare numerose osservazioni sulla partitura, va messa in evidenza la continuità ispirativa del primo atto, dove si incontrano pagine notevoli che possono anche diventare popolari, non soltanto nello "stacco" del concertato, ma anche nella parte della protagonista e specialmente nell'"*Addio a te, campagna*" e nel "*Così m'addita il Signor la via*". Anche la scena seguente, con il coro di angeli che suona come mistico richiamo alla pastorella, è pagina che conquista e che garantisce il successo dell'atto. Un atto scritto tutto di getto.
Un'altra parte importante è quella iniziale del secondo atto, dove resta confermata quella forte predominanza strumentale che si nota in buona parte dell'opera. Suggestivo è il coro dei menestrelli, intonato su una tipica canzone russa. Il duetto tra il re e Agnese fa venire alla mente certo melodiare "alla Gounod" che verrà più tardi ripreso, in forma più centita e commossa, dal Saint-Saëns. Le scene seguenti del secondo e del terzo atto non migliorano molto il livello dell'opera. Lo stesso ingresso della santa risulta debole e una lieve ascesa si nota nel suo lungo racconto. Per ritrovare la felice atmosfera del primo atto, dovremo attendere l'episodio conclusivo. Ma nell'epilogo viene a mancare la giustificazione del sacrificio, a causa della trama prevista dal libretto di Jukovski, arbitrariamente tratta da Schiller. Nell'insieme la *Giovanna d'Arco* è un'opera che doveva essere nota per completare la conoscenza di Ciaikovski operista e la Sagra ha fatto molto bene ad inscenarla. In quanto all'esecuzione, ottima è risultata la concertazione e direzione di Jonel Perlea e l'interpretazione vocale di Marcella Pobbe, lodevole quella di Corena, Mascherini, Amparan, Poleri, Novelli, Malaspina. La regia di Frank de Quell ci è parsa un po' tradizionale, ma ci rendiamo conto delle difficoltà presentate da un palcoscenico tanto ridotto. Le scene del Rossi, composte in gran parte di "elementi fissi", hanno un po' gravato sullo spettacolo. Ottimo il successo. I calorosi applausi hanno confermato l'importanza vocale e melodica di un'opera che potrebbe tranquillamente aspirare ad essere ripresa da altri teatri.

MARIO RINALDI

VENEZIA

Anche quest'anno si è svolta fra l'agosto e il settembre la Stagione delle cosiddette Vacanze Musicali Veneziane, organizzata dal Direttore del Conservatorio Maestro Renato Fasano: una serie di lezioni, concerti, rappresentazioni dedicate ad un pubblico di giovani studiosi di varie nazioni e col contributo di vari professanti del mondo musicale italiano e non italiano — ma in buona parte docenti nei Conservatori italiani — e altresì, per certe esecuzioni, con quello degli stessi studiosi iscritti.
Come d'uso le manifestazioni si son tenute nel salone dei concerti del Conservatorio stesso o pure nei cortili di Ca' Pisani — cioè ancora entro la sede del Conservatorio — o nel Chiostro dei Cipressi nell'Isola di San Giorgio Maggiore.
Il programma, o criterio generale cui la istituzione è stabilmente informata, è di fornire via via illustrazioni ed esempi dello svolgimento storico della musica italiana attraverso i secoli, con particolare riguardo alla scuola veneziana. A tale carattere prettamente nazionale una sola eccezione è stata fatta quest'anno — a parte alcuni concerti fuori serie di cui diremo infine — per la ricorrenza celebrativa di Mozart; mentre tra le altre celebrazioni dell'anno non è mancata quella di Martucci e una larga parte si è pure dedicata a Respighi per il ventennale della morte.
Ed ora cercheremo di dare un compendioso resoconto delle manifestazioni varie ingegnandoci di raggrupparle secondo l'ordine storico-estetico esposto nel programma. Incominciando dalla scuola veneziana gli autori che di essa sono stati rappresentati nelle esecuzioni sono: in primo luogo Vivaldi del quale sono state eseguite tra l'altro le intere raccolte (*L'Estro armonico* e *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* (includente questa i famosi *Concerti delle stagioni*) nell'esecuzione del complesso i Virtuosi di Roma diretto dal Fasano; di altri autori strumentali sono stati illustrati i due Gabrieli e altri organisti (a cura di Ferruccio Vignanelli), il Galuppi, ecc.; del Monteverdi si è eseguito *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (revisione di G. F. Malipiero): direttore Franco Capuana, esecutori vocali Rena Garazioti, Luisa Cantelli, Florindo Andreolli, ed episodi scelti dall'*Incoronazione di Poppea* (revisione Ghedini); di un autore per più aspetti vicino alla scuola veneziana, Orazio Vecchi, si è dato *L'Amfiparnaso* nella esecuzione del Nuovo Madrigaletto Italiano diretto da Emilio Giani, il quale complesso ha, in un'altra lezione-concerto, eseguito *Madrigali* del Monteverdi e in un altro ancora *Arie musicali* del Frescobaldi. Della musica strumentale e vocale da camera italiana degli scorsi secoli sono ancora stati illustrati i seguenti autori e indirizzi: Carissimi (tre *Cantate* inedite nella revisione di Federico Ghisi), Corelli (*Sonate a 3* dalle op. I^a^ e II^a^ per due violini, violoncello e organo o cembalo; esecutori Alberto Poltronieri, Franco Gulli, Benedetto Mazzacurati, Sandro della Libera o Egida Giordano-Sartori); Carlo Graziani (*Sonate* per violoncello e basso continuo op. III^a^ A: Benedetto Mazzacurati, Egida Giordano-Sartori), Boccherini (*Quintetti*: il complesso del Quintetto Boccherini), clavicembalisti italiani vari (Gino Gorini), Quartetti italiani dalle origini al presente (Quartetto italiano). Parte delle suddette manifestazioni sono state accompagnate come di consueto, da discorsi illustrativi di studiosi (Cesare Valabrega, Mario Rinaldi, Massimo Mila, Federico Ghisi).
Ed ora veniamo a parlare delle manifestazioni celebrative. Fra quelle mozartiane da notare soprattutto la rappresentazione dell'opera di adolescenza *La Finta semplice* (su soggetto goldoniano, nota questa di particolare armonia con l'ambiente veneziano) diretta da Bernhard Paumgartner, protagonista Eva Brinck, regia di Corrado Pavolini. Inoltre un programma di *Quartetti* per archi è stato svolto dal Quartetto italiano e nella serata di chiusura delle Vacanze musicali è pure stato eseguito un atto delle *Nozze di Figaro* nella preparazione interpretativa e regia di Mariano Stabile, il quale ha altresì eseguito la parte del protagonista; orchestra diretta da Hans Blüchner.
Per la commemorazione di Martucci si sono avute due lezioni-concerto con conversazione illustrativa e collaborazione pianistica dello scrivente con l'esecuzione delle principali due opere vocali da camera (la serie *Pagine sparse op. 67* e *La Canzone dei ricordi*: cantante per entrambe, la statunitense Virginia Babikian) e dei *Tre pezzi per violino e pianoforte op. 68* (violinista Chaterine Pasteur, Inghilterra). A Respighi è stata dedicata innanzi tutto una serata nel Chiostro dell'Isola di San Giorgio, con l'esecuzione di due lavori entrambi scenici ancorché di carattere assai diverso ossia la *Lauda per la Natività del Signore* e il balletto-suite *Gli Uccelli*, entrambi diretti da Renato Fasano con regia e coreografia di Margherita Wallmann, istruttore del coro, Sante Zanon. In altra serata è stato eseguito il trittico *Maria Egiziaca* con la prefazione interpretativa di Maria Carbone; orchestra diretta dallo svedese Siegfried Naumann, protagonista Marisa Salimbe-

ni, direttore del coro Bruno Pasut, regista Corrado Pavolini.
Accanto a *Maria Egiziaca* è stata eseguita l'opera *La Semiramide in villa* — propriamente "intermezzi per musica" del Paisiello. Preparazione interpretativa e regia di Giulia Tess, orchestra diretta da Adelchi Amisano, esecutori vocali gli iscritti alle Vacanze Musicali venuti dal Conservatorio di Milano. Una seconda volta questi Intermezzi sono stati eseguiti accanto a *Suor Angelica* di Puccini il quale atto del Trittico ha avuto la preparazione interpretativa e regia di Gilda Dalla Rizza; direttore d'orchestra Ettore Gracis, protagonista Claudia de Rezende. Di opere teatrali è stata ancora eseguita *La Cambiale di matrimonio* di Rossini, diretta da Franco Capuana; infine, nella serata di chiusura, preceduto da una conversazione di Gabriele Bianchi — il secondo atto di *Francesca da Rimini* di Zandonai: preparazione interpretativa e regia di Giovanni Martinelli: direttore d'orchestra Romeo Olivieri, protagonista Liliana Rizzardini; e in generale per le esecuzioni di opere teatrali orchestra e coro del Conservatorio Benedetto Marcello.
Ora è da ricordare la serie dei cosiddetti "incontri" ossia i discorsi o esposizioni dei vari professanti — in parte gli stessi addetti ad istruire gl'iscritti alle Vacanze musicali — con carattere tra didattico e culturale-storico-estetico.
In tali incontri hanno parlato Remy Principe, Gilda Dalla Rizza, Maria Carbone, Mariano Stabile, Paolo Mirko Bonomi, Giovanni Martinelli, Gino Gorini, Giorgio Federico Ghedini, Guido Guerrini. Carattere più specificatamente storico critico e in connessione con oggetti essenziali del programma culturale delle Vacanze di cui già abbiamo detto, hanno avuto gli incontri con Guido Pannain (su *La Cappella di San Marco*) e con Andrea Della Corte (su *La Cultura mozartiana in Italia*); mentre un carattere a sè ha assunto l'incontro con Guido Alberto Fano, che si è svolto in due parti distinte, la prima, una esposizione sulla *Bellezza musicale* con richiamo a principi estetici fondamentali; la seconda parte, esecuzione di liriche del Fano stesso il quale pure sedeva al pianoforte; cantanti Luisa Cantelli e Pia Balli.
Dopo ciò restano ancora da citare alcune sedute interamente svolte dagli iscritti alle Vacanze musicali, l'audizione data dal violinista Emil Telmajé di *Sonate e Partite* di Bach con l'uso dello speciale arco Vega e i pochi concerti che abbiamo detto "fuori serie", cioè estranei al programma: quelli del Duo di violino e pianoforte De Vito-Aprea del Duo pianistico Gorini-Lorenzi, del chitarrista Andrea Segovia.
Diremo ancora che al movimento delle varie manifestazioni suddette si è aggiunto quello del Congresso Internazionale dei Direttori, che in parte ha tenuto le sedute nello stesso Conservatorio, e che in occasione di esse si è inaugurata una mostra di autografi e stampe antiche di musica della scuola veneziana dei secoli XVII e XVIII, mostra che è rimasta aperta sino alla fine delle Vacanze musicali. E con ciò terminiamo questa nota di cronaca che per motivi di carattere editoriale ha dovuto essere più concisa e riassuntiva che altre volte.

FABIO FANO

TORINO

La notizia che presto Genova riavrà il suo teatro — il glorioso Carlo Felice distrutto nel 1942 — ripropone per l'ennesima volta in termini di urgenza il problema della ricostruzione del Regio, di cui Torino ha estremo bisogno se non vuole, sul piano culturale, definitivamente scadere al rango di una qualunque città di provincia.
Di questo ci siamo ancora una volta resi conto in occasione della recente Stagione lirica autunnale svoltasi al Carignano: un teatro autentico, intendiamoci, ma inidoneo a ospitare il melodramma in genere (le parziali eccezioni di Mozart, Rossini, Cimarosa, logicamente non fanno testo) e quello romantico in ispecie, sia per la relativa piccolezza del palcoscenico sia per la limitata capienza del golfo mistico. Non per nulla *Lucia* e *Traviata*, esponenti del «repertorio», furono le opere meno felicemente eseguite: a parte le evidenti lacune dei «cast» artistici, c'è da sottolineare la debolezza del tessuto orchestrale e l'insufficienza di un'azione registica che finì per individuare gli aspetti negativi di un tal genere di melodramma.
Dalla burrascosa navigazione protrattasi per ambedue le serate, che in qualche momento rischiò addirittura il naufragio uno solo sortì indenne: Piero De Palma, preciso e calibrato nella breve ma impegnativa (e sovente trascurata) parte di *Arturo*. Per il resto fummo in grado di apprezzare la fresca e gradevole voce e l'avvenente figura di Virginia Zeani (*Lucia*), il forte temperamento di Magda Olivero (*Violetta*), la dignitosa correttezza di Enzo Mascherini (*Germont*).
Assolto il doveroso obbligo nei confronti del repertorio tradizionale, il resto della stagione, frequentata da un pubblico finalmente numeroso, accostò la passionale esuberanza melodica di *Resurrezione* (eccellente protagonista, questa volta, la Olivero, affiancata dal tenore Misciano e dal baritono Mazzini, corretti cantanti e adeguati interpreti) alle eleganti seppur superficiali alchimie musicali dei *Racconti d'Hoffmann* (l'unico a distinguersi fu il baritono Piero Guelfi, buon attore e appropriato cantante nella quadruplice caratterizzazione diabolica), risolvendo il contrasto nella serena perfezione delle *Nozze di Figaro*, scelte per celebrare il bicentenario mozartiano.
E fu davvero una degna celebrazione, imponendosi non solo come lo spettacolo più riuscito della stagione, ma anche come uno dei migliori finora allestiti dall'Ente Regio nel suo primo decennio di attività. Gianandrea Gavazzeni ne guidò con esperta mano il gruppo di ottimi esecutori, ottenendo risultati di suggestiva efficacia: Renato Capecchi, sobrio e disinvolto protagonista, ed Elena Rizzieri, impareggiabile *Susanna*, si elevarono sui colleghi, senza per altro che l'equilibrio dello spettacolo ne risultasse alterato, perchè fondato sulla collaborazione di tutti gli elementi necessari alla buona riuscita del medesimo.
Non ci sembra il caso di spendere più degli indispensabili cenni di cronaca per dar conto dell'attività finora svolta dalle varie Società musicali. Numericamente e qualitativamente vanno segnalati per primi gli Amici della Musica, i cui abbonati hanno già avuto modo di entusiasmarsi per il virtuosismo trascendentale (ma non fine a se stesso) di Nathan Milstein, di apprezzare la fedeltà interpretativa di Alexander Borowski, di criticare le accresciute «licenze» di Arthur Rubinstein.
Meno felice di altre volte parve anche Friedrich Gulda, il giovane e già acclamato esecutore beethoveniano, invitato a inaugurare la Stagione dell'Unione Musicale Studentesca. Nè Gloria Davy, protagonista di un applaudito *récital*, riuscì a cancellare la primitiva impressione di discontinuità nel rendimento e di scarsa idoneità al repertorio liederistico.
Infine, se è vero che dal mattino si vede il buon giorno, migliori auspici non si potrebbero formulare per l'avvenire della neo-Società di Musica da Camera, dopo che il concerto inaugurale mise nel dovuto rilievo l'impeccabile tecnica e la penetrante interpretazione dell'Orchestra da camera olandese diretta da Szyman Goldberg. Il felice inizio ci consente dunque di sperare che l'eredità della gloriosa Pro Cultura Femminile sia davvero passata in buone mani.

GIORGIO GUALERZI

TRIESTE

La Stagione lirica al Verdi si è inaugurata il 14 novembre con una fastosa *Aida* diretta da Antonino Votto, regista Nofri, interpreti Annamaria Rôvere, Dora Minarchi, Franco Corelli, Giangiacomo Guelfi, Giulio Neri, Antonio Massaria. Seguivano appaiati *Il Telefono* di Giancarlo Menotti, in prima esecuzione a Trieste, e la già nota *Elettra* di Riccardo Strauss. L'opera di Menotti (interpreti Marisa Morel, Giuseppe Zecchillo), è piaciuta per la sua spregiudicata naturalezza. Anche l'*Elettra* ha avuto un incontro assai felice grazie al magnifico rendimento della compagnia di canto tedesca invitata (direttore Herbert Charlier, regista De Quell, interpreti Christel Goeltz, Heta Wilfert, Res Fischer, Bernd Aldenhoff, Leonardo Wolowsky).
Un felice successo è stato pure quello della *Fiamma* di Ottorino Respighi che ritornava a Trieste dopo sedici anni (direttore Arturo Basile, regista Nofri, di-

rettore del coro Fanfani, interpreti Luisa Malagrida, Giacinto Prandelli, Carlo Tagliabue, Laura Cavalieri, Maria Benedetti, Maria Amadini). Il robusto melodramma respighiano non ha mancato di vivamente impressionare specie per la potenza delle pagine corali, e la sostenutezza del declamato soventemente piegato ad espressioni di tesa drammaticità.

Prima della stagione lirica, si erano avuti alcuni concerti popolari domenicali. Gli ultimi due sono stati affidati a Pasquale Rispoli, col solista di pianoforte Luciano Bertolini, e a Domenico Cecconi, col solista di violino Italo Tardio. Nei concerti due novità per Trieste: una impressionistica *Fiaba* per flauto, celeste, arpa, timpani e archi di Laszlò Spezzaferri, e i robusti *Tre tempi* per archi di Gabriele Bianchi, lavoro condotto con sagace maestria e vivezza d'ispirazione.

Normale l'attività cameristica della Società dei Concerti, con il pianista Gulda, il Quintetto Chigiano, il Complesso Polifonico goriziano, la pianista Maria Tipo, e il violinista quindicenne Salvatore Accardo. Nessuna novità di rilievo nei programmi. Meritoria l'attività del C.U.M. che per il concerto inaugurale ha invitato la prodigiosa Orchestra da camera di Stoccarda, diretta da Karl Muenchinger (Vivaldi, Bach e Mozart).

GIULIO VIOZZI

CATANIA

Il Teatro Massimo Bellini ha riaperto i suoi battenti inaugurando la Stagione lirica autunnale con un concorso di pubblico eccezionale qualitativamente e quantitativamente. Opera prescelta la wagneriana *Walkiria* in un nuovo ardito ed interessante allestimento scenico con un complesso di cantanti di primo ordine: nei panni di *Brunilde*, Jane Stuart Smith; di *Siglinda*, Carla Martinis; di *Fricka*, Franca Sacchi, di *Sigmundo*, Renato Gavarini, di *Wotan*, Tomislav Nerulic, di *Hunding*, Marco Stefanoni. Esecuzione accurata dovuta alla concertazione e alla interpretazione del maestro Franco Capuana. La sera di sabato 10 novembre con la direzione dello stesso Capuana, e nella interpretazione di Gigliola Frazzoni, di Ebe Stignani, Mario Petri, Roberto Turrini, Giuseppe Taddei, Marco Stefanoni, è andato in scena il *Don Carlos* di Verdi, opera nuova per Catania. Il pubblico ha avvertito, nella massiccia e cupa atmosfera ambientale, il concetto riformatore, e la ricercatezza del discorso musicale verdiano ed ha gustato ed applaudito con calore le pagine che per la loro efficacia drammatica e la spontaneità melodica sfiorano l'altezza del capolavoro. Il successo dovuto all'eccellente esecuzione, all'ottima regìa di Moresco, e soprattutto alla vibrante interpretazione di Franco Capuana è stato calorosissimo. Ottimi i cori preparati dal M° Oscar Leone. Tradizionali e bruttine le scene.

Per il 125° anniversario della prima esecuzione scaligera di *Norma* l'Ente lirico ha voluto presentare una ennesima edizione dell'opera del Cigno Catanese. Per celebrare l'avvenimento è stata inaugurata nel ridotto del Teatro Massimo una statua del Grande figlio, pregevole opera dello scultore Salvo Giordano. *Norma* è opera troppo cara al cuore dei catanesi perchè si possa allestirne una edizione che non sia di alto livello. Quella che avrebbe dovuto segnare l'avvenimento celebrativo e il *clou* artistico della Stagione è stata viceversa una modesta se pur dignitosa esibizione di ordinaria amministrazione; nè son valse a rialzarne il tono le cure poste nella concertazione dal Maestro Capuana (che basandosi sullo studio del *fac-simile* della partitura ha modificato coloriti, andamenti, accenti dinamici ed espressivi), nè l'ottima interpretazione della signora Annita Cerquetti, dotata di una bella voce di ottima scuola anche se nel registro acuto non perfettamente intonata. Hanno collaborato alla esecuzione il mezzosoprano Elena Nicolai, il tenore Roberto Turrini (che sostituì all'ultimo momento Renato Gavarini), un *Pollione* molto incerto e vocalmente inadatto, il basso Nicola Zaccaria il cui impeto vocale contrastava con la compostezza ieratica di *Oroveso*, Gianna dell'Orto una mediocre *Clotilde* e Nino Valori un intelligente *Flavio*. Ottimi i cori preparati dal maestro Oscar Leone; discrete le scene e di discutibile effetto e buon gusto la regìa di Riccardo Moresco.

■

Il 3 novembre nella ricorrenza del 155° anniversario della nascita di Vincenzo Bellini, nella casa natale del Cigno, — oggi Museo Belliniano, — ha avuto luogo alla presenza delle Autorità cittadine, dei rappresentanti della stampa e di un ristretto numero di invitati, la consegna da parte del Sindaco al Direttore del museo della partitura d'orchestra autografa dei *Capuleti e i Montecchi*, l'opera che Vincenzo Bellini dedicò ai Catanesi. Il Sindaco avv. Luigi La Ferlita, nel rilevare l'avvenimento importantissimo del ritrovamento del prezioso cimelio (dovuto al maestro Francesco Pastura), recentemente acquistato dall'amministrazione comunale, ha ricordato agli intervenuti l'intelligente e disinteressata opera svolta dal maestro Pastura, valoroso critico musicale la cui competenza negli studi belliniani biografici e musicali, è altamente apprezzata e riconosciuta. Alle parole del Sindaco ha risposto commosso il maestro Pastura dichiarandosi orgoglioso di dedicare la sua attività alla sempre maggiore valutazione del Tempio belliniano e agli studi tanto cari al suo cuore.

La cerimonia si è conclusa con la visita degli intervenuti al Museo sotto la guida del suo Direttore.

VITO MARCHESE

VICENZA

Il 14 settembre a cura dell'Ente Turistico Provinciale si è tenuto nel salone della Basilica palladiana un interessante concerto corale dei Cantori veronesi diretti dalla signora Pina Agostini Bitelli. Il programma, comprendente musiche di Desprès, Palestrina e Marcello, è stato vivamente apprezzato per affiatamento, intonazione e sapiente cantare. Nello stesso salone un altro concerto è stato svolto dal duo Tassinari-Kalza (rispettivamente flauto e pianoforte), applaudito in *Sonate* di Platti, Marcello e Veracini per lo stile e la equilibrata concordanza.

In occasione del Congresso Eucaristico Diocesano la sera del 18 settembre si è avuta nella Cattedrale una superba esecuzione dell'Oratorio *Il Messia* di G. F. Haendel diretto da Guenther Theuring che ebbe eccellenti collaboratori nei complessi corale e orchestrale dell'Accademia Musicale di Vienna e nei solisti soprano Maray Moble, contralto Mignon Artmann, tenore Robert Beham, basso Richard Owens.

Due sere dopo è stato inaugurato il nuovo organo della Cattedrale (costruito dalla ditta Mascioni di Cervio) con un concerto tenuto dalla Schola Cantorum del Seminario vescovile e dall'organista vicentino Sandro Dalla Libera. Il vasto programma di composizioni, diverse per stile ed età, fu eseguito con ammirevole chiarezza e varietà sonora e dinamica.

Nella sera del 23 settembre, chiudendosi il Congresso Eucaristico Diocesano, Ferruccio Vignanelli ha svolto un programma di musiche per organo, che furono costantemente vivificate nell'espressione da poetici impasti di colore.

La locale Società del Quartetto ha dato l'avvio, al Teatro Olimpico, alla Stagione concertistica 1956-57 con il duo Isaac Stern-Clara Hasckill il quale ha trionfato nell'esecuzione di un programma che comprendeva una *Sonata* di Mozart, due di Beethoven e quella in re minore op. 108 di Brahms.

G. P.

UDINE

I primi sintomi della ripresa musicale udinese si sono avuti nello scorso settembre con un concerto sinfonico-corale diretto dal maestro don Albino Perosa, in occasione della inaugurazione del nuovo Seminario Arcivescovile.

Ha fatto seguito l'esibizione della bimba-prodigio direttrice d'orchestra Giannella De Marco, al Teatro Puccini, in un programma sinfonico spaziante da B. Marcello a Britten eseguita dall'insieme d'archi del Teatro La Fenice di Venezia. La De Marco ha pure diretto l'intermezzo giocoso *La Serva padrona* di G. B. Pergolesi. Alla fine dell'ottobre, il Teatro Puccini si è riaperto per una breve stagione d'opera con *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Madama Butterfly*, dirette dal maestro Vincenzo Marini.

Contemporaneamente, gli Amici della Musica hanno inaugurato, nella sala del

Palazzo del Comune, la loro trentacinquesima stagione di concerti sinfonici e da camera. Il concerto inaugurale è stato tenuto dal violinista Nathan Milstein.

Il 14 novembre è stato commemorato don Lorenzo Perosi recentemente scomparso con la esecuzione della *Messa di Requiem* ad opera dell'orchestra udinese e del coro del Seminario Arcivescovile. Direttore e commemoratore il maestro don Albino Perosa. Anche i Gruppi Benedetto Marcello e Titta Marzuttini hanno iniziato la loro attività sinfonico-corale.

V. F.

CASTELLAMMARE DI STABIA

Si sono conclusi i festeggiamenti indetti dal Comitato stabiese per onorare degnamente, nel centenario della nascita, il musicista concittadino Michele Esposito, compagno di studi di Giuseppe Martucci e divulgatore dei principi di didattica pianistica che egli aveva appreso alla scuola di Beniamino Cesi e che fece conoscere a Dublino e a Londra dove svolse per molti anni la sua attività. I suoi meriti di compositore — emergono cinque Quartetti, due Sonate per violino, una *Fantasia* per due pianoforti e orchestra, due Concerti per pianoforte, numerose pagine per pianoforte, Canti e Melodie, trascrizioni e revisioni varie — sono stati acutamente illustrati in un succoso studio di Otello Calbi, pubblicato in un Numero unico edito dal Comune di Castellammare e contenente anche una rievocazione di Vittorio Gui e un ampio profilo biografico di Giuseppe Lauro Aiello.

ALLA RADIO

La delicata fiaba musicale *Ciottolino* di Ferrari Trecate apriva un mese lirico rivelatosi, nel settore dell'arte odierna, abbastanza interessante nei suoi diversi aspetti, quantunque non arricchito da effettive novità. Infatti, comprendeva ancora *Da una casa di morti* di Janacek e *Maristella* di Pietri — opere già diffuse nel corso dell'estate e ritrasmesse ora dalla Stagione lirica della Radiotelevisione italiana, — oltre al relativamente recente atto unico *Otto Schnaffs* di Sandro Fuga, messo in onda l'11 novembre. Quest'opera reca la data del 1950 ed è quindi coeva della lauda drammatica *La Croce deserta*, l'altra esperienza teatrale del maestro veneto: coincidenza cronologica che rappresenta, peraltro, l'unico punto d'incontro di due partiture di natura diametralmente opposta, in quanto *Otto Schnaffs* — stesa su libretto di Iginio Fuga, che ne ha tratto la vicenda da una novella dei *Contes de la bécasse* di Maupassant, — definita dall'autore « commedia eroicomica », è opera tutta improntata ad una comicità sottile e gustosa, accostante il giocoso e l'eroico, il grottesco e il satirico, e non disdegnante le note affettuosamente patetiche. Ed è opera che svela nel compositore un gusto musicale e teatrale schiettamente moderno, tuttavia modellato, nello spirito sulle fogge dell'opera buffa tradizionale.

Improntati ad un sostanzioso ed allettevole repertorio, i programmi dei concerti del sabato sera offrivano la particolarità di accogliere tanto significative riprese quanto lavori in prima esecuzione italiana. Comprendevano, difatti, l'avvincente oratorio profano *Le Vin herbé* di F. Martin (concerto diretto da M. Rossi), opera che, malgrado talune reminiscenze debussiane, si impone come una delle più personali e felici realizzazioni del musicista svizzero. Allineavano il *Concerto* per pianoforte e orchestra da camera di Riccardo Malipiero, fatto conoscere da R. Lupi (17 nov.) fra la brillante *Suite* per baritono e orchestra tratta dal *Sistema della dolcezza* di Tosatti e la nobile *Danza di Salomé* dello stesso Lupi. Includevano, infine, il mistero *I Sette peccati* di Veretti, oltre al Miserere *La Gran Morte a Basilea* di Conrad Beck, affidati, nel concerto trasmesso il 24 novembre, alla direzione di Rudolf Albert.

Il *Concerto* di Riccardo Malipiero, già eseguito all'estero, palesa singolari doti inventive e costruttive. Si articola in tre tempi: un Adagio — che rappresenta il centro espressivo del lavoro, ove lo strumento solista emerge, cedendo talora ad accenti di pensoso lirismo — posto tra un Vivace, di stesura prevalentemente dialogica, e un Allegretto con moto, che

sfrutta con sagacia le particolarità virtuosistiche del pianoforte.

I Sette peccati di Veretti hanno rivelato, anche privi dell'apporto coreografico, cioè in forma di oratorio (come del resto avvenne in occasione della prima assoluta a S. Cecilia), la loro indiscutibile vitalità musicale, cui non poco conferisce l'accorto rigore architettonico che vi regna, realizzato, secondo il noto insegnamento del *Wozzeck*, mediante il ricorso a schemi strumentali pienamente rispondenti, oltre che ad esigenze di ordine costruttivo, ad intime necessità espressive.

Quanto alla *Gran Morte a Basilea* del Beck, anch'essa novità per l'Italia, è composizione dominata da quell'atmosfera di ardente misticismo già avvertita nel precedente *Oratorio secondo sentenze di Silesius* del maestro elvetico; ed è composizione, inoltre, che reca palesemente i segni di una reale ricchezza immaginativa e di una mirabile stesura, particolarmente polifonica.

Si è notato in questo mese di novembre una rilevante e davvero insolita presenza nei programmi radiofonici di opere sinfonico-corali. Oltre alle già segnalate composizioni rispondenti a tale genere musicale, ricordiamo la messa in onda dei noti *Canti di prigionia* di Dallapiccola, della suggestiva *Cantata* (« *Le Ciel est vide* ») di Vlad, dell'intensa e commossa *Elegia di Duino* di Zafred, che, nella trasmissione dedicata a musiche del maestro triestino, veniva fatta precedere dal *Concerto* per arpa e orchestra, solido ed interessante lavoro, felicemente scritto per lo strumento solista. E ricordiamo, ancora, la diffusione dell'*Aria e Corale* « *In memoriam* » di Peragallo — presentata accanto a quel *Concerto* per violino del medesimo autore che conseguì il primo premio al Concorso della « Musica del XX secolo », — nonchè, in registrazione dal Festival di Lucerna, dell'*Ite angeli veloces* di Hindemith e della cantata *La Città perduta* di Guerrini: composizioni tutte di non lieve impegno e di indiscutibili significazioni poetiche.

Domenica 4 novembre, Armando La Rosa Parodi ha riservato la prima parte del proprio concerto a musiche di Sgrizzi, Vittorio e Cortese. La *Suite-Serenata* per piccola orchestra del primo autore è parsa opera un tantino frivola e chiassosa, a tratti scopertamente e pittorescamente cinematografica, anche se in complesso piacevole. Non propriamente di tendenza avanzata, anzi alquanto superato nella sintassi, si è rivelato il successivo *Preludio e Allegro* per archi del Vittorio, di carattere meditativo ed elegiaco nella prima parte, vivo e scorrevole, ma con momenti di espressiva cantabilità nella seconda. Più aggiornato nel linguaggio e maggiormente denso di sostanza musicale si è invece manifestato il *Canto notturno* di Cortese, dai toni sommessi e tutto intriso di dolenti immagini.

Sempre in concerti domenicali, Pietro Argento presentava, a chiusura di un interessante programma, la palpitante *Symphonic elegy* per archi, scritta dieci anni or sono da Krenek in memoria di Anton von Webern, e Arturo Basile (18 novembre) eseguiva fra l'altro, la *Suite n. 2* di Stravinski e una *Sinfonietta* per archi di Kodaly, un musicista presumibilmente ungherese, come il quasi omonimo, ma più noto, autore della *Filanda magiara*. Tale *Sinfonietta*, ben condotta e assai equilibrata nelle sue tre parti, dense di efficaci contrasti dinamici ed espressivi, è composizione che si fa simpaticamente ascoltare per una sua comunicativa facile ed immediata.

Tra le numerose manifestazioni sinfoniche del mese, non va dimenticata quella diretta da Otmar Nussio, comprendente anche pagine di autori contemporanei, come la suite per orchestra *Folklore d'Engadina* dello stesso Nussio e il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Guarino. La prima è composizione prettamente coloristica che si appoggia, come il titolo lascia intendere, al repertorio popolare, sviluppandosi in prevalenza su vivaci ritmi di danza, a tratti interrotti da venature sentimentali. La seconda è opera degna, divisa in tre tempi che si susseguono con scioltezza di eloquio e con brillante estro inventivo, ravvivati dal serrato dialogo dell'orchestra con lo strumento solista.

Il ciclo dedicato alla polifonia vocale francese, conchiusosi il 15 novembre sul Ter-

zo Programma, non ha mancato di lumeggiare con profitto anche alcuni significativi aspetti dell'arte contemporanea transalpina. In questo senso si sono rivelate particolarmente informative le ultime trasmissioni, accoglienti musiche di Poulenc, Sauguet, Honegger, Lesur, Nigg, Landowski e Langlais; musiche in buona parte commesse ai musicisti stessi dalla RTF, con l'intento di arricchire il repertorio della propria Corale.

Nella seduta conclusiva, con un curioso criterio di presentazione che sottintendeva negli illustratori intenzioni forse più didascaliche che non propriamente artistiche, sono stati diffusi brani tratti dalla *Messe Notre-Dame* di Machault e da una *Missa sine nomine* di Dufay, frammettendoli, per destare osservazioni comparative, alle diverse parti della *Messe Salve Regina* del compositore dei giorni nostri Jean Langlais. Ma, dagli episodi raffrontati degli antichi maestri e del musicista contemporaneo, trasparirono più che reali affinità, il sovrano magistero polifonico degli uni e le indubbie doti assimilative dell'altro. Soltanto ci è parso che la *Messa* del Langlais, piuttosto che allo spirito delle musiche medievali e fiamminghe, come vorrebbero i presentatori della rubrica, si riallacci a certi stilemi della gloriosa cinquecentesca Scuola Veneziana.

FA. ERU.

LETTERA DALL'INGHILTERRA

Una eccellente edizione televisiva della *Santa di Bleecker Street* di Menotti, opera non ancora rappresentata dai nostri teatri, venne offerta dalla B.B.C. Virginia Copeland interpretò splendidamente la parte della protagonista, già affidatale in occasione dell'allestimento americano della partitura, e Jess Walters (baritono americano, appartenente alla Compagnia del Covent Garden), nel ruolo del sacerdote, non le fu inferiore. Diresse Thomas Schippers, coadiuvato, per la regia, da Rudolph Cartier. In precedenza, le trasmissioni televisive di opere, effettuate dalla B.B.C., non erano andate esenti da critiche, tuttavia l'allestimento della *Santa* ottenne persino l'ammirazione di coloro i quali non riconoscono a questo lavoro l'efficacia raggiunta dal *Console*.

Com'è naturale, peraltro, è alla bontà della messa in onda cui aspira maggiormente l'appassionato agli spettacoli musicali della televisione. Per festeggiare il 10° anniversario della costituzione del suo Terzo Programma, la B.B.C. ha commesso nuovi lavori a Goffredo Petrassi, Boris Blacher, Jacques Ibert, Vagn Holmboe e Andrzej Panufnik, nonchè ai compositori britannici Michael Tippett, Peter Racine Fricker, Kenneth Leighton, Phyllis Tate, Anthony Milner e Alun Hoddinott. La ricorrenza venne degnamente celebrata; vi contribuì anche una esecuzione di carattere eccezionale al Royal Festival Hall di Londra della *Missa solemnis* di Beethoven, magnificamente e commoventemente diretta da Otto Klemperer. Anny Schlemm, Grace Hoffman, Anton Dermota e Josef Greindl sostennero le parti solistiche.

Recentemente furono ascoltati nuovi lavori che offrivano la particolarità di essere stati scritti da tre compositori inglesi nati nel 1905: William Alwyn, Alan Rawsthorne e Michael Tippett. La *Terza sinfonia* di Alwyn — presentata da Thomas Beecham, con l'Orchestra Sinfonica della B.B.C. — può essere definita opera di carattere post-romantico e sotto un certo aspetto d'impronta elgariana. Benchè musicalmente contesta di luoghi comuni attinge vera originalità di stile: solo l'ultimo dei suoi tre movimenti, eccessivamente prolisso, non sufficientemente contrastante con gli elementi precedenti, menoma il lavoro.

Il *Concerto n. 2* per violino di Alan Rawsthorne (B.B.C. Symphony Orchestra, diretta da Pedro Freitas Branco, solista Endre Wolf) rappresenta una delusione, dopo il ricco, brillante *Concerto n. 2* per pianoforte che Rawsthorne compose cinque anni or sono: il nuovo lavoro è parso privo di impulsi lirici, particolarmente nella parte dello strumento solista.

Il *Concerto* per pianoforte di Michael Tippett (Birmingham Symphony Orchestra diretta da Rudolf Schwarz, solista Louis Kentner) costituisce un'altra delusione. La squisita immaginativa musicale, da Tippett in precedenza rivelata, mostra qui solo scarsi barlumi, fra l'uniformità armonica, la pesantezza dell'orchestrazione e le figurazioni «a cascata», apparentemente senza scopo, del pianoforte.

Si annuncia che Schwarz, austriaco di nascita ma qui residente dal 1947, succederà l'anno prossimo a Malcolm Sargent come direttore d'orchestra della B.B.C. Sargent, nondimeno, continuerà ad assolvere tale compito per la stagione estiva, della durata di otto settimane, dei Promenade Concerts di Londra, dove egli è l'idolo del pubblico, costituito prevalentemente da giovani. In queste manifestazioni estive vennero ultimamente presentati, con larga generosità, lavori moderni, tra cui le notevoli *Variazioni sinfoniche* di Iain Hamilton (nato nel 1922), un eminente giovane compositore scozzese; questa composizione venne in un primo tempo eseguita a Cheltenham, sotto la direzione di John Barbirolli, nel corso del Festival di Musica Britannica Contemporanea.

Le visite della Boston Symphony Orchestra (direttori: Charles Munch e Pierre Monteux) e della Czech Philharmonic Orchestra (diretta da Karel Ancerl) conferirono varietà ai concerti londinesi. In entrambi i casi gli strumentisti diedero l'impressione di superare in musicalità gli stessi direttori.

Munch riprodusse con irregolarità di movimenti la *Eroica* di Beethoven; a Monteux si deve il quasi assurdo fatto di aver reso alquanto incolore un brano come l'ouverture dell'*Italiana in Algeri* di Rossini; Ancerl, dal canto suo, realizzò con insufficiente vigore espressivo la Sinfonia *Dal nuovo mondo* di Dvorak. La Boston Symphony Orchestra eseguì la recente *Sesta sinfonia* di Walter Piston, significativa, se non altro, per il suo piacevole Scherzo; la Czech Philharmonic fece ascoltare tre *Fantasie su danze morave* di Klement Slavicky, scopertamente rispondenti alle intimazioni staliniste di musica conservatrice, folcloristica e di facile assimilazione.

In precedenza la Boston Symphony Orchestra si era esibita al Festival di Edimburgo, di cui pure è stata ospite l'Hamburger Staatsoper, nel corso delle tre settimane dedicate a concerti, opere e balletti. Il repertorio di quest'ultimo complesso si dimostrò soprattutto interessante per la presenza del *Barbiere di Bagdad* di Cornelius, una commedia vera, pervasa di ricchi elementi melodici ed armonici. Eccellente protagonista fu Arnold van Mill.

Ad Edimburgo, fra gli altri concertisti, suonò anche Ernst Dohnanyi — ormai settantanovenne, — sedendo al pianoforte sia in musiche da camera sia come solista nelle sue *Variations on a Nursery Theme*. Venne accompagnato dalla National Youth Orchestra of Great Britain, composta di ragazzi e fanciulle tra i 13 e i 19 anni di età: un complesso che riscosse notevole successo sin dalla sua fondazione, avvenuta quasi dieci anni fa.

Sempre a questo Festival, il Sadler's Wells Ballet allestì, per la prima volta in Inghilterra, *Il Mandarino meraviglioso* di Bela Bartok, composizione significativa più per la sensazionale vicenda che per efficacia artistica.

Il Covent Garden ha inaugurato la sua nuova stagione con l'opera *Un ballo in maschera* di Verdi, offerta nella versione inglese di Edward J. Dent. In detta versione l'azione si svolge in Isvezia — com'era nelle intenzioni di Verdi anteriormente all'intervento della censura — e riguarda lo storico assassinio di Re Gustavo III. La trama acquista, così, in drammatica credibilità. L'esecuzione, peraltro, risultò mediocre. Argeo Quadri fornì una interpretazione di non eccessivo rilievo, e David Poleri, nella parte di Gustavo (Riccardo, nella edizione italiana) si basò soverchiamente sull'apporto del suggeritore, particolare non molto gradito al pubblico inglese. Seguì *La Bohème*, che, abilmente diretta da Rafael Kubelik, si distinse per la superbamente espressiva realizzazione di Mimì da parte del soprano australiano Elsie Morison.

Il numero dei cantanti australiani attivi a Londra costituisce un fenomeno davvero singolare. In questa *Bohème* pure Rodolfo e Musetta (Raymond Nilsson e Marie Collier) erano australiani. E al Sadler's Wells Theatre, nella nuova edizione della *Marta* di Flotow, il ruolo della protagonista venne sostenuto da un giovane ed eccellente soprano australiano, June Bronhill; altri due australiani, Elizabeth Fretwell e Ronald Dowd, interpretavano le parti di Cio-cio-san e Pinkerton in *Madama Butterfly*, rappresentata allo stesso teatro.

Io stesso, visitando l'Australia, ebbi occasione di notare come il canto lirico sia laggiù incoraggiato da concorsi forniti di vistosi premi: ma forse ciò non rappresenta in sè una sufficiente spiegazione di una così notevole presenza di cantanti australiani sulle scene operistiche londinesi.

ARTHUR JACOBS

LETTERA DALLA GERMANIA OCCIDENTALE

Norimberga ha organizzato una settimana del Teatro Contemporaneo, chiamando Erich Riede (allievo di Toscanini) al posto del defunto Generalmusikdirektor Dressel.

Come prima esecuzione assoluta venne eseguita l'opera comica di Hans Lofer *Gli Abiti nuovi dell'imperatore* che motteggia con ironia la stupidità umana, basandosi su di una novella di Andersen. La partitura, abilmente strumentata e accentuata dalla parodia e da sorprendenti trovate, utilizza tutti i suggerimenti offerti dalla musica del nostro tempo, ponendo però all'orchestra (direttore K. P. Mannert) e ai cantanti (Sonja Knittel, Karl Mikorey, Alfred Stein) gradevoli compiti; al successo di questa «prima» contribuivano anche le scene fantastiche di A. Humms.

Strepitoso il successo di Orff con *La Donna di Berna* in un allestimento scenico fresco e serrato. Protagonisti: Karl Pschigode e Christa Berndl, direttore Max Loy. Le esecuzioni di *Giovanna al rogo* di Honegger, *La Leggenda irlandese* di Egk e *La Donna assennata* di Orff completavano il Festival.

Kurt Honolka tentava con fortuna un importante esperimento, rielaborando una delle prime opere verdiane, *I Due Foscari* che, con il titolo *Il Doge di Venezia*, andava in scena al Teatro di Stato di Stoccarda, sotto la splendida direzione di Ferdinand Leitner. Attenendosi strettamente al linguaggio musicale, il revisore scriveva un testo poetico completamente nuovo, inasprendo i contrasti tra la responsabilità che trascende il sentimento e l'amor paterno, la libertà e la costrizione che la soffoca. Già si annunciano, nella musica assolutamente intatta, le linee drammatiche, l'equilibrio tra la forza dei sentimenti e il loro tradursi in melodia del Verdi più tardo, che qui lascia quasi trapelare qualcosa della tecnica del *leitmotiv*. Anche gli interpreti Josef Traxel, Engelberg Czubok e Maria Kina come il regista S. Tittert possono attribuirsi il vivo successo di questa semi-novità.

In memoria del compianto compositore Julius Weismann, morto nel 1950, è stata ripresa a Dortmund la sua opera su testo di Strindberg *La Sonata degli spettri*. L'allestimento di P. W. Jakob crea una atmosfera di fiaba lugubre e spettrale che la musica spesso non raggiunge. La fama di lirico fattasi dal compositore è in questo caso un poco inesatta, data l'insistente tensione drammatica che accompagna questo denso lavoro fino alla fine. Il direttore Helmuth Günther fece il possibile per infondere teatralità a questa opera raramente eseguita.

Di Siegfried Borris (Berlino), musicologo, professore universitario, scrittore e compositore (allievo di Hindemith) è stata eseguita a Rehberge la cantata scenica *Il Richiamo della vita*, con l'orchestra sinfonica Neukölln diretta da Karl Schmidt. Il linguaggio musicale moderno, concentrato, personale, è notevole soprattutto dove è tenuto in una semplice linea liederistica, il che spiega la popolarità delle cantate di Borris.

Ad Hannover la prima esecuzione in Germania del balletto drammatico *Il Moro di Venezia* di Boris Blacher ha ottenuto un elettrizzante successo. La fantasia ardente di Blacher, stimolata dalla plasticità della danza, concepisce le scene, ispirate dallo spirito scespiriano, in una coreografia suggestiva che Yvonne Georgi ha centrato con entusiasmante intuizione dell'arte dei movimenti. Gisela Rochow fu una commovente Desdemona in una pantomima espressiva, Otto Stermann un vibrante rivale di Jago, impersonato con una crudeltà agghiacciante da Horst Krause. Johannes Schüler è stato, dal podio, un congeniale mediatore di questa grandiosa creazione.

Un'altra prima esecuzione in Germania a Wuppertal fu il balletto di Dallapiccola *Marsia;* un episodio dove il fauno suonatore di flauto è vinto dalla lira di Apollo, rivelando così la sua debolezza umana. Che Dallapiccola, attraverso la personale maniera di comporre, astratta e ricca di contrasti polifonici e strumentali, sia stato ispirato in modo convincente dall'argomento, ce lo mostrò la suggestiva interpretazione del gruppo di danzatori, guidati con molta disciplina da Erich Walter; fra essi brillarono Erika Mayer, Egon Pinnau, Johannes Diefenthal. Precedentemente avevamo riudito l'oratorio scenico *Job* dello stesso autore. Chiudeva, inserendo fra queste musiche un esempio teatrale, la sua opera *Volo di notte*.

Restando nell'argomento del teatro: fra la povertà di creazioni della musa leggera, ottenne un grande successo una nuova edizione a Mannheim di *Madame Favart* di Offenbach. Heinrich Voigt aveva curato la revisione del testo, Conny Old quella musicale, smorzando le deficienze di questa operetta. Merito anche dell'ardita scenografia di vivo effetto ottico di Paul Walter, dei costumi creati da Liselotte Klein, della direzione vivace di Joachim Popelka e del suo alato complesso. La briosa *Storia di una baracca* — la prima opera di Wimberger — già eseguita a suo tempo in prima esecuzione assoluta a Mannheim, è stata ripetuta a Detmold, con la regia di Wolfram Humperdinck e la direzione di Paul Sixt, ottenendo un successo unanime e convinto.

A Monaco il nuovo direttore operistico Ferenc Fricsay, esuberante e forte musicista, ha colpito nel segno con l'esecuzione dell'*Otello* di Verdi, opera che si attaglia perfettamente al suo temperamento. Nessun dettaglio poteva rimanere nell'ombra nell'esecuzione accesa e stimolante di una tale valorosissima orchestra. Esecutori: Annelies Kupper, Hans Hopf, Josep Metternich; regista: Rudolf Hartmann.

Una notevole prima assoluta di alto livello fu la più recente composizione orchestrale di Robert Hegers, *Variazioni e fuga su di un tema barocco*. Dodici variazioni di fresca e vivace invenzione e ferratissima tecnica tenuta nell'ambito della grande tradizione, sviluppantesi senza disperdersi in una fuga arditamente costruita. Lovro von Matatic insieme all'orchestra bavarese riuscirono a dar risalto a tutti i particolari di questa novità ricca di espressione.

La rappresentazione a Berlino di *Re Cervo*, il lavoro più importante, almeno fino ad oggi, di Hans Werner Henze, ha confermato quel mutamento stilistico che già si annunciava nei sensazionali *Canti napoletani* del trentenne compositore tedesco vivente a Napoli. L'esecuzione, in prima assoluta, avveniva nell'ambito del Festival al quale partecipava anche Stravinski come direttore. Librettista dell'opera è Heinz Kramer, il quale, rifacendosi al *Re Cervo* di Carlo Gozzi, ha scritto la storia di un governatore che, per impossessarsi del trono, porta in un bosco il figlio del re e lo abbandona alle fiere che però lo custodiscono e difendono. L'opera incomincia con l'incoronazione e il matrimonio del rampollo reale. Le caratteristiche di questa trama, svolta romanticamente su uno sfondo naturale, influiscono anche sulla musica che è molto espressiva, abbondante di colori e forme, aliena da posizioni radicali, rispettosa della voce cantante e dotata di potenza lirica. Hermann Scherchen diresse l'opera e J. O. Ponelle curò la scenografia. Fra i cantanti menzioniamo Tomislav Neralic nelle vesti del governatore, Sandro Konya in quelle del re, Helga Pilarczyk che era la fanciulla prescelta. Ovazioni al compositore presente.

Nel Teatro di Heidelberg il regista Rudolf Meyer ha adattato alla scena, con testo tedesco, il *Mitridate* di Alessandro Scarlatti, basandosi sull'edizione di Giuseppe Piccioli. Se la tragedia manca di potenza drammatica, la musica è talmente scintillante e ricca di timbri e di ef-

fetti che il direttore Oswald Buchholz si trovò davanti ad un compito gradito e gioioso anche perchè egli fu sorretto da ottimi artisti: Marcella Reale, Heinz Peters e R. B. Anderson.

Nell'imponente e bel teatro di Düsseldorf l'inaugurazione dell'Opera Tedesca sul Reno costituì un notevole avvenimento nel mondo teatrale della Germania occidentale. Collaborando insieme, l'Opera di Düsseldorf e di Duisburg si scambieranno d'ora in poi gli elementi più qualificati, coro, orchestra e balletto, allo scopo di sviluppare una operante comunità teatrale. L'inaugurazione avvenne alla presenza del Presidente Heuss; il pubblico ascoltò l'*Elettra* di Richard Strauss, diretta da Karl Böhm, con Astrid Varnay, Elisabeth Höngen, Hilde Zadek, Rudolf Lustig e Randolph Simonette dell'Opera di Stato di Vienna nei ruoli principali.

A Baden-Baden C. A. Vogt portò per la prima volta in Germania — poco dopo la prima esecuzione americana — il *Concerto* per violino di Miklos Rozsas: una composizione della quale si è già tanto parlato e che Denes Zsigmondy interpretò piacevolmente, anche perchè aiutato dalla sua anima ungherese. Ritmi nazionali e reminiscenze folcloristiche si mescolano al colore e alla lucentezza di un tardo romanticismo, consapevole però sempre della necessità dello strumento e del fascino del virtuosismi che tiene conto anche delle nuove concezioni costruttive negli impasti, nei cambiamenti di tempo e negli intervalli di quarto di tono.

Il principe von Furstenberg, magnanimo mecenate del Festival di Donauschingen ha voluto anche quest'anno concedere qualche giorno alla musica contemporanea con tre concerti che non erano essenzialmente di avanguardia. Infatti la *Monopartita* di Honegger, il *Sacre du printemps* di Stravinski, dei quali è stato magnifico interprete Rosbaud, e *En blanc et noir* di Debussy, eseguito magistralmente da Yvonne Loriod e Pierre Boulez, non sono più una novità. Seguivano *Structures*, pezzi piuttosto soggettivi di Pierre Boulez per due strumenti, e *Oiseaux exotiques* di Oliver Messiaen per piano e orchestra, opera composta sugli elementi ritmici e melodici del canto di quarantotto uccelli esotici, che degenera alla fine in un incredibile fortissimo. Heinrich Strobel aveva richiesto a dodici compositori di fama internazionale, al di sotto di quarant'anni, un *Divertimento su Mozart*, un bozzetto musicale nel quale essi potevano variare a loro piacimento l'aria di Papageno del *Flauto magico*. Si ascoltarono brevi pezzi, in parte di carattere brillante, quali: il *Concertino* per pianoforte e orchestra di Bethono, *Liebestoto* di Wilderberg, il divertente *Giocoso per orchestra* di Wimberger, l'arduo *Concertino* per strumenti a percussione di Jarre. Le Roux aveva persino "polverizzato, stritolato" l'aria di Papageno! Un'impresa collettiva discutibile che, come omaggio a Mozart, ha suscitato in molti una reazione violenta.

Tutt'altro che unanime fu la risonanza delle Cinque settimane di Musica Leggera di quest'anno, durante le quali dovemmo sorbirci 40 prime esecuzioni, disposte in cinque concerti, ai quali partecipavano cinque direttori (fra questi Dean Dixon) con coro e orchestra. Tirando le somme questa musica "leggera" ci è sembrata troppo pesante, troppo ricercata e virtuosa.

Speciale menzione merita l'esecuzione all'Opera Comica di Berlino di *Caterina del diavolo* di Dvorak, nella nuova edizione di Hans Reinmar, che porta il titolo *Katinka e il diavolo*. Vennero ritoccate le scene più deboli, i tipi popolari più caratteristici come il Diavolo e Katinka, la scena del baccano in chiesa, così come la scena dell'inferno nel secondo atto. Il direttore Robert Honell valorizzò al massimo la partitura; le scene fantastiche di Heinz Pfeiffenberger, il vivace complesso degli artisti: Irmgard Armgard, Karl Friedrich Hölze e Manfred Jungwirth, contribuì al successo.

G. SCHWEIZER

LETTERA DALLA POLONIA

Lo scambio musicale tra la Polonia e i Paesi dell'Occidente europeo nel dopoguerra fu assai poco intenso. Tale stato di cose fu determinato dalla ben nota situazione politica della Polonia: era un fenomeno poco naturale giacchè i legami tra la moderna musica polacca e quella del resto del mondo erano sempre stati assai stretti. Senza rievocare un lontano passato, basta

pensare al Festival della S.I.M.C. tenutosi a Varsavia nel 1939. Fortunatamente l'isolamento della musica polacca dalla musica europea contemporanea ora appartiene al passato. Oggi il pubblico polacco ha piena possibilità di confrontare le opere dei suoi compositori con quelle dei compositori contemporanei del mondo intiero.

Il Festival Internazionale di Musica moderna ("L'Autunno musicale di Varsavia"), organizzato nella capitale polacca dal 10 fino al 21 ottobre 1956 è la prima prova di tale confronto.

Al Festival hanno preso parte circa 400 eminenti compositori, interpreti, critici, dirigenti musicali delle radio straniere di tutto il mondo. Con entusiasmo particolare è stata accolta la prof.ssa Nadia Boulanger di Parigi, presso la quale diversi compositori polacchi quali Spisak, Perkowski Szeligowski, Mycielski, Skrowaczewski ed altri avevano seguito a suo tempo corsi di perfezionamento.

Gli ascoltatori che riempivano ogni giorno la sala della Filarmonica Nazionale hanno avuto la possibilità, attraverso manifestazioni musicali, di ascoltare quattro complessi stranieri (l'Orchestra della Radiotelevisione francese di Parigi, l'Orchestra sinfonica di Vienna, l'Orchestra Filarmonica rumena di Bucarest e l'Orchestra sinfonica statale di Mosca) e due Quartetti (J. Perrein di Parigi e V. Tatrai di Budapest). Per quanto riguarda la Polonia, hanno preso parte al Festival l'Orchestra Filarmonica Nazionale di Varsavia, l'Orchestra sinfonica della Radio Polacca di Katowice, l'Orchestra e il Coro di Cracovia, ed infine l'Orchestra Filarmonica Nazionale della Slesia. Fra i 18 direttori d'orchestra partecipanti al Festival citiamo gli stranieri N. Anosov (Mosca), B. Bakala (Brno), M. Basarab (Bucarest), G. Georgescu (Bucarest), M. Gielen (Vienna), K. Ivanov (Mosca), J. Martinon (Parigi) e i polacchi J. Gert, A. Kluczniok, J. Krenz, W. Rowicki, S. Skrowaczewski, K. Stryja, S. Wislocki e B. Wodiczko.

Alternamente con 17 solisti polacchi, il pubblico ha ascoltato il pianista A. Brendel (Vienna), il flautista H. Kaslik (Praga), il violinista D. Oistrakh (Mosca), il fagottista R. Plessier (Parigi) ed il violinista Z. Topolski (Vienna).

L'intenzione degli organizzatori del Festival era quella di presentare agli ascoltatori polacchi un ampio panorama della musica moderna. Oggi, a Festival compiuto, dobbiamo porre la domanda se gli organizzatori siano riusciti a realizzare gli scopi che si erano proposti. Una risposta netta è tutt'altro che facile. In un certo senso si può rispondere affermativamente. Il Festival ha reso possibile l'audizione dei diversi "classici" della musica moderna come Stravinski (*La Sagra della primavera*, l'*Hebony Concerto*, ecc.), Bartok (*Concerto per orchestra*, 4° *Quartetto d'archi*, *Melodie e danze popolari* per due violini), Honegger (2ª *Sinfonia* per archi, *Sinfonia liturgica*, *Sonatina* per due violini), Szymanowski (*Stabat Mater* e 3ª *Sinfonia*) ed altri.

Un quadro abbastanza ampio, senza dubbio, ma poichè il Festival fu il primo del genere nella Polonia del dopoguerra, non avrebbe nuociuto di dare agli ascoltatori il profilo più completo dell'evoluzione della musica moderna, aggiungendo per esempio Hindemith e Webern. D'altra parte occorre precisare che difficilmente possiamo definire "musica moderna" lavori quali il *Till Eulenspiegel* di Strauss, la 4ª *Sinfonia* di Brahms, la 5ª *Sinfonia* di Ciaikovski o la 27ª *Sinfonia* di Miaskovski, sebbene quest'ultima sia stata composta nel 1949. L'esecuzione di queste opere può forse essere spiegata col fatto che le orchestre straniere hanno inteso il Festival anche come una buona occasione per presentare alcuni dei loro "cavalli di battaglia".

Gli ascoltatori non hanno potuto farsi un quadro neppure approssimativo dell'attuale produzione musicale nei diversi paesi europei. Per esempio Bohuslav Martinu ha già composto ben sei sinfonie, ma l'Orchestra Filarmonica ceca ha presentato la sua 3ª *Sinfonia*, composta 12 anni fa. Fra gli inglesi abbiamo ascoltato le opere di Benjamin Britten, mentre non sono state eseguite, per esempio, quelle di Rawsthorne. L'unico rappresentate della produzione contemporanea italiana è stato Mario Zafred (con la 4ª *Sinfonia*) mentre il pubblico ha dovuto rinunciare alle opere di Malipiero, Dallapiccola, Petrassi ed altri. Le opere dei compositori polacchi erano

troppe e non tutte di ottima lega. Mi pare poi strano che, per esempio, i francesi abbiano eseguito cinque composizioni polacche e non abbiano incluso nel loro programma neppure un pezzo di Messiaen o di Françaix.

Date le numerose tendenze stilistiche moderne, infastidisce il fatto di aver lasciato nel silenzio la cosiddetta musica concreta, mentre il *Concerto per pianoforte* di Schöenberg e la *Suite lirica* di Berg non sono più sufficienti a dare agli ascoltatori l'idea completa dell'evoluzione della musica dodecafonica.

Il programma del Festival avrebbe potuto comprendere un maggior numero di composizioni contemporanee veramente rappresentative, se gli organizzatori non fossero stati di manica troppo larga verso l'evidente epigonismo di molti compositori, moderni solo per anagrafe. Una cosa però è certa: gli ascoltatori polacchi, ancora insufficientemente orientati intorno allo sviluppo della musica contemporanea, potevano avere la sensazione che la situazione oggi volga verso un certo "neoromanticismo". Alcune fra le più recenti opere eseguite durante il Festival, potevano dimostrare che le composizioni moderne sono sempre più permeate di scoperta emotività. Questi elementi fanno sì che la musica moderna diventi anche per gli ascoltatori ad essa più avversi, del tutto "digeribile". Così ad esempio il *Concerto per violino* di Sciostakovic del 1955 si ascolta quasi come le opere appartenenti al pieno fiorire del periodo "tonale". Queste sensazioni certamente sarebbero scomparse, se insieme alle opere alle quali alludiamo, avessero trovato posto nel programma del Festival altre composizioni, forse più tipiche delle ultime tappe compiute dalla musica contemporanea. Infatti sembra discutibile il valore di opere quali la *2ª Sinfonia* di Kaciaturian, la *1ª Suite sinfonica* di Enescu, la *Sinfonia polacca* di Mycielski e il *Concerto* per orchestra da camera di Kisielewski. Queste opere, sebbene siano come si dice "piacevoli", sullo sfondo dell'attuale musica europea sono semplicemente un anacronismo. Il pathos ed il lirismo alla Ciaikovski, comprensibili nella seconda metà dell'800, nelle opere dei suoi nipoti spirituali sono completamente sfocati.

Pur confermando la severità del nostro giudizio su alcune delle musiche presentate al Festival, non possiamo non rilevare le qualità di parecchie altre in cui veramente si sente l'alito fresco di un modernismo non falsificato. Fra tali opere dobbiamo annoverare la *3ª Sinfonia* e il *Concerto grosso* di B. Szabelski, rappresentante della vecchia generazione, il *Concerto* per fagotto e orchestra di M. Spisak, la *Piccola suite* e il *Concerto per orchestra* di W. Lutoslawski, il *Preludio* di W. Kilar, la *Sinfonietta* per doppia orchestra d'archi di K. Serocki, la *Musica notturna* e la *Sinfonia* per orchestra d'archi di S. Skrowanczewski.

C'è però una condizione indispensabile affinchè le composizioni moderne conquistino un largo cerchio di ascoltatori: la fedeltà e bravura più grande possibile nell'esecuzione. Il complesso Tatrai di Budapest e quello Parrenin di Parigi, grazie alle perfette esecuzioni rispettivamente del *Quartetto* di Bartok e della *Suite lirica* di Berg hanno conquistato molti entusiasti ammiratori, nonostante siano tutt'altro che facili. Anche il bravissimo Oistrakh ha convinto centinaia di ascoltatori della eccellenza del *Concerto* per violino di Sciostakovic. Lo stesso vale per i complessi orchestrali - tra i quali primeggiavano indubbiamente l'Orchestra francese e quella polacca della Filarmonica Nazionale. I viennesi invece, hanno deluso: della *Piccola suite* di Lutoslawski per esempio, hanno fatto una composizione decisamente noiosa. L'orchestra rumena (diretta dall'ottimo Georgescu) benchè di un livello molto elevato (il suo *Till Eulenspiegel* è stato eseguito in maniera ideale o quasi) e l'orchestra russa, hanno rinunciato a presentare al Festival la musica veramente moderna. Il programma da loro svolto aveva ben poco in comune con la musica contemporanea nel senso stretto della parola. Questo il bilancio generico del primo Festival. Solamente dopo la prossima edizione si potrà vedere quale posto "l'Autunno musicale di Varsavia" avrà conquistato fra i circa 20 grandi Festival internazionali organizzati ogni anno in diverse città europee.

WALDEMAR VOISÉ

LETTERA DALLA CECOSLOVACCHIA

Moltissimi furono i partecipanti nazionali e stranieri dell'annuale Festival di musica "Primavera di Praga" del maggio scorso: 10 orchestre (delle quali 1 straniera); 14 complessi da camera (2 stranieri); 20 direttori (9 stranieri) e 48 solisti (11 stranieri). Ricordiamo particolarmente i pianisti: Monique de la Bruchollerie, Wilhelm Kempff, Annie Fischer, Sviatoslav Richtèr, Julius Katchen; i violinisti: Arthur Grumiaux, Vasa Prihoda, Oistrach; i direttori: Nathan Rachlin, Rudolf Moralt, Hans Schmidt-Isserstedt, Antonio Pedrotti, André Cluytens, Georg Szell; i cantanti: Bogdan Paprocki, Jelizaveta Cavdar; infine l'Orchestra sinfonica di Vienna, le orchestre jugoslave, l'Opera Comica di Berlino. Fra i cecoslovacchi menzioniamo il violinista Alexander Plocek, la cantante Marie Tauberova, i Quartetti Vlach e Smetana, la Filarmonica cecoslovacca.

Seguendo la tradizione, il Festival si è inaugurato il giorno 11 maggio con il ciclo dei poemi sinfonici *La Mia patria* di Bedrich Smetana, al quale seguirono concerti prevalentemente di musiche mozartiane o di contemporanei cecoslovacchi del grande maestro. Naturalmente vennero eseguite anche opere di compositori moderni quali: Prokofiev, Martinu, Bartòk, Roussel, Stravinski, Katciaturian. Alcuni musicisti cecoslovacchi ebbero l'occasione di ascoltarvi per la prima volta loro composizioni: la *VII Sinfonia* di A. Moyzes, il Poema sinfonico *Pietro e Lucia* di J. Hanus, la *VII Sinfonia* di J. Rídky.

Il terzo concorso internazionale di violino, istituito in memoria di Josef Slavík e Frantisek Ondrícek, fu un avvenimento particolarmente interessante dei primi giorni del Festival. Il primo premio fu assegnato a due violinisti sovietici: B. L. Gutnikov e V. A. Klimov.

Fra le esecuzioni più riuscite della Primavera di Praga ricordiamo: la *IX Sinfonia* di Beethoven diretta da N. Rachlin, il *Concerto per pianoforte in re minore* di Mozart eseguito da Monique de la Bruchollerie, la suite *Daphnis et Chloe* di Ravel diretta da Antonio Pedrotti, la Suite *Bacco e Arianna* di Roussel diretta da A. Cluytens, il *Concerto per pianoforte in do maggiore* di Beethoven suonato da S. Richter, le *Sonate* di Beethoven nell'esecuzione di W. Kempff e le esecuzioni del Quartetto Beethoven del quale fanno parte i sovietici Ciganov, V. Sirinski, Borisovski, S. Sirinski.

L'Opera Comica di Berlino, con la regia di Walter Felsenstein, ci fece conoscere *La Donna silenziosa* di Richard Strauss e rappresentò *Il Franco cacciatore* di C. M. von Weber. Allestite con effetti realistici, queste due opere destarono un grande interesse.

Alla Conferenza Internazionale di Musicologia, riunitasi negli ultimi giorni del Festival alla presenza di oltre 50 delegati di 27 nazioni, si ebbero 34 relazioni importanti per l'apporto dato al tema della vita e l'opera di Mozart e della musica contemporanea. Nella villa Betramka, che Mozart abitò durante il suo soggiorno a Praga, veniva inaugurato un museo dove si conservano parecchi oggetti che riguardano i suoi rapporti con Praga e particolarmente le origini dell'opera *Don Giovanni*.

ZDENEK VYBORNY

LETTERA DALL'AUSTRALIA

All'inizio di novembre si conchiuse nei maggiori centri musicali australiani l'importante attività sinfonica del 1956. Mentre le orchestre si disponevano a rilassarsi nei meno gravosi impegni estivi, gli esecutori, specialmente a Sydney, trovarono il tempo e l'opportunità di vagliare le cause e di studiare i rimedi per ovviare a quelle deficienze che avevano posto in pericolo, durante l'anno, le loro interpretazioni.

La Sydney Symphony Orchestra nei precedenti nove anni addestrata da Eugène Goossens verso realizzazioni di un livello artistico e virtuosistico mondiali, perdette la guida del suo dinamico direttore inglese proprio all'inizio della stagione concertistica 1956, quando egli per ragioni personali si dimise. Con i programmi per l'intera stagione rinnovati in gran

fretta, l'orchestra venne da allora affidata a 14 o 15 direttori nel corso dell'anno, rendendosi quindi inevitabile un grave nocumento al morale e alla *routine* della medesima. Ad eccezione di Jean Martinon di Parigi, Hans Schmidt-Isserstedt di Amburgo e di Joseph Post di Sydney, nessun direttore fu in grado di ottenere, per buona parte dell'anno, una esecuzione effettivamente persuasiva dalla non molto ferrata orchestra. Gli archi persero lucentezza e ricchezza, gli ottoni divennero piuttosto ruvidi e stridenti, i colpi e rulli degli strumenti a percussione mancarono di misura: solo gli armoniosi legni tennero il loro posto. Appena ad un mese, circa, dalla chiusura di stagione, l'orchestra cominciò a riacquistare equilibrio e vivacità. Così l'anno terminò pieno di promesse per il 1957. Resta a vedersi se l'anziano direttore russo-americano Nicolai Malko, che dal prossimo anno diventerà direttore stabile dell'orchestra di Sydney, sarà in grado di mantenerle.

L'unico fatto in ottobre che mostrò senza equivoci il superamento da parte dell'orchestra del periodo critico, fu l'esecuzione della *Quinta Sinfonia* di Vaughan Williams, affidata alla bacchetta di Joseph Post. Fu una riproduzione che penetrò profondamente e devotamente nel rapito misticismo inglese di un lavoro il cui spirito sembra pervaso da quel clima poetico ch'è tipico del poeta-pittore William Blake e del *Pilgrim's progress* del Bunyan.

Ma proprio come Giotto e Fra Angelico non lasciano profonda impressione in coloro la cui idolatria è tutta per Signorelli o Tintoretto, così questa *Sinfonia* di Vaughan Williams, dove la musica si trova virtualmente in uno stato di grazia, non sollevò eccessivi consensi da parte del pubblico. Anzi, alcuni dei più accesi ammiratori dell'arte di Vaughan Williams rimasero costernati in seguito ai risultati offerti dalla più recente Sinfonia del compositore, l'*Ottava*, quando Bernard Heinze la diresse a Sydney alcune settimane dopo la *Quinta*.

E' parso qui che l'ottantaquattrenne compositore britannico avesse unicamente concatenato fra loro, e per di più senza alcun nesso logico, luoghi comuni, insaporendoli con equivoche astuzie strumentali. Forse incoraggiati dai precedenti esempi del *Falstaff* di Verdi e delle *Metamorfosi* di Riccardo Strauss, noi tutti ci eravamo aspettati un po' troppo dall'amabile ottuagenario inglese.

La maggior parte dei programmi dell'anno si attenne piuttosto ostinatamente al repertorio romantico dell'Europa nordica. L'Europa mediterranea quasi non esistette. Una breve Ouverture di Rossini fu l'unica concessione fatta all'Italia, come potenza musicale, da parte dell'orchestra di Sydney.

Quasi in segno di protesta contro ciò, la Sydney Art Gallery e la Società Dante Alighieri si associarono in novembre per presentare un programma esclusivamente riservato all'Italia, comprendente espressioni del barocco e musica contemporanea. Realizzato dalla Robert Miller String Orchestra — un complesso composto principalmente di studenti dalle varie possibilità — tale programma venne esibito in una delle gallerie che accoglievano la collezione viaggiante dei dipinti italiani contemporanei.

La *Sesta sinfonia* di G. F. Malipiero, densa di raffinatezze coloristiche e di limpida tematica, venne ascoltata con diffuso piacere, benchè gli esecutori non raggiungessero reale serenità di spirito nel riprodurre i vari episodi di carattere tranquillo che Malipiero offre, quasi a meditativo sollievo dei più vigorosi atteggiamenti di armonica asprezza e mordente ritmo. Un interesse persino maggiore suscitarono le tre lunghe ed elaborate Canzoni, eccellentemente eseguite, composte da Pizzetti con accompagnamento di quartetto d'archi: *Donna lombarda*, *La Prigioniera* e *La Pesca dell'anello*.

I *récitals* di Victoria de los Angeles, dati a Sydney a metà dell'anno, contribuirono a sostenere l'asserzione che Pizzetti sia da considerarsi il maggiore compositore vivente di liriche da camera: queste tre Canzoni per soprano e quartetto d'archi, interpretate con intelligenza da Valerie Ryan, rafforzarono la tesi.

L'organista romano Fernando Germani tenne in ottobre cinque *récitals*, suonando l'imponente organo del Town Hall di Sydney. Tali manifestazioni solistiche costituirono una dimostrazione spettacolosa e convincente delle sue capacità interpretative, anche per coloro i quali erano rimasti delusi dalle esecuzioni da lui offerte, alcune settimane prima, in collaborazione con l'orchestra di Sydney.

I tre *Concerti* di Haendel eseguiti in questa occasione si rivelarono senza dubbio monotoni, ma certo la causa di ciò non è da ricercarsi nell'interpretazione di Germani, quanto nella particolare concezione del Concerto per organo come forma musicale. I Concerti solistici per altri strumenti traggono la propria vitalità dal dramma di un protagonista opposto alla massa, dalla rara individualità di uno strumento timbricamente caratteristico posta a contrasto con il complesso orchestrale. A Sydney invece si ebbe l'impressione che nessuno di questi elementi vitali emergesse nei *Concerti* per organo di Haendel, nei quali la sonorità dello strumento solista viene meccanicamente moltiplicata per uguagliare o superare combinazioni della contrapposta orchestra.

LINDSEY BROWNE

LETTERA DA ISRAELE

L'avvenimento più importante della decorsa Stagione fu la presentazione, in esecuzione da concerto, dell'opera *Lucia di Lammermoor* (in lingua italiana) diretta dal maestro Ferenc Fricsay che aveva portato con sé il proprio complesso.

Eccellente protagonista fu Maria Stader che rivelò mezzi vocali di alta classe, coadiuvata efficacemente nelle altre parti dai signori Gabor Carelli (Edgardo), Heinz Rehfuss (Enrico) e Cesare Curci (Arturo). Il coro telaviviano diretto dal maestro Eitan Lustig interpretò il gruppo di gentiluomini e nobildonne scozzesi. Gli stessi solisti e il coro diretti appassionatamente da Ferenc Fricsay si produssero nell'Oratorio di Haendel *Judas Maccabeus*, nel testo originale inglese.

Tra i direttori che per la prima volta visitarono Israele è da segnalare Carlo Maria Giulini il quale, con un programma vario che comprendeva musiche di Haydn, Mozart, Mussorgski (*Quadri di una esposizione*) si attirò la simpatia generale. Presentò inoltre come novità la Sinfonia della *Fedra* di Pizzetti.

Anche Georg Solti ci fece ascoltare una novità italiana, il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Petrassi che però non riscosse molto successo; solista era il pianista locale Pelleg.

Molto più interessante parve la presentazione di un'altra novità, la *7 Sinfonia* di Brückner, musicista qui quasi sconosciuto, diretta dal maestro Paul Kletzki, giunto per la prima volta in Israele. La stessa sera il pianista ungherese Geza Anda suonò brillantemente il *Primo Concerto* di Brahms.

Yehudi Menuhin, tornato dopo un'assenza di alcuni anni, suonando sia in qualità di solista con orchestra sia in un *récital* presentò opere di Bartòk. Non ottenne tuttavia molto successo poichè neppure un virtuoso internazionale del suo calibro riesce a far accettare questo musicista ad un pubblico eminentemente conservatore quale è il nostro.

Tra gli altri direttori d'orchestra presentatisi fra noi sono degni di menzione Erich Leinsdorff il quale, in un programma comprendente musiche di Liszt e de Falla, ebbe quale magnifico solista Shura Cerkaski. Il direttore parigino Manuel Rosenthal, qui già molto noto, presentò un interessante concerto comprendente Bach, Mozart, Ravel, Stravinski. Djemal Rashid, notevole personalità dell'ambiente musicale turco, portò una nota esotica con una sua composizione, il poema sinfonico *L'Appel*, che rivela palesi influenze straussiane.

Fra le novità, la composizione più importante della stagione fu la sinfonia in tre tempi *Israele* del giovane cellista Paul Tortelier. Notevole l'ultimo tempo nel quale entra il coro che canta la consolante profezia di Isaia. L'opera fu diretta dall'autore, la cui moglie, Maud Tortelier, eccellente cellista, interpretò nella stessa serata il *Concerto* di Haydn.

D'oltre-cortina vennero gli artisti polacchi Wanda Wilkomirska violinista, con la sorella Maria, pianista, e il fratello Casimir, cellista, che riscossero il generale consenso del nostro pubblico.

ALFREDO FRANKESTEIN

LETTERA DALL' AUSTRIA

I primi avvenimenti della vita musicale viennese della nuova Stagione risuonano dei nomi di noti artisti venuti dall'estero. Il primo di settembre il Grosse Haus apriva i battenti al New York City Ballet che ha entusiasmato il pubblico per una intera settimana. Precedentemente il complesso diretto da Leon Barzin aveva eseguito tre concerti rispondendo in pieno alle aspettative del pubblico che lo udiva per la prima volta in Austria. Il direttore artistico del corpo di ballo ci ha offerto un programma che non poteva essere più vasto: *Il Lago dei cigni* e la *Serenata* di Ciaikovski, *L'après midi d'un faune* di Debussy, *I Quattro temperamenti* di Hindemith, *Il Figlio perduto* di Prokofiev e inoltre opere di Glazunov, Mozart, Copland, Stravinski, Delibes, Chabrier, Glinka, Bizet e Ravel.

Un altro complesso d'oltre oceano si è presentato per la prima volta al pubblico di Vienna: la Boston Simphony Orchestra. Charles Munch diresse il concerto nella sala grande del Konzerthaus. Interessante il programma: *Elegia su Sergei Kussevitzky* di Howard Hanson, *Daphnis et Chloé* di Ravel, *Sinfonia liturgica* di Honegger e due Sinfonie di Brahms.

In un programma di concerti in abbonamento della Filarmonica di Vienna Dimitri Mitropulos ha diretto il poema sinfonico *Pelléas et Mélisande* di Arnold Schönberg. Seguiva la *Sinfonia delle Alpi* di Richard Strauss, un'opera preziosa del maestro di Monaco troppo raramente eseguita.

Al Teatro del Popolo abbiamo festeggiato artisti italiani ormai familiari che ci hanno dato una conferma delle loro capacità straordinarie. *La Traviata, Rigoletto, Faust*: in queste tre opere ascoltate alternativamente per parecchie sere, la personalità rilevante di Virginia Zeani ha prodotto nuovamente nel pubblico un vero entusiasmo. Il tenore Flaviano Labò, il baritono Giuseppe Valdengo e il basso americano Norman Scott erano gli altri festeggiati artisti di queste esecuzioni dirette dall'ottimo maestro Argeo Quadri. Mentre scriviamo ha inizio il ciclo dei concerti al Musikverein e al Konzerthaus. Possiamo essere certi che programmi ed esecutori saranno all'altezza delle nostre aspettative.

INGRID HAAS

GINEVRA

Risultati del Concorso Internazionale di esecuzione musicale:

Canto femminile - Non assegnato il 1° premio. 2° premio: Teodora Lucaciu (Romania).

Canto maschile - 1° premio: Dan Jordachesco (Romania). 2° premio ex-aequo: Joan Prisicaru (Romania) e Djordje Djurdievic (Jugoslavia).

Pianoforte femminile - Non assegnato il 1° premio. 2° premio ex-aequo: Russlana Antonowicz (Austria) e Danièle Dechenne (Francia).

Pianoforte maschile - 1° premio: Robert A. Bohnke (Germania). 2° premio: John Blot (Olanda).

Violino - Non assegnati i primi e secondi premi. Prima medaglia: Salvatore Accardo (Italia).

Oboe - Due primi premi ex-aequo a Gaston Maugras e André Lardrot (Francia).

Corno - 1° premio: Albert Linder (Danimarca). 2° premio ex-aequo: Pierre Del Vescovo (Francia) e Hélènus Hannecart (Belgio).

Chitarra - Non assegnato il 1° premio. 2° premio: Manuel Cubedo Alicart (Spagna).

NOTE MUSICALI

modulazioni

Il timore del luogo comune, la noia della formula stanca paralizzano. Ma la tragedia che ci ha colpito duramente in questo agitato inizio d'inverno non si dimentica.

Non si dimentica la notizia gelida non si dimenticano le pagine dei giornali fresche di altri dolori, non si dimenticano le note biografiche, brevi e timidamente affettuose, non si dimentica l'espressione dolorosamente stupita della folla davanti alla Scala, il giorno della cerimonia funebre.

Si elaborano nuovi programmi, si riaprono teatri e sale da concerto, si accordano gli strumenti. Dopo la pausa momentanea, dopo l'improvviso vuoto, la vita musicale ha ripreso il ritmo consueto: è giusto. Ma si aggiunge alla favola della musica italiana una nuova vicenda. Si attenueranno via via i colori agghiaccianti della catastrofe, rimarranno quelli affascinanti di una singolare leggenda.

■

Il demone della produttività ha aperto nuove prospettive alla musica? Milioni di travailleurs *educatamente eterodiretti lavorano da qualche anno a ritmo accelerato sotto l'influsso di stimolanti musiche sinfoniche. Dalla Svezia ci avvisano che per il tornitore sono particolarmente indicate le sonorità della viola.*

Il canto del muratore che alza i mattoni nel cortile è un patetico ricordo ottocentesco. La musica oggi viene dall'alto, come le circolari e le bombe.

Assistemmo recentemente, nel salone centrale di una rilevante società del settore chimico-minerario, ad un ottimo concerto vivaldiano; non erano presenti che poche persone impacciate, rese meste e sospettose da un imponente fondo di sedie vuote (occorre notare di passaggio che presso quella illuminata società prospera una sezione Amici della Musica ricca di aderenti).

Per un buon concerto sono necessarie quattro cose, diceva un manuale londinese del tempo di Brummel: buoni autori, buoni strumenti, buone poltrone, generose scollature. La presenza degli altoparlanti nelle centrali della produzione contemporanea ha forse acuito la nostalgia per le soirées della tradizione, con tutte le complicazioni e tutto il fascino della vecchia Europa musicale.

È certo che lo stesso concerto vivaldiano (la stessa orchestra, lo stesso direttore) eseguito qualche sera prima in un luogo più appropriato, aveva registrato un « tutto esaurito ».

■

La tragica sordità di Beethoven è stata, non meno della drammatica fine di Robespierre o della squallida miseria di Schubert, oggetto di considerazioni deformi. Ma questa di Matisse merita una annotazione: « Ho preso l'abitudine di disegnare ad occhi chiusi. I disegni che nascono così si distinguono spesso per un segno più deciso ed energico di quelli realizzati ad occhi aperti. Così Beethoven, componendo le sue ultime Sinfonie, già colpito dalla sordità, arriva alla perfezione della *Quinta* e della *Settima* con rappresentazioni psichiche analoghe,

senza dubbio, ai miei disegni, realizzati su ricordi di linee e di forme, ad occhi chiusi ».

■

Referenze. Il Maestro Fausto Magnani, a quanto annuncia Le Guide du Concert et du disque, *è nato a Nizza da genitori italiani. Egli inizia la sua carriera come violoncello solista alla Scala di Milano, trascorre quindi quattro anni a Berlino, dirigendo in seguito a Montecarlo certi balletti russi; tra il* 1936 *ed il* 1940 il donne des grands concerts *a Bruxelles, Amsterdam, Copenaghen, Bologna, Praga, Sofia, Vienna, ecc. Poi* se fixe *in America dove diviene cittadino americano.*

Dans le domaine de la musique: Paul Dukas, Richard Strauss, Nikisch, Messager, Debussy, Respighi furent les maitres et amis de Fausto Magnani.

Dans le domaine de la litterature; D'Annunzio, Pirandello.

Novelli, Zacconi, la Duse, Emma Grammatica dans celui du théâtre.

PANFILO

---

concorsi

Il Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto bandisce, d'accordo con la Presidenza del Consiglio dei Ministri (Direzione Generale dello Spettacolo) e d'intesa con l'Ente Autonomo Teatro dell'Opera di Roma, l'Undicesimo Concorso Nazionale per l'anno 1957.

Sono ammessi al concorso esclusivamente i candidati di nazionalità italiana che abbiano effettuato gli studi di canto in un Conservatorio musicale di Stato, in un Istituto musicale pareggiato o con insegnanti privati qualificati, che alla data del 1 gennaio 1957 non abbiano compiuto anni 30 (se di sesso maschile) o anni 28 (se di sesso femminile).

La domanda di ammissione al Concorso in carta libera dovrà pervenire alla Presidenza del Teatro Lirico Sperimentale Via dei Prefetti 22, Roma entro il 31 gennaio 1957.

Essa dovrà contenere: nome, cognome, indirizzo, indicazione del timbro della voce del candidato e dovrà essere corredata dal certificato di nascita, dal certificato degli studi di canto compiuti, da una dichiarazione del candidato di non aver mai partecipato, in parti impegnative, a stagioni liriche, da una dichiarazione in carta libera delle lauree e diplomi conseguiti e degli studi compiuti, tanto nel campo musicale quanto in quello scolastico, dalla ricevuta di vaglia postale di L. 2000 (duemila) quale tassa d'ammissione al Concorso, intestata all'avv. Adriano Belli Roma, Via dei Prefetti 22, da una dichiarazione del candidato ad accettare tutte le condizioni del presente bando di Concorso.

Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Teatro Lirico Sperimentale, Via dei Prefetti, 22, Roma.

RECENSIONI:

musica

EMILIO DE' CAVALIERI. ***Rappresentazione di Anima e Corpo.*** Realizzazione, elaborazione e strumentazione di Emilia Gubitosi. Milano, Ricordi, 1956.

L'importanza storica e artistica della *Rappresentazione di Anima e Corpo,* come pietra fondamentale dello stile monodico accompagnato e come embrionale avvio al primo melodramma, sta certamente nel felice congiungimento dell'idea religiosa con la forma drammatica, nella sua spiritualità edificatoria, nel candore mistico degli accenti espressivi che sottolineano le contrapposizioni liricizzate e l'antitesi fra materia e spirito.

Ora, una trascrizione e realizzazione in partitura moderna della *Rappresentazione* che voglia mantenersi nella linea di semplicità raccomandata dallo stesso autore e che nessuno dei caratteri suddetti voglia trascurare di mettere in evidenza, con una sobria e calcolata dosatura degli " effetti vari ", così come li concepì e volle il De' Cavalieri, non potrà ottenersi se non tenendo presente i suggerimenti e le norme impartite dal compositore stesso nella famosa *Prefazione* pubblicata dal Guidotti nella prima edizione del 1600. Così ha fatto scrupolosamente Emilia Gubitosi nella sua recente realizzazione, elaborazione e strumentazione del capolavoro secentesco.

Oltre ad interpretare lo spirito della musica con lo stabilire le indicazioni di movimento, i coloriti e tutti quei particolari necessari all'esecuzione la Gubitosi ha mirato principalmente ad ottenere quella ricerca di varietà che era nell'intento dell'autore; ha tenuto sempre presente l'avvertimento di passare " *da un effetto all'altro contrario, come dal mesto all'allegro, dal feroce al mite* "; ha sapientemente alternato le parti cantate e quelle recitate perchè i movimenti melodici (che il il testo musicale presenta alquanto uniformi) assumano maggior rilievo scenico; ha fatto insomma lavoro nobilissimo, inteso a mostrare quanto c'è di potentemente vivo e attuale in quest'opera, col palese proposito di renderne facile e frequente l'esecuzione in teatro o in concerto.

Il proponimento è ammirevole, e vogliamo augurarci che la fatica della egregia trascrittrice sia compensata da esecuzioni pubbliche, le sole che possano far comprendere veramente il significato morale e spirituale dell'opera ed il suo valore musicale e artistico.

S. P.

FRANCO MARGOLA. ***Sonata*** per pianoforte (1956). Milano, Ricordi, 1956. ***Quattro Sonatine*** per pianoforte. Bologna, Edizioni Bongiovanni, 1956.

Scorrendo queste pagine di Franco Margola, si rivela, innanzi tutto, la mirabile perspicuità formale, l'equilibrio delle proporzioni e la piacevolezza tematica che vi regnano e che ne costituiscono gli aspetti più emergenti ma non unici. Ad un esame comparativo delle stesse, infatti, si rinvengono alcuni elementi particolarmente fruttuosi per l'intelligenza della musicalità dell'autore, almeno per quanto riguarda le opere in questione. Ci si riferisce alle pressoché costanti evasioni verso fogge del passato, all'evidente rifarsi ad anteriori esperienze, invero più sotto forma di ricordo nostalgico di un'arte quanto mai ricca di allettativa che di citazioni precise. Nonostante la presenza di vaghi ripensamenti romantici (Allegro iniziale della *So-*

nata, soprattutto), i tratti più ricorrenti si riallacciano al Settecento clavicembalistico. Sono ora locuzioni specifiche dell'epoca, ora fluidi andamenti ritmici che si spianano in cantabili abbandoni, ora brillanti spunti dialogici snellamente condotti a due sole parti, secondo la pratica del cosiddetto stile galante; e le *Quattro sonatine* e il Presto della *Sonata* ne recano l'inconfondibile impronta.
Il processo di rigenerazione, ed è ciò che ha maggior peso, risulta inscindibilmente legato ad una sensibilità armonica prettamente moderna, che con persistenza si compiace di avvicendare momenti di saporosa tinta bitonale con centri tonali nettamente definiti, non senza evocare il ricordo delle modalità antiche, come attesta, fra l'altro, l'uso della cadenza ipofrigia al termine di ciascuna *Sonatina*.
Dalla fusione di questi elementi, efficacemente controllati e armonizzati dalla intuizione del musicista, scaturisce, più che una effettiva unità di stile, una maniera dai toni gradevolmente variati, non povera di accenti di eloquente poesia. FA. BRU.

ALADINO DI MARTINO. ***Adagio e Allegro,*** per trio. Roma, De Santis, 1956. ***Due liriche di Stefan George,*** per voce e pianoforte. Roma, De Santis, 1956. ***Mio cavallino,*** per voce e pianoforte. Roma, De Santis, 1956.

Ciò che colpisce a prima vista nella composizione per trio, è la fluidità del discorso musicale, nascente in realtà dalla facoltà di connettere con rara sapienza le idee musicali e di ordinarle in una chiara prospettiva; e questa mi sembra la dote peculiare del Di Martino, dote che ben si addice alla qualità essenziale della sua arte, fatta di compiaciuti abbandoni del sentimento, di un disteso e arguto conversare che rivelano la presenza di una umanità fiduciosa. Le *Due liriche di Stefan George*, la prima in particolar modo, ci riportano al senso di una intimità raccolta e pensosa, mentre *Mio cavallino* ci riporta con una piena cordialità di ritmo e di melodia agli aspetti narrativi e brillanti della musica di Di Martino, con uno scintillio di *humour* costantemente sostenuto da un'agile tessitura strumentale. V. T.

LUCIANO CHAILLY. ***Sonata tritematica*** n. 1 (in un sol tempo), op. 96 per pianoforte. Milano, Le Chant du monde, 1956.
Due Istantanee per pianoforte. Milano, Ricordi, 1956.

Nell'ampia produzione strumentale di Luciano Chailly, le 9 Sonate tritematiche, composte tra il 1951 e il 1955 per vari strumenti o complessi orchestrali, occupano un posto preminente, anche in virtù dell'inedita concezione formale cui obbediscono. La loro struttura, infatti, è una contaminazione di elementi caratteristici del primo tempo di Sonata e di elementi propri della Fuga, secondo un preciso schema ideato dal compositore; schema sotto vari aspetti stimolante — che vuol anche essere un inconcusso atto di fede del musicista nelle architetture tradizionali — e su cui, quindi, non sarà inopportuno indugiare.
Un'Introduzione — preannunziante la terza idea, dettata di preferenza in istile dodecafonico — precede l'Esposizione, comprendente, come nella Forma Sonata, due temi di carattere contrastante, i quali, adottando il noto procedimento della fuga, vengono, dopo un breve ponte, riprodotti mediante trasposizione.
I due temi, in sostanza, agevolati, almeno come risulta da questo lavoro, dalla loro brevità ed incisività, assumono l'aspetto rispettivamente di un Soggetto e di una Risposta di Fuga. Segue lo Svolgimento tematico, dopo di che appare la terza idea (in movimento lento), il cui successivo sviluppo conduce alla Ripresa. Questa, presenta in istretto le due idee fondamentali, sia nella forma originale sia trasportate, dando perciò luogo a due stretti. La parte conclusiva è costituita da un «accaloramento» che offre la possibilità di fondere tutti gli elementi tematici, e

da una Coda basata sulla terza idea.
Da queste note alquanto compendiose, appare tuttavia evidente quanto la struttura tritematica debba all'una o all'altra delle forme di cui confessa la dipendenza. Allo schema citato aderisce rigorosamente la *Sonata tritematica op. 96*, la prima della serie. In essa gli interessi costruttivi e linguistici si fondono naturalmente con le esigenze espressive e sarebbe quindi erroneo sospettare una esclusiva egemonia dei mezzi tecnici in questa prima esperienza del compositore nella nuova forma.
Le *Due istantanee*, Epigrafe per Daniela (1950) e Prime parole di Riccardo (1954), sono pagine di breve respiro, ma non per questo meno del precedente lavoro impegnate in una sagace ricerca di valori espressivi e di linguaggio. Si nota anzi favorevolmente come la maggiore trasparenza di scrittura non guidi il musicista verso una perigliosa facilità di realizzazione. FA. BRU.

RODOLFO DEL CORONA. ***La mi tenne la staffa*** e ***Già ciascun buon nocchier...,*** per canto e pianoforte. Bologna, Edizioni Musicali A.L.G.A. s.a.

Premiata la prima, segnalata l'altra al Concorso Nazionale indetto nel 1952 dall'Accademia Filarmonica di Bologna, queste liriche di Rodolfo Del Corona si fanno notare per decorosità di stesura e per agevole comunicativa. I testi — entrambi del XV secolo — hanno trovato nel musicista un interprete attento nel penetrarne il dissimile spirito: pronto a conservare con linee di canto volutamente semplici ed ingenue — allineate in un fraseggiare materiato di simmetrie e chiare rispondenze — il fresco profumo popolaresco degli adespoti versi di *La mi tenne la staffa* (delle due composizioni certo la preferibile): sufficientemente persuasivo — benchè sembri talora indulgere all'uso di modi vieti e stereotipi — nell'accorata intonazione della poesia del ferrarese Tibaldeo, *Già ciascun buon nocchier*. Il commento pianistico, non difficoltoso, ridonda di ostinati e moti paralleli e, nell'armonia, oscilla curiosamente fra certi moduli dell'impressionismo francese e gli accenti delle maniere bitonali. Gli uni hanno maggior presa sul compositore, gli altri costituiscono una seduzione di breve momento: non più che un piccante coefficiente di colore.

FA. BRU.

PIERRE BOULEZ. ***Structures.*** 2 pianos à 4 mains. Wien, Universal, 1955.

Il volume contiene tre pezzi costruiti col medesimo materiale seriale. Un quarto brano, facente parte del ciclo di composizioni per due pianoforti intitolato *Structures*, è stato di recente eseguito all'ultimo Festival di Donaueschingen, e i competenti che l'hanno ascoltato assicurano che è molto bello. Nelle intenzioni dell'autore queste *Structures* sono destinate ad aumentare ancora fino a distribuirsi in alcuni libri, al primo dei quali già appartengono i tre brani pubblicati. Boulez comincia ad esporre i diversi elementi serializzati (note, durate, dinamiche ed attacchi di suono) in maniera elementare ed evidente, entro uno schema costruttivo "a specchio". Nel secondo pezzo le cose si complicano notevolmente, talchè è spesso difficile penetrare appieno nella tecnica di costruzione senza possederne la chiave. In compenso si attenua il rigore meccanico e si raggiungono momenti di grande dinamismo, nel quale pare lecito riconoscere, fino ad oggi, l'aspetto più appariscente della musica di Boulez. Specie nel secondo brano si accentuano i contrasti fra episodi di durate distese ed episodi quantitativamente densi; quelli contenuti, per lo più, in movimenti rapidi, in modo da mantenersi tuttavia tesi e pulsanti; questi raccolti in movimenti lenti, e configurati, più di una volta, come un incal-

zante sovrapporsi di metri svariati, secondo certi suggerimenti di Messiaen. Nell'ultimo brano, nel quale si nota uno speciale sfruttamento dei registri, riprende però il sopravvento la mentalità aprioristica e meccanica del primo. Tutto sommato i momenti validi di queste *Structures*, ad una loro lettura a tavolino, ci paiono consistere nella vitalità ritmica e tensiva della parte di mezzo. Altrove prevale la volontà d'un rigore a tutti i costi, che rimane fine a se stesso e dice poco o nulla. Il carattere astratto della concezione traspare dalla stessa scrittura pianistica, costretta ad allineare, accanto a dodici note e a dodici durate differenti, dodici segni di intensità e dodici indicazioni di tocco che vorrebbero essere altrettanto differenti, ma che in pratica gli esecutori non possono rendere con precisione, nè gli ascoltatori distinguere.

P. S.

CHARLES E. IVES. ***Scherzo (Over the pavements)*** per ottavino, clarinetto, fagotto (o saxofono), tromba, tre tromboni, percussione e pianoforte (1906-1913). Partitura. New York, International Corporation, 1955.

Charles Ives, morto due anni or sono quasi ottantenne, è una figura interessante quanto singolare della recente produzione americana. Condirettore di un'importante Compagnia di Assicurazione, tornò alla giovanile attività di compositore dopo che una malattia aveva ostacolato la sua attività di uomo d'affari. Il suo carattere lo portò ad isolarsi ed appartarsi dalla vita musicale, tanto che la critica si accorse di lui soprattutto dopo la sua morte.

Quello che maggiormente ci interessa nello *Scherzo* (*Over the pavements*), scritto nel primo decennio del 1900, è l'audacia dei procedimenti armonici e delle sovrapposizioni ritmiche. La ricerca di un'originalità tecnica attraverso la poliritmia, la politonalità e le aggregazioni cromatiche, non coincide tuttavia con un valido contenuto musicale. Siamo ancora allo stato sperimentale, ben lontani da un linguaggio essenziale.

GUL. BEG.

RECENSIONI:

libri

LUIGI ROGNONI. ***Rossini.*** Parma, Guanda, 1956, In-8°, pp. 413.

Dopo il volume su *Espressionismo e dodecafonia*, che ha avuto il merito non facilmente dimenticabile di presentare al pubblico italiano le vicende e i problemi del periodo classico della dodecafonia, Rognoni ci offre ora un nuovo studio, redatto questa volta su di un argomento che potrebbe sembrare antitetico a quello precedente: Rossini. Ma il lettore attento non ha difficoltà a rendersi conto della continuità di intendimenti estetici e ideologici che collegano le due opere. Il Rossini proposto da Rognoni non è tanto quello " mediterraneo " e " geometrico ", mèta dei più nostalgici pellegrinaggi neoclassici di trent'anni fa, quanto un Rossini, che partendo da posizioni di assoluta *clarté* settecentesca arriva alla grande esperienza romantica del *Guglielmo Tell*. Evidentemente non è in questa sede nè nell'ambito di una recensione che è possibile discutere la tesi rognoniana. Ci limitiamo pertanto a dare l'annuncio di questo nuovo libro, capace di ravvivare un interesse rossiniano sempre inevitabilmente presente in ogni ripensamento critico sulla cultura musicale italiana del sette-ottocento. Il volume è corredato da due preziosissime appendici: la prima contenente lettere di Rossini, documenti e testimonianze di contemporanei; la seconda costituita da una nota biografica, da un elenco delle opere, da una nota bibliografica e da un accurata discografia.

NIC. CA.

HAROLD ROSENTHAL. ***Sopranos of Today.*** Studies of Twenty-Five Opera Singers. London, John Calder, 1956. In-8°, pp. 102.

L'elegante volume di Harold Rosenthal, il noto critico inglese direttore della battagliera, informata e non certo indulgente rivista *Opera*, non vuole avere nulla di dogmatico. Premesso che la voce di soprano è " one of the most ravishing of all sounds ", l'autore spiega che scegliendo venticinque artiste internazionali sulle quali soffermarsi non ha voluto stabilire i venticinque migliori nomi della scena lirica mondiale, ma piuttosto, quasi sempre, quelle cantanti che, fra le maggiori, egli conobbe personalmente e con le quali strinse legami d'amicizia, dopo averle ammirate e dopo averne ricevuto in dono ore di particolare godimento. Proprio per questo i profili di queste venticinque artiste risultano vivissimi ed essenziali nella loro concisione. Di ognuna si dà una rapida notizia biografica, si indica la formazione artistica, la qualità della voce, il repertorio e, soprattutto, la produzione nella quale ha dato il meglio di sè e ha raggiunto una espressione del tutto personale. Terminano i brevi profili delle essenziali segnalazioni discografiche. I soprani studiati in questo modo così gustoso e palpitante sono: Victoria de los Angeles, Inge Borkh, Gré Boruwenstijn, Maria Meneghini Callas, Lisa della Casa, Joan Cross, Sylvia Fisher, Kirsten Flagstad, Christel Goltz, Elisabeth Grümmer, Hilde Güden, Joan Hammond, Sena Jurinac, Adèle Leigh, Zinka Milanov, Martha Mödl, Elsie Morison, Lily Pons, Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Amy Shuard, Eleanor Steber, Renata Tebaldi, Astrid Varnay, Ljuba Welitsch. E se le artiste italiane sono solo due, sono però al posto d'onore: la Tebaldi (*Tosca*) illustra la sopracoperta, la Callas (*Norma*) riempie la prima tavola fuori testo. Quest'ultima è definita nel testo la vera *stella* della scena lirica, la *prima donna* nel vero significato

del termine. Mentre della Tebaldi è detto che possiede l'organo vocale più eccellente che abbia prodotto l'Italia in questo secolo, che è il soprano lirico-drammatico tipo della nostra generazione e che il suo nome è già una leggenda .Come si vede, per questo impegno personale dell'autore, il volume non è solo una fonte di interessanti notizie, ma costituisce anche una piacevolissima lettura. C. S.

WILLY TAPPOLET. ***Arthur Honegger.*** Zürich, Atlantis Verlag, 1954. In-8°, pp. 253, con 8 tav. f.t. e 60 es. mus.

Delle biografie su Honegger è questa forse una delle più esaurienti: certo la più equilibrata, tra la narrazione e l'esegesi, tra l'informazione accurata e la individuazione delle singolarità linguistiche. Essa procede mescolando i fatti e la vita dell'uomo all'analisi dell'opera, seguendo la cronologia più nei grandi tratti che pedissequamente, lungo un filo che arriva tuttavia a "costruire" il proprio protagonista già nei *Lehrjahre*, con osservazioni tratte da Thomas Mann ("*è un borghese che si è smarrito nei campi dell'arte*") o dello stesso Honegger (che si autodefinisce "*un onesto lavoratore destinato a svolgere un onesto lavoro*") che danno la misura della sua personalità.

In modo e con procedimento analogo, il Tappolet introduce il lettore alla conoscenza dell'opera honeggeriana fin dalle pagine che illustrano le prime composizioni, i giovanili *Lieder*, nei quali il critico svizzero ravvisa già le linee fondamentali del linguaggio e dell'opera futura di Honegger. Le pagine dedicate al *Groupe des Six* sono proporzionate all'importanza effettiva — e fu scarsa — che questa associazione ebbe sulla creazione del musicista; segue, sempre più scavata, la critica alla sua vasta produzione, perseguita anche in settori solitamente più trascurati, quali sono quelli delle musiche per la radio o per il cinematografo.

M. L.

HANS ENGEL. ***Luca Marenzio.*** Firenze, Leo S. Olschki, 1956. In-8°, pagine VII-274, con 1 ritratto, 13 tav. f.t. e numerosi es. mus.

Nel cielo delle manifestazioni celebrative del quarto centenario della nascita di Luca Marenzio, Brescia, la sua città natale, aveva annunciato la pubblicazione di una monografia sul musicista, che solamente oggi vede la luce, inserendosi nella preziosa collezione di studi musicologici della benemerita Casa Olschki. Il poco ritardo è largamente compensato dall'interesse del volume, che racchiude i risultati di più di trenta anni di studio di Hans Engel. Il «grande dimenticato», come fu altra volta chiamato il Marenzio, ha perso ormai ogni diritto a tale qualifica. Egli ritorna, attraverso la paziente e intelligente fatica dello studioso, a inserirsi al suo posto e con il suo autoritario peso nell'arte italiana ed europea del suo tempo, che così largamente impressionò di sè. La sua vita è stata ricostruita quasi completamente, anche per il meno noto periodo del soggiorno in Polonia, e soprattutto viene inquadrata nell'ambiente musicale, che il Marenzio dominò così a lungo e così a fondo con la genialità della sua produzione così caratteristicamente personale. La sua arte viene attentamente studiata in ogni aspetto, non più solo limitatamente alla meglio nota produzione madrigalistica, come è quasi sempre avvenuto in passato, ma anche per quanto riguarda la musica sacra. I suoi Motetti polifonici a 4 e 8 voci e i suoi Salmi a 8 e 12 voci vengono dall'A. acutamente analizzati e lo persuadono ad affermare che il Marenzio «il gran maestro del cromatismo», in questo campo abbandona completamente ogni esperimento cromatico già tentato da altri (il Lasso e il Gesualdo, per esempio), per mantenersi invece nell'ambiente della grande tradizione romana dei Soriano e degli Anerio dominata dal Palestrina. E' insomma un

conservatore, ma un conservatore geniale, poichè se le sue composizioni sacre sono meno sensazionali e meno caratteristiche dei suoi madrigali, di questi sono anche assai meno manieristiche e attestano con l'arditezza dell'elaborazione e la grandiosità della costruzione la spontaneità e la sincerità di un profondo sentimento religioso che incide più a fondo della squisitezza illustrativa e accademica delle composizioni profane. Era un aspetto della produzione del musicista che attendeva di essere doverosamente studiato e che offre oggi, dopo l'analisi acuta dell'A. gli elementi indispensabili a completare il giudizio sull'arte del Marenzio e a farlo conoscere anche più grande di quanto non sia stato reputato finora.

Così il volume dell'Engel, pregevole anche per la completezza oltre che delle notizie, dei documenti riprodotti e segnalati, delle appendici, della bibliografia esauriente, degli elenchi delle composizioni e degli indici, viene a concludere nel modo migliore i festeggiamenti in onore del Marenzio e a stabilire un punto di arrivo dopo le liete manifestazioni esteriori celebrative. C. S.

Don PIERO DAMILANO. ***Padre Giovenale Ancina,*** musicista filippino (1545-1604). Firenze, Leo Olschki, 1956. In-8°, pp. 150. (Con gli auspici della Società di Studi Storici per la Provincia di Cuneo).

Tra le forme della musica italiana non ancora completamente lumeggiate, c'è la Lauda che, come è noto, fiorì in due distinti periodi: il primo dopo la metà del secolo XIII con le Compagnie dei Laudesi e dei Flagellanti dell'Italia Centrale; il secondo, nei secoli XVI e XVII con l'Oratorio di San Filippo Neri.

Vari studiosi del nostro tempo attraverso pubblicazioni particolari hanno già illustrato i due aspetti di questa forma. Citiamo per primo Domenico Alaleona, autore della molto nota *Storia dell'Oratorio musicale in Italia* (Torino, 1908) e della trattazione: *Le Laudi spirituali ed il loro rapporto con i canti profani* (RMI - XVI). Poi Monsignor Raffaele Casimiri che scrisse diversi saggi comparsi in *Cantantibus organis* (1924). Inoltre l'opera in due volumi di Fernando Liuzzi che, preceduta da un lungo studio sulla Lauda, dà la trascrizione del Codice Cortonese 91 e del Magliabecchiano seguito dalla riproduzione fotografica di entrambi. Per finire il volume di K. Jeppesen: *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500* (Lipsia, 1935). Un giovane, studioso sacerdote porta oggi un nuovo contributo alla Lauda e alla storiografia musicale con una pubblicazione sulla vita e sull'opera del filippino Giovanni Ancina, vescovo di Saluzzo. Il volume in parola è nato dalla sua tesi di laurea, discussa alla Facoltà di Lettere dell'Università di Torino. Riprendendo l'argomento e arricchendolo di nuovi apporti egli lo pubblica ora con l'aggiunta di 18 Laude trascritte dal *Tempio armonico* dell'Ancina.

Il Damilano ha fatto un lavoro diligente ed esauriente che lumeggia la persona e l'opera dell'Ancina, riconoscendogli, oltre e più che il merito di poeta e compositore, quello di "*raccoglitore e propagandista della lauda filippina e della buona musica religiosa in genere*". Il volume, preceduto da una presentazione del Della Corte e da una prefazione di Monsignor G. I. Rostagno, è corredato di quattro illustrazioni fuori testo.

OT. TO.

ERNESTO GORINI. ***Contributo alla storia del teatro vercellese.*** Vercelli, presso l'Autore, 1956.

Il dott. Ernesto Gorini, benemerito raccoglitore e studioso di documenti interessanti la vita culturale e artistica di Vercelli, ha pubblicato a sue spese un pregevolissimo studio tratto da documenti manoscritti inediti in suo possesso, provenienti dalla famiglia vercellese estinta dei conti Ferraris.

Lo studio riguarda e chiarisce definitivamente le vicende degli spettacoli musi-

cali vercellesi alla fine del sec. XVIII. E' noto che il primo teatro vercellese sorto sul finire del sec. XVII, nel 1750 era stato trasformato e rinnovato dalla locale Società dei Nobili. Come Teatro dei Nobili visse fino al 1784, quando dovette essere abbattuto a causa delle condizioni pericolanti. Il Gorini ci dà proprio tutti i dati di quella che dovette essere l'ultima Stagione di Carnevale del Teatro dei Nobili, la Stagione 1783. In essa vennero rappresentate a Vercelli 3 opere e 4 balli. Due opere furono *Il Convito* di Cimarosa e *L'Idolo cinese* di Paisiello. Il bilancio completo delle spese ci fornisce tutte le notizie sui cantanti e i ballerini che presero parte alle rappresentazioni e sulle loro paghe. Ma, cosa anche più interessante, ci fornisce l'organico completo dell'orchestra del tempo che era così costituita: 1 cembalista, 1 Primo violino, 1 contrabbasso, 1 violoncellista, 2 oboe, 5 trombe, 1 tamburo maggiore, 4 suonatori non meglio identificati e 1 ballerino che aveva l'obbligo di suonare ai balli quando non si produceva sulla scena; in tutto 16 o 17 elementi, dei quali l'unico professionista era il contrabasso Polano, mentre gli altri erano dilettanti locali.

Abbattuto il vecchio Teatro dei Nobili nel gennaio del 1784, Vercelli rimase per poco senza spettacoli, perchè il 26 dicembre 1787 veniva inaugurato il Nuovo Teatro dei Nobili. Di questa nuova impresa il Gorini ci da esaurientissime notizie che illuminano tutte le vicende della costruzione del teatro, traendole soprattutto dall'*Istruzione della costruzione del nuovo Teatro* in 79 capitoli, dalle *Variazioni di alcuni capitoli* e dal *Progetto di Stabilimenti del Teatro di Vercelli* in 5 capi. A questi aggiunge la pubblicazione della convenzione con lo scenografo Fabrizio Galliari e l'assegnazione dei palchi, nonchè il bilancio delle spese per la costruzione. Ma, completate le vicende e i dati della costruzione del Teatro, il Gorini aggiunge notizie interessantissime e inedite sull'inaugurazione del teatro stesso, che avvenne non nel 1788, come si credeva finora, ma il 26 dicembre del 1787 con l'opera *Solimano II ossiano le Tre sultane*, opera della quale il Gorini possiede il libretto. L'opera fu musicata dal Conte Luigi Cotti di Brusasco, che era anche impresario degli spettacoli vercellesi, e che si nascondeva sotto il nome arcade di Dalindo Stinfalico (da non confondere con Etereo Stinfalico, nome arcade di Alessandro Marcello). L'autore del libretto era l'abate Fernando Casorri. Al cembalo sedeva il M° Giovanni Agostino Perotti. Notizie tutte, insieme ai nomi dei cantanti e ballerini, che non lasciano dubbi sulla esecuzione dell'opera in questione, anche se, nella Prefazione allo studio del Gorini, Giulio Cesare Faccio, altro benemerito degli studi vercellesi, continua a credere che il *Solimano II* non sia stato mai rappresentato e che il Nuovo Teatro di Vercelli sia stato inaugurato solamente il 1° agosto 1788 con *Una cosa rara* di Vincenzo Martin. Il Faccio si basa per questa affermazione sul fatto che nel libretto di *Una cosa rara* si assicura che l'opera fu allestita in occasione della inaugurazione del nuovo teatro. Ma vorremmo ricordare al Faccio che spesso tale terminologia si usava per indicare non l'inaugurazione vera e propria di un teatro, ma l'apertura della stagione lirica di quell'anno nel teatro stesso. *Una cosa rara* del Martin avrebbe potuto dunque benissimo inaugurare la Stagione d'estate del 1788 al Nuovo Teatro di Vercelli, mentre il teatro stesso era stato solennemente inaugurato il 26 dicembre 1787 con *Solimano II*.

Il Nuovo Teatro visse pochissimo poichè purtroppo il 14 agosto del 1798 doveva crollare miseramente travolgendo ben 16 persone.

Comunque questo *Contributo* del Gorini viene a portare definitiva luce sulle vicende teatrali della città e si rivela prezioso per i dati inediti che investono non solo Vercelli ma tutto la vita dei teatri musicali dell'epoca. CLAUDIO SARTORI

A MOZART PILGRIMAGE, transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano, edited by Rosemary Hughes, London, Novello & Co., 1955.

Si tratta di un diario, recentemente scoperto nelle carte di famiglia, di un viaggio compiuto nell'anno 1829 attraverso la Germania e l'Austria, per rintracciare

persone cose e documenti riguardanti Mozart. E chi erano gli appassionati ricercatori? Erano un Vincent ed una Mary Novello, i capostipiti di una energica famiglia di musicisti ed editori musicali, il cui nome è ancora un'insegna famosa in Inghilterra.

Questo Vincent Novello era figlio di un piemontese di umili origini, emigrato in Gran Bretagna nel 1771, che si affermò subito nel nuovo ambiente per le sue versatili qualità. Vincent Novello divenne poi un insigne organista, maestro di cori, musicologo, compositore, ed un ottimo uomo d'affari, che col figlio diede vita ad una delle maggiori case editrici musicali del mondo.

L'idolo di Vincent Novello era Mozart, «lo Shakespeare della musica», diceva; e da questo diario traspare la competenza musicale e l'interesse del musicologo per l'opera e la vita del grande Salisburghese. In un certo senso, le minuziose notazioni tecniche ed i giudizi ed i gusti spontaneamente espressi, ci danno un quadro interessante dell'ambiente musicale in Europa negli anni intorno al 1829.

La pubblicazione è condotta con cura, corredata di utili illustrazioni di note al testo. Il diario possiede tutti i caratteri della diaristica inglese: che è discorsiva, senza pretese letterarie, a volte irrilevante ma non meschina o noiosa. Per la cultura italiana interessa anche registrare le attività artistiche e sociali di questa famiglia di origine italiana, il cui nome può aggiungersi a quelli dei Florio, dei Diodati, dei Rossetti e di altre famiglie che lasciarono opere importanti e documenti interessanti per lo storico del costume e delle relazioni culturali anglo-italiane. PIERO REBORA

ETUDES GREGORIENNES. Raccolta di studi pubblicati dall'Abbazia di Solesmes, 1954. In-4°, pag. 206, con numerose tavole.

Alla *Paléographie musicale* e alla *Revue grégorienne* i dotti Padri di Solesmes hanno recentemente affiancato una terza rivista che non è strettamente periodica: *Études grégoriennes*.

La necessità di questa pubblicazione si fece sentire da quando i compilatori della *Paléographie* vollero alleggerire quest'ultima da quell'apparato critico-tecnico che ne ritardava la pubblicazione e rendeva per questo fatto, a volte, superati gli stessi studi, al momento di comparire. Per la *Revue* si era adottato invece un tono più accessibile per facilitarne la diffusione. Con questi nuovi quaderni la causa gregoriana e della preghiera liturgica ci hanno guadagnato. Anche perchè gli *Études grégoriennes*, hanno esteso il campo delle ricerche, oltre che alla paleografia, al ritmo, alla modalità, alla filologia, anche alla storia, alla agiografia, alla legislazione sacra e all'apostolato. Cose, queste ultime, appena accennate specialmente nella *Paléographie*. Morto Don Andrea Mocquereau, colui a cui va soprattutto il merito e il vanto della restaurazione del canto gregoriano, qualcuno lamentava e lamenta, che questi studi siano in decadenza. Il celebre autore del *Nombre musical* fu un grande gregorianista, anche per aver suscitato una falange di studiosi in parecchie nazioni, che non solo hanno appreso e si sono appropriati del suo immenso apparato scientifico, ma l'hanno avvantaggiato; e i collaboratori dei nuovi *Études grégoriennes*, saldamente diretti e illuminati dagli instancabili monaci solesmensi, lo stanno a dimostrare. OT. TO.

PAUL COLLAER. ***La Musique moderne. 1905-1955.*** Préface de Claude Rostand. Paris-Bruxelles, Elsevier, 1955. In-8°, pp. IV-306, con 16 tav. f. t.; 134 es. mus. in fascicolo separato.

Fin dal 1909, quando frequentava la facoltà di chimica presso l'Università di Bruxelles, Paul Collaer aveva incominciato ad organizzare concerti di musica contemporanea ai quali talvolta partecipava egli stesso come pianista. Aveva fatto conoscere nel 1910 composizioni da camera di Debussy, Ravel, Fauré; dal 1913 ave-

va incominciato a presentare musiche di Bartòk, Kodaly, Satie e Stravinski. Nel 1920, entrato ormai definitivamente nell'agone musicale, aveva fondato a Bruxelles i concerti Pro Arte che servirono poi di modello ai Festival annuali della Società Internazionale di Musica Contemporanea. Dieci anni dopo pubblicava il suo primo libro, che fu anche il primo apparso su *Stravinski;* seguirono altri saggi e monografie raccolte in volume o sparse su riviste.

Con questo *curriculum* Collaer aveva tutte le carte in regola per intraprendere un ampio studio sistematico dedicato alla musica del Novecento ed ai creatori operanti nella prima metà del nostro secolo. Quali criteri ha seguito nel suo lavoro?

Anzitutto ha rinunciato al metodo di raggruppare gli autori secondo la nazionalità: criterio parecchio anacronistico oggi che gli scambi e gli influssi reciproci possono agevolmente manifestarsi, al di sopra delle frontiere, per l'etere e attraverso molte altre rapide mediazioni. E neppure ha fatto ricorso a quel corollario del nazionalismo artistico che sono le distinzioni di scuole: anche se questo fenomeno di filiazione non può dirsi del tutto superato.

In apertura di libro, al primo capitolo, l'autore distingue invece, nell'intensa successione che compone l'arte musicale del Novecento, la differenziata azione di quattro generazioni successive di compositori. La prima, comprendente i musicisti nati tra il 1862 e il '73, è quella che determinò l'impressionismo in Francia ed il post-romanticismo di Strauss, Pfitzner e Reger in Germania. La seconda generazione (i compositori nati tra il 1874 ed il '95) ha esteso il moto di rinnovamento a tutta l'Europa, opponendo o cercando un nuovo linguaggio ed un nuovo *ethos* musicale, in polemica talvolta aspra contro posizioni culturali statiche o conservatrici. La terza (1899-1919), muovendosi a proprio agio e con maggior libertà entro i quadri tracciati dai precedenti innovatori, dà per superato il periodo eroico della musica moderna, che invece riappare — sotto aspetti oltranzisti — per opera di alcuni musicisti nati dopo il 1912. Venuti alla ribalta specialmente dopo la seconda guerra mondiale costoro ripetono certe iconoclastiche crudezze sia nell'applicazione rigorosa del sistema dodecafonico che nella ricerca di linguaggi totalmente scissi dalla vecchia concezione sonora (musica concreta e musica elettronica).

Per fortuna Collaer non s'è lasciato rinchiudere nelle secche della sua schematizzazione, e dopo aver tracciato il suo disegno l'ha dimenticato nell'esporre le ragioni e i giudizi sulle persone e sulle opere, secondo una concezione umanistica che rileva, insieme alle risultanze estetiche, gli assunti teoretici ed i caratteri tecnici della scrittura. Gli artefici della musica contemporanea sono distribuiti in nove capitoli: in ordine decrescente, diresti, su una personale scala di valori: la scuola viennese di Schonberg; Stravinski; la musica francese dopo Debussy; Satie e i «Sei»; i compositori usciti dal gruppo dei «Sei»; la musica francese dopo i «Sei»; i musicisti sovietici; la musica tedesca dopo Strauss; nazionalismo ed eccletismo.

Stravinski e la musica francese vi fanno la parte del leone, non solo accaparrandosi, come nella favola esopica, la maggior parte della preda, consistente nelle ampie e folte pagine del volume, ma anche giganteggiando entro una prospettiva che fa maggior posto, per esempio, a Satie che a Bartòk.

Questi, relegato con de Falla ed altri nell'ultimo capitolo, è uno dei creatori più sacrificati; e con loro segue identica sorte in blocco la musica italiana, alla quale non sono in tutto riservate che tre pagine. Si deve purtroppo lamentare che, trattando delle nostre cose l'informazione sia largamente incompleta e la compilazione sembri insicura per i nebulosi e vaghi rapporti con la realtà italiana, delineata sulla scorta di dati che non sempre indicano una puntualizzazione estetica. Una conoscenza più diretta e sfumata dei migliori italiani appartenenti alla cosiddetta generazione dell'Ottanta avrebbe forse consigliato a Collaer di indagare più a fondo il problema teatrale quale si impose alla coscienza dei nostri maggiori compositori nella fase post-verista ed alla cui soluzione concorsero, nella ricerca di un clima culturale ed etico nuovo, dissimili contributi musicali ed artistici.

Un altro appunto che si può muovere all'autore (e questo non riguarda tanto la situazione italiana, ma è valido per tutti i Paesi) è l'eccessivo credito che il Collaer sembra fare — in sede di bilancio e nei confronti di più anziani e sperimentati compositori — ad alcuni delle giovanissime generazioni; i quali si presume — e si augura — che possano mantenere le promesse per ora solo affacciate in composizioni ancora poche di numero e ricche più di tendenza, di ricerche e di indirizzi che di acquisizioni artistiche. A parte questo e le leggere mende, inevitabili in tali compilazioni, il libro è di interessante lettura e dimostra una sagace interpretazione della non facile materia.

RI. AL.

YVONNE TIENOT. *J. Ph. Rameau.* Esquisse biographique. Paris, Lemoine & C^ie^, Éditeurs, 1954. In-16°, pp. 99 con 2 illustrazioni f.t.

La copiosa letteratura fiorita sull'autore di *Castor et Pollux* si arricchisce, con questo volumetto appartenente alla collezione «Pour mieux connaître» dell'editore Lemoine, di un'opera seria, per quanto possibile obiettiva, frutto di pazienti ricerche d'archivio e, nel suo prevalente ricorso a citazioni e atti ufficiali, autorevolmente documentata. Le vicende del musicista digionese sono infatti tratteggiate con fondatezza di elementi, lasciando poco spazio, ove non soccorrano sicuri dati di fatto, a facili supposizioni.

Di particolare interesse si rivelano i paragrafi dedicati all'opera del teorico — in cui si riferiscono, tra l'altro, i concetti di Rameau sulla proprietà degli accordi e sul valore espressivo dei modi e toni — e alle sensazionali reazioni suscitate dalla pubblicazione del *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels;* così interessano i brani riservati alle contese fra lullisti e ramisti, alla «Querelle des Bouffons», alle aspre polemiche sorte con gli Enciclopedisti.

Non mancano nell'opuscolo accenni di qualche importanza all'opera puramente musicale del maestro; vi si citano pure opinioni avverse e propizie all'uomo formulate da contemporanei, oltre a notizie tratte dalle gazzette dell'epoca.

Chiude il lavoro, ridondante di postille a piè di pagina, una particolareggiata, utilissima tavola cronologica dell'intera produzione di Rameau.

FA. BRÜ.

RICHARD STRAUSS. *Thematisches Verzeichnis.* Wien, Verlag L. Doblinger, 1955-56. Tre dispense in-8° grande, di pp. 64 ciascuna.

Il bibliofilo e musicologo Erich Müller von Asow (della cui attività ci siamo occupati anche recentemente su *Ricordiana*) da diversi mesi ha iniziato la pubblicazione del catalogo tematico completo di Riccardo Strauss che si prevede sarà contenuto in 10-15 dispense di 64 pag. ciascuna.

Sono apparsi finora i primi tre fascicoli che giungono all'op. 30 («*Così parlò Zaratustra*»). Di ogni opera vengono allineati i seguenti dati: Titolo; temi di ogni movimento; data di composizione, dedica; autografo; edizioni, revisioni; discografia (la rapidità con cui oggi si susseguono le incisioni non rende forse inutili, perchè fatalmente sempre più incomplete, queste indicazioni?); tessitura vocale, scene e durata di lavori teatrali; strumentale; durata; prime esecuzioni assolute, in Germania e in altri paesi; prefazioni e commenti, bibliografia.

Il lavoro è accurato e diligente; la stampa — che fruisce di una impaginazione chiara e larga — assai nitida.

DO.

RECENSIONI:

dischi

Musiche di Francis Poulenc

TROIS MOUVEMENTS PERPETUELS per pianoforte.
Pianista Louis Thyrion.
Philips, 1 disco LP da 25 cm., N 00601 R.

MOUVEMENTS PERPETUELS - NOCTURNE - SUITE FRANCAISE per pianoforte.
Pianista Francis Poulenc.
Columbia 1 disco LP da 30 cm., ML 4399.

Non sono molti, oggi, i compositori che, smessi da pochi anni i calzoni corti, mettano insieme una composizione tanto indovinata da incamminarla immediatamente per un giro trionfale attraverso le sale da concerto di tutto il mondo. I *Mouvements perpetuels* sono la prima fotografia di Poulenc: un dagherrotipo diffuso in milioni di esemplari in tutto il mondo, che lo ha, per diversi lustri, riprodotto con il piglio sbarazzino, l'aria di chi si diverte a camminare sull'asse di equilibrio tra la monellesca esibizione di *refrains* da *cabaret* e l'elegante tratto che li solleva nell'atmosfera del pianismo da salotto. Nei baldi vent'anni di Poulenc che produssero i *Mouvements* non c'è solo una rara esperienza d'arte, un saporoso equilibrio armonico: c'è anche la linea, le risorse — e i limiti — di uno stile che potrà irrobustire il disegno e sostanziare il colore, ma che ha già definito la sua originalità.

Sensibile l'interpretazione della Thyrion, una pianista belga che ha studiato con Eduardo del Pueyo; fedele l'incisione della Philips.

La incisione della Columbia americana (che sul mercato italiano è difficilmente reperibile) si avvale della prestazione dello stesso Poulenc, del quale il pubblico italiano ben conosce la facilità e lo *charme* di esecutore.

La sua interpretazione è vivace, colorita, giocata su accorte metabolie ritmiche specialmente nel terzo dei *Mouvements*. Anche la *Suite* — che trae l'ispirazione dai magnanimi lombi di Satie, cui Poulenc serbò fedeltà più dei colleghi del *Groupe des Six* — e il *Nocturne* rispecchiano il pianismo lucido e affascinante di questo compositore.

CONCERTO pour piano et orchestre.
Pianista Annette Haas-Hamburger e Orchestre de l'Association des Concerts Pasdeloup diretta da Pierre Derveaux.

IMPROVISATION - HUMORESQUE - VALSE pour piano.
Pianista Annette Haas-Hamburger.
Period, 1 disco LP da 30 cm., SPL 563.

Insieme alla facilità suburbana dei suoi motivi, questo *Concerto* racchiude una notevole carica esplosiva, che l'autore celò tra le pieghe innocenti della musica per una di quelle

alzate di ingegno che gli sono simpaticamente peculiari. Si era nel 1950 e Poulenc si trovava negli Stati Uniti a svolgere una *tournée* con Bernac. Passando da Boston non seppe rifiutare l'invito di Charles Münch, che gli chiedeva di fermarsi in quella città un po' di tempo, tanto da comporre e presentare egli stesso un nuovo concerto unitamente alla sua famosa orchestra.

Fu allora che Poulenc decise di scrivere una specie di Anti-concerto, in opposizione a quelle vaste composizioni sulle quali caracollano i celebri virtuosi che mandano in visibilio le folle domenicali: un concerto leggero, una specie di "Souvenir de Paris", la Parigi turistica che passeggia sui *boulevards* e frequenta i *cabarets*.

Occorreva naturalmente tutto il suo gusto, la sua accortezza di strumentatore colorito e chiaro, per far passare non tanto l'arietta popolare e il tango del primo tempo, quanto il rapido *rondeau à la française*, che coinvolge il singolare omaggio all'America sotto forma di uno *Spiritual* famoso, *Swanee river*: una impertinenza che solo Poulenc poteva permettersi, con risultati piacevoli.

Linda è l'esecuzione della Haas-Hamburger (che si cimenta sullo stesso disco con altri tre pezzi pianistici di Poulenc) e dell'orchestra retta da Derveaux. Ottima l'incisione.

CONCERTO pour deux pianos et orchestre.
Duo pianistico Whittemore-Lowe e Victor Symphony Orchestra diretta da Dimitri Mitropoulos
RCA Victor, 1 disco LP a 30 cm., LM 1048.

SONATE pour deux pianos.
Duo pianistico Gold-Fizdale
Columbia, 1 disco LP da 30 cm., ML 5068.

Nel 1932, quando nacque questo *Concerto* per due pianoforti (che il primo Festival veneziano per la musica contemporanea battezzò lietamente) non si era ancora diffusa la moda oggi trionfante dei duo pianistici; la formula, per quell'epoca insolita, fu suggerita dalla principessa di Polignac che commissionò a Poulenc il Concerto perchè lo eseguisse lui stesso insieme a Jacques Février. Il felice incontro veneziano si è spesso ripetuto perchè in questo *Concerto* l'istinto musicale di Poulenc è sublimato come poche volte. Qui infatti le preoccupazioni della scrittura musicale sono quanto mai rarefatte, per cui l'autore riesce, attraverso formule toccatistiche e nell'inseguimento di una cantabilità strumentale (*Larghetto*) che ha il segno mozartiano, a dare di sè una delle prove più convincenti.

Altrettanto può dirsi, se non di tutta la *Sonata* per due pianoforti, almeno dell'*Andante lirico* per il quale lo stesso autore ha fatto il nome di Matisse in rapporto alla chiarezza del disegno perchè la profondità del segno sulla carta risponde alla diversa intensità emozionale. Il Duo Gold-Fizdale, per il quale la *Sonata* è stata composta (1952), dà della *Sonata* una esecuzione esemplare, favorita anche da una registrazione molto accurata.

AUBADE. Concerto coreografico per pianoforte e diciotto strumenti.
Pianista Fabienne Jacquinot e Westminster Symphony Orchestra diretta da Anatole Fistoulari.
Parlophon, 1 disco LP da 30 cm., PMC 1019.

Anche *Aubade* — composta nel 1929 su richiesta dei visconti di Noailles per una festa organizzata nel loro palazzo — era un balletto di argomento generico e indeterminato. L'idea dichiarata di mettere simultaneamente in risalto una danzatrice e un pianista svela che l'ispirazione portava Poulenc verso personali ripensamenti della forma del Concerto

(il *Concert champêtre* per clavicembalo era nato appena due anni prima) in cui non annegasse la chiarezza, la spontaneità, la affabilità della sua comunicativa melodica e armonica, ma che, tanto meno, sottacesse la validità del suo scrivere secondo un'alta dignità morale, al di fuori dei facili o maliziosi richiami, in pura obbedienza alle leggi che governano i colloqui fra gli strumenti. Così fra gli otto pezzi che formano *Aubade* spieghiamo la presenza di un dolcissimo *Andante*, disegnato con mestizia e serenità mozartiane, dialogato fra il pianoforte e i legni. Da solo esso testimonia l'ampio arco della musicalità poulenchiana.

Ottima l'incisione Parlophon, per la quale Fistoulari ha ottenuto, dai diciotto strumenti (otto legni, tre ottoni, timpani, due viole, due celli, due bassi) il non facile equilibrio vicendevolmente e col cristallino tocco di Fabienne Jacquinot, e una chiara intelligenza del fraseggio e delle sonorità.

SONATE pour violon et piano.

Violinista Louis Kaufman e pianista Arthur Balsam.

Capitol, 1 disco LP da 30 cm., CTL 7001.

"*La chitarra fa piangere i sogni*" è un verso di Garcia Lorca, posto come epigrafe del secondo tempo di questa *Sonata*, un Andante-cantilena di tono vagamente spagnolo. Ma l'intera *Sonata* — nata durante l'ultima guerra per accondiscendere ad un preciso desiderio di Ginette Neveu, in quegli anni all'inizio della sua folgorante carriera — non è gran cosa, come ammette lo stesso Poulenc, che non colloca questa *Sonata* fra le sue creature predilette, anzi... ("*Se devo essere sincero*, confessa, *io non amo per niente il violino, al singolare. Al plurale è tutta un'altra cosa...*"). Nonostante le indicazioni in contrario dell'autore, la bravura degli esecutori dà risalto a questa composizione, notevole anche se non è rivelatrice delle qualità più personali di Poulenc.

LES BICHES. Suite dal balletto.

London Symphony Orchestra diretta da Anatole Fistoulari.

Parlophon, 1 disco LP da 30 cm., PMC 1004.

LES BICHES. Suite dal balletto.

Orchestra della Soc. des Concerts du Conservatoire de Paris diretta da Roger Desormière.

Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 2720.

Lo spirito dei *Mouvements perpetuels* si ritrova, più smaliziato e maturo, nella *Suite* dal balletto *Les Biches* che Poulenc scrisse cinque anni più tardi per Diaghilev. L'origine ed il significato del lavoro li indicò Poulenc stesso, nei saporiti *Entretiens avec Claude Rostand* (Paris, Juillard, 1954), tanto preziosi per la vivacità delle osservazioni e l'inopinata franchezza. "*Diaghilev mi aveva suggerito di scrivergli un balletto d'atmosfera, una specie di* Sylfidi *moderno; allora io pensai a una specie di* Fêtes galantes *1923, in cui si poteva, come in certi quadri del Watteau, scorgere o immaginare il peggio. Una ventina di amabili donzelle e tre maschi ben solidi vestiti da barcaioli si ritrovano, in una afosa giornata di luglio, in un vasto salone bianco; unico mobile un enorme divano bleu. Mi sembrava sufficiente per creare l'atmosfera erotica che io vagheggiavo*".

La velleità erotica — ora sfacciata ora insinuante — rimane nella partitura della Suite, e bene l'ha colta Desormière, che ha dato alla sua interpretazione una impudenza, una vivacità parigina, scoprendo l'immodestia di alcuni timbri (gli ottoni specialmente), giocando canagliescamente col ritmo.

La concertazione di Fistoulari, invece, si potrebbe definire, rispetto a quella di Desormière, inglese. Se da un lato la relativa velatura imposta a certe esuberanze timbriche ha tolto alla partitura il ricordo dell'afrore cui la trama si richiamava, chi ci ha guadagnato è stata in definitiva la musica, la quale ha conseguito una omogeneità più bilanciata, e dato risalto agli aspetti divertenti di questa Suite.

LES MAMELLES DE TIRESIAS. Opera buffa in due atti e un prologo sul dramma di Guillaume Apollinaire (Registrazione integrale).

Thérèse Denise Duval, *Le Mari* Jean Giraudeau, *Presto* Julien Tirache, *Lacouf* Leprin, *Le Gendarme* Emile Rousseau, *Le Directeur* Robert Jeantet, *Le Journaliste* Serge Rallier, *Les Fils* Jacques Hivert.

Coro e orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra Comique diretti da André Cluytens.

Columbia, 1 disco LP da 30 cm. 33 FCX 230.

Scritto quasi interamente nel 1903 il "dramma surrealista" *Les Mamelles de Tiresias* di Apollinaire, veniva completato e rappresentato a Parigi nel 1917. Verso la fine della seconda guerra mondiale, rileggendo una sera il lavoro di Apollinaire, parve a Poulenc di riaprire una finestra su di un'epoca felice. C'erano ormai in giro i segni premonitori della Liberazione, e la gioia con cui il musicista affronta le buffonesche mistificazioni, le assurdità che Apollinaire aveva congegnato a divertimento, risente di quel clima di speranze nel quale gli spiriti ancora in forzato letargo dissodavano col desiderio il terreno per piantarvi poi in gioia gli alberi della libertà.

Les Mamelles de Tiresias realizzano al quadrato il gusto di Poulenc per le stramberie saporose, per le melodie e i ritmi da *cabaret*, per gli atteggiamenti di monello adulto. In questo senso la sua opera — l'unica fino ai *Dialogues des Carmélites* — è una delle partiture più caratteristiche di quegli atteggiamenti che egli stesso, nei citati *Entretiens avec Claude Rostand*, ha definito "l'aspetto parigino della *sua* personalità".

Applicando la propria inventiva musicale al testo di Apollinaire, Poulenc è riuscito, come fu scritto, a "decubificarlo", dando quasi una credibilità all'assurdo. In effetti la sua musica accresce, per virtù intrinseche, quell'uso razionale delle inverosimiglianze che fu merito specifico dell'autore di *Alcools*; soprattutto approfitta di rapidi inviti, di brevi feritoie per inserire uno slancio patetico, una breve perorazione, un intenerimento lirico: che dànno al lavoro una diversa prospettiva, insaporendo la farsa con un pizzico di malinconia.

Denise Duval, protagonista della prima rappresentazione parigina (giugno 1947) conferma, in questa incisione, che non erano affatto immeritati gli elogi unanimi ricevuti per la sua interpretazione. Intorno a lei una brillante compagnia di canto, una orchestra ed un coro affiatati, condotti dal polso maestro di André Cluytens. La Colombia ha il merito di risultati tecnici di rara perfezione.

MESSE en sol majeur pour choeur mixte à cappella.

The Robert Shaw Chorale diretta da Robert Shaw.

RCA Victor, 1 disco LP da 30 cm., LM 1033 choral.

QUATRE MOTETS POUR LE TEMPS DE NOEL - SALVE REGINA.

Netherlands Chamber Choir diretto da Felix de Nobel.

Philips, 1 disco LP da 25 cm., N. 00679 R.

Poulenc spiega i due aspetti opposti della sua personalità, quello sbarazzino e giocoso di *Biches* e delle *Mamelles de Tiresias*, quello pensoso e grave della *Figure humaine* e dello *Stabat*, con il temperamento e l'origine diversa dei genitori: la madre di famiglia parigina, il padre di ceppo aveyronese, "*cioè montanaro e già mediterraneo*". Non è forse senza

significato perciò che la sua produzione religiosa inizii con la *Messa* (che è del 1937) dedicata alla memoria del padre.

Il nucleo tematico della *Messa* è l'ultimo brano, l'*Agnus Dei*, nell'esecuzione del quale intervengono anche tre solisti che si alternano fra loro e col coro, accrescendo le prospettive della dinamica sonora. La quale negli altri brani, pur fondendo insieme materiali di disparate, lontanissime origini (arcaiche, romantiche, novecentesche) era giunta ad una amalgama notevole per coerenza e obbediente con libertà all'ampia e variante emozionalità del testo liturgico. L'*Agnus Dei* rimane tuttavia il brano più commosso dell'intera Messa. Nel trattamento delle voci a cappella i modelli di Poulenc sono i polifonisti romani del Cinquecento — più Vittoria che Palestrina — ma sempre con quel tanto di autonomia che gli consente, per esempio, nel *Gloria*, di imitare con i bassi l'effetto del pizzicato nei violoncelli.

Di più ridotta tavolozza, ma gentili e morbidi sono i *Motets pour le temps de Noël* (1951), di dolcissimo effetto e che solo si desidererebbero, nella accurata incisione Philips, un poco più coloriti.

RICCARDO ALLORTO

LETTERE AL DIRETTORE

L'inventore del crescendo.

«Un musicista che bagna il naso a Rossini»

«Moltissimi anni fa, passando per Masserano, un guasto alla macchina mi obbliga a una sosta dal meccanico. Mentre avviene la riparazione uno sfaccendato mi fa sapere, tra l'altro, che a Masserano è nato "un musicista che bagna il naso a Rossini". Pare che questa notizia abbia qualche fondamento...».

Alessandro Cottinelli - Torino

Lo sfaccendato di Masserano parlava rifacendosi a un documento davvero *granitico*: sulla faccia del Municipio del paese, una lapide porta questa epigrafe che spiega la campanilistica faccenda del bagnanaso:

Dal casato dei Mercandetti
di Masserano
nacque Pietro detto il Generali
fondatore
della moderna scuola musicale
inventore del crescendo
precursore di Rossini
morto in Novara nel 1832
in età di anni 59.

Non è, come celiando dice Lei, che i musicisti prima della «scoperta del Generali» conoscendo solo il diminuendo «scoppiassero di botto nel *fortissimo* per poi fare di nuovo un diminuendo» ma s'intende che il cosiddetto *crescendo rossiniano*, secondo l'epigrafe, era già stato ideato prima che il Pesarese ne facesse uso e anche abuso.

«L'asino in Do maggiore»

Prof. Bianchina Battaglia - Genova

Era Hector Berlioz che così chiamava l'ateneo musicale presso il quale aveva un incarico, credo, quale bibliotecario. «Perchè proprio in Do maggiore?» È ovvio. Do maggiore è la tonalità dei primi passi teorici, armonici, strumentali e via dicendo. Quando Berlioz usciva di casa per recarsi a quell'ateneo diceva al domestico: «Vado all'Asino in Do maggiore». Era una celia, beninteso, ma non poi celia tanto pura e semplice.

Ironia, sarcasmo, riso e disprezzo erano armi dell'artista in lotta contro l'ambiente musicale accademico rimasto un poco all'antica, mentre nello spirito della Rivoluzione la musica pareva dovesse avere il compito di «migliorare il mondo» e quindi il musicista, la missione di «sacerdote dell'arte».

« *Canti sgorgati dalla viva voce del popolo* »

Guido Fiore - Napoli

Come tutti sanno, esistono uomini che per essere sempre immersi negli studi finiscono col perdere ogni contatto con la realtà e non saper più posare i piedi sul terreno pratico, a somiglianza di quei volatili che creduti sprovvisti di zampe furono chiamati uccelli del paradiso, come a dire atti a rimanere sospesi fra gli spazi intersiderali. Quegli studiosi (quasi uccelli del paradiso) un certo momento emettono frasi la cui funzione è semplicemente quella di sonar bene all'orecchio. « Canti sgorgati dalla viva voce del popolo » è una di quelle frasi per pura esplorazione auricolare.

Basterebbe invero un microragionamento per capirne l'inconsistenza, ma per un momento fingiamo di essere anche noi uccelli del paradiso e immaginiamo tutto un popolo intento a comporre un canto, anzi a lasciarselo sgorgare dalla viva voce; un canto già popolare prima di nascere. Carta penna e calamaio in mano a tutta quella gente? Cantano tutti insieme? Canta un solo popolano ispirato, e gli altri ne imparano l'improvvisazione? Ci credo poco, ma non è cosa del tutto impossibile. Però in questo caso il canto sarà sgorgato dalla viva voce di un poeta... contadino, dunque di un autore, rudimentale fin che volete ma, a suo modo, autore; uno dei mille e mille il cui nome va disperso, mentre il suo canto d'ignoto, divenuto popolare, finisce magari nella fornace creativa di un grande compositore, e da verme qual era, per prodigio d'arte, n'esce angelica farfalla.

Creda, Signor Fiore, creare un canto, per elementare che sia, non è mai stata faccenda collettiva, e per credere realisticamente a « canti sgorgati dalla viva voce del popolo » bisogna proprio essere diventati uccelli del paradiso, non aver più piede sul terreno pratico ed essere sempre sospesi fra le nuvole.

« *La critica musicale andrebbe fatta dai compositori* »

M. Anita Bedford Gonzales - Taormina

Nella selva delle Sue risentite affermazioni categoriche non entrerò nè solo nè in compagnia di quel Benedetto Croce che gioverebbe moltissimo alla chiarezza dei Suoi problemi estetici. (Veramente, foss'io in vacanza a Taormina giubilerei qualsiasi problema).

Comunque la sua categorica convinzione che « la critica musicale vada fatta dai compositori » subirà qualche oscillazione, dopo la lettura di questa lettera di Bizet a Lacombe (Parigi, 11 marzo 1867) sul *Don Carlos*:

« *Verdi non è più italiano. Fa del Wagner. Non ha più i suoi noti difetti, ma non ha nemmeno più una sola delle sue qualità. La battaglia è perduta per lui, e l'opera è ormai entrata in agonia, un'agonia che dovrà solamente all'Esposizione Universale se si prolungherà oltre il normale* ».

Guardi un po' quale sciocchezza un così grande compositore scrisse in funzione di critico. E pensi a quante mai altre Esposizioni il *Don Carlos* è stato di scena per Inaugurazioni, Chiusure, presenze di Augusti Sovrani, di Presidenti, Capi di Governo... Insomma, lo ammetterà pure Lei, un bel granchio.

Resp. Guido Valcarenghi

Arti Grafiche G. Monzuzzi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - novembre 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
ALFANO	*Risurrezione*	Dramma	4	Torino	Gedda	Carignano	Ricordi
CIMAROSA-RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*	Balletto		Vancouver	Avison	CBC (radio)	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Intermezzo buffo		Buenos Aires	Kinsky	Telev. Belgrano	Ricordi
FUGA	*Otto Schnaffs*	Op. buffa	1	Torino	Simonetto	RAI	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. com.	1	Amherst (U.S.A.)		Amherst Community Opera	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Endicott (U.S.A.)	Lincoln	Harpur College	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Telefono*	Op. com.	1	Trieste	Trost	Verdi	Schirmer
ROCCA	*Il Dibuk*	Op.	3	Barcellona	Cillario	Liceo	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - novembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BACH-RESPIGHI	3 *Corali*	Orch.	Eugene (Oregon)	Gelhausen		12	Ricordi
BLOCH	*Schelomo*, Rapsodia per cello e orchestra	Gr. orch.	Genova	Caracciolo	Anfitheatrof	20	Schirmer
BOCCHERINI-SILVA	*Concerto in re*, per cello e orch.	Orch.	Oklahoma City	Harrison			Ricordi New York
BARRAUD	*Te Deum*	Coro e orch.	Paris RTF	Courand		20	Ricordi Paris
CIMAROSA-RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*, Ouverture	Orch.	Vancouver CBC	Avison		5	Ricordi
CIMAROSA-RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*, Ouverture	Orch.	Marseille RTF	Pagliano		5	Ricordi
CORTESE	*Prometeo*, Suite sinfonica	Gr. orch.	Firenze	Argento		20	Ricordi
DUBENSKY A.	*Fuga per 18 violini primi*	Archi	Vancouver	Hoffmann		4	Ricordi
FALLA (de)	*Homenajes*	Orch.	Buenos Aires	Castro		19	Ricordi
FALLA (de)	*Homenajes*	Orch.	La Plata	Castro		19	Ricordi
FRESCOBALDI-TEBALDINI	*Fuga in sol min.*	Archi	Mar del Plata	Saccomano		3	Ricordi
GABRIELI-GHEDINI	*Aria della battaglia*	Gr. orch.	Stockholm	Naumann		9	Ricordi
GERSHWIN	*Un Americano a Parigi*	Gr. orch.	Palermo	Franci		16	Harms
GERSHWIN	*Concerto in fa*, per pf. e orch.	Orch.	Palermo	Franci	Lenzi	30	Harms
GERSHWIN	*Rapsodia in blu*	Gr. orch.	Palermo	Franci		16	Harms
GERSHWIN	*Rapsodia in blu*	Gr. orch.	Parma	D'Amato		16	Harms
GERSHWIN	*Rapsodia in blu*	Gr. orch.	Pavia	D'Amato		16	Harms
GERSHWIN	*Rapsodia in blu*	Gr. orch.	Mantova	D'Amato		16	Harms
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Gr. orch.	Genova	Cattini		17	Ricordi
GUERRINI	2 *Tempi di concerto*, per pf. e orch.	Orch.	Roma RAI	Guerrini	Taddei	19	Ricordi
GUERRINI	*Trifons*, Tema con 2 derivazioni	Gr. orch.	Venezia	Hans Haug		20	Ricordi
HARVEY	*Rip van Winkle*, Suite per orch.	Orch.	New Brunswick	Pecker			Ricordi New York
MALIPIERO	6ª *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Sydney	Miller		20	Ricordi
MANNINO	*Sinfonia americana* (1ª esecuz. assol.)	Gr. orch.	Firenze	Dervaux		27	Ricordi
MARTELLI	*Concertino*	Orch.	Strasbourg RTF	Briançon			Ricordi Paris
MARTUCCI	*La Canzone dei ricordi*, per mezzo-soprano e picc. orch.	Picc. orch.	Roma RAI	Caracciolo	Gaspari	29	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - novembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MARTUCCI	*La Canzone dei ricordi*, per mezzo-soprano e picc. orch.	Picc. orch.	Roma RAI	Caracciolo	Nicolai	29	Ricordi
MARTUCCI	*La Canzone dei ricordi*, per mezzo-soprano e picc. orch.	Picc. orch.	Palermo	Caracciolo	Nicolai	29	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Picc. orch.	Roma RAI	Caracciolo		5	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Picc. orch.	Palermo	Caracciolo		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Roma RAI	Caracciolo		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Palermo	Caracciolo		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Picc. orch.	Roma RAI	Caracciolo		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Picc. orch.	Palermo	Caracciolo		5	Ricordi
PIZZETTI	3 *Canzoni*, per soprano e archi	Archi	Sydney	Miller	Ryan	14	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Orch.	Valenciennes	Bozza		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Nice RTF	Mirouze		16	Ricordi
RESPIGHI	*Feste Romane*	Gr. orch.	San Antonio (Texas)	Alessandre		23	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	New York BBC	Voorhees		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Parma	D'Amato		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Pavia	D'Amato		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Mantova	D'Amato		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Metz	Lapierre		18	Ricordi
RESPIGHI	*Metamorphoseon*	Gr. orch.	Torino RAI	Basile		23	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Dallas (Texas)	Hendl		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Guatemala City	Sevitzky		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Neshville (Tenn.)	Taylor		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Erie (N.Y.)	Sample		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Chicago (Ill.)	Reiner		20	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pf. e orch.*	Orch.	Rotterdam	Statijn	Zaayer-Mess	18	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	Nice RTF	Mirouze		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	Buenos Aires	Kinsky		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	Calgary (Can.)	Bales		20	Ricordi
ROSSELLINI	*Stornelli della Roma bassa*	Gr. orch.	Roma RAI	Rossellini		7	Ricordi
SANTORO	*O Café*	Orch.	Dayton (Ohio)	Villa Lobos			Ricordi S. Paulo
SCARLATTI-TEBALDINI	*Sonata in re*, per flauto, archi e cembalo	Archi	Québec (Can.)	Pelletier		12	Ricordi
THOMSON	*Concerto per cello e orch.*	Orch.	Oklahoma City	Fraser	Harrison	21	Ricordi New York
THOMSON	*Concerto per flauto e orch.*	Orch.	Stanford (Cal.)			12	Ricordi New York
TOSATTI	*Il sistema della dolcezza*. Suite per baritono e orch.	Orch.	Torino RAI	Lupi	Borriello	15	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Orch.	Amsterdam	Van Beynum		14	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas Brasileiras n.* 2	Orch.	Los Angeles	Giulini		4	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Concerto in la min.* per 2 violini e archi	Archi	Sydney	Miller		14	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Endhoven (Ol.)	Van Amelsvoort		31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto «Funebre» in si bem. F.* XIII n. 12	Orch.	Paris RTF	Casadesus		12	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*L'Inverno* dalle 4 *Stagioni*	Archi	Bruxelles INR			10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Le 4 Stagioni*	Orch.	Den Haag	Van Beynum		40	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Le 4 Stagioni*	Orch.	Amsterdam	Van Beynum		40	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orch.*	Orch.	Torino RAI	Previtali	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi
ZAFRED	*Elegia di Duino*, per coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Roma RAI	Scaglia		21	Ricordi

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 30 Novembre 1956

PIANOFORTE

			Lire
129248	CHAILLY	*Due istantanee. N. 1: Epigrafe per Daniela - N. 2: Prime parole di Riccardo*	200
E.R. 2520	CHOPIN	*Ballate n. 1, 2, 3, 4* (Brugnoli-Montani)	650
E.R. 2517	—	*Ballata n. 2 in fa, op. 38* (Brugnoli-Montani)	200
E.R. 2518	—	*Ballata n. 3 in la bem., op. 47* (Brugnoli-Montani)	200
E.R. 2519	—	*Ballata n. 4 in fa min., op. 52* (Brugnoli-Montani)	250
E.R. 2521	—	*24 Preludi, op. 28* (Brugnoli-Montani)	600
E.R. 2542	—	*Scherzo in si min., op. 20* (Brugnoli-Montani)	250
E.R. 619	LISZT	*Eroica (n. 7 degli «Studi trascendentali»)* (Brugnoli)	200
129243	ROSSINI	*Matilde di Shebran* - Sinfonia (Peroni)	300

CANTO E PIANOFORTE

129108	GIACCHINO	*10 Canti siciliani, op. 81* - Raccolti ed elaborati	400
113455	LEGRENZI	*Che fiero costume*. Arietta (ms-br) (ital.-franc.) (Parisotti)	150
123614	REFICK	*Cecilia* - L'annuncio «L'angelo di Dio» (s)	300
110053	VERDI	*Nabucco* - «Chi mi toglie il regio scettro» (b)	250
51143	—	*Otello* - «Già nella notte densa» (s-t)	400

VIOLA E PIANOFORTE

E.R. 2106	HAENDEL	*IV Sonata* (dall'originale per violino e basso) - Trascrizione ed elaborazione di L. D'Ambrosio	400
119233	RACHMANINOV	*Melodia, op. 3 n. 3* (D'Ambrosio)	500
119234	—	*Serenata, op. 3 n. 5* (D'Ambrosio)	500

PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°

P.R. 818	VERETTI	*Frammenti sinfonici* (dal Mistero musicale e coreografico «I Sette peccati»)	1300
P.R. 852	ZAFRED	*Sinfonia breve*, per archi	500

PARTITURE D'ORCHESTRA
(Opere liriche complete)

P.R. 118	PUCCINI	*Il Tabarro*	4000

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

	DONIZETTI	*L'elisir d'amore* (in brochure)	2100
	—	*Rita* (rilegato)	5000
	PUCCINI	*Tosca* (in brochure)	2800
	VERDI	*Simon Boccanegra* (in brochure)	2000

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Dicembre 1956

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

129460		*AGENDA RICORDI 1957*. Elegante volume in 8° con copertina plastificata	1000
129130	MARCELLO	*Il Teatro alla moda*. Prefazione e note di Andrea d'Angeli	1500
		Edizione di lusso in tutta pelle	7000

PIANOFORTE

113880	BILLI	*Preghiera di bimba*. Notturno	250
E.R. 2538	CHOPIN	*Valzer*, op. 70 n. 2 (Brugnoli-Montani)	200
E.R. 2539	—	*Valzer*, op. 70 n. 3 (Brugnoli-Montani)	150
108149	DE CRESCENZO	*Una sera a Sorrento*. Barcarola	200

2 PIANOFORTI

129303	SORESINA	*Breve sonata sugli squilli militari*	600

CANTO E PIANOFORTE

114225	DE LEVA	*L'anima segna*. Melodia (ms-br)	250
100310	—	*M'è parso!* Pagina d'album (s-t)	250
114226	—	*Notte di luna*. Melodia (ms-br)	250
117059	—	*Passa Pierrot*. Serenata (s-t-ms-br)	250
49720	DENZA	*Occhi turchini*. Canzone (s-t. in re)	300
110299	DONIZETTI	*La Favorita*: « Quando le soglie paterne varcai » (ms-br)	300
113471	PERGOLESI	*Ogni pena più spietata* (ms-br) (Pariscotti)	200
112138	TOSTI	*L'alba separa dalla luce l'ombra* (dalle « 4 Canzoni di Amaranta ») (s-t)	250
104648	—	*La mia canzone*. Melodia (s-t) (it.-ingl.)	250
51185	—	*Segno*. Melodia (c-b)	250

CORO

129397	AUTORI DIVERSI	*Stella alpina d'oro 1956*. 8 Canti di montagna per voci maschili	400

VIOLINO E PIANOFORTE

E.R. 1783	DE BÉRIOT	*VII° Concerto, per violino e orchestra*, op. 76. Riduzione di V. Fael	600
129156	VIVALDI	*Concerto in do minore « Il Sospetto »* F. 1 n. 2. Riduzione di C. Glenn	300

CHITARRA

129345	ABLÓNIZ	*10 Studi melodici*	400
129374	ANZAGHI	*Metodo completo teorico-pratico progressivo*	2000

XILOFONO

E.R. 2527	TORREBRUNO	*Metodo per xilofono e marimba*	1000

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

	ROTA	*Il Cappello di paglia di Firenze* (in brochure)	10000
	TESTI	*Il Furore di Oreste* (in brochure)	3000



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.



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

Direz. - Redazione - Amministraz. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

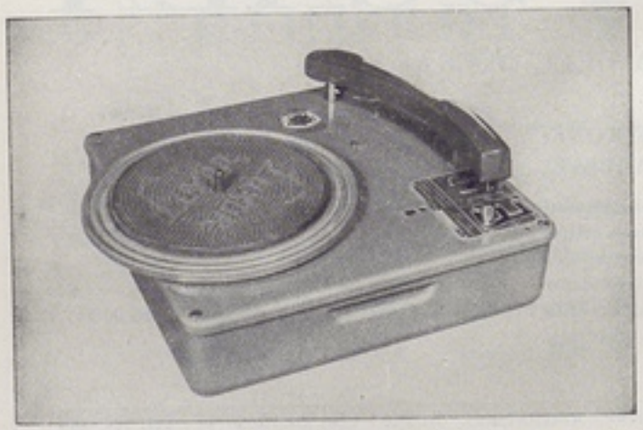
Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

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.



Le celebri composizioni

di

DVORAK
FIBICH
JANACEK
SMETANA

e di molti altri autori cecoslovacchi

nelle edizioni

ARTIA

distribuite in Italia
esclusivamente dalla Società

G. RICORDI & C.

Ufficio Vendite: Milano, viale Campania n. 42
GENOVA NAPOLI PALERMO ROMA

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:

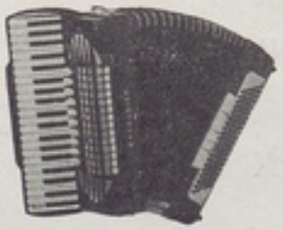
Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

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
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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

Grotrian-Steinweg

Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

Numero doppio L. 300

RICORDI

Ricordiana

Egregio Signore,

vorremmo inviare in omaggio a un Suo amico o conoscente un numero della nostra rivista

Ricordianna,

mensile di vita musicale.

Le saremo grati se vorrà farcene conoscere l'indirizzo con l'acclusa cartolina.

G. RICORDI & C.

Vogliate inviare al seguente indirizzo un numero in saggio di Ricordiana

cognome _____

nome _____

via _____

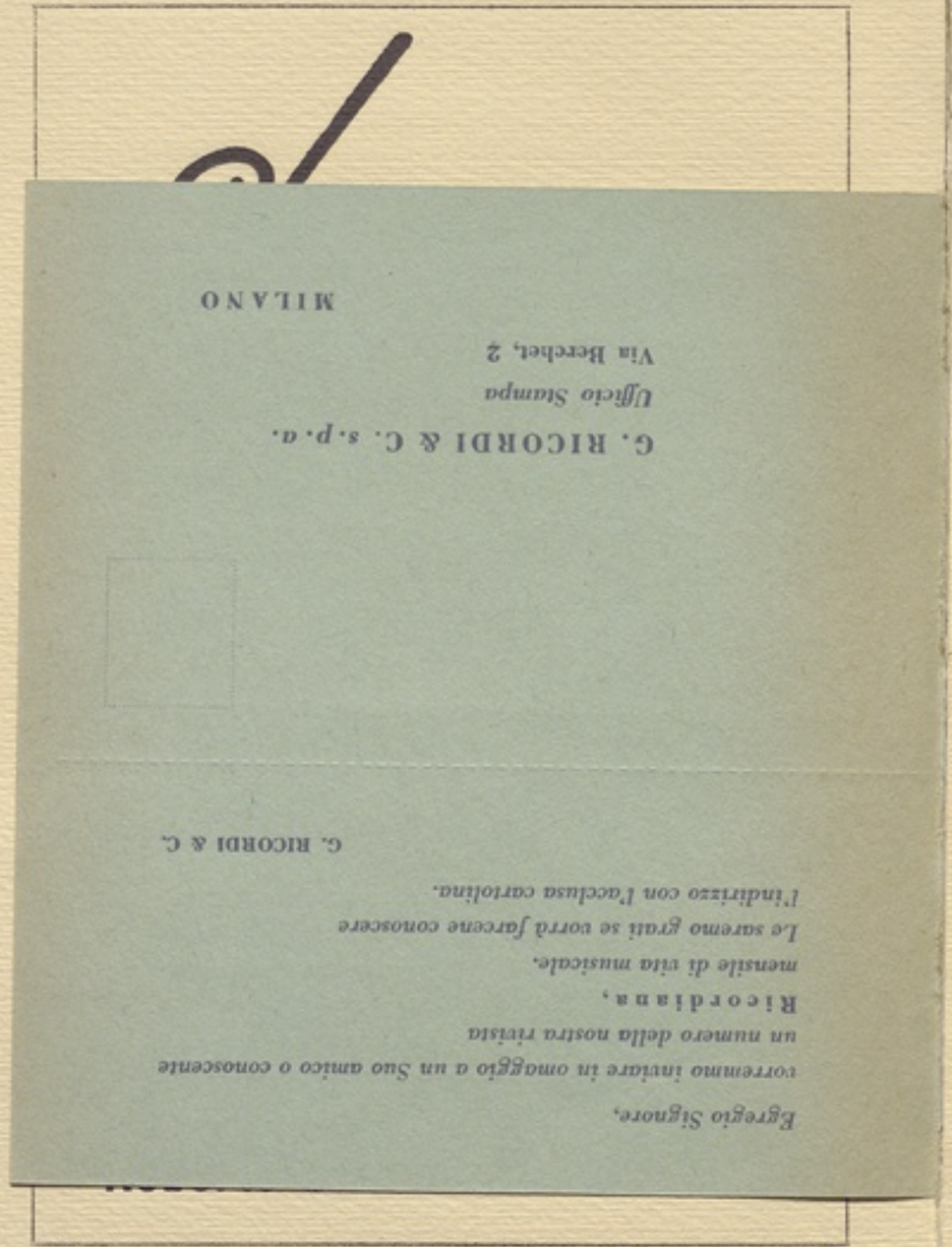
città _____

provincia _____

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO III N. 2 / FEBBRAIO 1957





Egregio Signore,

vorremmo inviare in omaggio a un Suo amico o conoscente
un numero della nostra rivista
Ricordiana,
mensile di vita musicale.
Le saremo grati se vorrà farcene conoscere
l'indirizzo con l'acclusa cartolina.

G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. *s.p.a.*
Ufficio Stampa
Via Berchet, 2

MILANO

Numero doppio L. 300

G. RICORDI & C. s.p.a.

Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, 2
Corso V. Emanuele, 34

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kehlgartenstrasse, 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 Freiburgo. 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, 55
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 Carballido: Aguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: Soliman Pascià, 22
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 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 162
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Berbacci: 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 Noguera 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. Díaz, 31

Ricordiana

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie
Anno III N. 2 Febbraio 1957

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

Sommario:

pag.

82 *Giovanni Gabrieli e la Cappella di San Marco* di Guido Pannain

87 *Domenico Scarlatti e il suo secolo* di Vincenzo Terenzio

91 « *Saper leggere...* » di Vittorio Gui

97 *Il mito di Toscanini* di Riccardo Allorto

99 *La vita musicale*: La prima mondiale dei *Dialoghi delle Carmelitane* di Francis Poulenc (Giulio Confalonieri);

teatri e concerti a Milano, Roma, Napoli, Trieste, Verona, Torino, Varese, Palermo, alla Radio, alla Televisione; a New York, Vienna, San Paolo, Parigi.

Recensioni

121 *Dischi*: Il Concerto strumentale del Settecento italiano; Musiche contemporanee per pianoforte e Quartetto d'archi.

127 *Lettere al Direttore*

NEL IV CENTENARIO DELLA NASCITA

Giovanni Gabrieli e la Cappella di San Marco

di Guido Pannain

Vi sono momenti, nella storia della musica e non solo della musica, in cui l'attività artistica, cioè l'atto di creazione vero e proprio, viene preceduta da una sistemazione pratica degli elementi stessi che costituiscono, direi, definiscono l'arte. Questi momenti presentano un particolare interesse in quanto contengono in potenza le forme dell'arte, ancora inattuate, ma che ne recano l'annunzio *in fieri*, il precedente, e costituiscono il terreno in cui le forze vive dello spirito creatore troveranno la loro realtà di fatto. Essi appartengono alla storia della musica, sebbene non ancora siano la musica, e si rivelano in fatti pratici, collegati quindi con la vita sociale che è appunto uno svolgersi e realizzarsi di fatti. La storia della musica deve cogliere, in tale fervore di azioni, il momento musicale vero e proprio che si rivela nell'atto dell'opera d'arte. Richiede, quindi, particolari cure, per non deviare e confondere, lo studio del formarsi e dello svolgersi delle Istituzioni intorno alle quali il movimento musicale gravita nella sua multiformità. Cappelle, Conservatori di musica, Teatri rappresentano i centri da cui prenderanno le mosse, in cui appariranno individuate, come nella loro naturale atmosfera, figure di musicisti ed opere musicali particolarmente significative. Sul principio l'attività di queste istituzioni si perde in nebulosità leggendarie; documenti sbiaditi di personalità evanescenti danno poca luce. La fama precede l'opera e la fama, quando non è corroborata dall'opera, acquista sapore di leggenda. Si comincia, così, a parlare vagamente di scuole, termine incerto col quale si sogliono significare più cose insieme, e delle loro lontane origini, di fatti e figure che non hanno un carattere determinato ma ne acquistano uno simbolico per il fatto che su di essi sembra proiettarsi a ritroso la luce di una gloria venuta dopo. Così il nome di quel Mistro Zucchetto che già nel 1316 sarebbe stato organista in San Marco.

L'organo è indizio d'illustre prosapia, nelle generazioni musicali. Esso ne adombra la storia come certe sbiadite effigi in parrucca e spadino che ornano le gallerie di case nobiliari. E talora di quelle effigi si conosce appena il nome. Che San Marco già nel secolo XIV potesse disporre di organi si spiega benissimo col fatto che l'arte di costruire e sonare tali strumenti era antico vanto dei veneziani.

La musica in San Marco si svolge e si accresce per opera dei suoi organisti. Ad essi, che dopo il 1490 furono due, si aggiunse un maestro di cappella.

Valore decisivo ebbe l'assunzione a questa carica di Adriano Willaert, nel 1527, voluta dal doge Andrea Gritti. Qui si dovrebbe rinnovare la discussione sul problema delle origini della Scuola veneziana, ma sarebbe rinnovare una discussione inutile. Nelle cose dell'arte o della cultura, l'origine circoscritta a fatti determinati, intesa come principio causale, è logicamente inconcepibile. Perchè quel fatto o complesso di fatti se, al momento dell'inizio è fuori della realtà artistica e del movimento di cultura, è anche sostanzialmente separato da esso e quindi non può essere considerato neanche come originario. Se, invece, appartiene intrinsecamente a quel movimento, non ne segna l'inizio, nel senso deterministico dell'origine, ma deve considerarsi come momento necessario del movimento stesso, d'importanza pari a quella degli altri.

Nè c'è ragione di agitarsi per attribuire o rifiutare ad Adriano Willaert il merito di avere fondato la Scuola veneziana. Una « Scuola », nel senso di un organismo di cultura e d'arte, è un sì complesso fatto da non potersi attribuire all'iniziativa di una sola persona. Sulla personalità di Adriano Willaert, uno degli ultimi fiamminghi di grande nome, doveva convergere l'attenzione generale assai più che su un De Fossis e si spiega, se non si giustifica, come un Winterfeld e un Ambros abbiano potuto asserire che la Scuola veneziana prese le mosse da lui. Con assai minor ragione si era parlato di un Alessandro Scarlatti fondatore della Scuola musicale napoletana. Espendienti di grossolana superficialità, perchè cercano di risolvere i problemi della cultura semplicisticamente, sono quelli di attribuire a persone singole l'invenzione determinata di forme e procedimenti stilistici. Così Adriano Willaert fu riconosciuto come l'inventore del cromatismo, del nuovo madrigale e persino dei cori spezzati che ebbero origine dall'usanza di cantare alternativamente intorno ai due organi di San Marco. I due gruppi di cantori, dice lo Zarlino, cantavano « *ora l'uno ora l'altro a vicenda et alcune volte tutti insieme* ». Chi sia stato il primo a stabilire questo uso sfugge nè importa saperlo.

Ma un errore, che rivela particolare insensibilità storica, è quello di attribuire all'invenzione di un singolo, sia pure un Adriano Willaert, un fatto complesso quale il cromatismo. L'apparire di nuovi suoni all'immaginazione musicale e il loro organizzarsi come colori di una nuova tavolozza fu un avvenimento decisivo per la storia della musica nel secolo XVI ed è dovuto a ragioni intrinseche alla coscienza artistica. È una realtà storica come può essere il sorgere e il formarsi di una lingua e va studiata nel qualificarsi, nel significare, nello spirito della musica stessa. Il noto lavoro del Kroyer sull'argomento è un contributo particolarmente istruttivo.

In ogni modo, a prescindere da primati e invenzioni di sorta, rimane fuori discussione l'efficacia che un musicista della statura di Adriano Willaert ha dovuto esercitare certamente sulla vita musicale di San Marco.

I meriti artistici di un musicista venivano ascritti, nel Cinquecento, principalmente a bravura e dottrina. L'estetica musicale non riusciva a distinguere con chiarezza tra il sapere e il contemplare. La facoltà inventiva del musicista veniva presentata come investita, plasmata addirittura dal potere dell'intelletto che modellava lo spettacolo sonoro secondo il modo di essere e l'aspetto proprio di una concezione tecnica. Lo Zarlino, che fu allievo del

Willaert e maestro in San Marco dopo di lui, esalta il maestro per la sua « arteficiosità », per la sua dottrina, onde mostra « *un ordine ragionevole di componere con elegante armonia* ». È il sapere che dà forma al sentire e configura gl'impulsi musicali in forma elaborata. Con la sua attività in San Marco Adriano Willaert stabilisce le basi di una disciplina nella quale si riversano gli spiriti musicali dell'anima veneziana. E il cielo di Venezia, per usare l'immagine di uno studioso tedesco, finirà col risplendere nella sua musica ed animarne la dottrina.

La musica a Venezia era nell'aria e veniva da lontano. Francesco Sansovino disse ch'essa vi stava come nella propria natural dimora. Appariva nelle manifestazioni popolari, nei convegni, nei pubblici raduni. Alle voci si aggiungevano gli strumenti, le circondavano, le avvolgevano, se ne appropriavano i modi. Ed erano clavicembali e arpe, liuti ed organi, lire, cetre, cornetti. Il canto si arricchisce di nuovi motivi, diventa attraente per ricchezza di timbri. Il liuto affascina e si diffonde. Nel 1507 il Petrucci dà alle stampe quattro libri d'intavolature. Nel 1523, in seguito a licenza di Leone X, viene consentita la stampa delle intavolature di organo di Marcantonio Cavazzoni, padre di quel Gerolamo che è meglio noto. Nel 1535 esce a Venezia la *Fontegara* di Silvestro Ganassi, che insegnava a suonare il flauto; poco dopo viene fuori la *Regula rubertina* per la viola. In San Marco l'organo preludia e interludia finchè, con Zarlino, gli strumenti vi entrano ufficialmente e prendono posto accanto agli organisti e ai cantori.

Nella musica del Cinquecento, specialmente nelle manifestazioni di carattere solenne, gli strumenti a fiato ebbero largo incontro. Ma quale fosse il risultato di quelle singolari fanfare ci rimane oscuro. Di quella musica non sappiamo e non sapremo, per immediato contatto, come, invece, ci è nota l'opera dei pittori. E se andiamo ai Frari vi troviamo l'*Assunta* di Tiziano ma nulla più udremo, in San Marco, delle armonie di Andrea e Giovanni Gabrieli e l'organo di Claudio Nerulo è messo a tacere per sempre. Dobbiamo lavorare d'immaginazione, tenendo faticosamente dietro al segno; ed è lavoro duro e il più delle volte sterile perchè è facile alterare e offendere i valori della storia.

Agli strumenti a fiato si aggiungevano gli strumenti a corde e sappiamo di una musica a dodici voci di Annibale Padovano eseguita da sei viole da brazzo, cinque tromboni, un cornetto e un regale dolce. Forse, in San Marco, gli ottoni più facilmente cedevano il luogo alle viole.

Ed ecco farcisi innanzi la figura di Andrea Gabrieli che visse in pieno Cinquecento e fu organista in San Marco. Ce la presenta il nipote Giovanni al quale dobbiamo la conoscenza di alcune sue musiche, tra le quali, notevole, il *Ricercare per sonar a otto voci* incluso in una stampa del Gardano del 1587. In esso Andrea si leva al di sopra delle maniere convenzionali del contrappunto riflesso. È una composizione musicale di grande spicco, nella consistenza tematica, nel movimento corale risultante dalla coerenza delle parti cantanti. Perchè il sonare è già un cantare. Il tema iniziale è tolto, secondo il costume, a una Canzone francese, questa volta, all'*Alouette* di Crequillon, preso a una frottola di Sebastiano Festa. Ma esso si pone come punto di partenza della composizione, con fermezza e proprietà in una tensione di riproduzioni in stretti accostamenti. (Un grammatico osserverebbe che, al contrario di quanto l'astrattismo didattico stabilirà per la fuga, qui gli stretti aprono il pezzo). L'intersecarsi delle parti, il loro compenetrarsi, dà luogo a un tessuto sonoro spesso e denso nel quale i momenti tematici confluiscono. È un tale movimento di linee che, nel comporsi, costituiscono la superficie. Così la particolarità contrappuntistica conduce all'unità armonica. Diversamente dalla fuga di Bach a cui l'individualità del tema conferisce intonazione unitaria, nel ricercare il regime modale determina pluralità tematica. In questo *Ricercare a otto* Andrea Gabrieli dà al flusso dei motivi melodici una concentrazione essenziale e un'armonia architettonica che si compie nella svolta conclusiva di un ritorno ternario al movimento iniziale. Rinnovamento sostanziale che dà coerenza, in misura e sviluppi, all'organismo sonoro. Anche portato sull'organo e nelle forme ritmiche di andatura improvvisatoria, il Gabrieli *senior* sente nuovi stimoli, precorrendo certi aspetti che saranno meglio qualificati in Claudio Merulo.

Claudio Merlotti, altrimenti detto Merulo, benchè nato in Emilia, può essere considerato, seguendo il Caffi, un mezzo veneziano perchè passò a Venezia diciotto anni della sua vita di musicista. Secondo organista in San Marco (dal 1557) vi tenne il luogo del primo in sostituzione di Annibale Padovano *quousque Andrea de Canalregio se contulit ad Venetiam*, cioè fino a quando il posto non venne occupato da Andrea Gabrieli nel 1566. Allora Claudio passò al primo organo. Compositore di musica sacra assai stimato, come attestano le edizioni di sue opere diffuse dal Gardano, il Merulo, almeno per quello che sinora sappiamo di lui, solo nell'arte organistica lasciò particolari impronte. La sua Toccata è di una virtuosità abbagliante. Essa riflette gli spiriti di una esteriorità fastosa, d'una luminosa travolgente bravura. Leggete le intavolature di Claudio Merulo e immaginatelo al primo organo di San Marco.

Tra i nomi famosi di cui si fregia la Scuola veneziana del Cinquecento ha particolare rilievo quello di Giuseppe Zarlino. Dobbiamo resistere alla tentazione di fermarci sulla sua opera, sulla grandiosa concezione ch'egli ebbe della musica percorrendo tutto l'arco storico dall'antichità ai suoi tempi. Il suo nome è legato a Venezia dove per venticinque anni fu primo maestro della Cappella di San Marco, avendo accanto Giovanni Gabrieli che è la figura più significativa nella vita musicale veneziana del secolo XVI. Ora l'orizzonte musicale s'illumina di luce meridiana. Giovanni Gabrieli è un musicista che vede lontano. La distesa sonora gli appare modellata secondo vasti disegni. Le voci spaziano dinanzi alla sua mente, in canti e suoni. Le parole, una volta identificate con lo strumento voce umana, possono anche essere totalmente assorbite in musica e cedere il luogo ad altri strumenti. Tra il canto vocale e il canto strumentale non c'è differenza sostanziale.

Giovanni Gabrieli è drammatico, profondo, pittoresco. La sua lira possiede corde di una varietà multiforme. Il sonare prende forma assoluta, nella sua opera ricca e complessa, e il cantare diventa sinfonia. La sostanza sonora si trasfonde nella struttura e la penetra. Un'architettura grandiosa che conosce anche il fremito di liriche tenerezze.

Della spontanea finitezza di Giovanni Gabrieli sono ottimo esempio le *Canzoni da sonare*, specialmente la quarta e la quinta, pubblicate dall'editore

Ricordi in *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*. Il tema, pur conservando l'andamento iniziale da Canzone francese, ha una sua intima significazione: un suo volto, un suo modo di essere, un suo accento. Che è quello di una ondulante malinconia. I cambiamenti di metro avvengono con naturalezza. Nell'incontro dei tre cori le parti si compongono senza che minimamente si avverta la presenza delle componenti. Multiformità e pluralità di voci racchiudono spiriti di canto monodico.

Di questo grande musicista non ancora si conosce quanto si dovrebbe. Dopo il classico studio del Winterfeld, quello del Benvenuti e del Cesari hanno certamente compiuto un passo avanti per quello che riguarda la conoscenza delle Canzoni da sonar. Ma a quattrocento anni dalla nascita la sua opera attende tuttora di essere messa in luce come conviene: dai *Madrigali* ai *Salmi penitenziali*, dalle *Ecclesiasticae Cantiones* alle *Sacrae Symphoniae tam vocibus quam instrumentis*.

GUIDO PANNAIN

Domenico Scarlatti e il suo secolo

di Vincenzo Terenzio

Dalla morte di Domenico Scarlatti (23 luglio 1757) sono passati molti anni di relativo oblio, prima che alla sua vasta opera di musicista toccasse quel giusto riconoscimento e quella ammirazione che in questi ultimi decenni è andata sempre più crescendo, soprattutto per l'efficacia divulgatrice delle numerose registrazioni fonografiche, a confronto delle quali piuttosto esigua appare la letteratura critica (1), sebbene non siano mancati tentativi di nuove interpretazioni, alcune delle quali, proponendo la formula dell'arte pura o metafisica, hanno dato al problema critico una soluzione che se può riuscire gradita al gusto del nostro tempo, non sembra la più convincente o la più adatta a dare una caratterizzazione concreta della personalità scarlattiana. Vero è che queste interpretazioni derivano in gran parte da una sorta di « indovinati giudizi fallaci » (per dirla con Thomas Mann), cioè da giudizi che, pur essendo errati, hanno qualche fondamento o presupposto di verità che in qualche modo li giustifica o li spiega. Infatti la insistenza di Scarlatti su alcuni schemi ritmico-melodici, la sua costante fedeltà a una forma — la Sonata — e a uno strumento — il clavicembalo — sembrano legittimare una definizione della musica fondata sul criterio dell'arte pura o dell'« arte per l'arte ». Se si pensa inoltre al vasto complesso delle più che cinquecento Sonate (Kirkpatrick ne ha registrate 555) le quali, salvo qualche rarissima eccezione, non hanno nè un titolo che suggerisca un particolare momento lirico nè riferimento a un determinato contenuto, si è facilmente indotti a pensare che tante composizioni siano nate da una sorta di estro disinteressato, dal puro desiderio di far musica, su un piano di mera oggettività.

E' noto, d'altronde, che lo stesso Scarlatti, nell'Avvertenza premessa ai 30 *Essercizi per gravicembalo*, volle mettere in luce il carattere dominante di quelle composizioni, nelle quali non bisognava cercare, secondo lui, « *il profondo intendimento, ma bensì lo scherzo ingegnoso dell'arte* ». Sarebbe difficile stabilire se queste parole siano più una prova di modestia da parte del compositore che un'allusione ironica a certo gusto barocchegiante che ancora si compiaceva di un ambizioso tecnicismo e di affettazioni manieristiche. Ma interessa particolarmente osservare come la conclusione di questa Avvertenza (« *mostrati... più umano che critico; e sì accrescerai le proprie dilettazioni* ») ci

(1) Da citare con lode l'importante monografia di Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti* (Princeton, London, 1953), particolarmente notevole per la cura e l'acutezza con cui sono studiati i fondamentali elementi stilistici di Scarlatti.

riporti a due motivi fondamentali della poetica settecentesca: l'esigenza di un'arte fondata sopra una viva adesione alla natura e agli affetti naturali e l'ideale razionalistico dell'arte intesa come diletto.

La possibilità di sottintendere un fine morale o didascalico nell'arte era data, nel sec. XVIII, dal carattere razionale del diletto estetico, fondato sulla consapevolezza di una raggiunta armonia interiore da parte dell'artista. Propria infatti del razionalismo è la distinzione tra gusto intellettuale e gusto sensibile; al primo, frutto di riflessione e di cultura, spetta la percezione del bello, in quanto questo non è nè puro sentimento nè pura ragione, ma nasce da un accordo o contemperamento tra l'uno e l'altra. Il gusto della bellezza artistica non è pertanto una sensazione confusa, ma si fonda sull'idea di proporzione, sull'idea di un rapporto armonico tra le cose, e ciò che il sentimento approva la ragione non può disapprovare, anzi questa soltanto è adatta a spiegare e a valutare i prodotti del sentimento, giacchè l'idea di ordine e di proporzione risponde a un'esigenza fondamentale della natura umana. Di qui il piacere che nasce dalla contemplazione delle belle forme dell'arte; l'apprezzamento della bellezza è reso possibile dalla sostanza razionale di essa. Questo carattere di razionalità esige assenza di pregiudizi e un'adesione simpatica alla realtà; perchè proprio in questo senso l'uomo rimane fedele a se stesso, cioè alla sua schietta natura razionale. Così l'esperienza artistica attinge una sua dignità esemplare, un valore di nobiltà spirituale. L'arte è espressione di civiltà, sebbene non sia ancora intesa religiosamente in senso vichiano.

Da una interpretazione piuttosto letterale e salottistica del dialetto estetico derivò certamente il così detto « stile galante », una pratica musicale ispirata al senso di un raffinato e spesso frivolo *otium*, di una graziosa e preziosa eleganza nel cui ambito l'impiego e l'amplificazione di procedimenti tecnici, di moduli architettonici, erano il riflesso di una elaborazone puramente ornamentale. Pura musica da svago o passatempo.

Nelle Sonate scarlattiane sono abbastanza in luce alcuni momenti di inclinazione verso un'amabile raffinatezza, il senso di una leggiadria mondana che configura una pausa riposante o semplicemente un esercizio di stile, un vero e proprio gioco che tuttavia non tende a dissimulare se stesso nè si atteggia a qualcosa di diverso, ma si presenta come gioco o innocente riposo della mente. Si ha l'impressione che in questi momenti il musicista indugi ad assaporare la melodia nel suo farsi e nel prisma molteplice delle sue modulazioni e delle sue varianti ingegnose, mantenendosi su un piano di lieve decorativismo contenuto in una classica sobrietà di disegno.

Tutto qui nasce dalla fiducia che ha il Nostro nella sua virtù stilistica, nella larga disponibilità dei suoi temi, il cui sfruttamento è a volte affidato ai modi più obbligati e meno impegnativi della tecnica tradizionale. In questa zona d'arte marginale e anche un pochino riflessa domina un certo distacco dal sentimento, una limpida ragione che si compiace del suo rigore compositivo. Considerate, ad esempio, la *Sonata n. 32* (in cui possono sorprenderci certe puntuali rispondenze tematiche con la Fuga n. 3 della seconda parte del *Clavicembalo ben temperato*), o quella n. 127 (1): entrambe sono impostate, a guisa di Invenzioni o Divertimenti, sulla ripetizione del disegno iniziale che le due

(1) La numerazione adottata è quella dell'ediz. Ricordi curata da A. Longo.

mani si scambiano alternativamente, ma in esse il gioco piuttosto lineare delle imitazioni, e anche una certa secchezza di tratto, chiariscono un atteggiamento semplicemente discorsivo o didattico che costituisce, direi, un punto di partenza nell'arte scarlattiana, un esercizio di mestiere da cui il Nostro si stacca, con ben altra libertà di movenze e con agile vitalità dinamica, nelle sue creazioni più valide e sicure.

Da questo particolare emerge l'indubbia influenza esercitata dalla civiltà arcadica sulla personalità artistica di Scarlatti. Giacchè l'Arcadia, per l'efficacia che su di essa ebbero a un tempo le correnti sensistiche e quelle razionalistiche, consentiva un contemperamento di esigenze, un continuo scambio tra poesia e letteratura, in quanto non solo tendeva a stimolare e a giustificare un'arte aderente alla realtà e alla vita ma, nella sua eccezione umanistica, offriva facile pretesto a un esercizio perenne di cultura, di un didascalismo che spesso si animava di un fervore morale, come sentimento della nobiltà di una tradizione stilistica che proprio in Italia aveva le sue radici.

E d'altra parte conviene osservare che nell'ambito di un atteggiamento discorsivo la musica di Scarlatti trova a volte una sua briosa felicità d'intonazione, atteggiandosi in forme più fluenti e distese, con qualcosa di arguto o di malizioso in cui prevale il senso di una saggezza amabile e lieve. Non è questo il segno di un interesse etico? E infatti, quella mirabile capacità comunicativa, che a noi sembra un dono peculiare del Nostro, non è altro che il riflesso di una virtù spirituale, di una costante serenità morale in cui il ritmo dell'esistenza graziosamente si allevia e si rischiara, quasi idealizzandosi in una morbida e ariosa trama di danza. Lo spirito idillico della migliore Arcadia non indica veramente un desiderio di evasione dalla realtà, ma piuttosto sottintende uno stato di grazia nel quale la realtà è sentita nei suoi aspetti più seducenti e nei suoi valori più armoniosi; sottintende una lucida e fiduciosa accettazione del destino umano commisurata a un sano epicureismo, a cui si ispirarono per lo più gli spiriti migliori del secolo e che tendeva a contemperare l'amore della natura col sentimento della dignità morale, anzi a riconoscere nell'uno la condizione dell'altro.

La saggezza di Scarlatti deriva senza dubbio da una felicità di temperamento capace di cogliere nella realtà i motivi più puri e luminosi. La sua ispirazione moveva da una costante vitalità gioiosa, che gli faceva attingere, nel contatto con le cose, il senso di una freschezza inesauribile, di una sempre ritornante primavera del cuore. Sarebbe inopportuno considerare come indice di un'arte ristretta codesta umanità fondamentalmente ottimistica, o voler cercare in essa i segni di quelle complicazioni spirituali che il Nostro escluse dal suo limpido mondo poetico e che magari troviamo in artisti di altra tempra e di più inquieta sensibilità. Se la ricettività spirituale di Scarlatti era limitata a un cerchio di impressioni serene (con le quali tuttavia non contrastano certe pause pensose o teneramente elegiache), ciò non deve farci pensare che la sua visione del mondo fosse piuttosto astratta o superficiale. Quel ritorno alla natura e alla realtà che era postulato dal gusto e dal pensiero del suo secolo, doveva pur essere un'aspirazione viva del suo animo; ed egli mirò a soddisfare questa esigenza in senso ottimistico, uniformandosi, forse istintivamente, a quell'aperta fiducia che l'Illuminismo ebbe nella ragione e nelle sue illimitate possibilità, tra le quali quella appunto di promuovere nel mondo umano un

complesso di libere attività che, incontrandosi, si coordinassero armonicamente secondo il meglio. Egli si appagava di cogliere le manifestazioni più serene dell'esistenza, che interpretò con intuizione rapida, talora estrosa, attento ai sentimenti più semplici, direi quasi elementari, che non implicassero problemi o turbamenti interiori. Nella sua visione c'è un elemento concreto, che è dato dal suo stesso *humour*, dalla forza di simpatia con cui egli guarda il reale e da cui deriva una sorprendente capacità di sempre nuove determinazioni, una mobilità e varietà prodigiosa che sembra costituire la virtù dominante del suo stile di artista.

Alla vigorosa concretezza dello stile scarlattiano concorrono le risorse di una scaltra sensibilità armonica e di una tecnica quanto mai versatile, ricca di impennate improvvise e di figure sintattiche talora ardue e ardite che in taluni casi sono apparse addirittura come segni di precorrimenti romantici. Hans von Bülow riconobbe perfino in Beethoven delle ascendenze scarlattiane. Ma certe affinità di gusto e di stile tra Scarlatti e i musicisti posteriori, meglio che a un ipotetico preromanticismo del Nostro, difficile per altro a giustificarsi storicamente, si possono riferire all'alta purezza classica della sua maniera. La quale, attraverso una perfetta dosatura di effetti, valse a tenerlo lontano dai leziosi eccessi ornamentali dei clavicembalisti francesi e dalla severità un po' troppo stilizzata dei tedeschi; e potè consentirgli di colorare talora la sua vena di suggestive risonanze popolaresche, senza tuttavia cadere nei facili modi evocativi, ma sempre con quella plasticità di movimenti, con quella limpida e ariosa libertà che traduceva il senso del vivere in una sua grazia e innocenza tutta nuova.

Alla luce di queste osservazioni è piuttosto chiaro il significato che dovremo dare a quella facilità e varietà di stile a cui Scarlatti stesso alludeva nell'avvertenza più sopra citata: qualità che indicano la maniera tipica di uno spirito maturo, che conosce bene l'arte delle sfumature e il cui lavoro non tradisce mai lo sforzo o la preoccupazione culturale; la facilità di Scarlatti è una facilità difficile e raffinata, ottenuta mediante una sagacia invisibile attuantesi in forme d'una scioltezza straordinaria, d'una perfezione che sembra quasi nata per incanto.

VINCENZO TERENZIO

"*Saper leggere....*"

di Vittorio Gui

Lodevolissima è l'opera di revisione e correzione di diversi spartiti per canto e pianoforte, iniziata dalla Casa Ricordi. Opera che si imponeva da anni e che finalmente comincia a essere realizzata. Per alcune opere si trattava di errori piuttosto gravi, come ad esempio nel secondo atto dell'*Italiana in Algeri* di Rossini, dove nella introduzione dell'Aria del mezzo-soprano, mancava addirittura una battuta intera, talchè la melodia del flauto non era più comprensibile... Nello stesso *Trovatore*, nel *Don Pasquale* e in altre opere del comune repertorio le inesattezze, anche se non sempre molto gravi, non si contavano. Ancora nell'anno 1934, quando io dirigevo alla Scala il *Trovatore*, con l'amico maestro Maffeo Zanon scoprimmo circa diciannove punti controversi, e differenze tra partitura d'orchestra e riduzione per canto e pianoforte. Ora, rimanendo sempre nel campo degli errori e delle necessarie correzioni, è doveroso da parte mia denunciare un fatto che a me, studioso da anni delle opere di Rossini, non poteva sfuggire. Già parecchi anni or sono, in una udizione del *Signor Bruschino* qui in Firenze, io fui colpito dalla stranezza della strumentazione nell'introduzione alla grande Aria del soprano (Sofia nella edizione italiana: Corilla nella francese) l'*Andante* che precede l'attacco dela voce si compone di ben tredici battute in tempo ordinario, ed è un lungo *a solo* strumentale. Con un senso di sorpresa io udivo il corno inglese attaccare con il suo malinconico e pastorale timbro una melodia che mal si adattava al carattere dello strumento, non solo, ma a un certo punto lo strumento solista si abbandonava a capriole e gorgheggi virtuosistici che sono nettamente contrari al suo carattere. Inoltre, pensavo, Rossini nei casi in cui adoperò tale strumento, si guardò bene dal falsarne il carattere, staccandolo dal suo particolar colore pastorale e malinconico, mentre l'Aria di Sofia è un discorso di puro lirismo e niente più, basti uno per tutti l'esempio celeberrimo del *solo* nella Sinfonia del *Guglielmo Tell*... Vero è che il *Bruschino* fa parte del gruppo delle opere della gioventù, ma tutti sappiamo che anche le prime opere di Rossini presentano dei caratteri di tale maturità tecnica e artistica da non permettere dubbi; e poi il *Bruschino* è del 1813, cioè posteriore alla *Pietra del paragone*, è la nona opera in ordine cronologico di produzione; a brevissima distanza (un anno appena dopo), seguita dal famoso *Tancredi*. Non essendo io ancora a quel tempo molto addentrato negli studi rossiniani rimasi sulle prime nel dubbio; ma tornato a casa mi affrettai a compulsare un'edizione francese che ho nella mia biblioteca, e precisamente quella di Heugel et fils (Au Ménestrel - 2 bis, rue Vivienne - Paris). Lo spartito porta alcune indicazioni di strumentazione e al punto incriminato è segnato tanto di Clarinetto! Allora mi precipito sul lavoro principe, intendo i tre grossi volumi di Radiciotti su *Rossini* e a pagina 94 del volume primo (Capitolo I) trovo scritto come segue: « L'affettuosa aria del soprano con accompagnamento obbligato di c l a r i n o (« *Ah! donate il caro sposo* »).

Ho avuto occasione di riascoltare recentemente attraverso un'esecuzione (piuttosto mutilata) del *Bruschino* trasmessa per radio, la stessa Aria, e sempre l'introduzione veniva suonata da corno inglese. Evidentemente c'è un equivoco alla base; le parti d'orchestra della Casa Ricordi, che vanno noleggiate ai teatri, portano l'errore del clarinetto passato al corno inglese. Quale sarà l'origine di questo, che senza alcun dubbio, è uno strafalcione? Varrebbe la pena che qualche volenteroso facesse le dovute ricerche; non so dove sia finito il manoscritto originale della partitura d'orchestra che il Radiciotti dice essere appartenuta per molti anni alla famiglia del principe Poniatowsky... non so quindi se sarà agevole risalire alle origini; in ogni modo era mio dovere segnalare la cosa, perchè io, dopo averci pensato su per parecchi anni, e dopo essermi addentrato più a fondo nello studio dello stile di Rossini, oggi non ho più nessun dubbio sul fatto che non già corno inglese ma clarinetto deve essere.

La sopra esposta questione mi porta, per analogia di cose, a un'altra segnalazione, che può avere una certa importanza. Quando io diressi la *Medea* di Cherubini al Maggio Fiorentino nel 1953, mi posi a studiare da capo l'opera, che già conoscevo, ma che non avevo ancora mai diretta, documentandomi, come uso fare, fino all'ultimo dettaglio, e consultando l'edizione originale della partitura, stampata verso la fine del Settecento a Parigi.

Nella mia biblioteca musicale esiste da molti anni questo esemplare che non credo sia così estremamente raro come lasciò credere, nell'occasione della « ripresa» di *Medea* alla Scala, un grande quotidiano milanese... La questione riguarda uno strumento solista, e proprio tal quale nel caso analogo del *Bruschino* rossiniano, nell'Introduzione a un'Aria: l'aria del mezzo-soprano Neris (N° 10 dello spartito per canto e Piano) del secondo atto "*Solo un pianto con te versare*". Cito intenzionalmente le prime parole dell'Aria per richiamare l'attenzione dei lettori sul carattere triste e lirico del pezzo. Ora tale introduzione, alla Scala e poi (*O imitatores!*) anche all'Opera di Roma, l'anno di poi, fu suonata da un fagotto solista. La verità è che Cherubini non pensò mai ad affidare a uno strumento che come il fagotto non ha carattere lirico quella mirabile cantilena che precede l'ancor più bella melodia in *sol minore* cantata da Neris. Non poteva pensare al fagotto sia per codesto motivo d'ordine estetico, ma soprattutto (se vogliamo discendere nel campo della pura materia) per il fatto che tale cantilena arriva fino niente meno che a un *do* in chiave di violino, terzo spazio del pentagramma! — nota che all'epoca in cui la *Medea* fu scritta, il fagotto non poteva nemmeno sognare di raggiungere, per motivi d'ordine meccanico. Infatti l'estensione massima indicata per il fagotto nel famoso trattato di strumentazione del Berlioz (che è poi di parecchi anni posteriore alla data di nascita di *Medea*, e quindi si potrebbe pensare che il detto strumento avesse ancora guadagnato in estensione qualche grado...) è solo un *si b*, a distanza ancora di un tono dal *do* e le ultime note degli acuti sono da Berlioz indicate come « pericolose ». Strauss che venne più di un secolo dopo, quando la meccanica degli strumenti a fiato aveva fatto enormi progressi spinse, sì, il fagotto agli estremi acuti, (*re bemolle*) per es. nella *Vita d'eroe*, ma non nel cantabile di una melodia e solo di sfuggita. Il primo a spingere agli estremi acuti il fagotto come solista credo fosse Stravinski nel *Sacre du printemps*, ma con ambedue questi

esempi siamo oramai a più d'un secolo di distanza da Cherubini. Eppure nel tranquillo mondo dei musicisti ufficiali non nacque il minimo scàndalo!

Rimanendo ancora a Berlioz, mi piace citare qui le parole con le quali egli cerca di caratterizzare il colore del fagotto, come strumento solista. Eccole: « *La sua sonorità non è molto forte ed il suo timbro mancante assolutamente di nobiltà e di slancio, propende al grottesco... Le sue note acute hanno un carattere quasi penoso, sofferente, direi anzi* miserabile, ... etc. etc. ».

E il Gevaert nel suo famosissimo e insuperato *Cours méthodique d'orchestration e nouveau traité d'instrumentation*:

« *Le note più acute, abbastanza numerose, che i fagottisti arrivano a emettere non sono di nessun uso* (!) *Per quanto riguarda il suo registro superiore esso ha qualche analogia con il violoncello, ma il timbro è opaco* (terne) *e l'emissione ha qualcosa di sforzato e di penoso. I suoni più acuti escludono il* pianissimo». E si pensi che Gevaert scriveva queste cose a distanza di due terzi di secolo almeno da Cherubini! Bisogna arrivare al 1823 con Weber, in piena atmosfera romantica per trovare forse il primo (probabilmente l'unico) esempio d'una melodia di carattere lirico affidata al fagotto solista (4 battute + 3 di ripresa) nel terzo atto di *Euryanthe*, cavatina del soprano. Vediamo come diamine possa esser nato l'equivoco dello scambio. La verità incontestabile è che nella *Medea* l'assolo Cherubini l'ha affidato al violoncello! Guardo nella edizione originale parigina pag. 217, dove i pentagrammi son disposti, all'inizio della pagina, così: primo e secondo rigo: *primi e secondi Violini*: terzo: *Viole*: quarto: *Violoncelli* (*chiave di tenore*) e quinto rigo: *Contrabassi*. Fin qui nessun dubbio di lettura. Ma tra il quarto e il quinto rigo c'è l'indicazione « *Bassons* » cioè fagotti, *al plurale* (!) Come mai qualcuno si è creduto autorizzato a interpretare questa indicazione come quella di un assolo di fagotto, al posto del violoncello? Forse perchè accanto alla nota di partenza del violoncello, poco al disopra si legge l'indicazione « solo »? Ora, a parte le osservazioni di carattere estetico stilistico e tecnico sopra esposte, con quale concetto e su quale base si è voluta riferire la parola « solo » al plurale: « fagotti »? Ma allora, si obietterà, che cosa significa l'indicazione « fagotti » sulla riga dei violoncelli? Sissignori, la parola « bassons » è tra il quarto e il quinto rigo, e deve riferirsi al *quinto* e non già al *quarto*, cioè alla parte dei contrabbassi; cioè significa raddoppio dei contrabbassi per parte dei fagotti... non può significare altro.

Questa e non altra può essere la spiegazione del *qui pro quo* madornale nel quale alcuni direttori d'orchestra sono caduti.

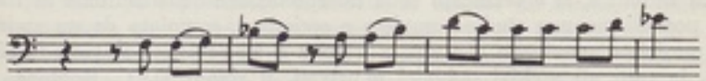
Un altro strano caso, per passare dal campo del melodramma in quello della musica sinfonica, si è verificato nella interpretazione delle Sinfonie di Haydn. Oggi possediamo uno studio completo e serissimo, compiuto da un appassionato musicista americano che vive a Vienna e ha rovistato in tutte le biblioteche, in tutti gli archivi pubblici e privati, il signor H. C. Robbins, e di Haydn si può dire che oggi noi sappiamo tutta la storia della sua attività di compositore fertilissimo. Si sa per esempio senza tema di smentita che le prime 40 Sinfonie includevano una parte di cembalo adibito a riempire i vuoti dell'orchestra (assai semplice nella sua struttura) e che questa parte, venendo eseguita come improvvisazione dal maestro al cembalo, che per lo più era lo stesso compositore, spesso non veniva neppure stampata. Ora, per

prendere un esempio tra i più caratteristici, nella *Sinfonia N° 98*, nel Finale c'è una ripresa del tema iniziale che senza la parte di accompagnamento del cembalo non ha nessun senso. Il Signor Landon ha ritrovato però una copia della partitura, appartenente alla Royal Philarmonic Society, copia che è quasi certamente fedele riproduzione dell'originale perduta, e in questa copia c'è una parte di cembalo che va dalla battuta 36 alla 375 del finale, ed è l'accompagnamento indispensabile alla melodia (la quale fino ad oggi si eseguiva nuda e cruda senza accompagnamento!).

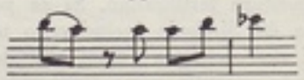
Se da papà Haydn passiamo a Mozart, quanti mai casi di dubbi non si possono citare! Ma più grave fra tutti e che meriterebbe si aprisse su di esso una discussione internazionale tra tutti i musicisti viventi del mondo, è il caso delle prime battute nella *Ouverture* del *Don Giovanni*. Nella seconda e quarta battuta l'accordo rispettivamente di *re minore* e di *la maggiore*, si prolunga nelle viole, nei celli e nei contrabbassi per due quarti, mentre tutta l'orchestra lascia al primo quarto della battuta. L'effetto, che ormai è nelle nostre orecchie e nella nostra coscienza, se non vi fosse oramai entrato da tempo e il nostro cervello non lo avesse oramai accettato, non si può dire che ci sembrerebbe bello; forse strano, ma bello no; nè se ne spiegherebbe il senso. Il curioso è che tutte le edizioni (io ho la fortuna, come bibliofilo, di possedere una copia della edizione originale della partitura d'orchestra) portano scritta la minima e *non la semiminima*, nelle due battute in questione. Ma viene Mozart stesso a dare la smentita; nel catalogo che egli stesso abbozzò di tutte le sue opere, e nel quale a ogni pezzo fece precedere il tema iniziale, la seconda battuta porta non già la minima, cioè la prosecuzione del suono oltre l'accordo dei *tutti*, ma una semiminima!

Mozart mi apre il passaggio a uno dei casi più importanti di dubbio di lezione, che io abbia mai incontrato durante la mia vita di studioso.
Voglio parlare del Finale della *Nona Sinfonia* di Beethoven.

Quando fu pubblicato il fac-simile autografo di questo capolavoro che nella nostra vita rappresenta una cosa tanto importante, io ne acquistai immediatamente una copia e mi misi a frugare. L'autografo è scritto in modo assai poco chiaro, come quasi sempre sono gli autografi di Beethoven dove pare che sia passata una tempesta di vento che ha piegato tutti i rami della foresta... Nel « recitativo » del finale affidato, prima che al basso solista, ai violoncelli e contrabassi dell'orchestra, c'è subito una battuta che si presenta dubbia. Noi l'abbiamo da più di un secolo letta sempre come ce l'hanno tramandata le edizioni tedesche prima, e poi quelle degli altri paesi, che evidentemente non hanno discusso le versioni ufficiali degli editori delle originali. Il passo è il seguente:

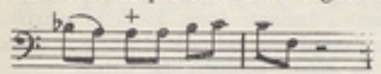


Io, dopo lungo esame del fac-simile, ritengo debbasi leggere così

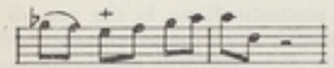


e oso dire che mi piace molto di più.

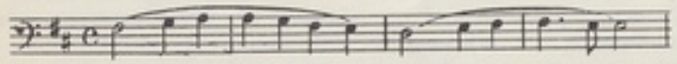
Altro caso si presenta nella seguente battuta



che sembrerebbe piuttosto scritta così

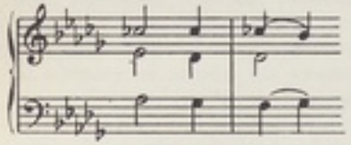


Infine — ma qui non vedo possibilità di dubbi — all'inizio del tema

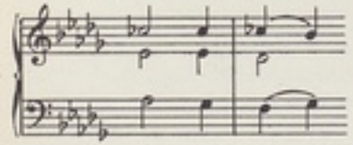


alla battuta venticinquesima, quando il tema passa nel registro superiore ai violoncelli acuti in unisono, con le viole, e il primo fagotto per suo conto e i contrabbassi nel fondo procedono sopra un contrappunto ugualmente interessante, Beethoven (usando un procedimento già in vigore e quanto mai logico) ha usufruito del secondo fagotto per chiarire i suoni normalmente poco distinti dei contrabbassi lasciati soli, senza il consueto raddoppio dei violoncelli, e ha scritto, questa volta chiarissimo e in lingua italiana « *secondo Fagotto col Basso* ». Per quale ragione nessun editore abbia obbedito al manoscritto fino a oggi rimane un mistero.

Si danno in compenso dei casi in cui gli editori si sono lanciati con sicurezza a « correggere » evidenti errori del manoscritto, e basti citarne uno per tutti, rimanendo a Beethoven, e cioè nella *Sonata in do diesis op. 27* dove nel secondo tempo (Allegretto) la diciannovesima battuta nel manoscritto figura così



invece che come è nella comune lezione, così



E non c'è ombra di dubbio che il manoscritto è errato.

Avvicinandoci infine al nostro grande Verdi, ad onta della grande precisione dei suoi manoscritti, del magnifico e perfetto senso dell'ordine che presiede a tutta la sua opera di creazione, pure i dubbi non mancano. Penso farne argomento per un ulteriore articolo; ma voglio chiudere questo breve studio, con un interrogativo che riguarda una nota del *Simone Boccanegra*. Siamo nel Prologo, al momento in cui Simone, dopo il tragico incontro con Fiesco,

sta dirigendosi, carica l'anima di tristi presagi, verso il palazzo dove troverà la salma della sua adorata Maria. Prendiamo l'Andante (pag. 39 dello spartito per canto e piano Ed. Ricordi) dopo i tre colpi che egli dà al portone della casa. Qui generalmente noi leggiamo un *fa diesis*, suonato dal primo corno, ma nella partitura d'orchestra la tonalità del corno non è chiaramente indicata, e io mi domando e domando a tutti i musicisti che vogliono interessarsi a codeste questioni, se non si tratti piuttosto di un *la* che non di un *fa diesis*, dato che anche in mille casi analoghi, dopo lungo silenzio, la funzione dello strumento è quasi sempre quella di suggerire la nota al cantante, e Simone appunto entra con un *la* naturale sulle parole "*Muta è la magion dei Fieschi*".

VITTORIO GUI

Il mito di Toscanini

di Riccardo Allorto

Le rievocazioni delle ultime settimane attestanti la vastità del cordoglio suscitato dalla scomparsa di Arturo Toscanini, hanno confermato la eccezionalità della sua grandezza, quale veniva da decenni affermata dalla saggistica sulla interpretazione. Agli esegeti non era mai parso necessario, per illustrare la gigantesca statura artistica di Toscanini, far leva su una questione di fondo — se l'interpretazione possa pretendere ad opera d'arte — ed applicarla, magari in contrasto con le conclusioni teoretiche. Egli si era conquistato ben presto, nell'agone musicale del passato mezzo secolo, un posto di protagonista, trasformandosi pirandellianamente da interprete in personaggio, fra i più singolari ed attivi dell'epoca.

Agli osservatori immediati, ai semplici, questo direttore che tanto contrastava con le figure di direttori ai suoi giorni celebrati, che rifiutava la *routine* e le convenzioni, che piegava i solisti più noti e i più acclamati cantanti alla misura ed alla modestia di un "servizio" cui il pubblico e la vanità li aveva disabituati, pareva discendere da un diverso pianeta musicale: più che sacerdote, semidio di una mitica religione d'arte.

Nel suo bel libro dedicato al Maestro, Andrea Della Corte, ricordava a questo proposito l'insolita enfasi che pennellava vividamente i titoli dei giornali newyorkesi, in occasione della *tournée* toscaniniana del 1929: "*Il genio di Toscanini rivela Beethoven*"; "*Toscanini e la sua bacchetta magica*"; "*Un Orfeo della bacchetta*": la sua personalità prorompente aveva stimolato talmente le fantasie dei giornalisti che le iperboli non si misuravano nè si contavano più. Da quell'epoca — forse anche da prima — vocaboli quali « magìa », « mistero » ricorrono sempre più frequenti nelle relazioni dei suoi concerti, delle sue rappresentazioni, mentre si inseguono, da questo editore a quello, i libri sul suo "segreto", le biografie dal tono consueto alla agiografia popolare, le raccolte annedottiche che epigrafano di lui, in fascio, la umiltà artistica, l'instancabilità nelle prove, l'umore corrusco, la frugalità, l'irrequietezza.

Un tempo produzioni del genere, apparecchiate per i banchetti letterari di anime inclini al candido, inconscio fumettismo che trasforma il virtuoso in divo e lo battezza nel segno del genio, trovavano i loro eroi tra i campioni dall'ugola squillante o dalle dita fatate: erano essi che staccavano i cavalli dalle carrozze delle Malibran, che strappavano le corde agli strumenti di Paganini, ma poco si curavano dei direttori d'orchestra, soprattutto di quelli che rifuggivano le lusinghe esteriori accattivanti l'applauso ed avvicinavano, come faceva Toscanini, i capolavori con la dimessa semplicità di un sacerdote che sale l'altare.
Fedeltà ai testi, scrupolo filologico, assiduità instancabile della concertazione, ricerca di una obbiettività rispondente alle intenzioni del creatore, non sono le qualità che diano per sè il volo alla fantasia dei fabbricanti di eroi, dei dispensieri di una gloria rivestita di rotocalco. Eppure Toscanini raggiunse la gloria

ed entrò nell'Olimpo delle celebrità contemporanee per quello che egli era, non per quello che i suoi devoti, i suoi *fans*, volevano che egli fosse.

Nella sua natura ed attività di musicista egli riassunse il mondo ottocentesco, quello che era uscito a braccetto di Verdi dai paesi emiliani del melodramma, ed aveva innestato sulle nostre recenti tradizioni da una parte il dramma wagneriano, dall'altra il sinfonismo europeo. La sua fedeltà a quel mondo era frutto di una inclinazione nativa, di formazione e di ambiente, ma realizzava al tempo stesso un ampio flusso del pensiero romantico, le conclusioni cioè cui era pervenuta l'estetica dell'Ottocento simboleggiando nella musica la perfezione di tutte le arti, riconoscendo l'aforisma dimesso e prezioso che "*l'arte è una lunga pazienza...*".

La lunga pazienza di Toscanini lottò anzitutto per innalzare il decoro delle rappresentazioni melodrammatiche, svigorite da un raggrumarsi di compromessi in favore dei compiacimenti canori; per ricordare alla coscienza del pubblico, al severo dovere degli artisti che con lui collaboravano che la ricreazione artistica dell'opera d'arte, in assoluta degnità, è la sola meta cui debba tendere ogni esecuzione. Più tardi, quando la sua autorità fu avvallata da un prestigio che consentiva tutte le iniziative, Toscanini potè lavorare più in profondo, creandosi degli strumenti sensibili sui quali incidere, con esattezza infinitesimale, l'ideale lezione dei classici, nella edizione più fedele. Quanto abbiano contribuito l'orchestra Toscanini e poi quella della NBC e la sua direzione artistica alla Scala tra il 1921 e il 1929, a diffondere il culto della musica, a stimolare l'onestà proba degli interpreti verso se stessi, a raffinare le esigenze dei pubblici, è materia che sfugge ad ogni indagine ed analisi ma che appartiene da tempo alla storia.

Protagonista di una lunga vicenda d'arte, Toscanini, che entrò fra i personaggi delle gallerie letterarie di Stefan Zweig e di Ugo Ojetti, che piacque alla austerità di Thomas Mann, conserva nelle pagine consacrate al suo mito i caratteri degli eroi del suo Ottocento: non solo gli scoppi appassionati di Beethoven e di Verdi, le irrequietezze di Wagner, ma anche la divina energia degli eroi di Carlyle e la fede superumana nell'ideale che fu di Nietsche.

RICCARDO ALLORTO

teatri e concerti

MILANO

La prima mondiale dei Dialoghi delle Carmelitane *di Francis Poulenc*

di Giulio Confalonieri

È cosa indubbia, nuda e semplice constatazione, che *Dialoghi delle Carmelitane*, l'opera di Francis Poulenc andata in scena alla Scala la sera del 26 gennaio 1957, abbia costituito l'unico grande successo di un lavoro in « prima assoluta » nel massimo teatro milanese, dopo la seconda guerra mondiale.

Quando parliamo di grande successo ci riferiamo alla intensità ed alla generalità dei consensi; ci riferiamo ai discorsi raccolti nel pubblico e a quel che di indefinibile da cui uno, che sia appena un po' esperto di vicende teatrali, riconosce l'applauso spontaneo e riconosce l'interesse, il raccoglimento, la commozione degli ascoltatori. Tutto questo (misurato naturalmente su una maggioranza al pari di ogni fatto che implichi giudizio) è, ripetiamo, incontrovertibile e tanto più si delinea netto, perentorio, quanto più si ricordino le lacrimevoli cadute, a scadenza pressochè fissa, che hanno fatto svolgere alla Scala, insieme con tanti altri servizi, anche quelli, simultanei, di mattatoio e di camposanto. Ebbene, la stampa italiana, in massima parte, non si è curata di riflettere un evento già di per sè importantissimo. Per meglio dire, la massima parte della stampa italiana, indipendentemente dalla personale sentenza dei vari articolisti, si è lasciata sfuggire un'occasione splendida per spiegare a sè ed agli altri le ragioni di un fatto quasi incredibile, per indagare come e qualmente si fosse verificato di un'opera nuova accolta con unanime plauso.

La cosa sarebbe stata ed è tanto più importante in quanto le vittime giustiziate sui patiboli della Scala sono appartenute a tutte le " tendenze ": ne caddero cioè di estremamente audaci e " progressiste "; ne caddero di moderate e di " conservatrici ". Dato che il pubblico si comportò ugualmente e severissimamente con la sinistra, col centro, con la destra, con tutte le *nuances* di sinistra, di centro, di destra, e dato che un'opera nuova non può assegnarsi se non ad una di queste tre specie e relative sottospecie, ivi compresi *I Dialoghi*, ci pare che valesse la pena di affrontare il fenomeno un po' più da vicino: tentare di vedere che cosa ci fosse in questi *Dialoghi* che, senza inventare una diversa alternativa (operazione impossibile), eran riusciti a spezzar la catena di una consuetudine ormai lunga e tutt'altro che allegra.

Così predicando, noi sappiamo benissimo di incorrere in un delitto già rimproveratoci e che, per cagione dei ricevuti rimproveri, ci costò insonnie, incubi, perdita dell'appetito nonchè altri effetti successivi agli stati fisici di depressione ed agli stati psicologici di colpa: intendiamo il delitto di far la critica alla critica. Ma tant'è.

Noi siam rimasti male, poverini, nel veder come, di fronte ad un evento così festeggiabile quale avrebbe dovuto essere il successo grandissimo dei *Dialoghi*, massima cura delle maggioranze critiche fosse stata quella di reperire le battute ove pareva di sentire un po' di Mussorgski, le battute onde faceva capolino un

po' di Puccini, le battute donde traspariva un'ombra di altro autore. Gli elenchi, naturalmente risultarono incompleti, perchè non c'è lavoro di musica in cui non sia possibile trovar traccia di altri precedenti. Queste belle fatiche statistiche, oltre allo svantaggio di non contar niente da un punto di vista veramente critico, hanno dunque anche lo svantaggio di non potersi mai dire finite. D'altronde, quando sentono un'opera nuova e posson dire "ecco qua tre note uguali a *Tristano* atto ics scena ipsilon", molte persone trovano un tal gusto, un tal piacere, una tale impressione di ben meritata vittoria che sarebbe proprio crudele andar là a distoglierle da tanta gioia. Una lista di *derivazioni* per i *Dialoghi* l'avremmo pronta anche noi; l'avremmo, anzi, pronta per le opere di Vivaldi, per le opere di Haendel, di Haydn, di Mozart, di Rossini, di Donizetti, di Verdi, ecc. ecc. Discreti conoscitori del Settecento potremmo dimostrare che non c'è forse una battuta in tutta la produzione di Mozart, la quale, presa così, nuda e cruda, non esista altrove; eppure Mozart è uno fra i compositori più personali, più individuabili, più inconfondibili.

Il bello è che certi giudici, nemici dichiarati dell'avanguardismo, progressismo o sovversismo che dicasi, da una parte sostengono che non c'è nessun bisogno di scalzare le antiche tavole per scriver musica *nuova*, ma dall'altra, appena inciampano in un accordo o una frase che gli sembra di aver già uditi, allora gridano che "l'originalità" è assente, che "l'originalità" non è raggiunta e quindi è inutile andare avanti a parlare.

Ma, di grazia, che cos'è questa famosa "originalità"? È creazione di un linguaggio, di un vocabolario non mai prima usati o, per mezzo di un linguaggio e di un vocabolario in uso, è invenzione di un ambiente, è postazione di un pensiero, è scoperta di immagini e di sentimenti nuovi? Dilemma vecchissimo, connesso con i più elementari principii dell'estetica, eppure, a quanto pare, facilmente dimenticato dai più nell'occasione buona. La confusione fra cosa detta e modo di dire è così inveterata che, tanto per stare nell'ambito delle ultime rappresentazioni scaligere, mentre più d'uno lamentò la "scarsa originalità" dei *Dialoghi*, ben pochi si accorsero che la vera scarsezza di "originalità" era nell'*Angelo di fuoco* di Sergei Prokofiev, là dove gli isterismi e demonismi del libretto risultano oramai decrepiti e dove tutti quei cataclismi sonori, quella frenesia orchestrale, quella febbre declamante sono la reazione più ovvia, meglio prevedibile e più modesta al dato scenico del testo.

Coi *Dialoghi delle Carmelitane* ci solleviamo, per ogni verso su piani di ben altra natura. Tutto ciò che consiste nel rimboccarsi le maniche, congestionarsi in volto ed afferrare l'uditore al bavero della giacca, quindi ritrarsi indietro qualche passo acciocchè tutti possano ammirare il nostro generoso sudore, è non solo lontano, ma ancor sconosciuto dalla musica di Poulenc. Diremmo che questo Maestro, già noto e un po' censurato per il suo parigianismo, per il suo scetticismo estetico, per la sua mondanità e frivolezza, abbia proprio seguito uno dei precetti cari a Bernanos e sfiorati anche nella storia di Suor Bianca de La Force: non confondere lo zelo con l'esibizionismo, l'impegno con la prepotenza.

Apparirebbe insomma come una necessità o una fatalità ben producente che Poulenc, allo scopo di schivare ogni rettorica, ogni enfasi, ogni gonfiezza il giorno in cui avrebbe affrontato sì pericoloso argomento come quello dei *Dialoghi*, fosse dovuto passare attraverso le concentrazioni e le sintesi di *Bestiaire*, le novelle arcadie del *Concerto campestre*, le concessioni al *music-hall* del *Concerto per due pianoforti*, le lievità della *Sinfonietta*, le eleganze aneddotiche del ballo *Les Biches*. Fu mediante questa specie di mortificazione a rovescio che il maestro della *Sonata in do maggiore* per violino e pianoforte (dedicata, badate bene, alla memoria di Garcia Lorca), il maestro dei *Motets*, della *Messa* in sol maggiore "a cappella" e dello *Stabat Mater*, si procurò un correttivo o addirittura un antidoto di fronte ai pericoli delle melodrammatiche illusioni.

Nel giorno dei *Dialoghi* Poulenc si presentò così depurato di tutte le tossine acustiche, di tutte le violenze verbali, di tutte le prestanze fisiche del moderno repertorio operistico, così inerme, se vogliam dire, da far temere che il pubblico, ormai bisognoso di pepe e di paprica per sentire un po' di sapore, di schiamazzi, di stridori, di crolli per cogliere un poco di suono, non si sarebbe manco accorto del suo educato passaggio. Com accennammo dianzi, tutti invece se ne accorsero e mostrarono di essere stati commossi da questi *Dialoghi*.

Il dramma-sceneggiatura cinematografica di Georges Bernanos, la sua fonte primaria ossia la novella di Gertrud von Le Fort intitolata *L'ultima al patibolo*, la sua fonte secondaria ossia lo storico supplizio delle sedici Carmelitane di Compiègne, ghigliottinate il 17 luglio 1794 e beatificate da Papa Pio X il 27 maggio 1906 son cose troppo note perchè occorra ritornarci sopra. Così, ben nota è l'idea del terrore nell'opera letteraria di Bernanos: terrore della morte in Suor Bianca dell'Agonia di Cristo, terrore della propria debolezza e della sua fatalità ne *La Grande peur des bien-pensants*, terrore della presenza demoniaca in *Sous le soleil de Satan*, primo romanzo dello scrittore francese. Quello che vogliamo rilevare e che, più o meno consapevolmente il pubblico ha sentito ed ammirato nella partitura di Francis Poulenc, è l'interpretazione musicale di un'atmosfera unitaria, oseremmo dire di un pensiero unitario che sovrasta e compone ogni varietà di caratteri nei personaggi in gioco. Le due Priore, Madre Maria dell'Incarnazione, Suor Bianca, Suor Costanza, il Cappellano, il Cavaliere de La Force, ecc. sono altrettante personalità distinte; ma esse sono vedute, sono espresse, attraverso i termini riassuntivi della Regola, attraverso l'annullamento delle personalità singole, concrete, e attraverso la costruzione di una personalità totale, astratta, ch'è il risultato primo dell'esistenza nelle Comunità religiose.

Noi siamo certi che Francis Poulenc, scrivendo la sua opera, ha tenuto ben presenti i sacri canoni della composizione drammatica e si è sforzato di conferire un tono particolare a Suor Bianca, un altro a Suor Costanza, un altro a Madre Maria e così seguitando. Fortunatamente, il suo spirito stava però dominato da un personaggio muto e invisibile: dal Carmelo, da un immutabile profumo di pietre grigie e di fiori che discende da lassù, dall'altipiano di Avila, donde i venti furiosi delle Sierre si incaricano e si incaricheranno di spanderlo incorrotto per il mondo intero. Le varie figure dei *Dialoghi* possono parlare i loro diversi linguaggi; esse saranno sempre orchestrate dalla carità trasfigurante, dalla aristocratica fermezza, dal vincolo purificatore di Santa Teresa.

Una volta entrati con Poulenc nel Carmelo, noi vediamo ogni cosa e ogni persona, che non sian del Carmelo, sminuite in confronto; e pertanto quello che vogliamo, quello che aspettiamo, quello che riceviamo, non è la cronaca di uno o un altro carattere, ma la vivificazione e il divenire di un concetto. Per ottenere tanto Francis Poulenc ha preso temerariamente, in musica, le dimensioni sintattiche che gli scrittori di quel secolo, "il secolo dei lumi", prendevano nei

loro trattati sull' " uomo osservabile ". Per la sua signorilità, per la sua chiarezza, per la sua lucidità espositiva, la musica di Poulenc potrebbe essere la musica di un enciclopedista. Ora, questo è enormemente significativo, quando si pensi che il testo dei *Dialoghi delle Carmelitane*, considerato all'ingrosso, poteva anche prendersi per un qualcosa di sentimentale, favorevole all'arringa tuonante, ai colpi di scena e alle scomposte invettive. Perchè il lavoro abbia profondamente commosso, nonostante questa rinunzia ai discorsi diretti, alle prese di petto, malgrado questo suo riferimento ininterrotto al Carmelo come entità viva e operante, bisogna pur ammettere che la *qualità* della musica sia elevata, efficace e potente.

Così è, infatti. La lista delle derivazioni è come la lista di tanti addendi dove nessuno si sia degnato di segnare la somma totale. La qual somma, una volta ancora, avrebbe dimostrato che in musica non funzionano le verità aritmetiche: in altre parole che, in musica, due più due può anche *non* far quattro. Le " parentele " di Poulenc sono come quelle di tanti esseri umani che non assomigliano nè al padre nè alla madre pur essendone figli più che sicuri. *Dialoghi delle Carmelitane* va sentita e vista in teatro, messa in moto, e il suo moto non va arrestato se non alla fine. Allora ci si accorge della sua effettiva *novità*: allora ci si accorge come gli " echeggiamenti " di Poulenc siano gli echeggiamenti di tutti e di sempre, siano come i *vivaldismi* di Bach, gli *scarlattismi* di Haendel, gli *italianismi* di Mozart, i *beethovenismi* di Schubert. Non ci fa nessuna impressione il tirare in ballo così grossi nomi, perchè nei *Dialoghi* l'equivalenza assoluta fra vero drammatico e vero musicale, fra le misure del desiderato e le misure del realizzato, la proprietà dell'armonia in rapporto alla melodia, la contenutezza che preserva ogni tratto dal precipitare nel falso o dall'intorbidarsi nella deformazione, sono le doti del grande artista.

Poulenc, anche lui indotto a " dichiarazioni " come tutti i musicisti moderni, ha tirato in ballo Monteverdi, Mussorgski, Verdi come ispiratori: Massenet come nume tutelare di tutti i musicisti di Francia. L'accenno a Massenet gli è costato caro, perchè gli elencatori han tosto messo in cima agli elenchi il nome dell'autore di *Thaïs* e di *Jongleur de Notre-Dame*, così, forse, perchè in quelle due opere si narra di eremitaggi e di monasteri. Monteverdi, Mussorgski e Verdi c'entrano ben poco agli effetti strettamente musicali, se si vuol eccettuare, del secondo, qualche richiamo all'intervallo discendente dal quarto grado alla tonica, caratteristico del canto fermo bizantino e orientale.

La *lignée* dei *Dialoghi* è strettamente francese (comprendendo nella Francia la Vallonia) e discende da Dufay, da Josquin, colando pel recitativo lulliano e la ritmica delle antiche " danze alte ", proseguendo per le lucentezze filtrate di Couperin e di Rameau, non disdegnando del tutto il canto popolare di Bretagna, d'Alvernia, della Lingua d'Oca, schivando scrupolosamente Berlioz e riallacciandosi alle grandi nostalgie di Franck, di Fauré, di Debussy, di Ravel. Per conto nostro c'è nei *Dialoghi delle Carmelitane* una purezza di stile che credevamo ormai impossibile non solo conquistare bensì far intendere a pubblici fuorviati come quelli attuali. È dunque consolantissimo il constatare che il pubblico della Scala abbia accolto con tanto favore un'opera tanto inconsueta. D'altronde, occorre riconoscere che l'esecuzione milanese dei *Dialoghi* (prima esecuzione mondiale) fu un'esecuzione ad alto livello. Il Maestro Nino Sanzogno curò la concertazione e la direzione con grandissimo amore e con ottimi risultati, perfettamente servito da un'orchestra plastica, flessuosa, colorita.

Le scene di George Wakhevitch le quali, anche nelle costruzioni degli interni, ripetono i due colori dell'abito carmelitano, *tané* e *crème*, oltre che funzionali al massimo grado, apparvero, nel tempo stesso, severe e piacevoli, intime e librate su invisibili spazi. La regia di Margherita Wallmann fu di un'espressività eccezionale, avendo scavato nel fondo della condizione religiosa ed essendo così riuscita a rendere di essa, in proporzioni uguali, la maestà liturgica, la naturalezza familiare, la cancellazione del mondo e l'eco addolcita del mondo, la fragilità e la forza, l'ignoranza e l'infinito sapere. Fra mille altre riuscite pensiamo al muoversi delle Suore (muoversi di gente che sa di non essere veduta, nemmeno veduta da specchi) e il muoversi degli altri, dei laici; il muoversi dei rivoluzionari, infine, un muoversi che aspira ad essere storiografato. Nella regia immaginata dalla Wallmann per i *Dialoghi* stanno racchiusi tesori di finezza e modelli di un'arte estremamente difficile. Gli interpreti vocali figuraron tutti assai bene; da Gianna Pederzini a Virginia Zeani, da Giliola Frazzoni a Eugenia Ratti, dalla Genger alla Palombini, a Scipio Colombo, al Misciano, al Filacuridi, al Cazzato e agli altri. Nessuna meraviglia che molti teatri si siano già assicurati i *Dialoghi delle Carmelitane*.

GIULIO CONFALONIERI

MILANO - TEATRO ALLA SCALA

26 gennaio 1957

DIALOGHI DELLE CARMELITANE

Opera in 3 atti e 12 quadri
Testo del dramma di Georges Bernanos
adattato ad opera lirica con l'autorizzazione di Emmet Lavery
Traduzione di Flavio Testi
Musica di ***Francis Poulenc***
Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi ed interpreti

Bianca De La Force (Suor Bianca dell'Agonia di Cristo)	*Virginia Zeani*
Madame de Croissy (Madre Enrichetta di Gesù) Priora del Carmelo	*Gianna Pederzini*
Il Marchese De la Force	*Scipio Colombo*
Il Cavaliere De La Force	*Nicola Filacuridi*
Madame Lidoine (Madre Maria di Sant'Agostino) nuova Priora del Carmelo	*Leyla Genger*
Madre Maria dell'Incarnazione (vicepriora)	*Giliola Frazzoni*
Suor Costanza di San Dionigi	*Eugenia Ratti*
Madre Giovanna del Bambin Gesù	*Vittoria Palombini*
Suor Matilde	*Fiorenza Cossotto*
Il Cappellano del Carmelo	*Alvinio Misciano*
Primo Commissario	*Antonio Pirino*
Secondo Commissario	*Arturo La Porta*
Il Carceriere	*Michele Cazzato*
Thierry, servitore	*Armando Manelli*
Il Signor Javelinot, medico	*Carlo Gasperini*

Maestro concertatore e direttore
Nino Sanzogno

Regia di Margherita Wallmann - Maestro del coro Norberto Mola
Bozzetti e figurini di Georges Wakhevitch - Maestro dell'allestimento Nicola Benois

Prima rappresentazione assoluta

■

A quattordici mesi dal favorevolissimo giudizio emesso in prima istanza al penultimo Festival veneziano, *L'Angelo di fuoco* di Prokofiev ha vinto anche la prova d'appello di fronte al difficile pubblico scaligero, conquistando uno dei non numerosi posti riservati alle più insigni opere musicali del nostro secolo. Il merito, come era già stato fatto rilevare concordemente dai critici e come ha ben compreso il pubblico, è tutto della musica, la quale ha saputo dare una coerente credibilità narrativa alla strampalata vicenda che cinquant'anni fa V. J. Briussov, pontefice del simbolismo russo, aveva congegnato in romanzo.

Sullo sfondo gotico della Controriforma germanica le allucinazioni della protagonista Renata, oscillante con moto pendolare tra gli allettamenti della carne e gli impulsi ad una monastica rinuncia, coinvolgono duelli, tentati omicidi e suicidi, scene di negromanzia ed esorcismi, fino al parossismo di un'orgia finale nell'interno di un convento di monache, riddanti un osceno sabba e minaccianti l'incolumità fisica del sacro Inquisitore. Il Briussov non aveva dimenticato nessuno degli ingredienti cari al satanismo del primo-Novecento, che egli immerse in una pece mistico-erotica la quale costituisce l'unico cemento del racconto.

La omogeneità e convinzione della musica, per fortuna, supera di un balzo tutte le assurdità, organizzando con naturalezza le crisi e i dubbi di Renata, mediante le fasi del racconto e le evocazioni dei fantasmi con una forza di convincimento che trasforma la allucinata vicenda secondo una dinamica realistica; il tutto con vigore strumentale e in un linguaggio che mostra la consueta ricchezza sintattica del migliore Prokofiev.

L'allestimento (con la efficace regìa di Strehler e le belle scene di Damiani), il direttore (il fervido Sanzogno) e molti fra gli interpreti erano stati tra i protagonisti del successo veneziano, e confermarono l'ottima prova allora data. Nelle vesti di Renata era stavolta Christel Goltz che si prodigò vocalmente e scenicamente, superando le impervie difficoltà imposte dalla sua parte. Il successo dell'*Angelo di fuoco* si è concretato in numerose chiamate alla ribalta dei protagonisti e

MILANO - TEATRO ALLA SCALA

10 gennaio 1957

CAINO

Tragedia lirica in 1 atto di F. Lattuada e G. Zambianchi
dal Caino di George G. Byron
Musica di ***Felice Lattuada***

Personaggi e interpreti

Caino	*Dino Dondi*
Ada	*Cesy Broggini*
Abele	*Aldo Bertocci*
Eva	*Gabriella Carturan*
Adamo	*Costantino Ego*

Maestro concertatore e direttore

Nino Sanzogno

Regìa di Mario Frigerio - Maestro del Coro Norberto Mola
Bozzetti e figurini di Nicola Benois

Prima rappresentazione assoluta

degli artefici, insistite soprattutto alla fine del primo e del terzo atto, dopo i quadri in cui l'opera si leva ad altissima quota.

Ligia alla consuetudine che fa approntare per la sera di S. Silvestro il primo spettacolo di balletto della Stagione, la successiva serata scaligera ha riunito, insieme ad un balletto di Gian Carlo Menotti ancora sconosciuto in Italia, *Sebastian*, un nuovo allestimento dello *Schiaccianoci* ciaikovskiano. In quest'ultimo la nota gradevolezza strumentale ha fatto da cortina alle presunzioni evocative che, nella sfilata dei gruppi folcloristici specialmente, mostrano irrimediabilmente tutti i loro anni. Molte delle scene e dei costumi di James Bailey erano suggestivi. Sulla notevole bravura del corpo di ballo scaligero e dei suoi provetti solisti emerse la « stella » Margot Fonteyn. La vicenda di *Sebastian* è collocata nella cornice di una stilizzata Venezia barocca. Un principe si innamora pazzamente di una cortigiana e alle due sorelle di lui non rimane altra via, per strapparlo alla maliarda, che tentare una « fattura ». Modellano, a immagine e somiglianza di lei, una statua di cera e la trafiggono di pugnalate. Il servo negro Sebastian, segretamente innamorato della bella cortigiana, si sostituisce al manichino e muore colpito dalle stilettate.

Posteriore alla *Amelia al ballo*, *Sebastian*, che è entrato da tempo nel repertorio del Marchese di Cuevas, non rappresenta un avanzamento, rispetto alla brillante opera comica del maestro varesino. Esso ha tuttavia una innegabile presa ed efficacia, che fu rilevata dalla coreografia di Luciana Novaro, varia e colorita specialmente nel primo quadro. Sulla scena le parti principali furono egregiamente svolte dalla Puthod e dalla Barabaschi (le Sorelle), dal Perugini (il Principe), dal Pistoni (Sebastian) e dalla Fracci (la Cortigiana).

Orlando di Collalto, che entrava per la prima volta come bozzettista alla Scala, ci è piaciuto più nei costumi che nelle scene. Concertatore colorito ed abile direttore dei due lavori è stato Luciano Rosada, rimeritato dagli applausi dell'elegante pubblico insieme a tutti gli artefici della serata.

La prima novità assoluta della Stagione fu *Caino*, tragedia lirica in un atto che dal "mistero" di Byron cui ostensibilmente si richiama ha sunteggiato una vicenda priva di quelle perorazioni libertarie, di quel prometeismo un poco ingenuo che faceva fremere gli spettatori e i lettori del secolo scorso.

Felice Lattuada — un compositore delle leve anziane che a Milano conta amici ed estimatori devoti e che negli scorsi decenni aveva proposto alcune buone opere alla considerazione dei pubblici italiani — ha affrontato il tema con baldanza enfatica, dando ai suoi personaggi un rilievo pieno; il canto si scioglie con fluente passionalità, sostenuto da un'orchestra e da un coro che, alla prima tragedia familiare dell'umanità prestano l'attivo contributo dei timbri più rotondi e squillanti e la commossa partecipazione dei cherubini e dei serafini rammaricanti il paradiso perduto per i figli di Adamo. L'opera è stata diretta con zelo da Nino Sanzogno, col quale collaborarono Mario Frigerio e Nicola Benois in qualità di regista e di scenografo, e i valenti Dino Dondi, Cesy Broggini, Aldo Bertocci, Gabriella Carturan, Costantino Ego, personificanti i primi abitatori dell'universo.

Al *Caino* seguì una mediocre ripresa dei *Pagliacci* di Leoncavallo, nella stessa edizione dell'aprile 1956, ma con alcuni mutamenti fra gli interpreti.

■ RICCARDO ALLORTO

Anche quest'anno le società concertistiche milanesi hanno approfittato delle feste natalizie e di fine d'anno per concedersi, non diversamente dagli alunni del ginnasio, lunghe anche se non sempre meritate vacanze. Abbiamo già avuto modo di illustrare questo aspetto caratteristico della vita musicale milanese; ma riteniamo non del tutto inutile richiamare l'attenzione che alla base di tale costumanza c'è un riconoscimento preciso: il concerto non è una festa, ma un anello di una squallida catena *routinière*; quindi è giusto che proprio quando gli altri spettacoli teatrali (di musica o no) e cinematografici, raggiungono il massimo della intensità, in periodo cioè festoso, le sale da concerto si chiudano come le aule delle scuole. E' festa e la gente vuole divertirsi; siano sospesi dunque gli uggiosi concerti. Una tesi va-

lida la nostra, seppure possa apparire strano che proprio i promotori delle istituzioni concertistiche la condividano con tanto e tanto solidale entusiasmo.

Ma la parentesi festiva ci consente di riprendere, fin dall'inizio della stagione, certi fili che, per mancanza di spazio più che per mancanza di attenzione, ci erano sfuggiti.

La stagione della Polifonica Ambrosiana si è aperta a novembre con un concerto, naturalmente diretto dall'infaticabile e bravissimo Mons. Giuseppe Biella, dedicato a frammenti, tutti scelti con gusto felice, di Messe; pagine di musica religiose di diverse epoche, spazianti da Machaut e Dufay e Gaffurio fino a Perosi, attraverso Palestrina, Grancini, Pergolesi e Rossini (quello della *Petite messe solennelle*). I valorosi solisti di Don Biella si sono distinti in mezzo al coro validamente preparato, all'orchestra ottimamente diretta; un inizio di stagione degno delle ormai illustri tradizioni della Polifonica.

Dopo questo omaggio alla tradizione musicale liturgica la sola orchestra, sempre guidata da Mons. Biella ha dedicato un'intera serata alle forme strumentali della *Canzone da sonare* e della *Sonata*; musiche del Seicento e del primo Settecento sono state ottimamente eseguite dall'orchestra e, per le parti solistiche, dai valorosi strumentisti Cesare Ferraresi, Antonio Beltrami e Gianfranco Spinelli. La stagione della Polifonica Ambrosiana procede ora spedita su quel valido binario, delle serate "specialistiche" che tanti buoni risultati ha dato già gli scorsi anni.

Tra i concerti del Teatro del Popolo, invece, conviene segnalare anzitutto quello del violinista Angelo Stefanato, strumentista giovane d'anni, ma già eccezionalmente maturatosi in un'intensa attività cameristica (egli è il primo violino del valoroso Quartetto Vivaldi) e peraltro favorevolmente noto nel mondo musicale milanese anche per il valido contributo portato, durante alcune stagioni, all'Orchestra dei Pomeriggi in qualità di "spalla".

In un programma elegantemente articolato su musiche settecentesche e moderne (tra le quali ultime una pagina piacevolissima di Alberto Soresina ed altre splendenti di Martinu, Villa Lobos e Ravel), Stefanato ha riproposto quelle caratteristiche interpretative che fanno di lui uno dei più autorevoli rappresentanti della scuola violinistica veneziana. Al pianoforte Walter Baracchi, vale a dire un collaboratore prezioso.

È stata quindi la volta di Andres Segovia, nè è il caso di sottolineare l'intensità degli applausi e dei festeggiamenti. Dopo Segovia ecco ancora una violinista: Pina Carmirelli, nota da anni a Milano come strumentista agguerrita e soprattutto come vivace, intelligente musicista. Accompagnata da Pina Pitini, l'illustre esecutrice ha offerto il meglio delle sue doti in una Sonata di Beethoven ed in una di Brahms, raggiungendo un'intensità espressiva degna del massimo rilievo; ma anche nelle musiche moderne eseguite nella seconda parte del concerto la valente violinista ha messo chiaramente in luce le sue doti.

Anche la Società del Giardino ha organizzato alcuni concerti notevoli; tra i quali citeremo quello della pianista Enrica Cavallo e quello del violinista Sirio Piovesan che ha eseguito tra l'altro la famosa Sonata di Franck con singolare bravura.

Tra i concerti dei Pomeriggi Musicali ricorderemo quello diretto da Franco Gallini, non soltanto per la vivace prestazione del giovane direttore milanese, ma anche, e specialmente, per un programma agile ed interessante, e se si vuole un tantino ardito, misurato in certo modo sugli schemi che furono cari ai Pomeriggi Musicali dell'epoca eroica dell'immediato dopoguerra.

Gallini ha diretto, oltre ad una *Sinfonia* per due trombe ed archi del Torelli, e alla *Sinfonia n. 91* di Haydn, due pagine recentissime di due giovani compositori, anch'essi milanesi: *Concerto breve* di Vittorio Fellegara e *Quattro studi* di Angelo Paccagnini. Al centro del programma il *Concerto* per pianoforte e fiati di Stravinski interpretato con sicura autorevolezza dal pianista Carlo Pestalozza.

Al Lyceum di via Manzoni si è presentata la giovane cantante messicana Amparo Guerra Margain. Essa si è fatta altamente pregiare per le qualità naturali di voce, per l'intelligente espressività, per l'immediata presa sul pubblico, il quale l'ha applaudita in un programma originale, vario e di largo impegno, spaziante dal Settecento di Haendel, Grétry e Mozart, al Novecento di Strauss, Duparc e Ravel, al folklore messicano e spagnolo. Duttile collaboratore al pianoforte è stato Efrem Casagrande.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Novembre si è chiuso in bellezza, con tre concerti sinfonici di notevole interesse concentrati negli ultimi cinque giorni del mese, esattamente il 25, il 28 e il 29. I primi due hanno avuto luogo all'Argentina, a cura dell'Accademia di Santa Cecilia, e sono stati affidati rispettivamente a Stanislav Skrowaczewski e a Franz André. Il maestro polacco, vincitore del concorso per direttore d'orchestra indetto dalla stessa Accademia, si è dimostrato degno del premio ottenuto eseguendo con chiara visione dei valori architettonici la *Terza sinfonia* beethoveniana, nonchè una partitura moderna italiana come *Idillio e ditirambo* di Enzo Masetti e una garbata novità polacca, la *Piccola suite* di Lutoslawski. Il maestro belga, dal canto suo, oltre a pagine di Franck, Roussel e Debussy, ha eseguito tre lavori in prima esecuzione per Roma: un'elegante *Suite* da concerto di Antonio Sacchini, *Sette arie e danze da balletto*; un felice *Concerto* per flauto e orchestra di André Grétry, in cui la parte solistica è stata brillantemente affrontata da Severino Gazzelloni; e, infine, con la perfetta collaborazione dello stesso solista, l'equilibrato *Divertimento* per flauto e orchestra di Ferruccio Busoni.

Ma l'interesse del pubblico e dei musicologi si è concentrato principalmente sull'ultimo dei concerti novembrini, quello organizzato all'Eliseo dall'Accademia Filarmonica Romana, in cui si sono affrontati, a tutto vantaggio del primo, lo Stravinski del 1918 e lo Stravinski del 1956. Inutile tornare qui su quel *Canticum in onore di San Marco* di cui tanto si parlò pochi mesi fa in occasione della sua prima mondiale a Venezia. Basterà far notare quanto l'esiguità della ispirazione che lo informa sia stata messa in rilievo dall'accostamento con la ricchezza farsesca e tragica dell'*Histoire du soldat*. Questa partitura, diretta da Robert Craft, è stata realizzata scenicamente su bozzetti di Bronislaw Horowiz con la partecipazione dei cantanti Vernon e Bourgeois e degli attori Manuel e Prat. La pagina sacra è stata invece diretta dallo stesso autore, malgrado le sue ancora incerte condizioni di salute: cosa di cui il pubblico che affollava la sala gli è stato caldamente riconoscente, applaudendolo con molto affetto assieme al coro del Teatro La Fenice venuto a Roma per l'occasione. Il programma comprendeva anche le *Choralvariationen* di Bach nella trascrizione stravinskiana per coro e orchestra.

Anche dicembre è stato ricco di musica sinfonica: tanta musica, che sarà opportuno ridurre queste cronache al minimo indispensabile. Segnaliamo perciò in breve altri due concerti della Filarmonica, quello del giorno 6, in cui un violinista quindicenne, Salvatore Accardo, ha dimostrato di possedere un molto promettente temperamento, più da artista in erba che da *enfant-prodige*, e quello del 17, in cui il cecoslovacco Frank Pellec si è cimentato con un nobilissimo programma, che comprendeva l'intero primo volume del bachiano *Clavicembalo ben temperato* e l'intero libro sesto del *Mikrokosmos* di Bartòk, passando con la massima facilità dal clavicembalo al pianoforte. Nè va dimenticato il concerto del 15 all'Aula Magna, dove l'Istituzione Universitaria ha presentato l'Orchestra da Camera di Monaco in un programma in cui i nomi di Bach e di Bartòk si trovavano un'altra volta accostati.

Ed eccoci dunque all'Argentina, in cui la serie delle manifestazioni decembrine è stata aperta da due concerti valentisi della partecipazione di noti solisti. Il 2, infatti, Clelia Gatti Aldrovandi ha poeticamente interpretato assieme a Fernando Previtali una partitura suggestiva e ricca come il recente *Concerto* per arpa e orchestra di Mario Zafred; mentre il 9, Massimo Amfitheatrov è tornato ai suoi ammiratori romani nell'intenso ed equilibrato *Concerto* per violoncello e orchestra di Sandro Fuga, con la collaborazione direttoriale di Dean Dixon. I due programmi erano completati rispettivamente da pagine di Monteverdi e

Brahms, e di Brahms e Bach. Il Previtali è poi risalito sul podio mercoledì 12, per dirigere quella *Passione secondo San Matteo* delle cui fortunose vicende abbiamo scritto la volta scorsa: il coro, che era stato causa del ritardo, ha cantato benissimo, e anche l'orchestra, nella massa come nei solisti, ha dato la misura delle sue possibilità; se mai a lasciare un po' a desiderare erano, come spesso avviene, i pur volonterosi solisti di canto.

Una magistrale esecuzione del *I° Concerto* per violino e orchestra di Prokofiev è stata offerta il giorno 16, sempre all'Argentina, dalla intelligente collaborazione di Pina Carmirelli e di Massimo Pradella, nel corso di un bel programma completato dai nomi di Mozart, Debussy e Stravinski. Successo pieno, come anche il giorno 19, quando il solista di turno è stato, avvenimento assai raro, l'amatissimo Arturo Benedetti Michelangeli, il quale ha presentato con estrema spiritualità il *Concerto K. 503* di Mozart e con trascendente virtuosismo il *Quarto* di Rachmaninov, avendo in entrambi il prezioso appoggio orchestrale di un Antonio Pedrotti sempre più riservato e ammirevole per equilibrio espressivo.

Quattro giorni dopo, altro concerto di raro interesse, completamente dedicato a musiche di Schumann: scelta tanto più coraggiosa quanto più il romanticismo postbeethoveniano tedesco non sembra oggi godere il favore popolare che meriterebbe. Oltre all'ouverture *Arminio e Dorotea* e a due pagine per piano e orchestra di cui è stata interprete solista Emma Contestabile, l'*Allegro da concerto* op. 134 e l'*Introduzione e allegro* op. 92, il Previtali ha diretto un'esecuzione integrale del poema drammatico *Manfredi*, di cui si esegue in genere la sola *ouverture* e che ha rappresentato perciò per il pubblico una gradita e insolita strenna natalizia. Coro, orchestra, cantanti e attori hanno seguito il maestro in una felice escursione del mondo della più accesa fantasia romantica. E il successo dell'eccezionale concerto è stato calorosissimo.

Prima della fine dell'anno il Teatro Argentina si è riaperto un'altra volta: esattamente domenica 30 dicembre, perchè Antal Dorati potesse dimostrare di avere ormai raffinato la propria arte sino a dare un'eccellente esecuzione del difficile *Concerto per orchestra* di Bartòk, tra la spiritosa sinfonia del *Signor Bruschino* rossiniano e gli smaglianti *Pini di Roma* del sempre giovane Respighi. Il programma era completato dal *Concerto n. 2* di Chopin, cui Rodolfo Caporali ha dato giusti accenti espressivi e nitida tecnica pianistica.

Intanto, il 6 dicembre, è iniziata la Stagione lirica del Teatro dell'Opera. Spettacolo d'apertura quell'*Iris* di Mascagni che nello stesso teatro, detto allora Costanzi, ebbe il 22 novembre 1898 lieto battesimo. Nel corso di questi cinquantotto anni, la sorte dell'*Iris* è stata analoga alla sorte di tanti altri spartiti suoi coetanei: dapprima un grande successo, reso più vivo da qualche inevitabile polemica; poi, con l'acquietarsi delle polemiche, una lenta discesa nella dimenticanza da parte del pubblico e nell'indifferenza da parte della critica. Eppure l'*Iris*, pur nel suo scarso equilibrio generale e nei suoi accenti ormai passati di moda, ha una bellezza e una dignità tutte particolari, pervasa com'è da una vena di poesia che non si esaurisce nei pochi frammenti di più frequente esecuzione: l'Aria della piovra, o l'Inno al Sole, o la Serenata di Jor. Riascoltarla ogni tanto è quindi una bella esperienza, e dell'attuale ripresa dobbiamo esser grati al teatro romano. Tanto più che l'esecuzione offertane è stata splendida, grazie all'attenzione dedicata allo spartito dal Gavazzeni, alla mirabile arte interpretativa della protagonista Clara Petrella, alla abnegazione con la quale Giuseppe Di Stefano ha affrontato le spaventose difficoltà della parte del tenore, alla eccellente collaborazione degli altri, dal Christoff al Meletti, dal De Palma alla Hovnanian, fino al coro guidato da Giuseppe Conca. Finissima l'impostazione scenica di Veniero Colasanti e John Moore, nella cui cornice la regìa di Margherita Wallmann ha avuto agio di moltiplicare effetti di rara suggestività.

Ancor più interessante è stato il secondo spettacolo messo in scena al Teatro dell'Opera il 29 dicembre e composto di due atti unici nuovi per Roma: *La Guerra* di Renzo Rossellini e *Amelia al ballo* di Gian Carlo Menotti. Tali due lavori hanno

una cosa in comune: rappresentano entrambi il primo approccio dei rispettivi autori con il teatro lirico. Ed è singolare che sia Menotti sia Rossellini abbiano rivolto la propria attenzione all'atto unico anzichè ai tradizionali tre atti. Ciò che, si badi bene, non rappresenta un cercar la via più sbrigativa e più facile. L'atto unico corrisponde in effetti a un gusto, a una concezione scenica, a un mondo drammatico tutti particolari, piace allo spirito moderno la concisione, la sintesi, l'immediatezza espressiva. Nella musica come in tutte le arti, il creatore che va diritto allo scopo è quello che ha più probabilità di incontrare il favore del pubblico odierno. Ed è innegabile che entrambi i musicisti in questione, il varesino come il romano, scrivano in piena sincerità per il pubblico più vasto possibile, senza abbandonarsi a quelle eccessive elucubrazioni intellettuali che hanno finito col rendere l'arte contemporanea un fenomeno comprensibile solo a una molto limitata minoranza. Un'ulteriore prova di tutto ciò è stata data dal molto lusinghiero bilancio della serata, che ha visto entrambe le opere accolte con riconoscente calore e vivissimi applausi. Quella di Rossellini, in particolare, è stata coronata da ben otto chiamate agli interpreti e all'autore presente.

Della *Guerra* si è parlato a lungo su queste colonne in occasione della felice prima rappresentazione assoluta avvenuta a Napoli l'anno scorso. Basterà aggiungere oggi che la drammatica e commossa vicenda ha trovato di nuovo una schiera di interpreti perfettamente in grado di metterne in rilievo ogni sfumatura psicologica e ogni valore espressivo: al comando dell'orchestra Oliviero De Fabritiis; protagonista l'efficacissima Magda Olivero; Luciana Bertolli, Plinio Clabassi, Saturno Meletti e Agostino Lazzari impegnati all'estremo nelle altre parti principali; Enrico Frigerio misurante esattamente con la sua regìa il forte verismo (anzi, neorealismo) dell'azione inquadrata dalla scena di Cesare Mario Cristini.

Anche *Amelia al ballo* ha avuto la rara fortuna di essere realizzata con armonico impegno dal maestro De Fabritiis e dalla regista Margherita Wallmann, mentre intorno alla deliziosa protagonista Dora Gatta si avvicendavano con la ironica intelligenza richiesta dalla partitura la Cadoni, il Lazzari, il De Taranto e il Malaspina; scena e costumi, davvero incantevoli, essendo di Veniero Colasanti. In complesso, una serata assai felice, in cui il pubblico ha potuto rendersi conto che il teatro d'opera, nel suo duplice aspetto comico e tragico, è ben lungi dal trovarsi in agonia e sa viceversa trovare ancora la via diretta per accostarsi al cuore e alla mente delle platee più smaliziate.

GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

A distanza, dunque, di una settimana dall'apertura — 24 novembre — è andata in scena, al S. Carlo, la seconda opera della Stagione, quel *Faust* di Gounod che, tra edizioni invernali ed estive, abbiamo ascoltato — e non ce ne doliamo, del resto — cinque o sei volte dall'Ente restaurato, cioè in meno di dieci anni. Il capolavoro di Gounod ha avuto, in complesso, un'esecuzione degnissima, anche se il corpo di ballo, scioperando per certe sue rivendicazioni, ha inteso comprometterla — e invece e ironicamente, l'ha snellita, perchè quella zeppa della Notte di Valpurga è proprio indigesta e non si manda giù, con tutto il rispetto dei tersicorèi. Magnifica la compagnia di canto, formata dalla Pobbe, dal Poggi (generosa voce dal timbro non sempre gradevolissimo), dall'Ariè (un *Mefistofele* ben prestante, vocalmente e scenicamente), al Bastianini (*Valentino* dalla voce fluidissima e dall'accento mutevole); alla Pini, al Santarelli, alla Capel (un *Siebel* troppo timido e schivo). Bella e importante la nuova realizzazione scenica di Cristini (specie la scena del III atto, un quadro fiammingo!). Adeguata, in complesso, la regìa di Max De Rieux. Gabriele Santini ha diretto con la facilità e la felicità del proprio temperamento assolutamente esente da pose, da tortuosità più o meno cerebraloidi: in schietta adesione agli onesti ideali dell'Autore. Volenteroso l'apporto del coro e quello della scuola di ballo, che in qualche modo ha sostituito il vero e proprio corpo di ballo nel celebre *Valzer*.

Ad alcuni anni di distanza dalla rappresentazione del *Dibuk* il S. Carlo ha voluto ancora, e giustamente, rendere omaggio all'arte severa e fervida dell'illustre Direttore del Conservatorio di Torino, allestendo una pregevolissima edizione del *Monte Ivnòr*, che per lungo silenzio parea fioco, e invece non lo era affatto. Messo in catalessi e provvisoriamente sepolto (per ragioni razziali) accanto al più anziano *Dibuk* che aveva fatto almeno in tempo a girare il mondo nella sua breve vita, questo *Monte Ivnòr* è stato ora finalmente richiamato alla vita piena (dopo una esecuzione radiofonica di alcuni anni addietro) appunto dal S. Carlo, affettuosa levatrice di questa lieta 'rinascita'.

Il libretto dell'opera di Rocca, che può considerarsi quasi una 'novità', fu desunto con notevole efficacia, da Cesare Meano, da un romanzo di Werfel: *I 40 giorni di Mussa Dagh*. Un piccolo popolo è minacciato nella sua stessa esistenza dalla forza brutale di un non identificato (ma tutt'altro che improbabile!) oppressore. Armato della propria fede in Cristo e nella Giustizia, anzichè fuggire come suggerirebbe la voce della viltà, esso si ritira nella propizia rocca di Monte Ivnòr, ed ivi resiste fino all'arrivo dei liberatori. Abilmente indotta nelle maglie larghe e semplici dell'azione, che meglio si direbbe la 'morale', è la vicenda sentimentale, che investe la dolce figura di femminile Edalì, del torbido Imàr e di Kirlatòs, l'eroico salvatore della Patria.

Ludovico Rocca ha reagito con emozione alla nobile vicenda propostagli. Felicemente spregiudicato nella scelta dei mezzi (sempre padroneggiati e mai ostentati), non ha potuto sottrarsi qua e là alle contrastanti suggestioni pizzettiane e veristiche, specie in certe zone del declamato o nel facile ricorso al parlato, che in definitiva e a nostro avviso (quando non sia assunto come elemento costituzionale dell'espressione) non risolve nulla, facendo rimpiangere il vecchissimo, onesto recitativo. Naturalmente, anche quando a tali suggestioni ha ceduto, ha serbato un certo margine di personalità: la quale si è ben altrimenti dispiegata nelle zone più felici dell'opera, spesso attingenti il livello del canto puro, intenso, ricco di umori. L'episodio del battesimo di un neonato al secondo atto, il lamento di Kirlatòs e il compianto del popolo sulla fresca salma del giovinetto Dànilo generosamente immolatosi contro il nemico, infine non poche pagine del duetto di Edalì con Imàr, e di quella con Kirlatòs: queste ed altre evidentemente si sollevano sulla media sempre nobile della partitura, inducendovi un alitare mosso e fresco, una salutare e benefica increspatura del linguaggio procedente da una non mentita, se pur rattenuta, emozione.

Buonissima l'esecuzione, affidata alle fervide cure di Armando La Rosa Parodi, direttore, ai cui cenni obbedirono il Taddei, la Genger, il Gavarini, l'Algorta, la Pirazzini, il Gaudioso, il Pedroni, e ancora il De Palma, il Micucci, l'Amodei, il Di Sasio, il Valentino. Semplice, chiara, efficace la regìa del Luzzatto, in accordo con le robustamente drammatiche scene di C. M. Cristini.

All'opera di Rocca seguì un'edizione non del tutto felice, nonostante il valore di alcuni interpreti, del *Barbiere di Siviglia*. Le migliori prestazioni della serata risultarono quelle del Bastianini, protagonista, e del Capecchi (eccellente *Don Bartolo*); laddove i buoni numeri di Gianna D'Angelo si fecero valere assai meglio alle repliche. Lo Stefanoni non ebbe una serata felice come Don Basilio, e del Conley (*Almaviva*) spiacque senza rimedio, fra l'altro, la impossibile pronunzia. Dirigeva Armando La Rosa Parodi.

Per la sera di S. Stefano il S. Carlo preparò uno dei piatti forti del cartellone: l'*Alceste* di Cristoforo W. Gluck. Si era mai data l'opera a Napoli? a memoria d'uomo, no certamente, e più indietro è meglio non indagare. Il rifacimento di Herclots, cui si riferisce la versione di Zanardini corrente in Italia — l'unica che abbiamo avuto fra mani in questi giorni — sembra sia posteriore alla rappresentazione parigina dell'opera. All'edizione francese il Gluck avrebbe apportato sostanziali modifiche: non però quella dell'introduzione di un personaggio — Ercole — che il Calzabigi aveva soppresso dall'originale di Euripide per dar tutto il merito del lieto fine ad Apollo. Dopo la partenza dell'Autore da Parigi, si pensò bene di

resuscitare il personaggio euripideo affidandone la parte, perchè la rivestisse di note, ad altro musicista. Ciò non suscitava scandalo a quell'epoca: ma non sarebbe il caso oggi, che le nostre esigenze filologiche sono di tanto cresciute, tornare puramente e semplicemente alla lezione originale?

A parte l'osservazione di cui sopra, non si può che dare atto al S. Carlo delle straordinarie cure di cui ha circondato la messa in scena della tragedia. Dalle scene di C. M. Cristini — di respiro sostenutissimo — alla scelta delle voci; dalle danze della Gallizia — che ne ha penetrato la funzione essenziale, non decorativa —; dalla piena partecipazione corale, all'articolatissima regìa di Tatiana Pavlova, che è riuscita a prestare atteggiamenti da bassorilievo ai cantanti (in taluni casi è tutt'altro che facile!): tutto è filato liscio come un olio in quello ch'è risultato uno dei migliori spettacoli di questi ultimi anni. Anche, naturalmente, la direzione di Mario Rossi, della quale, tuttavia, ci è parso di avvertire il limite — nella indiscutibile serietà dell'impianto — in certa scarsezza di tensione tragica per cui le danze — ad esempio — spesso scadevano dal loro tono rituale (da bassorilievo, appunto), per ritornare 'ballabili'. Eccellente la compagnia di canto: la De Cavalière, protagonista di grande linea vocale, e il Picchi, un *Admeto* di eccezionalmente plastico rilievo, specie per la dizione limpida e commossa, han gareggiato in bravura sia nelle arie che nei potenti recitativi, preannuncianti Spontini e Berlioz (per non parlare di Bellini che li carica di un più segreto palpito). Il Colzani e il Viaro non sono stati certo da meno, in rapporto all'importanza delle rispettive parti; e non vanno dimenticati il Gaudioso, il De Palma, l'Ambrosini, il Greco, il Vinci, la Buccino. Citiamo anche, per il peso delle rispettive parti degnamente sostenute, i primi ballerini Olga Amati e Conrad Drzewiecky.

Passando a riferire dell'attività concertistica, registreremo innanzi tutto il rinnovato successo del pianista Wilhelm Kempff in cospetto del pubblico dell'Accademia Musicale Napoletana, che così inaugurava la sua densa stagione. Il Kempff discende evidentemente dal filone tedesco che siamo tentati di qualificare 'hoffmanniano': non vi aspetterete da lui la lettura calma del testo, ma piuttosto la partecipazione impulsiva, talora passionale fino all'autobiografismo, al dato fornito dall'Autore: che però, tutto sommato, sorride di lontano affettuosamente, spesso consenziente. In un massiccio programma comprendente la bachiana *Fantasia cromatica e fuga* e gli schumanniani *Studi sinfonici*, l'illustre pianista aveva trovato modo di inserire le non eccelse *Variazioni su un tema di Gluck* di W. A. Mozart, che fecero così in tempo a imbarcarsi sull'*omnibus* del 'centenarissimo'.

Dell'Accademia, che quasi da sola ha sostenuto il peso della vita concertistica in dicembre (la Scarlatti, come diremo poi, ha attaccato quasi in sordina, in attesa di dare il via ai Sinfonici dopo il riordinamento dell'Orchestra recentemente passata alle dipendenze della RAI), ha proseguito imperterrita, sgranando un già ragguardevole numero di 'manifestazioni'. Ricorderemo quella, di timbro nobilmente affettuoso, dedicata alla memoria di Daniele Napoletano, del quale venne eseguita — amorosamente diretta da Ugo Aiello, e cantata dai due soprani Tina Quagliarella e Maria Grazia Marchini — una *Messa da Requiem* fervidamente dedicata alla memoria di un caduto. L'esecuzione musicale era stata preceduta da una commossa rievocazione del Musicista, recante la firma di Tito Ceccherini. Non dimenticheremo il concerto celebrativo di Schumann nel centenario della morte: concerto affidato al noto Gruppo Strumentale dell'Accademia tante volte qui nominato, e che anche questa volta si fece applaudire dall'attento pubblico, lietamente incuriosito — tra l'altro — da una sconosciuta pagina per clarinetto e pianoforte, ottimamente eseguita dal Paone con la collaborazione del pianista Fiorentino.

Noiosetti anzichenò i Balletti Baschi di Biarritz, che offrirono uno spettacolo folkloristico assai più adatto alla mediocrità dei programmi televisivi che alla sostenutezza di un ambiente concertistico. Fortunatamente seguì, qualche giorno dopo, il pianista Aldo Ciccolini, che l'Accademia si vanta di aver tenuto a battesimo ai

primordi della sua carriera, e che in un bellissimo *récital* testimoniò ancora una volta, caso mai ce ne fosse stato bisogno, la propria strenua volontà di approfondimento dei testi, in un gioco strumentale sempre straordinariamente vivido, bene articolato e ritmicamente serratissimo.

A causa del riordinamento dell'orchestra omonima (che passa alla RAI, come abbiam detto), la Scarlatti, per quanto attiene all'attività sinfonica, è provvisoriamente 'in panne', e cerca di riempire il vuoto con i concerti da camera, di cui aveva quasi lasciato, negli ultimi anni, il monopolio ad altra Società. L'onere di intrattenere gli ascoltatori, freschi delle lunghe vacanze e abituati alle inaugurazioni massicce degli anni precedenti, è toccato all'ottimo complesso intitolato un po' pericolosamente alla 'rarità' delle musiche eseguite,che non sempre, ovviamente, sono dei capolavori. Il complesso fondato dal valorosissimo violoncellista Nerio Brunelli che ne è un po' il padre spirituale e che ha raccolto intorno a sè un gruppo di eccellenti strumentisti — Franco Tamponi e Arnaldo Apostoli, violini; Federico Stephany, viola, e Domenico Furiosi, violoncello — si è fatto in quattro, secondato dai bravi cantanti Bruna Rizzoli, Franca Brunelli-Arnaldi e Tommaso Frascati, per sottolineare l'asserita (e non sempre confermata, con tutto il rispetto dei nomi grossi) validità delle musiche presentate, comprendenti due *Concerti* rispettivamente di Albinoni e di Galuppi, e uno *Stabat* di Boccherini. La presa maggiore sul pubblico — forse un po' stanco di programmi così strenuamente didascalici — l'ebbe indubbiamente quest'ultimo pezzo che non sfigurerebbe, in una versione orchestrale e corale forse meno 'autentica' ma più varia, accanto al celebre *Stabat* settecentesco, a quello di Pergolesi, insomma.

GIACOMO SAPONARO

■

Il Gruppo Nazionale Insegnanti di Musica, nel concludere il suo ottavo Congresso Nazionale, tenuto a Napoli lo scorso dicembre sotto la presidenza del maestro Achille Schinelli, ha approvato all'unanimità la seguente mozione:

Il Congresso nazionale, ritenuto che l'insegnamento della Musica e Canto Corale rappresenta un valore spirituale di prim'ordine per l'istruzione formativa dei giovani, deplora il grave abbandono nel quale è stato tenuto finora nella Scuola Italiana.

Ciò è umiliante, se si considera che in altre nazioni — le quali non hanno tradizioni così cospicue come l'Italia — l'insegnamento musicale occupa un posto d'onore. Ritiene perciò necessaria l'improrogabilità della introduzione obbligatoria della disciplina in ogni ordine e grado di scuola con orario adeguato: per l'attuale Istituto Magistrale 3 ore settimanali, quale materia professionale, con l'ausilio dello strumento musicale; per le altre scuole: 2 ore settimanali come materia educativa e formativa.

Il Congresso fa rilevare che si persiste ad insegnare Storia dell'Arte negli Istituti superiori escludendo la storia della Musica, per cui chiede si provveda a colmare questa lacuna. Inoltre ritiene necessario che in seno agli Organi Superiori del Ministero della P.I., vi sia stabilmente un consulente tecnico proveniente dall'insegnamento in questione.

I *desiderata* del Congresso si concretano nei seguenti punti:

1. — Inquadramento nel ruolo B di tutta la categoria con decorrenza dal 1° luglio 1956.

2. — Reperimento delle cattedre vacanti negli Istituti Magistrali; sistemazione degli idonei e dei proff. di R.S.T.; bando dei concorsi generali, che non sono più stati indetti dal 1938-39.

3. — Definizione della stabilizzazione approvata dalla VI Commissione parlamentare (non licenziabilità, reimpiego).

4. — Istituzione di cattedre di ruolo nelle Scuole di Avviamento e Medie da coprirsi con concorsi speciali per titoli in analogia a quanto già concesso a tutte le altre categorie, tenendo conto di tutta l'anzianità di servizio dei concorrenti come fu fatto pei R.S.T.

Il Congresso auspica che tutti i Sindacati trattino il problema delle materie che non hanno ancora cattedre di ruolo in modo particolare e soddisfacente.

5. — Nei futuri concorsi siano richiesti per l'ammissione i soli diplomi di composizione, composizione polifonica e musica corale (salvo il diritto acquisito dagli abilitati).

6. — Sia attribuito il valore abilitante ai diplomi per l'insegnamento dello strumento musicale. Circa tale insegnamento si chiede:

a) conferma su domanda nell'incarico;

b) diritto (e dovere) di iscrizione all'albo professionale secondo la legge 25 aprile 1938, n. 897;

c) aumento del minimo di pensione della previdenza sociale almeno a 20 mila lire mensili. Indennità di buona uscita come nelle altre amministrazioni.

7. — Infine è indispensabile l'intervento energico oltre che dei Sindacati della Scuola Media, dei Conservatori, Istituti Musicali e Direzione delle Belle Arti per la risoluzione dei desiderata sopra elencati.

TRIESTE

Due gli allestimenti lirici al Verdi in dicembre: *I Racconti di Hoffmann* di Offenbach (direttore Nino Verchi, regista Piccinato, interpreti Otta, Palmieri, Lazzari, Zagonara, P. Guelfi, Susca), che non ritornavano a Trieste da 47 anni, e *La Vita breve* di Manuel de Falla (direttore Francesco Mander, interpreti Nora De Rosa, Ronchini, Kraus, Susca), novità per la città giuliana, tolte, beninteso, le celebri danze. L'opera di de Falla, sebbene lavoro relativamente giovanile, alterna fasi ben caratteristiche del suo autore ad altre di un generico operismo principio-di-secolo. Nel complesso è piaciuta anche grazie alla viva resa della protagonista. La serata era completata da un'esibizione del balletto spagnolo Ximenez-Vargas.

Alla Società dei Concerti si è notato un certo risveglio d'interesse per le musiche nuove. Così, il Duo violoncello e pianoforte Maurice Gendron-Jean Françaix ci ha fatto conoscere una pirotecnica *Fantasia* di Françaix, costruita invero con stupefacente abilità, e contesta di effetti brillanti e piacevoli. Il Duo pianistico Bruna Della Pietra-Edda Calvano ha presentato un programma assai variato, con il *Duettino concertante* di Mozart-Busoni, l'*En blanc et noir* di Debussy, e l'*Alt Wien* di Castelnuovo Tedesco. Infine, l'Orchestra da camera di Monaco, diretta da Hans Stadlmair, ha eseguito le *Variazioni su un tema di Bridge* per archi di Benjamin Britten, gustosa serie di quadretti disegnati con gusto e tecnica scaltrita, e che sfruttano abilmente tutte le risorse di un assieme d'archi.

Al CUM Luciano Sangiorgi si è prodigato, con enorme successo, in musiche di Gershwin, mentre il flautista Severino Gazzelloni, con la pianista Lia De Barberiis, ha fatto conoscere la versione originale per flauto e pianoforte della *Sonata in re maggiore op. 94* di Prokofiev, successivamente trascritta per violino dallo stesso compositore.

Per i concerti del Sindacato si sono prodotti l'organista Emilio Busolini, le pianiste Nora Poropat-Forti e Ninì Perno (che ha eseguito pure la Suite *Napoli* di Francis Poulenc), e il Duo canto e pianoforte Voltolina-Medicus, con una ricca serie di liriche moderne di Armin Knab, un maestro tedesco morto nel 1951), Valdo Medicus (*Metamorfosi di antiche villotte friulane*), Michele Stùfferi (*Tre canti giapponesi*), Mario Zafred (*All'Isonzo*) e Geni Sadero. Ha chiuso la serie concertistica del Sindacato il pianista Alessandro Costantinides.

GIULIO VIOZZI

VERONA

Sabato 24 novembre all'Auditorium I. Montemezzi ha avuto inizio il ciclo di celebrazioni schumanniane predisposto dalla Direzione artistica dell'Accademia Veronese di Cultura Musicale nel centenario della morte con una Conferenza-concerto di Cesare Valabrega che ha svolto il tema: *La Natura nella musica di Schumann*. Il conferenziere ha avvicinato il suo autore con animo trepido di commozione e con parola piana ma convincente, dopo averne lumeggiata l'esistenza dolorosamente travagliata, ha tratto da essa quelle deduzioni che, quale logico raccordo, conducono a spiegare e a giustamente interpretare tanta parte della produzione di questo amato musicista. A chiusura della conferenza il Valabrega ha poi eseguito al pianoforte con vivo senso poetico le note *Scene della foresta op. 82*

dello Schumann medesimo. Il pubblico lo ha seguito con evidente partecipazione e convinzione e alla fine gli ha tributato caldi e prolungati applausi.

Martedì 4 dicembre è seguito un Concerto sinfonico diretto da Othmar Federmutz con la partecipazione del pianista Walter Blankenheim. In programma musiche schumanniane quali: *Manfredi op. 115*, il *Concerto in la minore op. 54* per pianoforte e orchestra e la *1ª Sinfonia op. 38 in si bemolle maggiore*, dirette con giovanile baldanza dal Federmutz. Abbiamo il vivo piacere di segnalare l'esecuzione offerta dal giovane pianista Blankenheim rivelatosi in possesso di una tecnica agguerrita e matura quale strumentisti ben più anziani e di maggior rinomanza potrebbero forse invidiargli, e oltre a ciò in possesso di forte sensibilità e duttilità musicale e di una reale e sostanziale serietà di penetrazione delle più riposte intenzioni dell'autore. Ha avuto un successo personale calorosissimo ed è stato costretto a concedere fuori programma le *Variazioni in fa maggiore op. 1 sul nome «Abegg»* dello Schumann, deliziosamente cesellate.
Sabato 8 dicembre ha avuto luogo un concerto dedicato ai Lieder, preceduto da considerazioni estetiche sul *Lied nell'espressione romantica di R. Schumann* di Guido Begal, in cui hanno avuto modo di farsi apprezzare per l'intelligenza interpretativa il soprano Bettina Brahn e la collaboratrice al pianoforte Marta Del Vecchio che hanno eseguito il ciclo *Amore di poeta* e altri *Lieder*.

Finalmente sabato 15 dicembre hanno avuto pure inizio le celebrazioni boccheriniane con una prolusione di Adelmo Damerini sul *Significato di Boccherini*. Il dotto musicologo ha affrontato l'arduo tema (arduo per le non copiose e talvolta ancora incerte notizie sull'autore) cercando di dimostrare quale e quanta importanza il Boccherini abbia nella storia della musica, non per mero interesse aridamente storico, ma per l'importanza viva e vitale delle innumerevoli sue musiche troppe delle quali (ahi, ingrata Patria!) sono ancora sconosciute al pubblico. Certo, uno studio esauriente su tale eminente figura di musicista del nostro glorioso passato ancora lo attendiamo ed è augurabile appaia. Ed è più ancora vivamente augurabile che le sue musiche appaiano finalmente e al più presto in edizione italiana moderna affinchè non accada ancora una volta che gli stranieri ci precedano cogliendo nell'aria quel grande e sempre più avvertito bisogno d'aria pura che il pubblico musicale reclama onde svelenirsi dai miasmi di certa torbida e inconcludente produzione dell'era atomica.
A tale assunto ha luminosamente risposto sabato 22 dicembre il Quintetto Boccherini con un concerto che, senza ombra di iperbole, rimarrà memorabile non solo per Verona ma per tutti quelli che hanno avuto la ventura di udirlo. Ed è con gioia che segnaliamo l'autentico trionfo di questo Complesso italiano, messaggero d'arte di un grande italiano, perchè è alla levatura di prima grandezza di complessi come questo Quintetto che spetta dire quella parola interpretativa che fa testo per tutte le epoche e che senza tortuose analisi si compendia in un solo aggettivo: perfezione, in quanto umanamente concesso dal buon Dio. Tutto è al suo giusto posto: interpretazione, stile, calore e slancio giovanili ed equilibrio nel contempo, tecnica d'assieme perfetta ed individuale di artisti consumati, risultati sonori che vanno dalle sonorità orchestrali a quelle sfumature infinitesimali che riescono a dare rilievo a particolari che, diversamente, scomparirebbero. Veramente in queste esecuzioni si sente la zampa del leone e ci si spiega perchè questo complesso, che onora l'Italia, ci sia tanto conteso all'estero.
Ma che dire delle musiche eseguite? Quattro Quintetti fra i quali non si saprebbe scegliere il migliore. Una sola osservazione vogliamo fare: proprio nel *Quintetto op 18 n. 1* dell'anno 1774 (cronologicamente il più vecchio dei quattro eseguiti), e segnatamente nel *Grave* dello stesso, spira tale *pathos* romantico che ci fa meditare quanto siano convenzionali, talvolta gli schemi e i confini tracciati da chi crede di poter costringere determinati autori alle caratteristiche di determinate epoche e così erroneamente catalogarli, quando l'universalità di certi sentimenti e il fuoco, l'equilibrio e la sapienza nel tradurli in forma d'arte è perenne nel

tempo per il genio che viene... quando e dove il Ciel lo manda, e non è legato ad epoca alcuna. Questa è anche una dimostrazione del genio boccheriniano. Del quale il Quintetto esecutore fu costretto a concedere un ulteriore saggio con l'*Andante* (veramente paradisiaco) dell'op. 13.
In collaborazione col Sindacato Musicisti l'Accademia veronese ha tenuto il 1° dicembre un Concerto del Duo Sarti-Poggi (pianoforte-violino) con musiche di Ettore Desderi (*Sonata in sol minore*), L. van Beethoven (*Sonata in fa magg. op. 24 «La Primavera»*), E. Grieg (*Sonata in fa magg. op. 8*): musiche ed esecutori molto cordialmente applauditi.
La Società Amici della Musica ha tenuto il suo primo concerto sabato 3 novembre con il pianista Friederich Gulda il quale ha eseguito le Sonate di Beethoven op. 109, 110-111 e si è riconfermato l'artista di classe quale egli è. Ad esso è seguito il pianista Alberto Mozzati con musiche di Bach, Clementi, Frank, Corradini, Schieppati, Chopin. Il Mozzati, in costante mirabile affinamento dei suoi mezzi, ha lasciato una profonda indelebile impressione nell'uditorio.
Terzo concerto dell'annata è stato quello del Quartetto di Roma (con pianoforte) nella recente formazione: Ornella Santoliquido (pianoforte), A. Pelliccia (violino), B. Giuranna (viola), M. Amfitheatroff (violoncello). Essi hanno eseguito due Quartetti di Brahms, nonchè un Quartetto di Mozart, ponendo in luce le qualità individuali dei singoli artisti e il forte grado di maturità raggiunto dall'assieme.
Il violinista Renato De Barbieri ha poi eseguito con quella dovizia di mezzi violinistici che la Provvidenza gli ha elargito a piene mani la *Sonata in do minore op. 30 n. 2* di Beethoven, la *Sonata in fa minore n. 1 op. 80* di Prokofiev e un gruppo di pezzi violinistici di Achron, Moszkovski-Sarasate, Paganini, Castelnuovo Tedesco, Wieniawski. Alla *Sonata n. 1* di Prokofiev preferiamo senza dubbio l'altra op. 94. Quella presentemente eseguita, pure attraverso effetti strumentali di una certa genialità (ma pur sempre effetti) evocativi di immagini non nuove in questo autore, nasconde troppo spesso il vuoto. Collaboratore autorevole, fortemente musicale e fuso egregiamente col violinista, era il pianista Tullio Macoggi. Ad ambedue il pubblico ha tributato calorosi applausi ed alla fine il De Barbieri ha dovuto concedere vari bis, dando agio ancora alle sue mani di volare a briglia sciolta.

RICCARDO CAPSONI

TORINO

Dileguatasi rapidamente, fin nel ricordo, la troppo breve Stagione lirica, la vita musicale torinese si svolge ormai secondo il consueto schema semestrale (dicembre-maggio), equamente ripartendo l'interesse del pubblico fra l'attività delle quattro Società musicali (per tre, come s'è detto, opportunamente concordata) e la lunga stagione sinfonica pubblica della Rai. Suddivisa in due settori, a fini puramente amministrativi, ma ripristinata l'iniziale formula dell'unico abbonamento, che favorisce una maggiore affluenza del pubblico, detta stagione comprende 25 concerti, con l'aggiunta di altri sette fuori abbonamento imperniati su musiche di più facile accessibilità.

Essa dura fino al 31 maggio, concludendosi con la *Messa da requiem* di Verdi che, diretta da Mario Rossi, rappresenterà un doveroso omaggio alla memoria di Guido Cantelli cui la RAI ne aveva in precedenza affidata la direzione. I programmi, prevalentemente orientati verso una maggiore ospitalità per le musiche ormai affermate, comprendono dieci «novità» in tutto, di cui una sola assoluta, la *Tartiniana II* per violino e orchestra di Luigi Dallapiccola.
La solenne inaugurazione della Stagione, presente Donna Carla Gronchi, è avvenuta nel nome di Robert Schumann, del quale, fra la quasi generale indifferenza, si celebra quest'anno il centenario della morte. L'opera prescelta, *Il Paradiso e la Peri*, è un oratorio tripartito, appartenente al primo periodo della produzione del compositore, che ne mostra la preclare qualità particolarmente laddove i modi elegiaci e patetici preludono alla tematica ispiratrice di alcuni dei suoi bellissimi *lieder*.
La concertazione e direzione di Mario Rossi non esularono dalla normale amministrazione, rinunciando a mettere completa-

mente in luce la varia e complessa psicologia schumanniana; notevole tuttavia il successo, cui contribuirono, in diversa misura, il coro, ottimamente guidato dal maestro Ruggero Maghini, e un folto gruppo di solisti, fra i quali emersero, com'è naturale, il tenore Kmentt e il baritono Rehfuss, vocalmente eccellenti e stilisticamente inappuntabili.

Successivamente Otto Klemperer diresse — novità per Torino — la *Nona Sinfonia* di Sciostakovic, composta nel 1946, che rappresenta senz'altro un passo indietro rispetto alla celebre *Ottava*, forse la più completa e la meglio realizzata dell'autore russo. È un lavoro improntato a gaia spensieratezza, in cui la solidità costruttiva e la coerente ispirazione cedono il passo all'improvvisazione, alla spregiudicatezza, all'estrosità, che, se dimostrano la *verve* dell'allora quarantenne compositore e in fondo la sua sostanziale adesione agli schemi tracciati dalla grande scuola russa dell'Ottocento, non contribuiscono però a precisarne meglio la personalità.

Pure nuova per Torino una piacevole quanto superficiale *Suite* per due pianoforti e orchestra, di Alexander Tansman eseguita dal Duo Gorini-Lorenzi.

Normalità assoluta nell'ambito delle quattro Società musicali, se si eccettua il felice rinnovato esordio del Collegium Musicum, sempre fedele al suo intento culturale di presentare musiche poco note o scarsamente eseguite di illustri compositori del '600, '700 e primo '800: Mozart, naturalmente, fu il prescelto per il pomeriggio inaugurale del 1° dicembre, cui seguirono, due settimane più tardi, Vivaldi, Paisiello, Bach, Haydn, imparzialmente apprezzati e applauditi.

I tre concerti organizzati dalla Società di Musica da Camera rappresentavano, per così dire, il nerbo del quadruplice programma: piacque soprattutto il Trio di Trieste, riconfermatosi eccellente esecutore non meno che valente interprete di musiche disparate, appartenenti a Beethoven, Schumann e Sciostakovic. Dei Virtuosi di Roma, diretti con competente fervore da Renato Fasano, incuriosì l'esecuzione di una affettuosa e briosa *Sonata* per due violini, violoncello e contrabbasso, composta da Rossini appena dodicenne. La nuova, ma già affatata e corretta, Münchener Kammerorchester, diretta da Hans Stadlmair, presentò, fra l'altro, l'artificioso e vacuo *Concerto* per pianoforte e 15 archi, del viennese trentaduenne Gerhard Wimberger.

L'Unione Musicale Studentesca, all'annuale e sempre gradito appuntamento con la S.A.T., celebrante il trentennio della sua fondazione, fece seguire un applaudito concerto violinistico di Franco Gulli, solista dei Virtuosi di Roma.

Gli Amici della Musica si limitarono invece al solo concerto di Andrés Segovia esibitosi nel consueto repertorio chitarristico.

Occasione di raffinato divertimento furono le Marionette di Salisburgo, soprattutto nell'ammirevole esecuzione del mozartiano *Impresario*.

Infine, sempre in tema musicale, va ancora ricordata la conferenza tenuta da Roman Vlad per il ciclo dei Venerdì Letterari. L'argomento trattato — *La musica nel mondo moderno* — è dei più vasti che si possano immaginare e il Vlad lo svolse in forma lineare e sostanzialmente conformistica, dando cioè quello che si suol dire un colpo al cerchio, (pubblico scarsamente aderente ai tempi) e uno alla botte (compositori eccessivamente «avanguardisti»), con il risultato di ottenere l'unanimità degli applausi.

GIORGIO GUALERZI

VARESE

In un clima di entusiasmo, durante due giornate quasi primaverili che hanno ridato alla Città-Giardino un volto inconsueto in questa stagione, si è concluso a Varese il terzo Festival Nazionale Canti della Montagna. La «Stella Alpina d'oro 1956» è stata assegnata, a giudizio del pubblico che ha votato al termine degli spettacoli, al *Canto di Guide alpine* di Giovanni Brunelli. Al secondo posto si è classificata *Il Dom della campana* di Marco Crestani, mentre il terzo premio è toccato a *Cascatelle* di Luigi Molfino.

Il successo dei quattro spettacoli programmati nel pomeriggio e nella serata dei giorni 8 e 9 dicembre ha rivelato tutta la vitalità e le possibilità di sviluppo di una manifestazione che pare destinata ad assumere proporzioni grandiose. L'importanza dell'avvenimento è stata anche sottolineata dal concreto intervento e dalla collaborazione cordiale della Radiotelevisione Italiana, che, oltre che concedere propri presentatori per gli spettacoli — la nota annunciatrice della Televisione Marisa Borroni ed il radiocronista Luca Liguori — ha effettuato una trasmissione televisiva in ripresa diretta della fase conclusiva del Festival.

Non è mancata la nota di colore, costituita quest'anno dalla presenza a Varese di numerose rappresentanze folcloristiche in costume, provenienti da tutte le località montane della penisola e della Francia, Svizzera ed Austria, che hanno suscitato l'entusiasmo del pubblico nel corso degli spettacoli ed in occasione della sfilata per le vie cittadine.

I due Cori incaricati di presentare i canti, quello della sezione CAI di Padova, diretto dal Maestro Livio Bolzonella ed il già noto Coro Alpino Lombardo, della sezione CAI di Milano, diretto dal Maestro Angelo Mazza, si sono ugualmente fatti applaudire per le esecuzioni accurate e perfette. Due complessi che hanno pienamente meritato la simpatia del pubblico e degli appassionati dei canti alpini.

PALERMO

La commemorazione di Ottorino Respighi nel ventesimo anniversario della morte, è stata tenuta a Palermo il 18 dicembre per iniziativa del maestro Pietro Ferro direttore del Conservatorio di Musica V. Bellini. La manifestazione, svoltasi al Teatro Biondo, è iniziata con un discorso commemorativo efficacemente pronunciato dal prof. Antonio Garbellotto. È seguito un concerto di musiche respighiane, comprendente la *Sonata in si minore* per violino e pianoforte, validamente eseguita dal violinista Guido Ferrari e dalla pianista Marisa Bentivegna; *Cinque liriche* cantate con intima penetrazione e dolcemente modulate dalla soprano Fausta Corti, accompagnata al pianoforte dal maestro Michele Rallo. La seconda parte del concerto è stata interamente occupata dalle *Antiche danze ed arie per liuto*, squisitamente elaborate dal Respighi, nella esecuzione precisa ed attenta dell'orchestra da camera del Conservatorio diretta dal maestro Ferro, efficace e sensibile concertatore.

Tutte le esecuzioni sono state salutate dai vivi applausi del folto pubblico.

L. F.

ALLA RADIO

In dicembre sono state diffuse le due composizioni musicali vincitrici del Premio della Radiotelevisione Italiana e del Premio Italia all'ottava edizione del concorso internazionale, indetto dalla RAI, per opere che presentino «*qualità estetiche notevoli*» e contengano «*elementi che perfezionino e arricchiscano l'esperienza radiofonica*».

Le composizioni prescelte, è noto, sono rispettivamente *Il Gioco del Barone* dell'italiano, anzi fiorentino, Valentino Bucchi e l'oratorio radiofonico *Job* dell'olandese Ton de Leeuwe: partiture rispondenti entrambe pienamente, non vi è dubbio, ai requisiti richiesti e tali quindi da giustificare il verdetto della giuria. La prima di esse pur non costituendo una novità in senso assoluto — gli ascoltatori, anzi, ne ricorderanno una non lontana messa in onda — si presenta tuttavia con caratteri di eccezionale freschezza e originalità. Il compositore, che rivela sin da questa sua prima esperienza teatrale una spiccata simpatia per il grottesco, simpatia confermata dall'abbastanza recente *Contrabbasso*, ha brillantemente assecondato la singolare «storia», fornitagli da Alessandro Parronchi, con una musica arguta e, all'occorrenza, patetica, cui conferisce non poco il sagace impiego di una orchestra esigua, ma estremamente varia e frizzante, impostata su trombe, pifferi e tamburi.

Con *Job*, Ton de Leeuwe — allievo di Hermann Badings, vincitore, con l'opera *Oreste*, del Premio Italia 1954 — ha composto un lavoro schiettamente radiofonico — ove si ammetta che la radiofonicità di un'opera non dipenda esclusivamente dal ricorso ad accorgimenti tecnici tipicamente radiofonici, ma anche e soprattutto dal-

la rigorosa aderenza al particolare mezzo d'espressione —, un lavoro, altresì, contesto di una musica abilmente rivolta alla ricerca di atmosfere sonore di notevole potenza evocatrice e spesso felicemente consona allo spirito del profondo dramma biblico.

Il 27 dicembre si è ascoltata, messa in onda dal Programma Nazionale, *La Cantata dei pastori* (Divertimento radiofonico per la notte di Natale) del compositore partenopeo Renato Parodi, pure autore del libretto, ricavato dall'omonima Sacra rappresentazione di Andrea Perrucci. L'azione, che si impernia sulle diaboliche macchinazioni architettate da Plutone ai danni della Vergine Maria e di Giuseppe, è materiata di elementi disparati: sacri, simbolici, buffoneschi, e fornisce quindi al musicista una ricchissima materia da sviluppare. E il musicista sembra non si sia lasciato sfuggire l'occasione: ha inventato, infatti, una musica sovente generatrice di suggestive atmosfere, efficace nella tipificazione dei personaggi, varia nei mezzi espressivi — che vanno dal sistema tonale all'atonalità, non escludendo procedimenti peculiari del mezzo radiofonico — e nel carattere, in quanto accoglie accenti religiosi, pastorali, popolareschi, onomatopeici. Tuttavia, non sempre la fusione degli eterogenei elementi è parsa perfetta, non sempre il compositore è riuscito a fugare una vaga impressione di ibrido, di non compiutamente armonizzato.

Ancora giovani, o, più esattamente, giovanissimi compositori in una trasmissione riservata ai tre atti unici allestiti in ottobre al Teatro delle Novità di Bergamo (*Lo Starnuto* di Andrea Mascagni; *Il Furore di Oreste* del Testi; *La Panchina* di Liberovici), atti fatti conoscere in registrazioni effettuate in occasione del battesimo bergamasco, di cui, su *Ricordiana* di novembre, è stato ampiamente riferito.

Accanto ai giovani non sono mancati gli esponenti della generazione anziana, ben rappresentati dal Ghedini della abilmente congegnata *Pulce d'oro*, dall'ultimo Pizzetti della nobile *Figlia di Iorio*, ed, infine, dal brillante e colorito Prokofiev dell'*Amore delle tre melarance*.

Nel settore sinfonico le note di maggiore interesse, i motivi di particolare richiamo sono stati offerti in dicembre dalla messa in onda di composizioni contemporanee registrate l'estate scorsa presso alcuni Festival —da Aix-en-Provence a Salisburgo, da Rouen a Stoccolma — nonchè dalla trasmissione organizzata da Radio Ginevra, in collaborazione con altri enti di radiodiffusione, con l'intento di ricordare Mozart, nel bicentenario della nascita, mediante l'omaggio resogli da nove compositori d'oggi, di diversa tendenza e nazionalità, ma per la circostanza accomunati. Più o meno in tema, sotto l'aspetto strettamente musicale, con l'assunto, sia che attingessero direttamente al linguaggio mozartiano (*Movimento per quartetto ad archi su un tema del «Flauto magico»* di Kelkel; *Metamorfosi su un gruppo di temi di Mozart* del Blacher), sia che ne rivivessero lo spirito — assumendo atteggiamenti adeguati, baluginanti tra le pieghe delle moderne sonorità —, le composizioni diffuse a Ginevra si sono rivelate tutte di serio impegno, anche se non di uguali pregi artistici. Significativa l'*Ouverture* per orchestra di Martin, la più distante tuttavia dal mondo di Mozart: opera nutrita di schietti valori polifonici e improntata alla consueta nobiltà ed espressione del maestro elvetico. Non meno ricco di eloquenza e di vigorosi accenti poetici si è dimostrato il lavoro di Ghedini, *Recitativo ed aria* per tenore e orchestra, su di un testo dell'*Olimpiade* di Metastasio, posto fra le due accennate composizioni di Kelkel e Blacher. Seguivano pagine di Cigrand, Chevreuille, Uhl, Larsson e, a chiusura della manifestazione, un *Rondò* per orchestra di J. Ibert che ricorda, per certi stilemi armonici e sintattici e per certa magniloquenza di linguaggio, più non obliati modi ottocenteschi che non la sovrana levità mozartiana.

Quanto alle composizioni registrate ai Festival segnaliamo, da Aix-en-Provence, le musiche dal giovanile balletto di Milhaud *L'Homme et son désir*, presentate da Hans Rosbaud unitamente ad un lavoro per flauto ed archi di Luigi Nono, *Y su sangre ya viene cantando* — apparso alquanto disuguale ma non privo di tratti indovinati — e da opere di Britten (*Sinfonietta*), Roland Manuel (*Concerto* per pianoforte e orchestra) e Poulenc (*Deux marches et un intermède*). A proposito del *Concerto* di Roland Manuel, vien fatto di rilevare il curioso contrasto offerto, dopo le delicate espressioni del movimento centrale, dai modi piuttosto banali e «fieraioli» propri del terzo tempo.

Fra le composizioni eseguite al Festival di Salisburgo, abbiamo potuto ascoltare (8 dicembre), diretti da R. Kubelik, *Gli Affreschi di Piero Della Francesca* di Martinu: lavoro, a tratti, piuttosto enfatico e pomposo, e, tutto sommato, privo di nerbo, certo non appartenente alla migliore produzione del chiaro maestro cecoslovacco.

Una decina di giorni più tardi, la registrazione dal Festival di Rouen ha permesso di conoscere la *Jeanne d'Arc* di Maurice Jaubert, su testo di C. Péguy: un oratorio steso per soprano e orchestra, singolarmente ondeggiante tra maniere arcaicizzanti e impressionistiche. Sulla composizione di piuttosto vasto respiro, sembra influire negativamente l'organico prescelto: l'apporto dell'elemento corale avrebbe senza dubbio conferito maggiore varietà all'insieme.

Successivamente, nell'ultimo appuntamento con i Festival (da Stoccolma, questa volta), ci siamo accostati a due maestri di rigida osservanza dodecafonica: Karlhans Stockhausen, di cui è stato offerto l'angoscioso *Kontrapunkte n° 1* e Hans Jelinek, del quale si è udita l'ampia *Sinfonia concertante, op. 22*, una delle opere più convincenti apparse al Festival.

Un programma scambio con la RTF (messo in onda il 20 dicembre) ha dato modo agli ascoltatori italiani di apprezzare le ben costruite *Variazioni* per ottoni e orchestra di Mihalovici, nonchè la *Prima Sinfonia* (*Jean de la peur*) di Landovski, una salda e muscolosa composizione dagli intenti programmatici.

Di un altro maestro francese, Marcel Mirouze, è stato presentato — nel corso di un concerto diretto dallo stesso compositore e tutto dedicato a musicisti d'oltralpe — il balletto *Paolo e Virginia*, contrassegnato, per lo più, da atteggiamenti raveliani.

Per concludere, rammenteremo ancora, fra i numerosissimi lavori offerti durante il nutrito mese sinfonico, *The pleasures of perspective or the sentimental dragon* e *Une Cantate de Noël*, due opere polifonico-vocali, rispettivamente del compositore statunitense T. M. Spelman e di Honegger, oltre a due brani di Barbara Giuranna, *Adagio e Allegro da Concerto* e *Toccata* per orchestra, e alla *Sinfonia n° 7* (*delle Canzoni*) di G. F. Malipiero.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

Il mese televisivo si è presentato insolitamente denso e, nel suo ecclettismo, interessante. Oltre al consueto spettacolo lirico — questo mese la scelta è caduta su *Sonnambula* — si registrano, infatti, la messa in onda della *Messa di Requiem* di Mozart (offerta dalla televisione austriaca per la rete Eurovisione); due spettacoli di balletti, sempre in collegamento Eurovisione: *Pulcinella affamato in Palestina* su musiche di Rossini-Britten e *Schiaccianoci* di Ciaikovski, quest'ultimo in ripresa diretta dal Teatro alla Scala; una ripresa registrata della penultima partitura di Menotti, *Amahl e gli ospiti notturni* e, ancora — a non contare, nuovamente dal teatro milanese, il secondo atto di *Aida* — una trasmissione dedicata al *Pierrot lunaire* di Schönberg, per il ciclo Settenote. In quest'ultima manifestazione, realizzata da Carla Ragionieri e svoltasi a cura di F. Ballo, sono stati presentati, sotto forma di mimo-dramma, alcuni episodi liberamente tratti dalle tre parti della celebre partitura schönberghiana. Apprezzabili e ben intonati al peculiare mondo espressivo della vicenda sono parsi coreografia, scene e costumi.

La Sonnambula, presentata sui teleschermi il 19 dicembre, si è avvalsa della partecipazione di interpreti valorosi e di eccellenti possibilità vocali e sceniche, dalla protagonista Anna Moffo, a Gianna Galli, nel ruolo di Lisa, a Plinio Clabassi e Danilo Vega, cui erano rispettivamente affidate le parti del Conte Rodolfo e di Elvino. Dirigeva Bruno Bartoletti. Sciolta e appropriata la regìa di Mario Lanfranchi, fantasiosi gli scenari.

Poichè siamo in argomento, vogliamo anche segnalare una buona edizione di *Un ballo in maschera*, comparsa sul video

nella seconda metà di novembre, edizione, tuttavia, turbata da inopportuni inconvenienti tecnici. FA. BRU.

NEW YORK

Il balletto *The Duel* (*Le Combat*) di Raffaello De Banfield, scritto nel 1951, ha già superato le cinquecento rappresentazioni. Otto compagnie di balletto, tra cui il Roland Petit Ballet e il New York City Center Ballet, lo hanno fatto conoscere in tutte le parti del mondo, compresi l'Estremo Oriente, l'Africa settentrionale e l'America latina.

In particolare, in occasione di una recente *tournée* nel Giappone, *The Duel* è stato accolto dal pubblico con così grande entusiasmo che il direttore d'orchestra è stato costretto una sera a ripetere l'esecuzione dell'intera partitura senza il ballo.

VIENNA

L'Orchestra d'archi di Milano diretta da Michelangelo Abbado ha svolto nella Brahmssaal, gremita di ascoltatori, un programma dedicato in gran parte ad Antonio Vivaldi.

Sono state eseguite le *Stagioni* e, per la prima volta a Vienna, il *Concerto in si bemolle maggiore* per quattro violini, nella revisione di G. F. Malipiero. Anche il *Concerto in la maggiore* per violoncello di Boccherini e il *Concerto in fa minore* per pianoforte di J. S. Bach sono stati molto ammirati nella interpretazione di Roberto Capuana e di Marcello Abbado. Il *Neues Oesterreich* si è così espresso: «*quest'orchestra ha un volume di suono di eccellente qualità, e nel* Concerto delle Stagioni *di Vivaldi si è dimostrata un insieme di alto valore... La vera forza di questa orchestra disciplinata in modo raro sta nella particolare cura del suono degli archi, colmo di espressione come è raro trovare a tale livello di completezza... Il* Concerto grosso in si bemolle maggiore *concluse efficacemente con tempestoso successo la serata piena di così interessanti esperienze.*

Da Vienna l'Orchestra d'archi di Milano, che è il primo complesso del genere sorto in Italia nei tempi moderni, ha intrapreso una *tournée* in Austria, Germania e Francia.

SAN PAULO

Il Maestro italiano Mario Ferraro ha diretto recentemente un concerto sinfonico al Teatro Municipale il cui programma comprendeva alcune composizioni italiane di non frequente ascolto: la Sinfonia dell'opera *La Clemenza di Tito* di Provesi, *Danze* di Monteverdi (orchestrazione Ferraro) e due brani di Platti per pianoforte e orchestra d'archi (solista l'undicenne Piero Maranca). Inoltre il *Concerto in re minore* per due violini di Vivaldi, *Ponteio n. 1* di Logueira, *Marcia, Andante e Polka* di Strawinski. Il concerto — che era stato realizzato dall'Orchestra Sinfonica Giovanile sotto gli auspici del Museo dell'Arte di San Paulo — ha richiamato un folto e scelto pubblico di ascoltatori che hanno vivamente applaudito l'insolito programma, diretto dal Maestro Ferraro con autorevole sensibilità.

PARIGI

Dal 1° all'8 luglio dell'anno in corso si terrà a Parigi il terzo Congresso Internazionale di Musica Sacra, sul tema: *Nuove prospettive della musica sacra alla luce della recente enciclica «Musicae sacrae disciplina»*.

Durante le dieci sedute previste dal calendario del Congresso si discuterà, tra gli altri argomenti, intorno all'attualità del canto gregoriano; sulla polifonia liturgica contemporanea e le tendenze della musica moderna; sugli strumenti adottati per il culto; del rinnovamento artistico del canto religioso popolare; della musica sacra in relazione alle tecniche moderne d'insegnamento e di diffusione; del canto sacro nelle chiese d'oriente e nei paesi di missione, ecc. ecc.

Accanto a questi dibattiti è previsto lo svolgimento di un ciclo di cerimonie liturgiche solenni che comporranno, per così dire, l'atmosfera religiosa del Congresso e che si svolgeranno nelle più celebri chiese di Parigi. Alcuni concerti poi completeranno la presentazione del quadro della musica sacra fuori dagli stretti confini riservati alla musica liturgica.

RECENSIONI:

dischi

Il concerto strumentale del Settecento italiano

ANTONIO VIVALDI. ***L'Estro armonico op. 3,*** 12 Concerti per orchestra d'archi.

Orchestra d'archi di Stoccarda diretta da Rolf Reinhardt. Violini solisti: R. Barchet, A. Steffen-Wendling, H. Endres, F. Hopfner. Violoncello solista: S. Barchet. Cembalo: H. Elsner.

Vox, 3 dischi LP da 30 cm., PL 7423.

La storia del concerto strumentale, il giorno che avrà risolto alcuni dei non pochi problemi che tuttora impegnano a fondo gli studiosi, non poco dovrà al sussidio del disco: e ciò non solo per il fatto, importantissimo, che da qualche tempo a questa parte è stato possibile di 'ascoltare' quelle pagine che per secoli erano rimaste segregate nelle biblioteche e che erano riaffiorate alcuni decenni or sono soltanto attraverso gli scritti degli storici, ma anche perchè alcune benemerite case editrici hanno coraggiosamente affrontato il rischio di immettere nel mercato intere opere strumentali e non solo degli autori di primissimo piano. Accanto ai nomi di Corelli e di Vivaldi sono infatti apparse intere raccolte dedicate a Torelli, ad Albinoni, a Geminiani; così che a poco a poco si renderà possibile una sempre più approfondita educazione del gusto in senso storico.

La Vox con questi tre dischi ha reso un segnalato servigio alla causa vivaldiana in quanto l'op. 3, che il Prete Rosso gustosamente intitolò *L'Estro armonico*, ci offre, dopo le Sonate a tre dell'op. 1 e le Sonate per violino e basso dell'op. 2, il primo contatto di Vivaldi col prodigioso mondo del Concerto strumentale. La pubblicazione olandese di questi concerti è del 1712 circa, ma la loro composizione va riportata molto indietro: forse già all'entrata del Vivaldi al Conservatorio della Pietà, cioè a partire dal 1703. Furono concepiti e stesi dunque all'incirca negli stessi anni in cui Corelli maturava la sua op. 6ª e Torelli l'op. 8ª, ma lo stile inconfondibile vivaldiano già rifulge con tutti i sintomi della prepotente sua personalità.

Anzitutto c'è qui la reazione alla prassi scolastica e al verbo codificato, in nome dello spirito nuovo. Nella collana dei 12 concerti non manca, ad esempio, un omaggio a Corelli — il n. 7 in fa maggiore — ma è anche la pagina meno interessante della raccolta. La quale aduna una serie di creazioni il cui principio formale risulta assai difficile a catalogare, in quanto, accanto a quattro concerti per violino e orchestra, essa ci presenta concerti per 2 violini solisti, per 2 violini e violoncello solisti, e per 4 violini e cello solisti. È evidente quindi il fermento che lievita nelle musiche de *L'Estro* e che spezza l'equilibrio della stretta parità fra solisti e orchestra che distingueva il *Concerto grosso*. Tale fermento si risolve in tutta poesia nel famosissimo Concerto in re minore (n. 11) che, come è noto, circolò fino a non molto tempo fa in una trascrizione pianistica come opera di W. Fr. Bach. L'incisione dei 12 Concerti vivaldiani ha certamente impegnato a fondo gli ottimi esecutori e il severo direttore della celebre Orchestra di Stoccarda: e l'impegno si trasmette attraverso un palese senso di religiosità che soprintende a tutta la minuziosa concertazione e alla purissima esecuzione. Un senso pànico sembra guidare gli interpreti nei confronti della materia sonora superbamente architettata dal maestro veneziano: una castigatezza che

rasenta il misticismo, una levigatezza che ha del marmoreo. Il primo violino solista, Reinhold Barchet, è assertore fermissimo di codesto stile: il suono del suo strumento è talmente immacolato che quasi raggiunge l'impersonalità e l'assoluto. Le architetture del Concerto si stagliano con chiarezza adamantina, per nulla turbate da apporti psicologici che potrebbero appannarne la lineare lucentezza. È merito insigne, senza dubbio, che la accuratissima incisione fa risaltare alla perfezione; anche se talvolta una certa ondulatezza del ritmo o un più abbandonato afflato lirico sarebbero desiderabili. Come nel caso del ricordato Concerto in re minore, dove lo stupendo Largo che tanto dovette impressionare J. S. Bach (al punto che così da vicino lo ricordò nel solo violinistico della *Passione secondo S. Matteo*), è reso con spirito piuttosto bachiano che vivaldiano. E Vivaldi non è Bach.

ANTONIO VIVALDI. ***Le Quattro stagioni.*** 4 Concerti per violino e orchestra d'archi da *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione op. 8.*

« I Musici », violino solista: F. Ayo.

Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 00301 L.

Dalla pubblicazione de *L'Estro* ai concerti del *Cimento* (1725 circa) intercorrono gli anni in cui la rinnovata coscienza della forma concerto si era chiarificata in maniera solare nel genio vivaldiano.

Nella nuova raccolta domina vivo il senso della natura: accanto alle *Stagioni* troviamo infatti il concerto n. 5 intitolato *La Tempesta di mare* e il n. 10 *La Caccia*. Il Vivaldi 'paesista' che spazia in tutti i campi del descrittivismo: dal realismo più ingenuo (imitazione del canto degli uccelli, mormorar dei fiumi ne *La Primavera*), alle suggestioni squisitamente interiori (sonnolenza primaverile, senso dell'afa estiva, sognante raccoglimento delle intime serate invernali). Sentimento e realtà, idealizzazione di stati d'animo e intelligente trasposizione di suoni esteriori nel mondo della musica, sono interpretati dal Vivaldi, poeta della natura, che qui anticipa il grande respiro della *Pastorale* beethoveniana.

Se questi quattro concerti divennero immediatamente notissimi all'epoca della loro pubblicazione, anche oggi essi figurano fra le pagine preferite di ogni appassionato: lo dimostra il non scarso numero di riproduzioni fonografiche ad essi dedicato. Questa edizione offerta da « I Musici » non solo si affianca degnamente alle precedenti, ma ci sembra avere anche titoli di preferenza, sia per la fedeltà ortodossa al testo sia per la morbidezza e la compatta fusione delle sonorità di cui beneficia la attenta incisione. Chi ha dimestichezza con i testi vivaldiani sarà lieto di ascoltare qui le autentiche espressioni sonore lasciate scritte da Vivaldi, alle quali il revisore V. Negri Bryks ha recato il puro apporto della realizzazione del basso insieme alla scrupolosa ricerca della verità interpretativa in ogni dettaglio delle parti. Il complesso de « I Musici » è, come noto, formato da giovanissimi esecutori; e codesta loro giovinezza, sorretta da una perizia strumentale ineccepibile, sembra animare di inconsueto calore questa incisione che — a differenza di alcune altre — ci diviene di colpo famigliare. I rilievi con cui questo complesso sottolinea elementi della partitura che ci appaiono come insoliti, se non nuovi, donano ai quadri de *Le Stagioni* una freschezza di immediata suggestività. La tecnica del disco riferisce totalmente tutte le sfumature e le intenzioni degli interpreti: dai temi descrittivi, alle atmosfere di paesaggi del tutto interiori.

ARCANGELO CORELLI. ***Concerto grosso op. 6 n. 1.*** (Solisti F. Ayo, W. Gallozzi, E. Altobelli).

ANTONIO VIVALDI. ***Concerto in re minore op. 3 n. 11.*** (Solisti F. Ayo e A. M. Cotogni).

ANTONIO VIVALDI. ***Concerto in la maggiore*** per viola d'amore e archi (Solista B. Giuranna). Padre **G. B. MARTINI,** ***Concerto in fa*** per piano e archi (Solista M. T. Garatti).

« I Musici ».

Columbia, 1 disco LP da 30 cm., QCX 10180.

Dal loro vario e vasto repertorio, « I Musici » hanno raccolto in questo disco quattro composizioni che possono ben servire ad una fruttuosa occhiata panoramica nel dovizioso dominio del Concerto strumentale italiano. Dal perfezionamento del *Concerto grosso* dell'op. sesta di Corelli alla delicata pagina di Padre Martini — uno degli ultimi tiepidi sprazzi che ancora il nostro ingegno creativo dedicò a quella forma musicale che in Italia aveva avuto la sua culla e il suo primo splendore — il disco sembra raccogliere a un dipresso l'alfa e l'omega del nostro concerto settecentesco. Accanto a due pagine famose (il Concerto di Corelli e quello in re min. di Vivaldi ecco una perla vivaldiana che torna alla luce: il Concerto per viola d'amore e archi (n. 189 dell'Opera Omnia edita da Ricordi) in cui le risorse del raro strumento solista sono sfruttate con trepida accoratezza nel delizioso Andante. Ed ecco il quasi ignorato Concerto del saggio Padre Martini, che qui dimostra come la sua proverbiale sapienza poco cedesse alle lusinghe della galanteria: anche nell'intimo Adagio squisitamente costruito nel dialogo fra i parsimoniosi interventi del pianoforte e le belle frasi dell'orchestra, che procedono nell'equilibrio di una studiata indipendenza.

Nei momenti dove l'intimità della pagina si accentua, « I Musici » risultano più evidenti nelle sobrie loro intenzioni, e l'incisione ripete la dolcezza espressiva di un'interpretazione caldamente suggestiva. In genere è nelle zone liriche, più che nella grandiosità architettonica della pura linea musicale, che si ritrova in questo disco l'eccellente classe dei poetici interpreti de *Le Stagioni*.

GUGLIELMO BARBLAN

Altre recenti incisioni

ARCANGELO CORELLI

Concerto grosso in re maggiore op. 6 n. 1.
The Boyd Neel Orchestra diretta da Thurston Dart.
London (L'Oiseau Lyre), 1 disco LP da 30 cm., OL 50129.

Concerto grosso in re maggiore op. 6 n. 4.
I Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano.
La Voce del Padrone, 1 disco LP da 25 cm. QBLP 5024.

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8 (Per la notte di Natale).
Orchestra Sinfonica di Vienna diretta da John Pritchard.
Philips, 1 disco LP da 25 cm. A 00668 R.

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8.
Cappella Coloniensis diretta da A. Wenzinger.
Archiv, 1 disco LP da 25 cm., 13046 AP.

Concerti grossi op. 6 n.ri 4, 7, 8, 9, 10
"I Musici".
Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 00303 L.

BALDASSARRE GALUPPI

Sei concerti per archi.
Orchestra da Camera di Milano diretta da Ennio Gerelli.
Telefunken, 3 dischi LP da 30 cm., TW 30048, 30057, 30095.

FRANCESCO GEMINIANI

Concerto grosso in mi minore op. 3 n. 3 (in due versioni).
The Boyd Neel Orchestra diretta da Thurston Dart.
London (L'Oiseau Lyre), 1 disco LP da 30 cm. OL 50129.

PIETRO ANTONIO LOCATELLI

Concerto in do minore per violino e orchestra d'archi.

Complesso d'archi J.M. Leclair diretto da J.F. Paillard.
Erato, 1 disco LP da 30 cm., LDE 3101.

FRANCESCO MANFREDINI

12 Concerti grossi op. 3.
Complesso «I Musici virtuosi» di Milano diretti da Dean Eckertsen.
Vox, 2 dischi LP da 30 cm., DL 242.

Sinfonia di Natale in do maggiore per archi e organo.
Orchestra sinfonica di Vienna diretta da John Pritchard.
Philips, 1 disco LP da 25 cm., A 00668 R.

GIOV. BATT. SAMMARTINI

Concerto in do maggiore per violino e orchestra.
Violinista Antonio Abussi con Orchestra da camera italiana diretta da Newill Jenkins.
Erato, 1 disco MP da 17 cm., LDE 1034.

Sinfonia in do maggiore
Orchestra dell'Angelicum diretta da Aladar Janes.
Angelicum, 1 disco LP da 30 cm., LPA 966.

ALESSANDRO SCARLATTI

Concerto in fa minore.
The Boyd Neel Orchestra diretta da Thurston Dart.
London (L'Oseau Lyre), 1 disco LP da 30 cm., OL 50129.

GIUSEPPE TARTINI

Concerto in re minore per violino e orchestra.
Violinista Joseph Szigeti con Orchestra diretta da George Szell.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 01140 L.

Sinfonia pastorale per violino concertante, archi e organo.
Violinista Margherita Ceradini con l'Orchestra dell'Angelicum diretta da Massimo Bruni.
Angelicum, 1 disco LP da 25 cm. 25/LPA 1059.

GIOV. BATT. VIOTTI

Concerto per violino, pianoforte e orchestra.
Violinista Antonio Abussi e pianista Carlo Bussotti con Orchestra da camera italiana diretta da Newill Jenkins.
Erato, 1 disco LP da 30 cm., LDE 3029.

Prima Sinfonia concertante per due violini e orchestra.
Violinisti Vasa Prihoda e Franco Novello con l'Orchestra sinfonica di Torino della RAI diretta da Ennio Gerelli.
Cetra, 1 disco LP da 30 cm., LPV 45009.

Seconda Sinfonia concertante per due violini e orchestra.
Violiniste Nilde Pignatelli e Margherita Ceradini con l'Orchestra dell'Angelicum diretta da Aladar Janes.
Angelicum, 1 disco LP da 30 cm., LPA 966.

ANTONIO VIVALDI

Concerto in sol minore per violino e archi; *Concerto in si bemolle* per violino, violoncello e archi; *Concerto in do minore* per violoncello e archi; *Concerto in sol maggiore* per due violini, due violoncelli e archi.
Ensemble Orchestral de l'Oiseau Lyre diretto da Louis de Froment.
London (L'Oiseau Lyre), 1 disco LP da 30 cm., OL 50124.

Concerto in do minore per archi e clavicembalo; *Concerto in mi bemolle* per violino, archi e clavicembalo; *Concerto in la maggiore* per violino, violoncello, archi e clavicembalo.
I Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano.
La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10113.

Concerto in la minore per due violini e orchestra d'archi.
Violinisti David Oistrakh e Isaac Stern con l'Orchestra di Filadelfia diretta da Eugène Ormandy.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 1239 L.

«La Cetra» 12 Concerti per violino e orchestra d'archi op. 9.
Orchestra d'archi «Pro Musica» di Stoccarda diretta da Rolf Reinhardt.
Vox, 3 dischi LP da 30 cm., DL 203.

Musiche contemporanee per pianoforte e per quartetto d'archi

ANTON WEBERN. ***Variazioni op. 27;*** **BELA BARTOK.** ***Canottaggio, Sincopi e Variazioni libere*** dal ***Microcosmos;*** **LUIGI DALLAPICCOLA.** ***Quaderno musicale di Annalibera;*** **IGOR STRAVINSKY.** ***Sonata per pianoforte;*** **ARNOLD SCHOENBERG.** ***Sei piccoli studi per pianoforte op. 19;*** **GOFFREDO PETRASSI.** ***Tre invenzioni.***

Pianista: Carlo Pestalozza.

La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QCLP 12020.

Questo disco ha il pregio di estendersi, da Webern a Petrassi, da Bartòk a Stravinski, da Schoenberg a Dallapiccola, ai campi più disparati e contraddittori della musica pianistica contemporanea: carattere di obiettività e di imparzialità che costituisce certo un titolo di merito, e che è d'altronde reso possibile solo nel caso (come il presente) di un panorama limitato alla sola parte ormai classica, per così dire «collaudata», del Novecento musicale: parte da cui restano fatalmente escluse le «punte» di un Pierre Boulez o di un Karlheinz Stockhausen.

Carlo Pestalozza, anche a prescindere dalle ottime qualità interpretative e tecniche che gli vanno riconosciute, è uno dei pochissimi pianisti che senta la responsabilità di assolvere la propria funzione di intellettuale nella cultura del Novecento, senza lasciarsi avvolgere dalle insidiose spirali degli esibizionismi da rotocalco settimanale o da schermo della TV. La sua profonda serietà interpretativa risulta particolarmente valida nella bella *Sonata* di Stravinski e nelle nitide *Invenzioni* di Petrassi, mentre le altre composizioni completano il panorama, esteso così all'espressionismo dell'op. 19 di Schoenberg (il cui titolo ha avuto la disgrazia di essere tradotto, sulla copertina del disco, in *Piccoli studi*, il che può rimandare stranamente la composizione nell'aula collegiale degli svariati *Album per la gioventù*!,) all'astrattismo delle *Variazioni* di Webern, al decorativismo aulico dell'*Annalibera* dallapiccoliana, sino alle sagge meditazioni didattiche di Béla Bartòk.

ARNOLD SCHOENBERG. ***Quartet op. 37 n. 4;*** **ANTON VON WEBERN.** ***Five Movements for String Quartet op. 5;*** **ALBAN BERG.** ***String Quartet op. 3.***

The Juilliard String Quartet.

Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 01178 L.

L'accostamento di tre composizioni quartettistiche dei tre grandi classici della dodecafonia riesce certamente istruttivo per mettere in luce le divergenze che separano inevitabilmente le personalità di tre grandi musicisti. Il *Quartetto op. 37* di Schoenberg (che è l'unica composizione seriale del disco) si muove in una classica alternanza agogica di tempi veloci e di movimenti lenti: *Allegro molto - Energico, Comodo, Largo, Allegro.*

Nei meravigliosi *Cinque Pezzi* di Anton von Webern il discorso è estremamente rarefatto: ogni singolo inciso acquista un'incredibile intensità espressiva, fissandosi in equilibratissimi dosaggi timbrici; non si tratta ancora della classicità imperturbata dell'ultimo Webern: qui il rapporto tra suono e suono, o meglio, tra suono e silenzio, si concreta sul limite estremo di un'emotività romantica (alcune frasi fanno pensare persino al *Tristano*), filtrata in una pienezza emotiva che esige dall'ascoltatore la massima tensione, la più calda partecipazione per còglierne la purezza di un fervore straordinariamente presente.
Posteriore ai Pezzi weberniani di appena un anno (essendo stato terminato nel 1910), il *Quartetto* di Berg rivela già pienamente il mondo apertamente lirico e appassionato del

Concerto per violino e di *Lulu*. Non è il caso (ci sembra) di sottovalutare questa composizione con il pretesto che quelle di Webern della stessa epoca « sono già molto più avanti ». Berg si esprime in un suo linguaggio, con un'assoluta certezza di riuscire a comunicare, a farsi comprendere, con un'assoluta convinzione di aver sempre qualcosa da dire.

ARNOLD SCHOENBERG. ***Quartet op. 10 in F sharp minor*** for strings and Soprano; ***Quartet op. 30.***

The Juilliard String Quartet col soprano Uta Graf.

Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 01177 L.

Il *Quartetto op. 10* appartiene a un periodo molto tormentato della produzione schoenberghiana: basti pensare alle composizioni che lo precedono o lo seguono immediatamente, la *Kammersymphonie* op. 9 e i *Drei Klavierstuecke* op. 11. Dire che in questo periodo Schoenberg sta rompendo i ponti con la tradizione è troppo semplicistico, perchè nessun musicista sente come Schoenberg tutta la responsabilità morale della tradizione, nessun artista come lui comprende la insostituibile grandezza di quella civiltà musicale che aveva trovato nella tonalità romantica il proprio specchio formale. Ma, a differenza di uno Strauss che può cullarsi sino alla fine in un ripensamento tonale, alieno da ogni problematica che non sia quella dell'esaltazione sensuale e irrazionale, Schoenberg sente tutta la tragica sofferenza di una cultura sulla cui insufficienza egli non riesce a farsi nessuna illusione. Nascono così le grandi opere « sbagliate » del primo Schoenberg: e la più paradossale è forse la *Sinfonia op. 9*, organizzata in un'impossibile architettura ottocentesca, e strumentata in un insanabile squilibrio timbrico. Nel secondo *Quartetto* l'avvio quasi schumanniano farebbe pensare a una libertà di discorso quasi brahmsiana, ma subito si nota l'impossibilità morale di proseguire il discorso iniziato se non attraverso la contorsione espressionistica in un seguito di sfasamenti stilistici: intensi accordi di quarte sovrapposte che si risolvono nel « vuoto » di accordi tonali, elementi ritmici strofici inseriti nell'ambito di un fraseggio ritmicamente libero e « aperto »; nel secondo tempo appare persino una citazione del celebre valzerino viennese *O du lieber Augustin*, sussurrata sommessamente dopo l'acuta tensione emotiva di un lungo e faticoso crescendo, con un effetto di scantonamento espressivo, di mancato inveramento semantico di un'idea. Nel terzo e nel quarto movimento l'inserzione della voce conferma l'esasperazione dei brani precedenti: le due liriche di George (*Litanei* e *Entrueckung*) sono, nell'ambito della « lettura musicale » schoenberghiana, spogliate del loro sostenutissimo contegno stilistico e capovolte in una pateticità stravolta (quella della parola *Liebe* intonata con un salto discendente di doppia nona) assolutamente anti-georghiana.

Nel terzo *Quartetto* la contraddizione tende, a non risolversi, ma a restringersi: il discorso musicale si inquadra nelle rotaie della serie, usata in un modo non certo weberniano, ma garante di una certa omogeneità armonica. Si ha l'impressione tuttavia che, in questa maggiore omogeneità, il discorso si impoverisca in una dodecafonia non sempre spontanea. Così il Finale, che inizia con un accordo di do maggiore, appena « corretto » dall'inserzione di un *la* estraneo, si muove in una quadratura strofica quasi mozartiana che sembra morfologicamente interdipendente a un'armonia tonale. Nel secondo tempo appaiono i raggruppamenti per quarte (sfasate polifonicamente in incroci contrappuntistici), che costituiscono una specie di « idea centrale » di tutta la produzione di Schoenberg.

Il disco presenta un'ottima esecuzione del Juilliard String Quartet, e una validissima interpretazione del soprano Uta Graf, impegnata nell'ardua parte vocale del *Quartetto op. 10*.

NICOLÒ CASTIGLIONI

LETTERE AL DIRETTORE

Per il corso di dodecafonia presso il Conservatorio « Verdi » di Milano

Genova Sestri, 11-11-1956

Illustre Maestro,

leggo che al Conservatorio di Milano è stata decisa l'istituzione di un corso straordinario di dodecafonia. Trovo per lo meno strano che in uno dei più gloriosi Conservatori d'Italia e che si onora del nome dell'italianissimo nostro Verdi, venga ufficialmente istituito l'insegnamento di una esotica teoria assolutamente non idonea alla formazione di musicisti italiani.

Un nostro musicista scrisse:

" Ed è questa la vera, essenziale ragione che crea quella incolmabile distanza tra l'arte di Schönberg e l'anima nostra: la mancanza di luminosità e quindi di gioia. In quell'arte tutto è cupo, di una opacità senza speranza. Non di simil desolato canto ha volontà la nostra adolescenza, ma invece del grido gioioso e presago dell'allodola aurorale. E le nebbie nordiche non fanno per noi, uomini mediterranei ".

Questo scrisse un musicista che non può essere accusato di " immobilismo " avendo anzi sviluppato la propria carriera di compositore attraverso le più svariate esperienze: è Alfredo Casella.

Concludendo: chi vuole studiare la dodecafonia lo faccia per conto proprio, ma tale barbaro sistema musicale non entri come materia d'insegnamento nei nostri Conservatori.

Con ossequio

ERMETE CANEPA
Già titolare di Armonia, Contrappunto e Fuga
e di Cultura musicale generale
nel Liceo Musicale Nicolò Paganini di Genova

Illustre Maestro Canepa,

con tutta franchezza devo dirLe che non riesco a intravedere alcun pericolo derivabile dalla conoscenza di qualsivoglia teoria. (Della quale ognuno è poi libero di far quell'uso che crede).

La conoscenza della dodecafonia, oltre a costituire un arricchimento comunque culturale, non servirà per lo meno a impedire che si parli e si scriva di argomenti seriali pur senza saperne un'acca? Circa " *l'incolmabile distanza fra l'arte di Schönberg e 'anima nostra* " rilevata dal Casella, va subito detto che questo in ogni caso non sarebbe un fatto dipendente dall'adozione o no della dodecafonia o d'altra teoria ancora, ma legato a fatali cause dalle radici più profonde. Quelle medesime cause che (considerate con qualche ingenuità anche dal Mazzini) misero in discordia, tanto per fare un esempio vicino e facile, verdiani e wagneriani, quando la dodecafonia (almeno come materia metodicamente sistemata) era ancor di là da venire.

Sarebbe anzi da osservare che ove l'adozione della dodecafonia divenisse universale, ogni *distanza* verrebbe a essere colmata propriamente grazie a un ra-

zionale livellamento di monti, mari e colline, in virtù del quale livellamento, nonchè vedere l'allodola mediterranea insieme consertata col gallo cedrone, ci sarebbe da assistere a un grandioso girotondo di tutta la fauna terrestre.

Celie a parte, vorrei dire insomma che la dodecafonia nonchè non influire negativamente sull'*incolmabile distanza*, potrebbe anzi essere un ponte livellatore e annullatore d'ogni strapiombo.

Per parte mia posso testimoniare che quando in piena seduta inaugurale del presente anno accademico del Conservatorio di Milano, il M° G. F. Ghedini annunciò di aver istituito un corso di dodecafonia (corso facoltativo, libero, riservato ai soli diplomati interni ed esterni) il collegio dei professori apprezzò senz'altro la decisione non ravvisandovi pericoli e danni di sorta, nè per la musica italiana nè per quella d'altri Paesi.

Inutile dirLe, Maestro, che rispetto, naturalmente, anche il Suo autorevole parere. RingraziandoLa quindi dell'appassionante Sua comunicazione, contraccambio sentiti ossequi.

Contro la musica narcotizzante

Vittorio Cavalleri - Sanremo

La sua antipatia per l'azione narcotizzante di certa musica troverebbe piena rispondenza per l'appunto "negli antiquati scritti" di quello Hanslick che Lei mostra di considerare meno di zero. E sbaglia, perchè fu esteta limitato e caparbio, Hanslick, ma nei suoi limiti ineccepibilmente coerente. Fra l'altro, intorno alla musica come narcotico fu proprio lui che anticipò il Nietzsche da lei entusiasticamente ammirato. Ha mai letto quella pagina dove Hanslick parla di certi uditori che "rannicchiati nella loro poltrona si lasciano cullare dalle vibrazioni dei suoni come a una voluttuosa esplorazione auricolare, ritrovandosi al fine in uno stato di indefinibile eccitamento [badi che cito a memoria, implacabile memoria, ma non infallibile] eccitamento che tali uditori hanno la dabbenaggine di credere d'ordine puramente spirituale"? La legga. Si accorgerà che forse proprio di lì il Nietzsche scattò nel "round poco conclusivo" contro Wagner.

Un compositore se non «si muove» difficilmente viene eseguito

M° Perla Serantini Bissi - Lido di Venezia

Dice bene, Signora Perla. E sa quand'è che si scopre se il compositore "si muoveva" o no? Quando non si muove più. Morto che sia, se gli cessano le esecuzioni vuol dire che era proprio lui a motivarle "movendosi".

"*Impariamo* [cedo la penna a Lei] *a risparmiare fiato e suole di scarpe in anticamere e viaggi verso gli enti, e stiamo a vedere se la pagina impara a camminare da sè. Così l'autore giunto sul passo estremo, vedendo la pagina camminare con mezzi propri, potrà serenamente cantare: or muoio tranquillo*".

Resp. Guido Valcarenghi
Arti Grafiche G. Mengozzi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1956)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
AURIC	*Musical Chairs*	Balletto		Hagen	Epplen		Ricordi Paris
BANFIELD (de)	*Il Combattimento*	Balletto		Genova	Levine	Carlo Felice	Ricordi New York
BANFIELD (de)	*Il Combattimento*	Balletto		Livorno	Levine	La Gran Guardia	Ricordi New York
BANFIELD (de)	*Il Combattimento*	Balletto		Firenze	Levine	Comunale	Ricordi New York
BANFIELD (de)	*Il Combattimento*	Balletto		Lisbòa	Levine	Tivoli	Ricordi New York
CATTOZZO	*I Misteri gaudiosi*	Opera	3	Cislago (Como)	Castagnino	Nuovo	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Interm. buffo	1	S. Cruz de Tenerife (Canarie)	Massaron	Guimera	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Interm. buffo	1	Las Palmas (Canarie)	Massaron	Perez Galdos	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Interm. buffo	1	Duisburg (Germ.)	Zilcher		Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Interm. buffo	1	Baden-Baden	Amaducci		Ricordi
DONIZETTI-CATTINI	*Rita*	Opera	1	S. Cruz de Tenerife (Canarie)	Massaron	Guimera	Ricordi
DONIZETTI-CATTINI	*Rita*	Opera	1	Las Palmas (Canarie)	Massaron	Perez Galdos	Ricordi
DONIZETTI-CATTINI	*Rita*	Opera	1	Milano	Medetti	Ospedale Magg.	Ricordi
GHEDINI	*La Pulce d'oro*	Opera	1	Milano RAI	Sanzogno		Ricordi
MENOTTI	*Sebastian*	Balletto		Milano	Rosada	Scala	Ricordi
MENOTTI	*Il Telefono*	Op. com.	1	S. Cruz de Tenerife (Canarie)	Massaron	Guimera	Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono*	Op. com.	1	Las Palmas (Canarie)	Massaron	Perez Galdos	Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono*	Op. com.	1	Palermo	Kaiser	Biondo	Schirmer
MIGNONE	*Batucaje*	Balletto		Bordeaux		Grand Théatre	Ricordi S. Paulo
PIZZETTI	*La Figlia di Iorio*	Tragedia	3	Milano RAI	Pizzetti		Ricordi
RESPIGHI	*La Fiamma*	Opera	3	Trieste	Basile	Verdi	Ricordi
RESPIGHI	*Maria Egiziaca*	Opera	1	Palermo	La Rosa Parodi	Massimo	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Balletto		Palermo	La Rosa Parodi	Massimo	Ricordi
TESTI	*Il Furore di Oreste*	Tragedia	1	Bergamo RAI	Gracis		Ricordi
ZANDONAI	*Francesca da Rimini*	Tragedia	4	Roma RAI	Guarnieri		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BACH-RESPIGHI	3 *Corali*	Orch.	London BBC	Hopkins		12	Ricordi
BASSANI-MALIPIERO	*Canzoni amorose*	Archi	München	Kloss		5	Ricordi
BOIELDIEU-STUEBER	*Concerto per arpa e picc. orch.* (esecuzione parziale)	Picc. orch.	Frankfurt	Rudolf	Stein	10	Ricordi
BOIELDIEU-STUEBER	*Concerto per arpa e picc. orch.*	Picc. orch.	Frankfurt	Rudolf	Stein	21	Ricordi
CARABELLA	*Suite per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e corno*	Quintetto fiati	West BBC			13	Ricordi
CASTALDI	*Tarantella*	Archi	London BBC	Sax		5	Ricordi
CIMAROSA-CECE	*Concerto per 2 flauti e orchestra*	Orch.	Edinburgh			18	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*, Ouverture	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart		5	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*, Ouverture	Orch.	London BBC	Jenkins		5	Ricordi
CLEMENTI-CASELLA	*Sinfonia in do*	Orch.	Lille RTF	Clowez		22	Ricordi
CLEMENTI-CASELLA	*Sinfonia in do*	Orch.	London	Robinson		22	Ricordi
CLEMENTI-FASANO	*Sinfonia in re*	Orch. cam.	Milano	Gracis			Ricordi
CLEMENTI-FASANO	*Sinfonia in re*	Orch. cam.	Napoli	Basile			Ricordi
CLEMENTI-FASANO	*Sinfonia in re*	Orch. cam.	Radio Hilversum (Olanda)	Damevino			Ricordi
CORELLI-TONI	8° *Concerto grosso* «*Per la notte di Natale*» *in sol min. per 2 violini, violoncello di concertino, archi e org.*	Picc. orch.	Paris	Blot		15	Ricordi
DUBENSKI A.	*Prelude toccata and Fugue*, per 3 tromboni, tromba e orch.	Orch.	Montreal	Pelletier		12	Ricordi
FRESCOBALDI-GHEDINI	*Toccata* dai 4 *Pezzi*	Orch.	Catania	Pedrotti		4	Ricordi
GABRIELI A.-GHEDINI	*Aria della battaglia*	Orch.	Baden-Baden	Rosbaud		9	Ricordi
GABRIELI G.-GHEDINI	*Canzoni* dalle *Sacrae Symphoniae*	Coro e orch.	Baden-Baden	Rossi		18	Ricordi
GABRIELI G.-GHEDINI	*Canzoni* dalle *Sacrae Symphoniae*	Coro e orch.	Paris	Blot		18	Ricordi
GHEDINI	*Pezzo concertante* per 2 violini e viola obbligata e oboe	Orch.	Bremen	Thierfelder		13	Ricordi
GIURANNA	*Adagio e allegro di concerto* per 9 *strumenti*	Picc. orch.	Napoli RAI	Sanzogno		8	Ricordi
GIURANNA	*Toccata per orchestra*	Orch.	Roma RAI	Giulini		7	Ricordi
GUERRA PEIXE	*Paulista*, Suite sinfonica n. 1	Orch.	TV e Radio Tupi (S. Paulo)	Guarnieri			Ricordi S. Paulo
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Orch.	Palermo	Barbirolli		6	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Orch.	Brescia	Cantelli		6	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Orch.	Novara	Cantelli		6	Ricordi
KELKEL	*Concertino*, per violoncello e orchestra	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart	Hindrichs	16	Ricordi Paris
KNIPPER	*Vanch-Suite* op. 29	Orch.	Milano	Ullu			Mezhkniga
LAPARRA	*Suite italienne*	Picc. orch.	Köln	Marszalek	Neugebauer	9	Ricordi
LEO-CILEA	*Concerto in re*, per violoncello e archi	Archi	London BBC	Lucas	Bunting	14	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Paris	Blot		20	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Livorno	Priano		20	Ricordi
MALIPIERO	7° *Sinfonia* (delle canzoni)	Orch.	Roma RAI	Mitropoulos		20	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Baden-Baden	Bour		14	Ricordi
MARCELLO-BONELLI	*Concerto grosso in fa*	Archi	München	Kloss		15	Ricordi
MARTUCCI	*La canzone dei ricordi*, per mezzo soprano e picc. orch.	Picc. orch.	Catania	Caracciolo	Nicolai	29	Ricordi
MARTUCCI	*Colore orientale*	Orch.	Hamburg	Martin		6	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Orch. cam.	Catania	Caracciolo		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Catania	Caracciolo		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	München	Petralia		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Köln	Friesay		6	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch. cam.	Catania	Caracciolo		5	Ricordi
MASCAGNI	*La gavotta delle bambole*	Archi	Berlin	Gaebel		2	Ricordi
MASETTI	*Idillio e Ditirambo*	Gr. orch.	Krakow (Pol.)	Skrowaczewsky		10	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Preludio	Orch.	Dayton (Ohio)	Katz		5	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Preludio	Orch.	Baden-Baden	Ackermann		5	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*. Preludio	Orch.	Frankfurt	Schröder		5	Ricordi New York
MIGNONE	*Fantasia brasileira*, per pianoforte e orchestra	Orch.	Bremen	Hollinger	Stech	15	Ricordi
MIGNONE	*Fantasia brasileira*, per pianoforte e orchestra	Orch.	Köln	Marszalek	Stech	15	Ricordi
MIGNONE	*Fantasia brasileira*, per pianoforte e orchestra	Orch.	Stuttgart	Odnopossoff	Priegnitz	15	Ricordi
MIGNONE	*Fantasia brasileira*, per pianoforte e orchestra	Orch.	Berlin RIAS	Walter	Schröder	15	Ricordi
MIGNONE	*Fantasia brasileira*, per pianoforte e orchestra	Orch.	München	Schmidt-Boelcke	Stech	15	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pianoforte e archi*	Archi	Lucca	Priano	Gragnani de Botton	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pianoforte e archi*	Archi	Livorno	Priano	Gragnani de Botton	12	Ricordi
NAPOLI	*Un curioso accidente*. Sinfonietta	Orch.	Milano RAI	Basile		5	Ricordi
NORDIO	*Poema*, per violino e orchestra	Orch.	Coburg	Wirthensohn		11	Ricordi
OERTZEN	*Hiob*	Orch.	Frankfurt	Oertzen		21	Ricordi Lörrach
PAISIELLO-BRUGNOLI	*Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Toronto	Barbini	Horton	15	Ricordi
PARODI	*Fanfara* e 3 *danze*. Suite dalla Festa teatrale «Folies Bergères 1668»	Orch.	Napoli	Basile		15	Ricordi
PEROSI	*La Risurrezione di Lazzaro*. Oratorio per soprano, mezzo soprano, tenore, baritono, basso, coro a 4 voci miste e orch.	Coro e orch.	Treviso	Pessina		70	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Gr. orch.	Bruxelles INR	Klecki		20	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Gr. orch.	Bogotà	Roots		20	Ricordi
PETRASSI	*Partita*	Gr. orch.	Stuttgart	Erede		20	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Notturno e rondò fantastico*	Gr. orch.	Bogotà	Roots		12	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Orch.	Stuttgart	Marszalek	Bassler	12	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Orch.	Baden-Baden	Kloiber	Priegnitz	12	Ricordi
PILATI	*Alla culla*. Ninna-nanna	Picc. orch.	Napoli	Gavazzeni		5	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi*, per pianoforte e archi	Archi	Baden-Baden	Smola	Weinert	15	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi*, per pianoforte e archi	Archi	Hamburg	Martin	Weinert	5	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto dell'estate*	Gr. orch.	Bogotà	Roots		25	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Stockholm		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Göteborg (Svezia)		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Radio Oslo (Norvegia)		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Copenhagen (Dan.)		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Aarhus (Dan.)		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Hamburg (Germ.)		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Köln (Germ.)		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Klagenfurt (Austria)		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Wien		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Graz (Austria)		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli	32	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Piec. orch.	Sutton Coldfield	Gray		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Piec. orch.	Tel Aviv	Molinari Pradelli		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Piec. orch.	Palermo	Ferro		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Piec. orch.	Freies Berlin	Münchinger		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie*. Italiana (dalla 3ª suite)	Archi	Stuttgart	Erede		5	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Toronto	Barbini		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Toronto CBC-TV	Crum		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Lüdenscheid	Henning		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Detmold	Brass		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Herford	Brass		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Leatherhead	Riddich		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Baden-Baden	Kloiber		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Bremen	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Frankfurt	Lehmann		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Stuttgart	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Oberhausen	Köhler		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Frankfurt	Cremen		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Bad Neuheim	Cremen		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Palermo	Ferro		16	Ricordi
RESPIGHI	*Belfagor*. Ouverture	Gr. orch.	Palermo	La Rosa Parodi		7	Ricordi
RESPIGHI	*Concerto a cinque*, per oboe, tromba, violino, cembalo, pianoforte e archi	Orch. cam.	Frankfurt	Dammer		18	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*	Gr. orch.	London	Leonard		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Feste romane*. Finale	Gr. orch.	Freies Berlin	Heger			Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Hamburg	Steiner		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Toronto CBC	Mazzoleni		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Stuttgart	Erede		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	London	Sargent		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Bonn	Dammer		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Sao Paulo	Belardi		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt	Schröder		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Frankfurt	Erede		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Köln	Marszalek		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	London BBC	Hopkins		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Berlin	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Hambug	Marszalek		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Montreal CBC	Choten		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Bremen			20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Paris	Fossier		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Springfield (Massach.)	Steffanson		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Dayton (Ohio)	Katz		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Kiel	Winkler		20	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pianoforte e orchestra*	Orch.	Frankfurt	Schröder	Sott	18	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Berlin RIAS	Jochum		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Montreal CBC			16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	London BBC	Sherman		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Gr. orch.	Ottawa	Kash		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Gr. orch.	Lugano	Schumacher		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Gr. orch.	Radio Gazeta (S. Paulo)	Belardi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Gr. orch.	Köln	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Gr. orch.	Baden-Baden	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Gr. orch.	Hamburg	Lessing		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Gr. orch.	Stuttgart	Müller-Kray		20	Ricordi
ROCCA	*Momento sinfonico* da *Monte Ivnor*	Gr. orch.	Roma	Rozsnyai		6	Ricordi
SALIERI-TONI	*Sinfonia in re*	Picc. orch.	London	Foster-Clark		8	Ricordi
SALVIUCCI	*Introduzione, passacaglia e finale*	Gr. orch.	Köln	Giulini		13	Ricordi
SCIOSTAKOVIC	*Sinfonia n. 9 op. 70*	Orch.	Napoli	Rachmilovich			Mezhkniga
VILLA LOBOS	*Caixinha de boas Festas*. Poema sinfonico	Gr. orch.	London BBC	Robinson		30	Ricordi
VILLA LOBOS	*O Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Detroit (Mich.)	Poole		4	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Los Angeles (Cal.)	Martin		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Springfield (Massach.)	Steffanson		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Kingston (Rhode Island)	Abusamra		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Grinnell (Iowa)	Jones		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	New York	Andres Emile		31	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Bremen	Hauk		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Soissons (Francia)	Host		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Tuscoloosa (Alabama)	Johnson		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Allentown (Penn.)	Hartman		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Redding (Conn.)	Enson		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Philadelphia (Penn.)	Conkey		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Cedar Grove (New Jersey)	Grammer		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	New York City	Walker		31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la, F.XI n.* 4, per archi e cembalo	Archi	Genova	Caracciolo		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in la, F.XI n.* 4, per archi e cembalo	Archi	Paris	Blot		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in fa, F.VII n.* 2, per oboe e cembalo	Archi	Radio Grenoble	Thenveny		10	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in re min.* « Madrigalesco » F. XI n. 10, per archi e cembalo	Archi	Torino	Bruni		10	Ricordi
VIVALDI-FANNA	*Sinfonia in si min.* « Al Santo Sepolcro » F. XI n. 7	Archi	Radio Hilversum (Olanda)	Damevino		6	Ricordi
VIVALDI-MADERNA	*Concerto in do* « Per l'Assunzione di Maria Vergine », F.I n. 3, per violino, archi e cembalo	Archi	Milano	Rossini	Redditi	12	Ricordi
VIVALDI-MADERNA	*Concerto in do min.* F. XI n. 8, per archi e cembalo	Archi	Padova	Scimone		6	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do.* per ottavino, archi e cembalo	Archi	London BBC	Bernard	Smith	11	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol* « Alla rustica », F. XI n. 11, per archi e cembalo	Archi	Bruxelles INR			4	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*La Primavera* dalle 4 *Stagioni*	Archi	Paris	Blot		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*L'Autunno dalle 4 Stagioni*	Archi	Köln	Giulini		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*L'Inverno* dalle 4 *Stagioni*	Archi	Toronto	Barbini		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in fa* « La tempesta di mare », F.XII n. 28	Orch. cam.	Saarbrücken	Ristenpart		8	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Concerto in la,* per *l'Eco lontano*	Picc. orch.	Philadelphia	Ormandy		14	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*La Primavera dalle 4 Stagioni,* per violino, archi, cemb. e org.	Archi	London	Fixman	Rothstein	10	Ricordi
VIVALDI-TAMBURINI	*Concerto in si min.,* per pianoforte e archi	Archi	Glasgow (Gran Bret.)	Roberts	Walker	18	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (ottobre - dicembre 1956)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
WOLF FERRARI	*Il Campiello.* Intermezzo	Orch.	Frankfurt	Häfner		5	Ricordi
WOLF FERRARI	*Il Campiello.* Intermezzo	Orch.	Stuttgart	Schüchter		5	Ricordi
WOLF FERRARI	*Il Campiello.* Ouverture	Orch.	Berlin RIAS	Walter		5	Ricordi
WOLF FERRARI	*La Dama boba.* Ouverture	Orch.	Hamburg	Schüchter		5	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la,* per oboe, archi e 2 corni	Picc. orch.	Berlin	Lange	Erthel	20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la,* per oboe, archi e 2 corni	Picc. orch.	Wilmslow (Gran Bret.)	Brierley		20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la,* per oboe, archi e 2 corni	Picc. orch.	Köln	Marszalek	Mauruschat	20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la,* per oboe, archi e 2 corni	Picc. orch.	Stuttgart	Bodart	Landeck	20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la,* per oboe, archi e 2 corni	Picc. orch.	Stuttgart	Münchinger	Weber	20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Ritornello atto III* dal *Campiello*	Orch.	London BBC	Cantell		2	Ricordi
WOLF FERRARI	*Suite-concertino in fa,* per fagotto, archi e 2 corni	Picc. orch.	London BBC	Lucas		20	Ricordi
ZANDONAI	*Cavalcata* dalla *Giulietta e Romeo*	Orch.	Hamburg	Schüchter		8	Ricordi
ZANDONAI	*Colombina.* Ouverture	Orch.	Hamburg	Martin		8	Ricordi
ZANDONAI	*Serenata Medioevale,* per violoncello solista, 2 corni, arpa e archi	Picc. orch.	Milano	Rossini	Caruana	12	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orchestra*	Orch.	Napoli	Scherchen	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orchestra*	Orch.	Palermo	Celibidache	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orchestra*	Orch.	Roma	Previtali	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve per archi*	Archi	Napoli	Scaglia		15	Ricordi
ZAFRED	4ª *Sinfonia* « In onore della resistenza »	Gr. orch.	Katovice (Pol.)	Skrowaczewsky		30	Ricordi
ZAFRED	4ª *Sinfonia* « In onore della resistenza »	Gr. orch.	Zabrze (Pol.)	Skrowaczewsky		30	Ricordi
ZAFRED	4ª *Sinfonia* « In onore della resistenza »	Gr. orch.	Cieszyn (Pol.)	Skrowaczewsky		30	Ricordi
ZAFRED	4ª *Sinfonia* « In onore della resistenza »	Gr. orch.	Warsawa (Pol.)	Skrowaczewsky		30	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta*	Picc. orch.	Radio Luxembourg	Pensis		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.

Catalogo completo a richiesta.

EDIZIONI RICORDI

ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI

dal 1° al 31 Gennaio 1957

			Lire
LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			
129250	Monpellio	*Sigismondo d'India musicista palermitano.*	1200
PIANOFORTE			
E.R. 2555	Chopin	*Grande valzer brillante*, op. 18 (Brugnoli-Montani)	200
E.R. 2181	Martucci	*Composizioni scelte.* (Longo Al.). Vol. I°	1700
CANTO E PIANOFORTE			
113143	De Leva	*Canta il mare.* Canzonetta marina (ms-br)	250
117861	—	*La Pavana.* (s-t)	250
VIOLONCELLO E PIANOFORTE			
129183	Fuga	*Concerto, per violoncello e orchestra.* (1955). Riduzione	2000
CHITARRA			
129390	De Falla	*Omaggio.* Scritto per le «Tombeau de Debussy». Revisione e ditezgiatura di M. Llobet	200
ORCHESTRINA			
115531	Novaro	*Inno di Mameli*	1000
SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE			
	Rossini	*Guglielmo Tell* (in brochure)	4800
	Verdi	*La Traviata* (in brochure)	2100
LIBRETTI			
	Poulenc	*Dialoghi delle Carmelitane*	250
	Viozzi	*Un intermezzo notturno*	200
PARTITURE D'ORCHESTRA (formato 8°)			
	Vivaldi	*10ª Serie dei «Concerti» dal Tomo 226 al 250*	

Sono disponibili
poche copie
dell'ANNATA 1956
di **Ricordiana**
rilegata in tutta tela,
con indice generale.

Indirizzare le richieste,
accompagnate da un assegno
di L. 3.500,
direttamente all'Amministrazione,
via Berchet 2, Milano.

ARCHIV
PRODUKTION

	Disco:
FRESCOBALDI GIROLAMO Toccate d'intavolatura Fritz Neumeyer, cembalo	AP 13043
Fiori Musicali Edward Mueller su antico organo italiano nella Cappella Argentea in Innsbruck	AP 13045
CORELLI ARCANGELO Concerto Grosso per la notte di Natale dir. August Wenzinger Fritz Neumeyer, continuo cembalo	AP 13046
VIVALDI ANTONIO Concerto per viola d'amore, liuto e tutti gli strumenti in sordina Emil Seiler, viola d'amore Karl Egon Glueckselig, continuo cembalo	AP 13046
BACH JOHANN SEBASTIAN Cristo giacque nel Sepolcro Cantata sulla festa di Pasqua BWV 4 dir. Fritz Lehmann Tritt auf die Glaubensbahn Cantata sopra la notte di Natale BWV 152 Complesso da Camera Emil Seiler	APM 14046
GUILLAUME DE MACHAUT La Messe de Notre Dame 10 opere profane Pro Musica Antiqua - Bruxelles dir. Safford Cape	APM 14063

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI

Via Fabio Filzi, 29 - MILANO - Telefono 69.92

UFFICI:

BOLOGNA Via Riva Reno, 65 - CATANIA Via Pacini Palazzo Ina - FIRENZE Piazza Stazione, 1 - 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



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

Direz. - Redazione - Amministraz. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

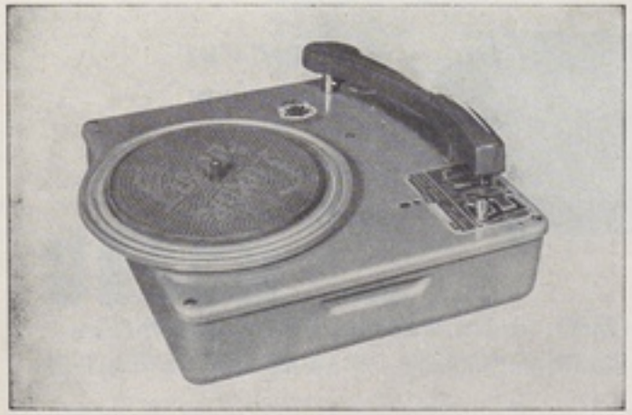
Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

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.



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

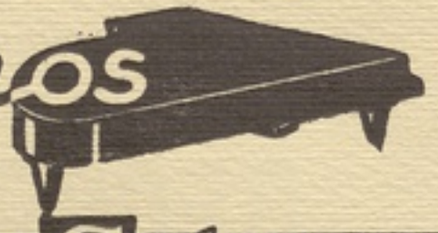
le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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

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 III N. 3 / MARZO 1957

Ricordiana

G. RICORDI & C. s.p.a.
Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, ang. S. Raffaele
Corso V. Emanuele, 34

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., 380
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: Mosarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1237
CILE Santiago. Reggero 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. Ferand Guzman: Apartado, 656
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferrelli: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. n. 510-1-1 Yurakucho. Chiyoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, 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: Diputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Angenstreinerstrasse, 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 Musico: Colón a Dr. Diez, 31

Ricordiana

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie
Anno III N. 3 Marzo 1957

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

Sommario:

pag.

130 *Presenza di Lorenzo Perosi* di Adelmo Damerini.

133 *Ragioni di una scelta* di Michelangelo Abbado.

140 *Contributi bibliografici*: Principali novità sinfoniche eseguite in Italia dal 1° ottobre 1955 al 31 dicembre 1956.

145 *La vita musicale*: *Un intervento notturno* di Giulio Viozzi a Trieste (B. Bidussi); teatri e concerti a Milano, Roma, Napoli, Firenze, Genova, Torino, Trieste, Catania, Treviso, Verona, alla Radio, alla Televisione. Lettere: dagli Stati Uniti (*La diffusione televisiva dell'opera lirica e la N.B.C.* di C. E. Ricordi), dalla Germania Occidentale, dalla Germania Orientale, dalla Cecoslovacchia.

168 *Note musicali*: Modulazioni, Concorsi.

Recensioni

170 *Musiche* di: L. Tomelleri, G. Rossini, R. Gorini Falco, A. Esposito, Compositori italiani, portoghesi e spagnoli dei sec. XVI-XVIII.

172 *Dischi*: Melodrammi italiani dell'Ottocento.

175 *Lettere al Direttore*

Presenza di Lorenzo Perosi

di Adelmo Damerini

Lorenzo Perosi è sparito con la sua figura fisica, ma la sua opera e la voce che ne deriva rimangono vive a rispondere a qualche istanza dell'anima contemporanea. Calmati gli entusiasmi eccessivi della prima ora, sopiti gli aspri attacchi e le incomposte discussioni che ne seguirono, oggi possiam contemplare l'opera perosiana con giusto criterio e correggere errori che essa produsse e che potrebbero permanere senza una serena attenzione. È quello che sentiamo l'obbligo di fare ora brevemente, come omaggio alla verità e allo spirito del grande Maestro scomparso, che noi amammo fin dalla sua folgorante apparizione.

Se infatti, nel periodo della infatuazione melodrammatica di fine Ottocento colpì il fatto di vedere riprendere le tradizioni gloriose di certe forme elevate quali l'Oratorio e la musica strumentale, dall'altro lato non si comprese che Perosi, a differenza di altri solitari e benemeriti musicisti che coltivarono le grandi forme con *animus* principalmente tedesco, seppe con più vero senso storico risentire per il primo una tradizione di forme e di spiriti veramente italiane. Egli non si presentò come un riformatore nel senso assoluto, ma come un rievocatore della grande anima musicale latina. Si disse e si ripetè che la sua opera presenta elementi tolti di peso dai grandi classici e romantici tedeschi; ma se Perosi, nel corso della sua elaborazione interiore, interrogò anche spiriti magni stranieri come un Bach, un Wagner prima, uno Strauss, un Debussy dopo, egli ne contemplò il viso sotto un colore — specialmente riguardo al primo — intonato al cielo italiano. Non ci inganni qualche esteriorità di atteggiamenti: è la voce di Palestrina, di Frescobaldi, di Gabrieli, di Carissimi quella che si riudì per la prima volta, più che la voce di Schütz, di Bach, di Haendel, di Wagner. E questi influssi non generarono un *pastiche* informe, come poteva avverarsi con un artista mediocre sebbene avveduto, ma essi confluirono in uno spirito così vergine, fresco, ingenuo, che non ne alteravano la genuina natura. Aggiungiamo che nel Maestro tortonese riviveva di quei grandi altresì lo spirito profondamente religioso: ciò che spiega l'entusiasmo suscitato in principio fra noi, dove era vivo ed acuto, sebbene latente, il desiderio di un rinnovamento dell'anima musicale italiana, di cui si era giunti, per errore di criterio e per falso e monco concetto di tradizione, a limitare la espressione e il carattere peculiare in pochi musicisti, anche grandi, dell'Ottocento. In questa direzione possiamo spiegare anche gli odi furibondi scatenati subito intorno al piccolo abate da coloro che, fuori, per geloso e gretto nazionalismo, fra noi, per mancanza di vero consenso interiore dello spirito ormai incapace di ingenuo e profondo sentimento religioso, avversarono l'opera del Maestro. E fu in Germania specialmente che per ambedue queste ragioni si ingaggiò una lotta

aspra contro Perosi, che, avendo per qualche tempo bevuto direttamente alle fonti della cultura tedesca vicino ad un insigne dottore, lo Haberl, poteva essere considerato in certo modo un figlio adottivo della Germania e meritare qualche riguardo. Mal si adattavano in verità i tedeschi, dopo più che un secolo di assoluto e, questa volta, giustificato predominio artistico, a vedere un italiano riprendere, con serietà di intenti, le grandi forme portate ad un'altezza, per loro intangibile, di perfezione da un Bach, un Haendel, un Mendelssohn. Ma per giudicare quanto in loro fosse meno di spassionatezza critica che di gelosia nazionalistica, basta pensare che la guerra era capitanata da un Heuberger, autore di operette.

Oggi sarebbe possibile cogliere le caratteristiche originali e trarre il profitto maggiore dal loro messaggio, riprendendo in esame tutta la enorme produzione di Lorenzo Perosi. È molto quello che conosciamo, degli Oratori dalla *Passione* al *Transitus animae*, al *Dies iste*, al *Sogno interpretato* e al *Nazzareno*, e della gran copia di Messe, di Mottetti, stampati da Ricordi. Ma quanta musica ancora è rimasta inedita e quasi sconosciuta! In occasione della scomparsa del Maestro *L'Osservatore romano* segnalava qualcuna di queste opere la cui pubblicazione potrebbe condurre ad una conoscenza più piena di questo singolare musicista e arricchire il patrimonio del repertorio chiesastico e concertistico: e cioè, oltre a molte composizioni a voci sole, tre Messe, nove *Suites* sinfoniche, tre Oratori, undici Salmi per soli, coro e orchestra, diciotto Quartetti per archi, cinque Quintetti, un Concerto per violino e orchestra, uno Scherzo per orchestra, duecento pezzi per clarinetto e pianoforte, un Tema con variazioni per orchestra, una Sonata per violino e pianoforte, una Pastorale per orchestra, e numerose composizioni minori, dal Poemetto *Le Ore di Londra* ispirate alla vita della capitale britannica, ad una composizione dedicata alla Vergine di cui Perosi era devotissimo, scritta su carta da lettera nel periodo più cruciale dell'ultima guerra. Anche se tutte queste opere non saranno capolavori, è lecito pensare che un ingegno vivo e originale e una natura musicale come quella di Perosi devono aver dettato pagine pregevoli.

Ritornando alla valutazione critica della produzione nota del caro Maestro scomparso, vogliamo aggiungere che le fondamentali caratteristiche ed insieme l'attualità di Perosi consistono nell'armonizzare spesso — nei momenti migliori, che sono molti — la sua esuberanza melodica, alimentata dall'ambiente di cui talvolta il Maestro tortonese subì gli influssi, con la coscienza austera della sua missione artistica e la sostanziale ispirazione religiosa. Dal non riconoscere questo equilibrio derivano gli errori comuni nella valutazione dell'arte perosiana. Uno di questi è di considerare il Perosi un autore mancato di teatro, anche se da quello sembri talvolta essere lusingato. Egli fu invece e rimase Sacerdote che canta e prega, pur con l'anima accesa dell'uomo moderno. L'altro errore conseguenziale è quello di accomunarlo — come han fatto molti — nella schiera della cosiddetta « Giovane scuola » sol perchè ad essa contemporaneo. Se gli operisti di questa Scuola si mantennero in contatto con la tradizione melodrammatica italiana, pur con le caratteristiche personali, Perosi, che non fu operista, fu egualmente tradizionalista. Ma ciò che lo distingue dagli altri è proprio un concetto di tradizione diverso: poichè, mentre i primi sembra che intendano per tradizione quella a loro immediatamente vicina, Perosi nasce prima dal gregoriano, si nutre di tutto

il suo significato storico ed estetico, si vale poi delle voci di tutta l'epoca polifonica (Des Près, Orlando di Lasso, Palestrina furono i suoi autori preferiti) e si arricchisce delle esperienze posteriori, da Bach a Wagner. È dunque, quella di Perosi, una tradizione più ampia, che si potrebbe chiamare, con espressione di V. D'Indy, *tradition élargie*. Onde una personalità più ricca di influssi, che vengono però assimilati, nei momenti felici, con singolari atteggiamenti propri dello spirito e della natura perosiani.

Se si volesse tentare una sintesi critica dell'opera del Maestro tortonese potremmo racchiuderla in due parole: canto e preghiera. Queste parole indicano due azioni, che i musicisti contemporanei, ad onta delle apparenze, non si sono mostrati capaci di compiere; poichè il canto è spesso il risultato di imperativi numerici, e la preghiera non è irrefrenabile bisogno interiore, ma atteggiamento esteriore di calcoli estetizzanti. Cantare e pregare si può veracemente solo quando si ha la purezza di cuore con cui Perosi operò sempre nell'arte sua. E in ciò consiste la presenza del Maestro scomparso per una società, la quale ha sostanzialmente bisogno — anche da parte dell'artista — di verità e di luce.

ADELMO DAMERINI

Ragioni di una scelta

di Michelangelo Abbado

Fra le innumerevoli « scoperte » che i musicologi vanno facendo nella inesauribile miniera del Settecento italiano, non è sempre agevole discernere di primo acchito le opere che per genialità meritano di essere portate a diretto contatto degli ascoltatori, da quelle che in caso di esecuzione rischierebbero di far assistere a una tediosa esumazione anzichè a una festosa rinascita.

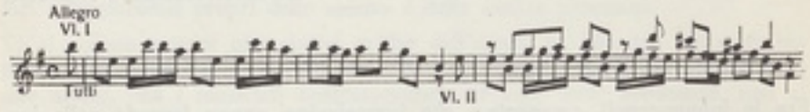
È appena il caso di accennare alle difficoltà d'ordine pratico che si presentano al musicista, quando egli stesso si trasforma in ricercatore diretto di musiche per orchestra, e, per la mancanza di antiche partiture stampate, è costretto a compiere, mediante la sovrapposizione delle parti dei singoli strumenti, un faticoso lavoro di ricostruzione, che il più delle volte, a ragion veduta, si rivela sciupato. Naturalmente i criteri ai quali si ispira l'esecutore non possono essere quelli dello studioso, che tende a illustrare una figura o si prefigge di dare alle stampe l'*opera omnia* di un compositore.

Ma anche quando il lavoro di ricerca è già stato compiuto, e l'esecutore si trova dinanzi una nitida partitura accuratamente edita, con un'appropriata realizzazione del continuo e tutte le indicazioni relative ai coloriti e alle arcate, quante volte deve constatare che purtroppo all'entusiasmo del revisore non corrisponde nell'opera rimessa in luce una effettiva indiscutibile vitalità. Ecco il punto: intuire *a priori*, lontano dalle sale concertistiche, quali elementi melodici armonici o ritmici, quali trovate formali o strumentali, quali valori espressivi possano creare attorno all'opera l'atmosfera, che non solo giustifichi fra tanti lavori simili la preferenza, ma anche procuri all'ascoltatore un reale godimento, come soltanto le migliori composizioni sanno dare. Nell'intento di porre nel repertorio dell'« Orchestra d'archi di Milano » una serie di opere degne di essere conosciute anche al di là delle Alpi, sono state scelte, fra le altre, tre composizioni poco note, che verranno qui illustrate, in quanto si possono considerare gli esponenti di tre aspetti diversi nella forma del Concerto: il Concerto per strumento solista, il Concerto grosso propriamente detto, e il Concerto con più strumenti solisti. Autori rispettivamente Giuseppe Torelli, Pietro Locatelli e Antonio Vivaldi.

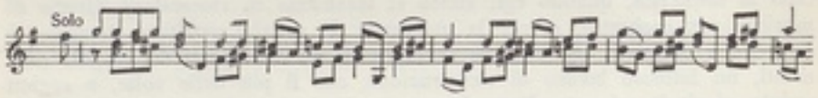
TORELLI

Sebbene già nel 1663 Antonio Bertali avesse composto sotto il titolo di *Sonata a 6* un Concerto solistico avanti lettera, è proprio il Torelli che nelle opere VI e VIII, pubblicate rispettivamente nel 1698 e nel 1709, dà prova di volersi staccare dalla forma tradizionale del Concerto grosso, affidando ai due violini del Concertino un compito preminente, sino a fare del primo violino il protagonista incontrastato. Fra i Concerti della seconda parte

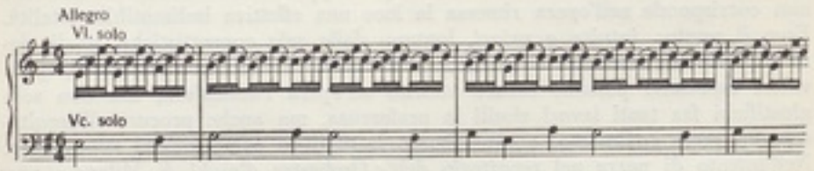
dell'op. VIII è apparso specialmente degno di esecuzione il *Concerto nono con un Violino, che concerta solo,* in mi minore.
Tanto nell'Allegro iniziale quanto in quello finale, i sei Tutti sono in stile fugato. Ogni volta il tema viene proposto dai violini primi, ai quali rispondono i secondi:



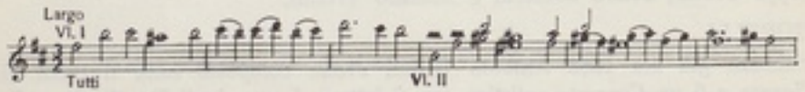
Le viole hanno un compito puramente riempitivo, mentre il continuo non conosce soste. Dopo un paio di Soli basati su un incessante movimento di quartine, con la sola partecipazione del continuo, il violino interloquisce con un breve episodio a due voci:



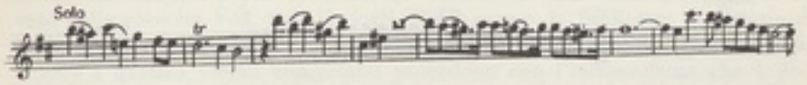
Nell'ultimo Allegro la linea del violino si distende in volute più espressive e spazia in scalette e arpeggi di ritmo sempre vario e gustosamente incalzante. Di curioso effetto fonico i tre Soli con accordi arpeggiati su tre corde, la cui nota più grave procede quasi sempre in ottava col basso eseguito dal violoncello:



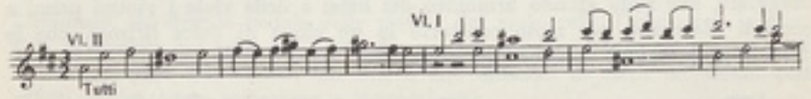
Ma il tempo che ha determinato la scelta è quello centrale, il Largo in si minore, inframezzato da un Allegro in la maggiore. Anche qui alla pacata frase di sapore corelliano esposta dai violini primi rispondono i violini secondi, modulando alla dominante:



Poi il « violino che concerta solo », staccandosi dallo stile polifonico, si abbandona a una specie di recitativo col solo continuo, di una fantasia e originalità tali da sbalordire ancora oggi, indipendentemente dal fatto storico che l'autore si mostri così romanticamente libero a pochissimi anni dall'apparizione dell'aulica op. V del Corelli e prima della comparsa dell'op. XI del Bonporti:



Dopo un ritorno del Tutti iniziale, il recitativo viene ripreso per altre dodici misure, con crescente calore dialettico e con più estrose figurazioni ritmiche. Questo Largo è interrotto da un Allegro, e solo in 3/4, con valori isocroni, che, salvo qualche rara sosta, sembrano riportare il Concerto alle « Fughe di semicrome » (come le chiamava il Tartini), che si incontrano in tre Sonate corelliane. Infine, con altra arditezza formale, l'autore riprende gloriosamente in maggiore, affidandola ai secondi violini, la risposta del Largo, subito ripetuta in minore dai violini primi:



Così il Torelli, erroneamente considerato per molto tempo come il creatore del Concerto grosso, la cui paternità risale invece ad Alessandro Stradella, si rivela come un innovatore nel campo della monodia strumentale. (Di questo Concerto esiste un'ottima incisione fatta da « I Musici » per la Casa Philips).

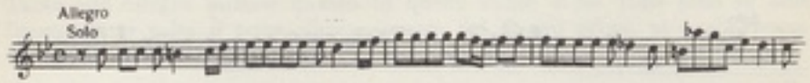
LOCATELLI

Tutt'altro clima nel *Concerto grosso in do minore op. 1 n. 2* di Pietro Locatelli, stampato ad Amsterdam da Jeanne Roger nel 1721, e del quale si conserva un esemplare nella biblioteca dell'Istituto Musicale G. Donizetti di Bergamo.

È singolare, rispetto agli altri lavori della stessa opera, che questo Concerto si articoli in cinque tempi. I due primi, Adagio e Allegro, sono pervasi da un senso di drammaticità che si riscontra pure in un altro *Concerto in do minore* (n. 6), in quello arditamente cromatico in fa minore (n. 8), e soprattutto nella *Sinfonia composta per l'esequie della sua Donna che si celebrano in Roma.* È curioso che questo compositore, che nei *Capricci* dell'*op. 3* fa sfoggio di un virtuosismo violinistico sino ad allora ignorato (purtroppo dei *Capricci enigmatici op. 9* si è perduta traccia), anche a scapito del contenuto musicale, dimostri invece una così profonda sensibilità in tutte le altre opere, siano esse Sonate per violino e basso, Concerti o Introduzioni teatrali. Inoltre, mentre per il Corelli il Concerto grosso costituisce l'approdo della maturità, per questo suo allievo esso è il punto di partenza nella prima gioventù.

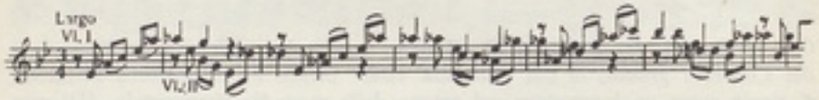
Nell'Adagio iniziale i Soli del Concertino si alternano frequentemente ai Tutti del ripieno, per una-due misure, o magari per un solo movimento; ma sempre in blocco, alla maniera corelliana. Invece la Fuga, che con la carat-

teristica testa del tema a note ribattute costituisce il secondo tempo, viene esposta dal solo Concertino, cominciando dal violino primo:

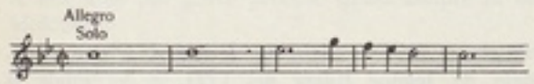


Quando entra la viola solista (la cui presenza costituisce un'innovazione rispetto all'op. VI del Corelli), il violoncello tace, per riapparire poi con tutti gli altri violoncelli e contrabbassi nella seconda emissione della risposta al tema. La stessa cosa avviene, ma con successione invertita, quando più tardi tutti i bassi ripresentano il soggetto in fa minore. Com'è consuetudine nel Locatelli, la Fuga termina col grandioso ritorno del tema sul pedale di dominante.
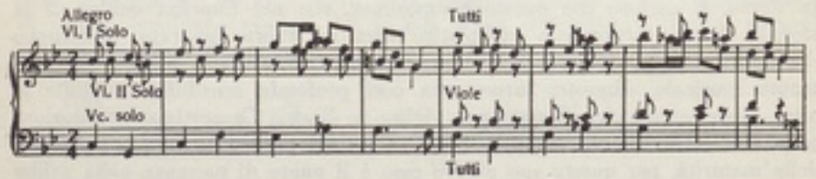
Ma la sorpresa di questo Concerto è offerta dal Largo centrale, in la bemolle maggiore, ove sullo sfondo armonico dei bassi e delle viole i violini primi e secondi dialogano per moto contrario in un clima di dolce lirismo, che le fervide progressioni rendono più suggestivo:



Una nuova Fuga su un tema di sapore vivaldiano, architettata coi procedimenti della precedente, costituisce il quarto tempo, che potrebbe anche essere l'ultimo:



Invece, con inatteso colpo d'ala, il Locatelli, che già aveva stabilito una identità di modulazioni fra il principio dei due tempi iniziali, trasforma il tema di questa tradizionale Fuga in un nuovo Allegro, tutto contrattempi e sincopati sulla salda andatura del continuo, con progressioni e imitazioni fra gli strumenti da braccio, che bisbigliano in un sommesso dialogo isocrono, voluto dall'autore stesso col colorito Piano, per esplodere infine nel Forte conclusivo:
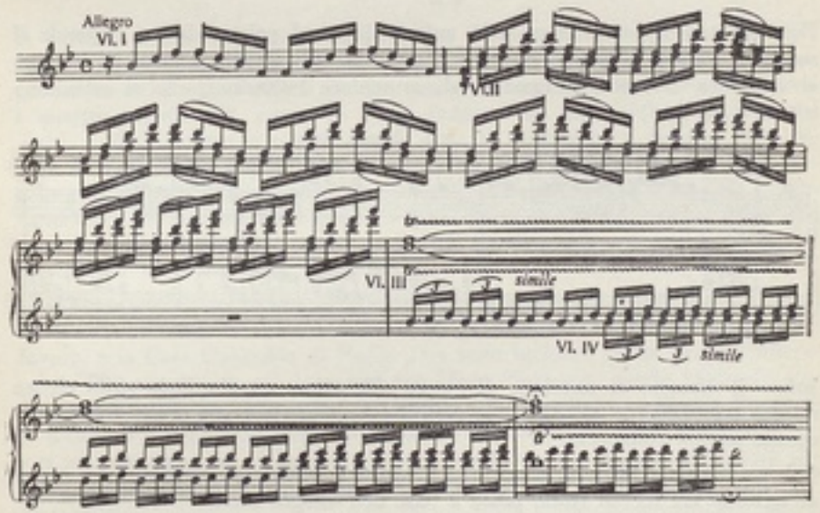


In tutti e tre gli Allegri il movimento delle voci è così ricco, che qualche sprovveduto critico ha potuto credere che esso dipendesse da una « libera elaborazione ». Vero che si trattava di critici capaci di attribuire a Bach una celebre Fuga del Vivaldi ascoltata fuori programma.

VIVALDI

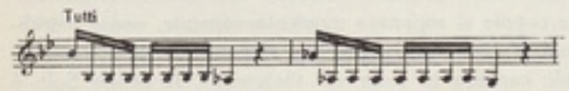
Sebbene sia stato spesso classificato fra i Concerti grossi, il *Concerto in si bemolle maggiore* per 4 violini di Vivaldi (il cui manoscritto è conservato nella raccolta Foà, vol. II, fogli 48-69, presso la Biblioteca Nazionale di Torino) presenta assai spesso le caratteristiche del Concerto quadruplo, in quanto i quattro violini concertanti procedono con l'indipendenza che è propria degli strumenti solisti, anche se talora apparentati fra loro.

Non è infatti accettabile la tesi affacciata dal Bonaccorsi, secondo il quale « *i quattro violini, che pure hanno scrittura concertistica, non sembrano pensati come soli, ma piuttosto come quattro parti di violino per orchestra d'archi* ». Sarebbe questo l'unico caso, in quell'epoca, di violini d'orchestra suddivisi in quattro parti; e anche per la difficoltà tecnica dell'esecuzione ciò sarebbe in netto contrasto con le consuetudini del tempo. Non per nulla il Torelli nella prefazione all'op. VIII raccomanda di non raddoppiare i violini del concertino per « evitare la confusione ».

Luminoso, sul doppio pedale delle viole e dei violoncelli, l'inizio con le quartine arpeggiate e i trilli dei primi due violini, a cui si aggiungono con veloci terzine gli altri due solisti. Un inizio, che anticipa di circa un secolo certi effetti dell'orchesra weberiana e wagneriana:

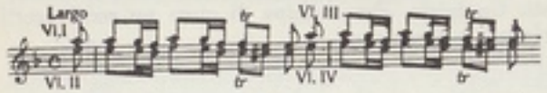


Poi tutti gli archi si uniscono in un poderoso unisono a note ribattute, che con l'incisivo salto di ottava discendente dà un'inconfondibile impronta al primo tempo:
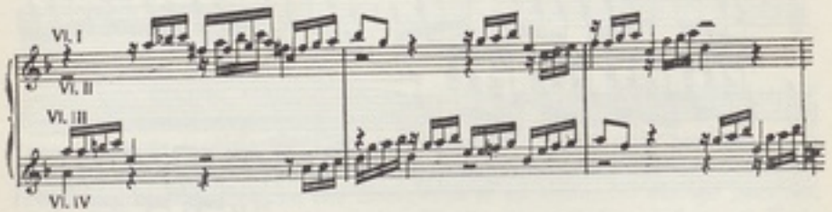


Dal contesto si separano, a coppie, i quattro solisti con brevi incisi. Ma non per questo il primo robusto episodio perde l'aspetto di un Tutti. Ora ha inizio il primo Solo, ove il terzo solista risponde, come nel *Concerto con l'eco lontana*, al dolce disegno del primo violino. Nel secondo Solo invece tocca al secondo e al quarto violino palleggiarsi un nuovo elemento ritmico in fa maggiore, per fondersi poi in un passaggio di terze; ed è superfluo dire quale varietà apporti l'alterno intervento solistico dei diversi esecutori, ciascuno con la propria sensibilità e con uno strumento di timbro diverso. Ora un episodio con rapide scalette in imitazione riporta sullo stesso piano i quattro violini concertanti, sino all'unisono generale che costituisce la ripresa del tema coi salti d'ottava discendente. L'ultimo Solo è formato da una progressione con diverse forme d'arpeggi, che creano una sonorità ricca e variegata.

Nel Largo, in re minore, subentra uno stato di doloroso stupore, dettato da una emozione profonda. I violini sono di nuovo in coppia, e procedendo in terza si rispondono dolcemente:

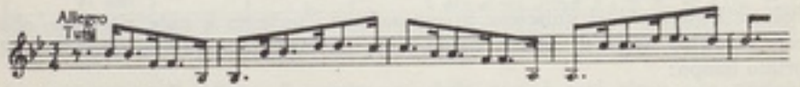


Poi ciascuno riprende la propria autonomia, e al primo violino risponde il secondo, mentre al terzo risponde il quarto. Nell'episodio centrale il dialogo si amplifica con una successione di armoniose imitazioni, che si estendono a tutti e quattro i solisti:
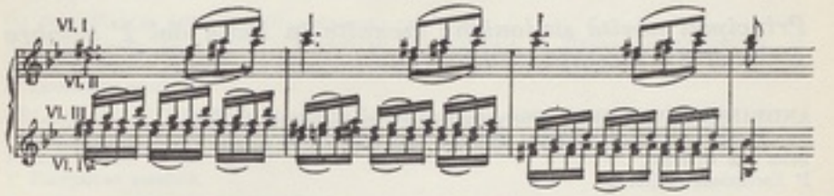


Infine il discorso si restringe di nuovo alla prima coppia. Solo nelle ultime misure intervengono gli altri due violini per concludere con triste abbandono questa pagina stupenda.

Col tradizionale slancio vivaldiano i quattro solisti si fondono di nuovo all'unisono nel focoso ritmo posto a base dell'Allegro finale:
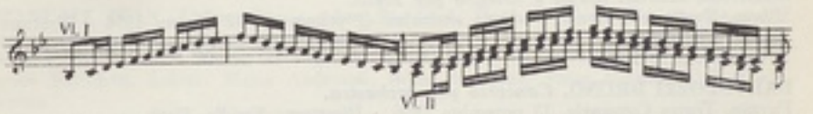


Anche in questo Tutti le coppie si separano momentaneamente, come potrebbero fare primi e secondi violini d'orchestra, per rispondersi in imitazione, mentre al disotto le viole cantano in terza coi violoncelli. Il primo Solo è

affidato alla prima coppia, che alterna passaggi trillati, ora in terza ora in sesta, e quartine imitate. Nella esuberante frenesia della sonorità dei due violini s'innestano poco oltre gli altri due solisti in un accordo di dominante, che prepara il ritorno del tema iniziale in sol minore:



Alla seconda coppia è affidato il secondo *Solo*, anche con episodi di vero e proprio solismo sostenuti dal continuo. Negli altri due Soli intervengono, separatamente, le due coppie, dapprima coi due violini in imitazione, poi uniti in vertiginose scale e arpeggi:



A parte la fertile inventiva e la ricchezza delle trovate, che tengono sempre desta l'attenzione dell'ascoltatore, colpiscono in questo Concerto le smaglianti sonorità che l'autore ottiene con un numero limitatissimo di archi: i quattro solisti, che, come s'è visto, fungono da strumenti di ripieno nei Tutti, e altri quattro o cinque archi, oltre lo strumento a tastiera che realizza il continuo. E stupisce che a cinque anni dalla pubblicazione nella raccolta dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi (Ed. Ricordi, Tomo 134) questo capolavoro sia rimasto quasi ignorato dagli esecutori, anche se i suoi pregi non sono per nulla inferiori a quelli degli altri quattro Concerti per 4 violini lasciatici dal Vivaldi nell'*Estro armonico*.

Però i musicofili che l'hanno ascoltato nelle principali capitali europee e in varie altre città d'Italia, Francia, Belgio e Spagna, lo hanno accolto con grande favore, e la Casa Columbia di Parigi l'ha fatto incidere su un proprio microsolco. Piace ricordare qui le parole che Marc Pincherle, questo profondo studioso di Vivaldi, ha dettato per la copertina di tale disco: « *Questo Concerto si distingue per l'abbondanza dei temi, l'arditezza e la varietà della scrittura, e si può ammirare anche la plasticità delle combinazioni strumentali grazie alle quali si passa dal concerto grosso al concerto solistico e viceversa* ».

Quindi disparatissime possono essere le ragioni che determinano la scelta di una antica composizione: dalla flessuosità della curva melodica all'interesse dialogico delle voci; dalla drammaticità del contesto generale alla ricchezza delle figurazioni o alla novità degli impasti. Ma sempre occorre la presenza dell'imponderabile che imprima all'opera d'arte una sigla di inconfondibile originalità.

MICHELANGELO ABBADO

Principali novità sinfoniche eseguite in Italia dal 1° ottobre 1955 al 31 dicembre 1956

ANDRIESSEN HENDRIK. ***Variazioni sopra un tema di Kuhnau.***
Napoli, Teatro S. Carlo, Stagione sinfonica di primavera, 26 maggio 1956 - Direttore: Wilhelm van Otterloo.
1ª Esecuzione in Italia.

BACH-STRAVINSKI. ***Choral und Variationen*** **über das Weihnachslied** ***« von Himmel hoch »*** **per coro e strumenti.**
Venezia, Basilica di San Marco, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 13 settembre 1956. - Direttore: Igor Stravinski.
1ª Esecuzione assoluta.

BADINGS HENK. ***Largo e Allegro*** **per archi.**
Milano, Teatro alla Scala, Stagione sinfonica di primavera, 12 giugno 1956 - Direttore: Eduard van Beinum.
1ª Esecuzione in Italia.

BARTOLOZZI BRUNO. ***Concerto per orchestra.***
Firenze, Teatro Comunale, 15 novembre 1956. - Direttore: Emidio Tieri.
1ª Esecuzione in Italia.

BERIO LUCIANO. ***Nones.***
RAI, Terzo Programma, 15 ottobre 1955. - Direttore: Bruno Maderna.
1ª Esecuzione assoluta.

BIANCHI GABRIELE. ***Tre tempi per archi.***
Milano, Stagione dell'Angelicum, 21 novembre 1955. - Direttore: Pasquale Rispoli.
1ª Esecuzione assoluta.

CANTU' MARIO. ***Immacolata.*** **Oratorio per soli, coro e orchestra.**
RAI, Programma Nazionale, 8 dicembre 1955. - Direttore: Ruggero Maghini. Solisti: Miti Truccato Pace, Tommaso Frascati, Aurelio Oppicelli.
1ª Esecuzione assoluta.

CASAGRANDE ALESSANDRO. ***Divertimento*** **per archi e otto strumenti.**
Milano, Stagione dell'Angelicum, 3 dicembre 1956. - Direttore: Mario Rossini.
1ª Esecuzione assoluta.

CASTIGLIONI NICCOLO'. ***Scherzo e Notturno.***
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 15 settembre 1956. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1ª Esecuzione assoluta.

CASTRIOTA CORRADINO. ***Suite*** **per violino e piccola orchestra.**
Bari, Stagione dell'Accademia Polifonica Barese, 11 marzo 1956. - Direttore: Aladino Di Martino.
1ª Esecuzione assoluta.

CORTESE LUIGI. ***Deux odes de Ronsard, op. 25*** **per canto e orchestra.**
RAI, Terzo Programma, 19 maggio 1956. - Direttore: Antonio Pedrotti. Solista: André Auberg Luchini.
1ª Esecuzione assoluta.

CRESTON PAUL. ***2ª Sinfonia.***
Milano, Teatro alla Scala, Stagione sinfonica d'autunno, 20 ottobre 1956. - Direttore: Pierre Monteux.
1ª Esecuzione in Italia.

DAMASE JEAN MICHEL. ***Concerto*** **(1953) per arpa e orchestra.**
Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica dell'Associazione A. Scarlatti, 28 febbraio 1956. - Direttore: Franco Caracciolo. Solista: Nicanor Zabaleta.
1ª Esecuzione assoluta.

DI DOMENICO OLIVIO. ***Divertimento*** **per archi.**
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 15 settembre 1956. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1ª Esecuzione assoluta.

FELLEGARA VITTORIO. ***Concerto breve*** **per orchestra.**
Milano, Teatro Nuovo, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 15 dicembre 1956. - Direttore: Franco Gallini.
1ª Esecuzione assoluta.

FERRARI TRECATE LUIGI. ***« In hora Calvarii ».*** **Cantata sacra per soli, coro e orchestra.**
Roma, Teatro Argentina, Stagione sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, 7 marzo 1956. - Direttore: Giuseppe Morelli. Solisti: Jolanda Mancini, Gianna Lollini, Gino Pasquale, Giorgio Tadeo, Felice Luzi.
1ª Esecuzione assoluta.

FRANCAIX JEAN. ***L'Apocalypse selon St. Jean.*** **Oratorio fantastico in tre parti per quattro solisti, coro e due orchestre.**
Perugia, Basilica di S. Pietro, XI Sagra Musicale Umbra, 26 settembre 1956. - Direttore: Bruno Bartoletti. Solisti: Maria Andreassi, Belen Amparan, Petre Munteanu, Fernando Corena.
1ª Esecuzione in Italia

FUGA SANDRO. ***Concerto*** **per violoncello e orchestra.**
Roma, Teatro Argentina, Stagione sinfonica dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, 9 dicembre 1956. - Direttore: Dean Dixon. Solista: Massimo Amfitheatroff.
1ª Esecuzione assoluta.

GERVASIO MICHELE. ***Sinfonia.***
Roma, Teatro Argentina, Stagione sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, 13 novembre 1955. - Direttore: Ferdinando Previtali.
1ª Esecuzione assoluta.

GHEDINI GIORGIO FEDERICO. ***Concerto*** **per orchestra.**
Milano, Teatro alla Scala, Stagione sinfonica d'autunno, 2 novembre 1956. - Direttore: Guido Cantelli.
1ª Esecuzione assoluta.

GUARINO MARIO. ***2° Concerto*** **per pianoforte e orchestra.**
Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 10 marzo 1956. - Direttore: Ennio Gerelli. Solista: Roberto Negri.
1ª Esecuzione in Italia.

HONEGGER ARTHUR. ***« Le dit des jeux du monde »*** **per orchestra e voce recitante.**
Milano, Stagione dell'Angelicum, 27 febbraio 1956. - Direttore: Carlo Felice Cillario.
1ª Esecuzione in Italia.

IVES CHARLES E. ***Three places in New England.***
Torino, Stagione sinfonica pubblica della RAI, 6 aprile 1956. - Direttore: Lorin Maazel.
1ª Esecuzione in Italia.

JUNGK K. ***Suite op. 48.***
Milano, Stagione dell'Angelicum, 31 ottobre 1955. - Direttore: Zoltan Fekete.
1ª Esecuzione in Italia.

LIBERATO FIRMINO SIFONIA. ***Ouverture.***
Milano, Stagione dell'Angelicum, 12 dicembre 1955. - Direttore: Bruno Maderna.
1ª Esecuzione assoluta.

LIPPOLIS ITALO. ***Concerto*** **per pianoforte e orchestra.**
RAI, Programma Nazionale, 5 ottobre 1955. - Direttore: Franco Caracciolo. Solista: Raffaele Ronga.
1ª Esecuzione assoluta.

LIZZI MICHELE. ***Cinque musiche per Teano.*** **Poemetto per orchestra e voce recitante. (Premio Alessandro Scarlatti 1942).**
Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica dell'Associazione A. Scarlatti, 20 marzo 1956. - Direttore: Arturo Basile. Voce recitante: Paolo da Venezia.
1ª Esecuzione assoluta.

MACCHI EGISTO. ***Tre evocazioni (in memoriam).***
RAI, Programma Nazionale, 5 ottobre 1956. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1ª Esecuzione assoluta.

MALIPIERO RICCARDO. ***Concerto breve*** **per ballerina e orchestra.**
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1956. - Direttore: Fabien Sevitzky.
1ª Esecuzione assoluta.

MALIPIERO RICCARDO. ***Concerto*** **per pianoforte e orchestra da camera.**
RAI, Stagione sinfonica del III Programma, 17 novembre 1956. - Direttore: Roberto Lupi. Solista: Carlo Bussotti.
1ª Esecuzione in Italia.

MANNINO FRANCO. ***Sinfonia americana.***
Firenze, Teatro Comunale, 11 novembre 1956. - Direttore: Pierre Dervaux.
1ª Esecuzione assoluta.

MARINUZZI GINO (Jr.). ***2° Concerto*** **per orchestra.**
RAI, Terzo Programma, 11 febbraio 1956. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1ª Esecuzione assoluta.

MARTINU BOHUSLAV. ***Suite concertante*** **per violino e orchestra.**
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1956. - Direttore: Fabien Sevitzky. Solista: Blaise Calame.
1ª Esecuzione in Italia.

MARTIRANO SALVATORE. ***Contrasto*** **per orchestra.**
Torino, Stagione sinfonica pubblica della RAI, 6 aprile 1956. - Direttore: Lorin Maazel.
1ª Esecuzione assoluta.

MESSIAEN OLIVIER. ***Turangalila-Symphonie.***
RAI, Terzo Programma, 26 novembre 1955. - Direttore: Rudolf Albert. Solisti: Yvonne Loriod, pianoforte; Jeanne Loriod, onde Martenot.
1ª Esecuzione in Italia.

NABOKOV NICOLAS. ***« Symboli Chrestiani »*** **per baritono e orchestra.**
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1956. - Direttore: Fabien Sevitzky. Solista: Scipio Colombo.
1ª Esecuzione assoluta.

NUSSIO OTMAR. ***Danze di Cattaro.***
Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica dell'Associazione A. Scarlatti, 14 febbraio 1956. - Direttore: Otmar Nussio.
1ª Esecuzione in Italia.

PACCAGNINI ANGELO. ***4 Studi*** **per orchestra.**
Milano, Teatro Nuovo, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 15 settembre 1956. - Direttore: Franco Gallini.
1ª Esecuzione assoluta.

PARODI RENATO. ***La Cantata dei Pastori.*** **Sacra rappresentazione in tre parti.**
Perugia, Basilica di San Pietro, XI Sagra Musicale Umbra, 26 settembre 1956. - Direttore: Bruno Bartoletti. Solisti: Maria Manni Jottini, Renato Capecchi, Petre Munteanu, Giorgio Giorgetti, Giuseppe Zampieri.
1ª Esecuzione assoluta.

PARODI RENATO. ***Suite*** **dal Balletto** ***Folies Bergères 1668.***
Napoli, Teatro S. Carlo, Stagione sinfonica d'autunno, 30 settembre 1956. - Direttore: Arturo Basile.
1ª Esecuzione assoluta.

PETRASSI GOFFREDO. ***4° Concerto*** **per orchestra d'archi.**
RAI, Terzo Programma, 28 aprile 1956. - Direttore: Fernando Previtali.
1ª Esecuzione assoluta.

PINELLI CARLO. ***Partita*** **per orchestra.**
RAI, Stagione sinfonica del III Programma, 20 ottobre 1956. - Direttore: Franco Caracciolo.
1ª Esecuzione assoluta.

PORENA BORIS. ***2° Concerto*** **per orchestra.**
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 15 settembre 1956. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1ª Esecuzione assoluta.

PORENA BORIS. ***Tre pezzi concertanti,*** **per archi, due pianoforti e ottoni.**
Roma, Teatro Argentina, Stagione sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, 12 febbraio 1956. - Direttore: Fernando Previtali.
1ª Esecuzione assoluta.

PRADELLA MASSIMO. ***Fantasia*** **per orchestra.**
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 15 settembre 1956. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1ª Esecuzione assoluta.

PROSPERI CARLO. ***Toccata e fanfara*** **per archi, ottoni e percussione.**
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 15 settembre 1956. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1ª Esecuzione assoluta.

RIETI VITTORIO. ***3° Concerto in fa maggiore*** **per pianoforte e orchestra.**
Torino, Stagione sinfonica pubblica della RAI, 4 maggio 1956. - Direttore: Hermann Scherchen. Solista: Marcel Meyer.
1ª Esecuzione in Italia.

ROCCHI ALDO. ***Quattro canti*** **per soprano e strumenti.**
Milano, Stagione dell'Angelicum, 3 dicembre 1956. - Direttore: Mario Rossini.
1ª Esecuzione assoluta.

ROUCHER RAYMOND. ***Rapsodie malgache.***
Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica dell'Associazione A. Scarlatti, 10 aprile 1956. - Direttore: Edgar Doneux.
1ª Esecuzione in Italia.

ROUSSEL ALBERT. ***" Le Marchant de sable qui passe... " op. 13.***
Milano, Stagione dell'Angelicum, 31 ottobre 1955. - Direttore: Zoltan Fekete.
1ª Esecuzione in Italia.

SAVAGNONE GIUSEPPE. ***Concerto in do maggiore*** **per violino e orchestra.**
Palermo, Teatro Massimo, 26 maggio 1956. - Direttore: l'Autore. Solista: Carl Van Neste.
1ª Esecuzione assoluta.

SCHOENBERG ARNOLD. ***Gurre-Lieder*** **per voci e orchestra.**
Perugia, Teatro Morlacchi, XI Sagra Musicale Umbra, 20 settembre 1956. - Direttore: René Leibowitz. Solisti: Sebastian Fejersinger, Elsa Maria Matheis, Ruth Siewert, Otto Wiener, Paul Knen.
1ª Esecuzione in Italia.

SCHOENBERG ARNOLD. ***Pelléas et Mélisande op. 5.*** **Poema sinfonico.**
Milano, Teatro alla Scala, Stagione sinfonica di primavera, 30 giugno 1956. - Direttore: Dimitri Mitropoulos.
1ª Esecuzione in Italia.

SORESINA ALBERTO. ***Divertimento*** **per archi.**
Milano, Stagione dell'Angelicum, 17 dicembre 1956. - Direttore: Vittorio Baglioni.
1ª Esecuzione assoluta.

SPELMAN TIMOTHY MATHER. ***The Pleasures of perspective on the sentimental Dragon*** **per soli e coro a cappella. (Dal testo di Leolyn Louise Everett).**
Firenze, Teatro della Pergola, Concerti Amici della Musica, 10 marzo 1956. - Direttore: Gunter Theuring. Coro da camera dell'Accademia di Vienna. Solisti: Eleonora Zeitner, Eva Kopek, Rosa Bahl-Raab, Joseph Meyers, Anastase Anagnostopulos.
1ª Esecuzione assoluta.

STRAUSS RICCARDO. ***Interludi sinfonici*** **dall'opera** ***Intermezzo.***
Napoli, Sala del Conservatorio di San Pietro a Maiella, Stagione sinfonica dell'Associazione A. Scarlatti, 14 febbraio 1956. - Direttore: Otmar Nussio.
1ª Esecuzione in Italia.

STRAVINSKI IGOR. ***« Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis »*** **per tenore, baritono, coro e strumenti.**
Venezia, Basilica di San Marco, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 13 settembre 1956. - Direttore: l'Autore. Solisti: Richard Lewis, Gerard Souzay.
1ª Esecuzione assoluta.

TCHEREPNIN ALEXANDRE. ***Concerto*** **per armonica a bocca e orchestra.**
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1956. - Direttore: Fabien Sevitzky. Solista: John Sebastian.
1ª Esecuzione assoluta.

TESTI FLAVIO. ***Divertimento per orchestra.***
Milano, Teatro alla Scala, Stagione sinfonica d'autunno, 5 ottobre 1956. - Direttore: Efrem Kurtz.
1ª Esecuzione assoluta.

TESTI FLAVIO ***Movimento sinfonico.***
Venezia, Teatro La Fenice, XIX Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 11 settembre 1956. - Direttore: Fabien Sevitzky.
1ª Esecuzione assoluta.

VERETTI ANTONIO. ***Quattro poesie*** **di Giorgio Vigolo per voce e orchestra.**
Torino, Stagione sinfonica pubblica della RAI, 17 febbraio 1956. - Direttore: Fulvio Vernizzi. Solista: Licia Corsi.
1ª Esecuzione assoluta.

VERETTI ANTONIO. ***I sette peccati.*** **Mistero musicale per coro e orchestra.**
Roma, Teatro Argentina, Stagione sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, 25 marzo 1956. - Direttore: Fernando Previtali.
1ª Esecuzione assoluta.

VIOZZI GIULIO. ***Leggenda.***
Milano, Stagione dei Pomeriggi Musicali, 11 febbraio 1956. - Direttore: Luigi Toffolo.
1ª Esecuzione assoluta.

WERNER HENZE HANS. ***Cinque canzoni napoletane*** **per voce e orchestra.**
RAI, Stagione sinfonica pubblica del III Programma, 22 dicembre 1956. - Direttore: Ferruccio Scaglia.
1ª Esecuzione in Italia.

ZAFRED MARIO. ***Concerto*** **per arpa e orchestra.**
Torino, Stagione sinfonica pubblica della RAI, 9 marzo 1956. - Direttore: Fernando Previtali. Solista: Clelia Gatti Aldrovandi.
1ª Esecuzione assoluta.

ZIINO OTTAVIO. ***1ª Sinfonia.***
Palermo, Teatro Massimo, 26 maggio 1956. - Direttore: l'Autore.
1ª Esecuzione assoluta.

teatri e concerti

UN INTERVENTO NOTTURNO
di Giulio Viozzi al Teatro Comunale di Trieste

Il 26 ottobre 1954, al Teatro delle Novità di Bergamo, Giulio Viozzi coglieva un netto e significativo successo di pubblico con l'opera in un atto *Allamistakeo,* che attirava sul giovane compositore triestino l'attenzione dei più autorevoli critici italiani. Successo netto, ripetiamo, e non l'ormai classico fuoco di paglia che accompagna il meteorico apparire di tante opere nuove, per esaurirsi all'indomani della prima rappresentazione. Difatti *Allamistakeo* ha trovato la sua strada e sta camminando da solo. A poco più di due anni di distanza da quella fortunata prima, *Un intervento notturno,* rappresentato al Teatro Verdi di Trieste il 26 gennaio scorso, ha riconfermato le premesse drammatiche e musicali precedentemente riconosciute al Viozzi.

Anche questa volta si tratta di un atto unico, con azione rapida, a colpi di scena. Il libretto, pure del Viozzi, è stato tratto da una novella pubblicata nell'ormai lontano 1911 dallo scrittore americano Robert Adger Bowen, tut-

TRIESTE - TEATRO COMUNALE G. VERDI
26 gennaio 1957

UN INTERVENTO NOTTURNO
(da un racconto di Robert Adger Bowen)

Opera in un atto - Libretto e musica di **Giulio Viozzi**

Personaggi e interpreti

Il Signore	*Piero De Palma*
La Signora	*N. N.* (parte muta)
Il Chirurgo	*Roberto Furlan* (parte muta)
Il Direttore	*Vito Susca*
1° Infermiere	*Guido Mazzini*
2° Infermiere	*Sante Messina*
3° Infermiere	*Raimondo Botteghelli*
Un Ubriaco	*Benito Fiabetti*
Un'Infermiera	*Liliana Hussu*

Maestro concertatore e direttore

Ennio Gerelli

Regia di Sandro Bolchi

Bozzetto di Franz Fortunato

tora vegeto, nonostante i suoi 90 anni, residente in una cittadina della Carolina del Sud. Della novella il musicista ha conservato però soltanto l'idea centrale: quella del chirurgo pazzo che, ciononostante, riesce ad operare una signora gravemente ferita al capo in un incidente automobilistico. Il resto è libera invenzione: i tre infermieri incaricati della cattura del pazzo sanguinario fuggito dalla clinica ov'era in cura, i loro sforzi per calmare e distrarre il Signore più angosciato che mai allorchè viene a sapere di aver affidato la moglie proprio al chirurgo pazzo, la calma olimpica del Direttore della clinica e la fine a sorpresa: perfetta riuscita dell'operazione al cervello da parte del chirurgo, che si rivela pure eccellente ostetrico, in quanto la Signora dà alla luce un bimbo, cattura del chirurgo e svenimento finale del marito, troppo provato da tante emozioni. Durante il serrato svolgersi dell'azione, l'autore fa risuonare dalla strada la voce di un ignaro Ubriaco, che canta a squarciagola d'amore. Questo canto, oltrechè costituire un efficace contrasto con gli stati d'animo agitati e preoccupati dei personaggi in scena, rappresenta anche un momento vivamente sentito di espressione lirica, che trova qui il suo sfogo naturale indovinatissimo, senza interrompere l'azione.

Un intervento notturno (la cui partitura è per piccola orchestra, in modo da consentire l'esecuzione anche in ambienti di limitata capienza) è dunque una specie di cronaca lirica, condita con una buona dose di grottesco e sorretta da un ritmo melodrammatico incalzante, che mira a conciliare il più possibile gli estremi di una realtà attendibile con quelli della logica quadratura musicale. Giulio Viozzi, con la sua vigile sensibilità pronta a cogliere il rapido variare di situazioni, atteggiamenti e stati d'animo, si vale di un linguaggio musicale essenziale, cui conferiscono articolazione e nerbo il ritmo incisivo e un'armonia che, nonostante la sua secchezza, riesce sempre a dire qualche cosa. La parola declamata, chiara e nella giusta luce, ha un suo rilievo netto che la rende comprensibile in tutti i momenti, mentre l'orchestra, agilmente trattata, puntualizza e sottolinea con gustosi e indovinati impasti timbrici i diversi casi della spassosa vicenda. Il tutto senza enfasi, senza rigonfiamenti, senza indugi formalistici.

Lo spettacolo, curato con intelligenza dal regista Sandro Bolchi, era affidato ad un complesso di artisti che ne hanno saputo rendere efficacemente lo spirito: Piero De Palma (il signore), Roberto Furlan (il chirurgo), Vito Susca (il direttore), Guido Mazzini, Sante Messina, Raimondo Botteghelli (i tre infermieri), Benito Fiabetti (un ubriaco) e Liliana Hussu (un'infermiera). Direttore preciso e sicuro, il maestro Ennio Gerelli, che insieme agli altri interpreti e all'autore è stato più volte evocato dagli insistenti applausi del pubblico.

BRUNO BIDUSSI

MILANO

La commedia storica *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli è del 1925. Nel 1926 lo scrittore lariano lanciava quel movimento novecentista in cui, superando da un lato la inflazionata senilità degli avanguardismi, dall'altro le angustie dialettali che aduggiavano la letteratura nazionale, proponeva il *realismo magico* come formula atta a risolvere insufficenze ed equivoci che illanguidivano la repubblica delle lettere: "*essere sempre su una corda tesa o sulla cresta di un'onda; oppure sorridere e accendere la pipa*". Fra gli eroi del teatro bontempelliano (otto lavori variamente definiti Rappresentazione, Farsa in prosa e musica, Commedia con coro e banda...) solamente Dea e Minnie, nei copioni ad esse intitolati, sono fedeli alla poetica del *realismo magico*.

Riccardo Malipiero quindici e più anni fa, aveva ottenuto un successo lusinghiero facendo cantare, al Regio di Parma, la candida *Minnie*; ha ritentato ora l'approccio al Bontempelli di *Nostra Dea* ma con animo interamente mutato. Intorno a Dea, il cui carattere ed umore è un riflesso degli abiti che indossa e con i quali rapidamente muta, Bontempelli aveva creato il vuoto — un vuoto algido nel quale annegavano i personaggi-manichini che si agitano con lei, coinvolti dalla sua fredda estemporanea logica: il *realismo magico* conduceva il gioco dialettico, ispirava il vitreo splendore del linguaggio.

Di quel vuoto Malipiero si è probabilmente spaventato, ed ha voluto correre ai ripari. Oltre che stringere i tempi dai tre atti originali ai tre quadri che ne sono risultati, ha rimpolpato i personaggi tipizzandone alcuni; ha aggiunto una specie di coro, nella persona di due camerieri che saviamente scuotono il capo condannando le insulsaggini dei loro padroni; ha modificato quasi del tutto la lettera del dettato bontempelliano. Ne è nata un'opera buffa che con il testo da cui deriva ha poco da spartire, salvo l'aforisma che l'abito, se non fa il monaco, fa certamente la donna. Il meccanismo è ben congeniato, ben lubrificato, e funziona con la scrupolosa esattezza che è vanto della meccanica di precisione svizzera; ha perciò ottenuto con brillante facilità il suo scopo: il quale, dacchè esiste l'opera buffa, è sempre stato quello di divertire e far ridere il pubblico. Ma se non è mancato l'esito a coronare la fatica di Malipiero, ci sembra che sia, in qualche momento, mancata la musica, e questo fatto non mancò di meravigliarci, trattandosi di un musicista del quale ammiriamo il vigore realizzativo ed apprezziamo la visione critica del mondo contemporaneo.

Sarà forse per la continua animazione della vicenda, che sbocconcella il dialogo in brevi minuzzoli, saranno altre ragioni, certo è che il musicista si è spesso limitato

MILANO - PICCOLA SCALA

23 febbraio 1957

LA DONNA E' MOBILE

Opera buffa in 1 atto di Guglielmo Zucconi
dalla commedia *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli
Musica di **Riccardo Malipiero**
Edizioni Suvini Zerboni

Personaggi e interpreti

La signora Dea	*Graziella Sciutti*
Il signor Marcolfo	*Luigi Alva*
Il signor Vulcano	*Renato Capecchi*
La signora Orsa	*Maria Luisa Gavioli*
Il marito della precedente	*Dino Mantovani*
Il dottore	*Carlo Badioli*
Nina	*Fiorenza Cossotto*
Eurialo	*Franco Calabrese*

Maestro concertatore e direttore
Gianandrea Gavazzeni
Regia di Franco Enriquez
Bozzetti e figurini di Franco Rognoni

a coprire le spalle dei suoi personaggi con diversi scialli colorati di temini e agili frasi che agivano da commento sonoro (citazione menottiana del concertato finale a parte).

Lo spettacolo è stato autorevolmente diretto da Gianandrea Gavazzeni cui si sono affiancati il regista Enriquez e lo scenografo Rognoni, che hanno portato Dea e i suoi compagni di avventura nella matta e ormai "storica" atmosfera delle *garçonnières* e dei *tabarins* 1925. Efficace la compagnia di canto, della quale abbiamo particolarmente apprezzato la protagonista Gabriella Sciutti, Luigi Alva e Renato Capecchi.

Lo stesso Gavazzeni ha briosamente diretto il *Signor Bruschino*, sempre gonfio di musica, di *verve*, di inventiva ancorchè servito da un libretto insulso. Esso ha rivelato, nella interpretazione di alcuni dei pur bravi cantanti-attori (in particolare il Montarsolo, il Pedani, il Ricciardi) una pericolosa inclinazione ad indulgere ai lazzi e alle buffonate che, oltre ad alterare lo spirito dell'opera buffa posson recare pregiudizio alla stessa esecuzione vocale. Garbati cantanti si confermarono Mariella Adani e Mario Spina, che divisero con il direttore, gli altri interpreti, il regista Bolchi, lo scenografo Pizzi, gli applausi del pubblico.

RICCARDO ALLORTO

■

L'attività concertistica del 1957 si è aperta con una manifestazione non consueta e peraltro singolarmente fortunata: il concerto offerto, nel Teatro di Via Manzoni, da Renata Tebaldi; il rilevante avvenimento porta infatti la data 4 gennaio. Gli ascoltatori, trascinati alle più vivaci manifestazioni dell'entusiasmo (non certo senza valide ragioni), non potevano certamente chiedere un inizio più suggestivo. Poi, ripartita la signora Tebaldi per lontani lidi, le società concertistiche hanno riavviato le trame delle rispettive stagioni, interrotte dalle festività natalizie e di fine anno.

Il vivace direttore tedesco Otto Wirthensohn ha presentato all'Angelicum un programma saggiamente equilibrato tra il vecchio e il nuovo; la *Sinfonia K. 216* di Mozart e lo stravinskiano concerto *Dumbarton Oaks* gli hanno dato modo di dimostrarsi musicista intelligente e direttore efficace; di Wolfgang Jacobi e di Dag Wiren sono state eseguite, rispettivamente, una *Musica per archi* ed una *Serenata*.

Nel concerto successivo Aladar Janes dirigeva, oltre alla *I^a Sinfonia* di Schubert, un Concerto di Bonporti, due Sonate per corno e orchestra di Cherubini (solista Ceccarossi) ed il *Concerto in la* per violoncello e orchestra di Boccherini (solista Caruana); una serata piacevole grazie ad un programma inconsueto ancorchè non troppo ardito.

Era la volta di Franco Gallini che, ormai entrato nella schiera dei coraggiosi alfieri della musica contemporanea (ed in particolare di quella dei giovani compositori milanesi) ha voluto presentare una *Fantasia, recitativo e finale* di Giacomo Manzoni, pagina solidamente costruita e chiaramente indicativa di una vivace aderenza del giovane compositore ai canoni delle più avanzate tecniche musicogene; ma il pubblico ed anche la critica si sono dimostrati più favorevoli alle varie musiche di Durante, Telemann, Boccherini, Rossini e Mozart che Gallini ha condotto in porto validamente, con quella tranquilla correttezza interpretativa che lo ha già favorevolmente imposto all'attenzione dei critici d'Italia e di fuori.

Atteso con interesse era il concerto successivo, per essere affidato alla direzione di Carlo Franci, un giovane direttore di cui a Milano si era soltanto sentito parlare. Franci non ha tradito l'aspettativa, rivelandosi direttore attento e vivace, musicista colto e sensibile; la *Tafelmusik* di Telemann, un Concerto per due pianoforti di Mozart, l'*Amor brujo* di Falla, gli hanno dato modo di porre in giusta luce le sue notevoli capacità; meno felice è apparso, a molti, il Franci compositore, almeno a giudicare dalla sua *Musica per archi e timpani*. Nel concerto mozartiano sono intervenuti, autorevolmente, i pianisti Verganti e Franz.

Ancora Aladar Janes riprendeva il comando della sua orchestra in un singolare concerto affidato per metà al famoso *Philarmonia Kammerchor* di Vienna che ha offerto una sorta di antologia di musiche corali spaziante da Palestrina a Ravel; nella seconda metà si sono aggiunti al coro Janes e un gruppo di strumenti a fiato che hanno eseguito la vitalissima *Lauda per la natività di Nostro Signore* di Respighi, che ha procurato agli esecutori austriaci ed italiani ed al direttore altoatesino nuovi vibranti consensi.

Intensa l'attività nel settore della musica da camera; oltre ai concerti allestiti dalle istituzioni più stabili, se ne sono avuti altri, non meno interessanti, dovuti ad iniziative di gruppi minori; ma è difficile, appunto per il gran numero di tali manifestazioni trattarne adeguamente; desideriamo però citare un fortunato concerto del duo pianistico Viola-Busatta all'Ambrosianeum, uno non meno fortunato del pianista Alberto Colombo al Centro Pirelli (inserito in tutta una serie di concerti dedicati alle Sonate beethoveniane), la presentazione del valente violinista bulgaro Sascko Gawriloff pure all'Ambrosianeum. Dal canto loro le maggiori società di musica da camera continuano sui binari della perfetta regolarità le loro stagioni; all'A.R.C., al Teatro del Popolo, al Quartetto i violinisti, i pianisti, i quartetti si alternano con ritmo intenso; non cambiano con pari rapidità di alternative i nomi degli autori in programma; ma questo non sorprende chi conosce i gusti del pubblico legato alle solide istituzioni concertistiche, le esigenze dei rispettivi organizzatori, la pigrizia dei concertisti. Vale anche qui la legge della domanda e dell'offerta. Forse per reazione a questo stato di cose è nata a Milano una nuova iniziativa che si avvale del marchio suggestivo di "*Incontri musicali*", tutta tesa ad indicare nuovi sentieri al costume concertistico. Varrà la pena di trattarne con più spazio e più attenzione: magari contenendo in limiti più ristretti le rituali cronache sui *récitals* beethoveniani e chopiniani.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Gennaio 1957: un duro mese per la lirica italiana, durante il quale sono comparse all'orizzonte di tutti i massimi teatri le nuvole minacciose di un poco saggio progetto di legge. Tuttavia la Stagione, a Roma come altrove, è andata avanti regolarmente, nella speranza di vedere i mesi successivi ricondurre i responsabili al necessario buonsenso. E il giorno 8, per la quindicesima volta in trent'anni, il *Simon Boccanegra* è riapparso sulle scene dell'Opera, confermando ancora, a mezzo della flessibile ed energica bacchetta di Gianandrea Gavazzeni, la sua grande potenza drammatica degna dell'ultima maniera verdiana. Protagonista dell'opera è stato Tito Gobbi: un Simone quale forse nemmeno Verdi ebbe mai. Fiesco ha anche avuto un eccezionale interprete nell'imponente Boris Christoff. Adeguati Maria e Gabriele sono parsi Marcella Pobbe e Umberto Borsò, affiancati da un Monachesi molto in forma, dal Sacchetti e dal Caroli, nonchè da un coro perfettamente preparato dal Conca al suo ben arduo compito. Tradizionale ma ben armonica la regia di Enrico Frigerio. E vivissimi applausi di un pubblico attento e commosso.

Il secondo spettacolo del mese ha avuto luogo il mercoledì 16, proprio il giorno della morte di Arturo Toscanini. Così, prima che il sipario si alzasse su *Il Ratto dal serraglio*, il Soprintendente del Teatro dell'Opera Costantino Parisi è apparso alla ribalta a dare ai presenti la triste notizia e a commemorare lo scomparso con brevi parole. Poi si è lasciato cantare Mozart, la cui musica ha trovato in Laszlo Somogyi un degno, misurato, rifinitissimo esecutore. Gli interpreti vocali cantavano, secondo la prassi ormai per fortuna consueta, in lingua originale. Marylin Tyler, duttile Costanza, Emmy Loose, fresca e sicura Bionda, Ernst Haefliger e Murray Dickie, accurati Belmonte e Pedrillo, nonchè il gustosissimo Endre von Korek e gli altri, si sono ammirevolmente fusi nel quadro scenico creato con sottile spirito da Walter Roveroni. E lo spettacolo ha incontrato il pieno gradimento del pubblico.

Sabato 19, serata di balletti: Aurelio Milloss ha presentato due novità e due riprese di notevole interesse in un insieme dal quale si è potuto vedere che il corpo di ballo dell'Opera, grazie all'immissione di diversi giovani elementi, non è più il complesso piuttosto scadente di appena un paio

di anni fa. Il *Bacco e Arianna* di Roussel ha avuto come eccellenti protagonisti Alfred Köllner e Leda Roffi. Lo stravinskiano *Petruska*, d'altro canto, è servito a dimostrare l'intramontabile vitalità di Attilia Radice. La stessa Radice è riapparsa nel *Bolero* di Ravel, il cui maggior pregio era però l'allucinante scena di Dario Cecchi. Il trionfo della serata è stata comunque la novità *Estro arguto*, in cui, sulla partitura del *Terzo concerto* per piano e orchestra di Prokofiev, Milloss ha realizzato una delle sue migliori coreografie. Dopo questo balletto, il successo ha assunto i toni dell'entusiasmo, con ben nove chiamate. Vanno citati ancora, alla rinfusa, i solisti Walter Zappolini, Filippo Morucci, Guido Lauri, nonchè il direttore Pietro Argento.

Quarto spettacolo di gennaio l'*Aida* verdiana, tornata finalmente al chiuso dopo tante estati alle Terme di Caracalla: ciò che, se pur l'ha privata di certe esteriori grandiosità, ne ha messo di nuovo in rilievo l'intima bellezza espressiva e certe «modernità» destinate, in un'esecuzione all'aperto, ad esser sacrificate ai perentori squilli della marcia trionfale. Dirigeva con molta intelligenza Gabriele Santini, coadiuvato dal puro lirismo di Anita Cerquetti (*Aida*), dall'appassionato slancio di Giulietta Simionato (*Amneris*), dalla chiara sicurezza di Franco Corelli (*Radames*), dal vigore di Giangiacomo Guelfi (*Amonastro*), nonchè da due voci profonde come quelle dei bassi Giulio Neri e Paolo Dari. Regia di Bruno Nofri, coreografie di Guglielmo Morresi, scene del Benois: oneste ma consuete. Il teatro, come sempre avviene per certe opere, era «tutto esaurito».

I primi concerti del 1957 al Teatro Argentina sono stati allietati da esecuzioni piuttosto rare nell'ambito delle stagioni di Santa Cecilia. Il 6 gennaio, infatti, Antonio Pedrotti ha felicemente rispolverato quello *Stabat Mater* di Anton Dvorak che non veniva eseguito dai complessi dell'Accademia dal lontano '29, allorchè Bernardino Molinari lo fece conoscere ai romani. Opera fervida, liricamente bella, facilmente inquadrabile tra i *Requiem* di Verdi e di Brahms, ma ricca di un'originalità che conveniva davvero riportare alla luce. L'esecuzione è stata chiara e persuasiva, grazie anche ai solisti Laszlo, Ciaffi, Handt, Cava e al coro di Bonaventura Somma. La Ciaffi e l'Handt si sono poi ritrovati di fronte allo stesso pubblico il mercoledì successivo, per interpretare, sempre spalleggiati dal Pedrotti, quella Cantata sinfonica così suggestiva eppure così malcompresa che è il *Canto della terra* di Mahler. Chissà perchè, di fronte a questo intenso e vibrante affresco sonoro, ricco di una poesia struggente e melanconica, taluni critici si ostinano a parlare di «disfacimento»? Il successo, comunque, è stato vivo; così come era stato anche nel corso della prima parte del programma, comprendente il *Terzo concerto* di Prokofiev, nell'esecuzione della pianista Magda Tagliaferro, e l'ispirato, espressivo, sensuale Preludio della *Fedra* di Pizzetti, pagina che meriterebbe anch'essa esecuzioni più frequenti.

Il terzo concerto dell'anno ha avuto, per così dire, un *cachet* familiare. Dirigeva Poulet padre, il noto Gaston; suonava il violino Poulet figlio, il diciannovenne Gerard. Insieme, essi hanno sfornato una volenterosa esecuzione del *Concerto* di Beethoven, completato dall'ouverture dell'*Egmont*, da pagine di Chausson e Debussy, fino al gustosissimo *Apprenti sorcier* di Paul Dukas. Ai due Poulet è seguito sulla scena dell'Argentina un altro gradito ospite, Ernest Ansermet, il cui primo concerto fissato per il 16 e comprendente tra l'altro il *Re David* di Honegger, è stato sommerso dal lutto per la morte di Toscanini. Domenica 20, infatti, il celebre maestro svizzero ha diretto in memoria del collega scomparso la *Marcia funebre di Sigfrido*, prima di presentare il programma prestabilito, spaziante dalla *Settima* di Beethoven, e dall'aristocratica *Sinfonia concertante* per arpa, cembalo, piano e doppia orchestra d'archi di Frank Martin, alla *Sinfonia spagnola* di Lalo che ha avuto come solista l'indiavolato virtuoso russo Richard Odnoposov. Grandi battimani hanno accolto l'elettrizzante esecuzione.

Due concerti, rispettivamente mercoledì 23 e domenica 27, ha poi diretto con esteriore ma efficace calore Paul Klecki. Essi comprendevano due sinfonie, la *Seconda* di Brahms e la *Sesta* di Ciaikovski, il preludio dei *Maestri cantori* di Wagner, il più noto *Concerto in re minore* di Vivaldi, quella meditata e stilizzata partitura che il *Quinto concerto per orchestra* di Petrassi, e, per la gioia del pubblico amante delle più estrose esecuzioni dei grandi classici, il *Primo concerto* brahmsiano con la disinvolta collaborazione pianistica di Wilhelm Kempff. L'ultimo concerto del mese, infine, è stato quello del giorno 30, nel corso del quale Carlo Felice Cillario ha diretto la *Seconda* di Beethoven, i *Quadri* di Mussorgski, la *Serenata* K. 239 di Mozart, e, in prima esecuzione a Santa Cecilia, una *Fanfara e danza* di Parodi.

L'attività svolta in gennaio dall'Accademia è stata completata da tre concerti di musica da camera che hanno avuto luogo nella Sala Accademica il pomeriggio dei giovedì 10, 17 e 24. Nel corso del primo il Quartetto Carmirelli ha presentato con bella fedeltà stilistica il *Quartetto in fa* di Ravel, l'op. 17 n. 1 di Haydn, l'op. 29 di Schubert. Poi è stata la volta del chiaro Quintetto Boccherini, con opere di Boccherini, Cherubini e ancora una volta Schubert. Nè Schubert è mancato nel terzo concerto: il Quartetto Koeckert, composto di quattro eccellenti esecutori sudeti, ha eseguito infatti *La morte e la fanciulla*, assieme all'Haydn dell'op. 54 n. 1 e all'Hindemith dell'op. 22.

Dobbiamo ora accennare all'attività dell'Accademia Filarmonica Romana; un'attività, come al solito, non molto densa ma di notevole interesse culturale e artistico. I concerti al Teatro Eliseo hanno avuto inizio il 3 gennaio, quando la pianista Santoliquido, il violinista Pelliccia, il flautista Gazzelloni, il clarinettista Gandini, il volinista Giuranna e il violoncellista Amfitheatroff si sono variamente raggruppati nell'esecuzione di *Trii* di Beethoven. Nel concerto seguente, di lunedì 7, il Quartetto Haydn ha presentato, assieme a pagine del suo compositore, il vivo e limpido *Terzo quartetto* di Labroca. Il lunedì successivo è stata la volta del mezzosoprano Lucretia West, che, accompagnata da Giorgio Favaretto, ha cantato un vasto programma dal XV secolo ai *Negro spirituals*. Sette giorni dopo, il concerto del lunedì è stato affidato al Collegium strumentale di Detmold: in programma un purissimo *Adagio* per quattro strumenti di Mozart, un *Quartetto* assai interessante di Luigi Ferdinando di Prussia, un raro *Quintetto* di Stamitz, gli *Epodi e Giambi* di Gianfrancesco Malipiero, il *Quartetto con oboe* di Martinu. L'ultimo concerto accademico del mese ha visto entrare in azione il coro della Filarmonica, il quale, assieme al complesso strumentale diretto da Marcello Gambini, ha eseguito due composizioni come la *Messa breve* di Scarlatti e l'ode *Come ye sons of Art* di Purcell, entrambe di eccezionale prestigio. Quanto ai concerti all'Aula Magna della Università, vogliamo infine segnalare quello del giorno 12, in cui un pianista poco più che trentenne ma già di fama internazionale, Julius Katchen, ha virtuosamente affrontato un programma composto dai nomi di Bach, Beethoven, Brahms, Schumann e Liszt; quello del giorno 19, in cui Gerard Souzay, lo splendido, raffinatissimo baritono francese, ha riconfermato attraverso Lulli, Schubert, Brahms, Poulenc, Fauré e Ravel le sue eccezionali doti cameristiche; quello del giorno 26, che ha visto il Quartetto Romano per la Canzone Antica impegnato in suggestive musiche del XIV, XV e XVI secolo.

GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

Se si pensa alla frequenza delle rappresentazioni di *Elisir d'amore* e alla rarità di quelle di *Don Pasquale*, si deve concludere che la fortuna delle opere — anche di quelle ormai stagionatissime — non è in rapporto col loro valore. Naturalmente, è pacifico che l'*Elisir* è un capolavoro: ma non lo è certo meno il *Don Pasquale*, forse anche più perfetto pel taglio miracoloso e per il felicissimo rapporto dei contrastanti personaggi.

Il *Don Pasquale* di quest'anno al S. Carlo è stato un delizioso spettacolo, calorosamente accolto dal pubblico. L'assortimento degli interpreti è riuscito felicissimo. Raramente si potè mettere insieme una compagnia più omogenea, a cominciare da Rosanna Carteri che, senza ricorrere a più o meno clamorose interviste, silenziosamente e pazientemente studiando, è pervenuta a un dominio dei propri mezzi, quale forse

non avrebbe lasciato intravedere agli inizi della sua carriera. Nell'opera di Donizetti ha trionfato della difficile parte, a ciò concorrendo — oltre tutto — la non comune bellezza largitale da madre natura. Lepidissimo *Don Pasquale*, vocalmente efficientissimo, il Corena, che ha avuto un magnifico antagonista in Renato Capecchi, il cui stile e la cui intelligenza hanno avuto modo di farsi incondizionatamente ammirare. Robusta, calda, pastosa, la voce di Gianni Raimondi, sospiroso *Ernesto*. Francesco Molinari-Pradelli ha diretto con la bravura e la calda *verve* che gli sono consuete. Alcuni particolari della regìa di Brissoni ci han fatto intravedere ciò che nei nostri teatri (in tutti i nostri grandi teatri) si potrebbe fare se gli artisti non apparissero e sparissero come comete, se insomma avessero tempo di provare di più, agli ordini di registi anch'essi meno preoccupati delle partenze dei treni e degli aerei. Le scene di Crippa — realizzate da Cristini — erano note, e piacquero una volta di più.

Al donizettiano *Don Pasquale* han fatto seguito — nell'edizione originale, manco a dirlo — *I Maestri cantori di Norimberga*, la cui direzione musicale è stata questa volta affidata al maestro Fritz Rieger, direttore della Filarmonica di Monaco e spessissimo, ormai, ospite del S. Carlo. Il Rieger tende per natura a una discorsività, a una snellezza di accentazione, per avventura non del tutto tedesca, o almeno non propriamente 'prussiana'. Ne risulta un Wagner molto scorrevole, forse un po' troppo in certi momenti. In ogni modo, un Wagner bene 'autentico'. Tale 'autenticità' era poi garantita in partenza dall'intervento della compagnia di canto, complessivamente ottima. Intelligente, sensibilissima *Eva* la signora Jurinac, le cui interpretazioni risultano sempre esemplari oltre che per la perfetta calibratura del mezzo vocale, per la loro duttilità in rapporto alla estrema distanza stilistica dei testi a volta a volta presi a trattare. Le è stata degna ancella (*Maddalena*) la signora Hetty Plümacher. Un *Walter* accettabilissimo nonostante qualche attacco calante e la voce non più fermissima, è stato il Suthaus. Umanissimo *Hans Sachs* il Wiener, arrivato alla fine dell'ultimo atto fresco come una rosa, nonostante il peso della bellissima parte. Ottimo *Pogner* il von Rohr, e memorabile *Beckmesser* il Kusche: senza far torto allo Unger, al Ferenz (magnifici *David* o *Kothner*) e agli altri Maestri. Considerevole l'apporto del Coro e dell'Orchestra: d'impianto tranquillamente tradizionale la regìa dello Schramm.

Dopo una *Bohème* interlocutoria diretta autorevolmente dal sensibilissimo e prontissimo Molinari-Pradelli, e cantata dalla Noli, dal Raimondi, dallo Spatafora, dal Gaudioso, dal Modesti, dalla Micheluzzi e dal Cioffi, è stata la volta della *Sposa venduta* di Federico Smetana, mai rappresentata a Napoli, e pochissime volte in Italia. Non si tratta, d'accordo, di opera di primissimo piano: tuttavia, alla realizzazione scenica se ne registra senza ombra di dubbio la validità, dovuta alla genuinità, alla schiettezza dei motivi che l'hanno dettata. Che non sono soltanto, e forse neanche prevalentemente, — come si è ripetuto pigramente e fino al fastidio — quelli riferentisi a un presunto 'nazionalismo' del materiale musicale: prima di tutto perchè non se ne avverte la presenza se non in misura discreta, poi perchè, nella misura in cui si avvertono, sono assunti e risolti in una temperie di cultura non precisamente prossima al clima delle 'scuole nazionali', anzi piuttosto lontana da quel senso di immediatezza, da quell'"odor di terra" che il riferimento all'ambiente sembra evocare. Il linguaggio in cui l'opera di Smetana si attua si iscrive interamente e senza residui in una civiltà musicale bilanciata con felicissimo istinto fra Mozart e gli Italiani, non senza passare per Schubert e per Weber. Certo, quel tanto di slavo che c'è nel sangue boemo è ben presente in questa partitura, e lo si avverte nella nervosa estrosità e nella propensione alla danza di alcuni ritmi. Ma Praga è anche la città del mozartiano *Don Giovanni*, quindi anche degli influssi italianeggianti indotti dalla miracolosa apparizione di questo capolavoro: e l'eco del *Don Giovanni* — non più che un'eco, un vagheggiamento molto discreto — è chiaramente avvertibile in alcuni pezzi d'insieme della *Sposa*, che in altri momenti sembra echeggiare inflessioni e ieratiche sonorità del *Flauto magico*, non tralasciando le suggestioni donizettiane. Queste ascendenze, che si citano per confutare la facile iscrizione dell'opera in un folklorismo che gravemente la limiterebbe, non impediscono al musicista boemo di attingere, attraverso la loro cordiale assimilazione, un suo proprio mondo poetico. Anche quando quelle ascendenze sono più chiaramente avvertibili, anche quando costituiscono il limite della personalità dell'artista, questi non ne è oppresso o paralizzato ma, nell'atto stesso che le accetta con bella umiltà, continua a esprimersi liberamente, in esemplare e dignitosa disinvoltura. Il risultato si concreta in alcuni personaggi nettissimamente caratterizzati, da soli oppure variamente aggruppati in pezzi d'insieme saldamente articolati. Un'affettuosa ironia circola in tutta l'opera timbrandone e temperandone felicemente il sapore comico. Eccellente, in complesso, l'esecuzione diretta da Fritz Rieger. Vivacissima *Marienka* la Jurinac, che ci ha offerto un altro saggio della sua intelligente versatilità. Degna corona le han fatto l'Albanese (*Jenik*), il Bruscantini (*Kezal*), la Minarchi, la Corsi, il Gaudioso, l'Ercolani (lepidissimo *Vascek*), il Cava, e, nelle parti minori, la Cucchio (bellissima *Esmeralda*), il Telesco e il Sarri. Buona la regìa dello Zimmermann, felice l'apporto del coro. Una particolare menzione meritano le danze create dalla Gallizia e realizzate con un brio, una precisione, diciamo pure un virtuosismo rari.

Nel campo concertistico, c'è da registrare con piacere il passaggio alle dirette dipendenze della RAI-TV dell'Orchestra Alessandro Scarlatti. La vecchia Associazione, che otto anni fa ebbe la ventura di dar vita ad uno dei più selezionati organismi sinfonici italiani, ha accettato — in cambio della conservazione del nome — le offerte della RAI, che ha preso sotto le sue ali l'Orchestra, con giubilo dei suoi componenti, che in tal modo hanno raggiunto la sospirata stabilità. Ci auguriamo che una sistemazione del genere venga anche, prima o poi, per il Coro.

I primi due concerti dell'Orchestra Scarlatti, in piccola parte rinnovata, sono stati diretti con la solita sicurezza da Franco Caracciolo, (direttore stabile). Al concerto inaugurale assistevano i maggiorenti della RAI-TV e della vecchia Scarlatti; il programma non offriva nulla di stimolante. Nel secondo concerto Caracciolo offrì una puntualissima interpretazione della stravinskiana *Ode in morte di Natalia Koussevitzky*, il miglior tempo della quale ci sembrò la *Egloga*, per il suo discorso rapido, serrato, timbricamente vario nella sua semplice scorrevolezza. La *Paganiana* di Casella, brillantemente eseguita, chiuse festosamente il concerto.

Precedentemente la Scarlatti ci aveva fatto ascoltare il Gruppo Musiche Rare, sceltissimo complesso d'archi capitanato dal violoncellista Nerio Brunelli, e l'ottimo Quartetto Haydn, che tra l'altro aveva realizzata una strenua interpretazione del *Quartetto n. 6* di Bela Bartòk. Purtroppo, non possiamo — per esigenze di spazio — intrattenerci come vorremmo sulle esecuzioni del Quartetto e del Gruppo. Di un altro concerto di rilievo — quello del Duo Grumiaux-Castagnone, non possiamo se non riportare la magnifica eco, essendo stati personalmente impediti di assistervi.

E l'Accademia? Sulla breccia, come sempre. Degli otto concerti di gennaio citeremo di corsa quello della cantatrice Eva Maria Roser, perfetta stilista che con una ben piccola voce ha il potere di conquistare un uditorio (fu accompagnata stupendamente dal pianista Franz Zubal), quello dell'Orchestra d'Archi diretta con fervida animazione e con positivi risultati da Ugo Aiello (solista Sergio Fiorentino), che eseguì tra l'altro *Introduzione, variazioni e finale* di Michele Lizzi, quello del giovanissimo pianista Gabriel Tacchinau (si chiamava Tacchino, ma le agenzie torcevano il naso), generoso interprete, vincitore del III Premio Casella; quello della cellista Monique Daval.

Alla fine, non potremo non accennare alla fervida e fortunata attività dell'Agimus, che ha aperto il suo ciclo annuale di manifestazioni con un concerto dell'Orchestra d'archi del Conservatorio, sceltissimo complesso da camera diretto, nella sua prima esibizione, da Ugo Ràpalo.

GIACOMO SAPONARO

FIRENZE

Al Teatro Comunale si iniziò regolarmente la stagione sinfonica, che ha offerto concerti di primissimo ordine. Ricordiamo due concerti diretti da Pierre Monteux, in uno dei quali notammo una ottima esecuzione del *Concerto per orchestra* di Bartòk e *Il Flauto notturno* di Zandonai (solista Mario Gordigiani), così raramente eseguito come altre pagine sinfoniche del maestro roveretano che meriterebbero più frequente contatto col pubblico; in altro concerto figurò il pianista Clifford Curzon nel *V Concerto* beethoveniano. Seguirono poi un concerto di Paul Klecki, con la deliziosa pianista mozartiana Clara Haskil e un concerto di Antonino Votto in commemorazione di Martucci, coll'ottimo pianista Tito Aprea. Poi Umberto Cattini, oltre a dirigere puntualmente il *Triplo concerto* di Beethoven in una precisa interpretazione del Trio di Trieste, portò al successo anche il *Concerto* per trio ed orchestra di Mario Zafred, pagina di elevata ispirazione e di solida struttura che a Firenze si ascoltava per la prima volta.

Dopo molto tempo di assenza è ricomparso il pianista Benedetti Michelangeli, che, accompagnato da Ettore Gracis ha rinnovato gli entusiasmi popolari nei *Concerti* di Schumann e di Rachmaninov. Notiamo, poi in un concerto di Lorin Maazel la partecipazione del violinista Nathan Milstein che abbiamo ritrovato un po' stanco nonostante la sua perfezione e, in quello diretto da Pietro Argento, la presenza del pianista Arthur Rubinstein che raccolse i più clamorosi consensi. Il violinista Joseph Szigeti, svelò una tecnica smagliante nel *Concerto* di Brahms, diretto da Pierre Dervaux, che interpretò anche, in una prima esecuzione assoluta, la *Sinfonia americana* di Franco Mannino, che, a parte la citazione dei temi *jankee* e di *spirituals*, è pagina di vigorosa costruzione quasi classicheggiante. Due concerti diretti da Emidio Tieri e da Ernest Ansermet hanno chiuso il primo ciclo sinfonico: nel primo Tieri accompagnò con animato fervore una compassata e pur nobile interpretazione del *2° Concerto* di Beethoven da parte di Friedrich Gulda, ed ha fatto gustare, con una caparbia volontà di precisione, il *Concerto* per orchestra di Bruno Bartolozzi, opera significativa del giovane compositore per la sua libera aderenza alla tecnica seriale, tutta tesa alla espressione di interiore poesia. Nel secondo concerto Ansermet ha riconfermato la sua fama di direttore caldo, l'insieme ricco di personali intenzioni provenienti dalla sua cultura.

Terminato il ciclo invernale di concerti, si è iniziata dopo vicende di incertezze dovute al clima calamitoso dei teatri lirici, la Stagione operistica con una stupenda esecuzione di *Il Flauto magico* di Mozart nel testo originale e con una perfetta compagnia tedesca diretta da Alexander Krannhals. Poi ha seguito una altrettanto deliziosa edizione di *Pelléas e Mélisande* di Debussy, diretta da Pierre Dervaux e in cui è stato ammirato, oltre all'interpretazione di Nadine Sauterrau, Christiane Sayraud, Camille Maurane, Mistral Roux e di André Veggières, l'allestimento scenico di François Garreau e Piero Caliterna.

Hanno fatto seguito poi le esecuzioni di *Bohème* e *Butterfly* di Puccini, dirette da Gabriele Santini, cui è seguito il *Ballo in maschera* verdiano sotto l'autorevole guida di Emidio Tieri che ha avuto la collaborazione di ottimi artisti quali la Cerquetti, la Stignani, il Poggi, il Bastianini, Giulio Neri e la Manni-Jottini.

Una novità per Firenze — con un po' di... ritardo — fu il *Franco cacciatore* di Weber, che ha avuto un rilievo considerevole dalla direzione di Carlo M. Giulini, da una compagnia tedesca ben preparata (ottimi Fejersinger, Stern, Wilfert, Poell) e dalla regia movimentata di Frank De Quell.

A chiusura di Stagione è venuto il *Vascello fantasma* di Wagner, diretto con passione da Vittorio Gui, condiuvato da artisti tedeschi (Griesdotter, Gruber, Neratic, Rohr, Schörtel) e dal coro del Maggio Musicale diretto da Morosini, il quale egregiamente collaborò tanto nelle altre opere precedenti quanto nella *Figlia di Iorio* di Pizzetti, apparsa per la prima volta a Firenze. Quest'opera ha chiuso definitivamente e felicemente la stagione: e Pizzetti presente è stato festeggiatissimo per questa recente fatica in cui egli ha raggiunto con i suoi personalissimi mezzi un'altissima espressione drammatica. L'ha diretta il giovanissimo Bruno Bartoletti il quale ha messo tutto l'impegno nel concertare l'opera onde metterne in rilievo le alte qualità drammatiche e musicali: ed è stato coadiuvato da artisti ottimi quali Malagrida, Scipioni, Beltrami, Guelfi, Pini, dal coro diretto da Morosini e da una vera proporzionata e ben variata regia di Carlo Maestrini. E l'opera ha avuto esito caldamente favorevole.

Tra le altre manifestazioni è da segnalare la Stagione di concerti da camera degli Amici della Musica, che anche quest'anno hanno imbastito un programma degno delle loro tradizioni; e solo turbato dalla lamentata perdita del grande pianista Gieseking. La serie si è iniziata con un concerto del celebre pianista Nathan Milstein che ha confermato le sue mirabili doti di purezza tecnica, pur con qualche segno di stanchezza. Han seguito un *récital* del violoncellista Rostropovic dall'ampia cavata, uno del pianista Frederich Gulda, signorile interprete di Beethoven, uno del tenore Anton Dermota in una deliziosa esecuzione di *Lieder* di Schumann, due concerti del Trio di Trieste, che ha tra l'altro offerto una valida interpretazione dei bellissimi *Ricercari* di G. F. Ghedini, uno dei *Fisk Jubilee Singers*, coro negro affiatatissimo e suggestivo specie nei canti popolari. Particolare interesse han destato due Concerti del Trio Pelliccia-Giuranna-Amfiteatroff nella esecuzione dei *Trii* di Beethoven, e un successo meritatissimo han conquistato tanto il Complesso strumentale di Detmold con rare musiche di Stamitz, Mozart, Haydn e J. C. Bach, quanto quello dei Musici, celebrata orchestra da camera, in opere di Torelli, Vivaldi, Bonporti. La serie sta continuando.

Non vogliamo dimenticare il consueto cenacolo del Lyceum che ha offerto ai suoi soci alcuni apprezzati concerti, tenuti dal giovanissimo violinista Uto Ughi, dal chitarrista Jesus Gonzales Mabrino, dai pianisti Aline Demierre, Marta Bongiorno, Pier Narciso Masi, particolarmente degno di attenzione quest'ultimo per le sue spiccate qualità, data la sua giovanile età, dai cantanti soprani Lidia Cerbai, Amparo Guerra Margain, tenore Alfredo Bianchini, baritono Leo Giraldoni.

ADELMO DAMERINI

GENOVA

I genovesi appassionati e cultori della musica sinfonica non hanno davvero di che lamentarsi quanto a numero di manifestazioni offerte loro in autunno dall'Ente Autonomo: venti concerti in due mesi, dodici serali e otto «di orientamento più popolare» per il pomeriggio della domenica. E terminata la stagione autunnale, se ne preannuncia un'altra invernale con cinque concerti sinfonici (pure con replica domenicale), un *récital* e la rappresentazione di un'opera lirica dedicata ai ragazzi in occasione del carnevale.

Tutti contenti, dunque? Non possiamo affermarlo con certezza. Il numero non conta, o conta poco; ciò che interessa, ai fini di quella diffusione e divulgazione musicale di cui la nostra arte, oggi come ieri, ha tanto bisogno, è il valore artistico delle manifestazioni, nelle quali bisogna saper fondere ed armonizzare gusto d'arte e spiriti di cultura. Questo, purtroppo, non sempre è avvenuto nella trascorsa stagione, giacchè una metà almeno dei programmi eseguiti possono essere racchiusi sotto il comune denominatore della convenzionalità tradizionalistica, e l'altra metà condensava le espressioni più notevoli del sinfonismo contemporaneo nelle seguenti composizioni: *Schelomo* di Bloch (del 1915), *Marinaresca e Baccanale* di Ghedini (del 1933), Sinfonia del *Mathis der Maler* di Hindemith (del 1938), *Persephone* di Stravinski (del 1934), *Danze rumene* di Bartok, *Concerto da camera* per oboe ed archi di Castelnuovo Tedesco.

Detto ciò, non crediamo sia il caso di soffermarci a considerare uno alla volta i venti programmi della stagione; basterà ricordare, soltanto, a titolo di cronaca, i direttori che li hanno presentati ed i solisti che vi hanno partecipato: Caracciolo (col concorso del violoncellista Amfitheatroff), Cattini (violinista Morini), Van Otterloo, Celibidache, Barbirolli (oboista Evelyn Rothwell), Steiner (violinista Gulli), Baud-Bovy, Fasano col suo «Collegium musicum».

Una citazione a parte meritano: il concerto dei *Fisk Jubilee Singers*, lo spettacolo di danze della Compagnia del Pa-

kistan e le due rappresentazioni dell'*American ballet Theatre*. Attraverso l'esibizione di questo importante complesso coreografico, abbiamo avuto modo di conoscere dei lavori di particolare interesse, quali *Il Combattimento* (*The Duel*) di Raffaello De Banfield, *Francy Free* di Leonard Bernstein, *Un tram che si chiama desiderio* di Alexis North e *Interplay* di Morton Gould.

Infine, un dato veramente positivo della stagione concertistica ci preme sottolineare con vivo compiacimento. L'orchestra stabile ha compiuto in pochi mesi progressi addirittura sorprendenti: pronta, sicura, precisa, malleabile, quasi perfetta in tutti i settori, sia nel piano tecnico che in quello espressivo. Siamo sicuri che sotto la guida del nuovo direttore stabile, M° Alceo Galliera, la nostra orchestra, nonostante la sua recente costituzione, raggiungerà presto l'auspicato grado di alta perfezione rispondente ai migliori requisiti di affiatamento e di prontezza esecutiva. Il pubblico genovese attende ciò da molti anni.

SALVATORE PINTACUDA

TORINO

Chiusa la consueta parentesi natalizia, la attività delle varie Società cameristiche riprese per merito degli Amici della Musica con il duplice concerto del Duo Totenberg-Frank (12 e 16 gennaio), che, già favorevolmente stimato a Torino, rinnovò il precedente successo, soprattutto con la pregevole esecuzione delle tre *Sonate* per violino e pianoforte di Brahms; accoglienza egualmente favorevole ebbe poi il franco-americano Claude Frank, applaudito solista di un *récital* includente musiche di Schubert e Beethoven. Infine, sempre su invito degli Amici della Musica, si presentò, nuovo per Torino il Quartetto Haydn, di origine belga, vivamente apprezzato in un programma classico di grande impegno (Haydn, Beethoven, Brahms).

Ancora il compositore di Bonn, unitamente a Mozart, Debussy, Casella e Prokofiev, figurava nel concerto allestito dall'Unione Musicale Studentesca con il concorso del noto e valente flautista Severino Gazzelloni, egregiamente accompagnato al pianoforte da Mario Caporaloni. Trascrizioni di pagine composte da Frescobaldi, Bach e D. Scarlatti, e un'antologia di brani originali costituirono invece il programma eseguito dal chitarrista venezuelano Alirio Diaz, non indegno allievo del celebre Segovia.

Grande successo aveva ottenuto la settimana prima il Quartetto Koeckert, invitato dalla Società di Musica da camera per il quinto concerto della stagione: apparso ancora migliorato rispetto all'ultima esibizione torinese del '54, il complesso tedesco pose la precisione tecnica e la fedeltà interpretativa al servizio di Beethoven, del quale vennero eseguiti i *Quartetti* op. 74 e op. 132.

Quanto al Collegium Musicum, la seduta pomeridiana del 19 gennaio, terza della serie, ottenne come sempre il gradimento di un pubblico colto e raffinato, plaudente alle musiche di Torelli, Capuis, Vivaldi e Tartini, dirette con la consueta bravura dal maestro Massimo Bruni.

Quattro concerti — tutti, sia pure per differenti motivi, ugualmente interessanti — occuparono il cartellone di gennaio della Stagione sinfonica della RAI. Iniziò Carlo Zecchi, sempre apprezzabile per la sua squisita sensibilità e per la limpidezza formale che gli fanno perdonare anche le deviazioni interpretative provocate dal suo temperamento romantico: Beethoven ne sortì alquanto alterato nel suo rigore stilistico, al contrario piacevolissimo riuscì l'ascolto del *Romeo e Giulietta* di Ciaicovski, autore assai congeniale al direttore romano.

Ancora di lui ricordavamo una splendida esecuzione della *Sinfonia fantastica*, confrontandola con quella, meno equilibrata nella troppo facile propensione all'enfasi, alla pesantezza, ai gratuiti contrasti sonori, diretta sette giorni dopo da Antal Dorati, ritornato fra noi dopo quasi otto anni di assenza. Ritorno nel complesso gradito, il suo, soprattutto per averci offerto, col concorso del giovane ed eccellente Julius Katchen, un'ottima edizione del *Terzo concerto* per pianoforte e orchestra di Prokofiev: composizione senza dubbio di largo impegno che, pur non smentendo la forte personalità del musicista russo, affida tuttavia alle risorse della tecnica spumeggiante più che al rigore di un discorso musicale coerentemente svolto la certezza del successo.

Apertasi nel nome di Arturo Toscanini, alla cui memoria unanimemente compianta venne dedicata dal maestro Paul Klecki una lentissima esecuzione della "marcia funebre" dell'*Eroica*, la successiva manifestazione ebbe nel *Quinto concerto per orchestra* di Goffredo Petrassi l'attesa novità per l'Italia: musica non deludente ma anzi, nella sua vigorosa espressività e nella ben delineata ispirazione melodica, perfettamente degna del suo stimato autore. Dalla novità si passò a una di quelle che, con brutto vocabolo oggi di moda, si chiama "riesumazioni": illustre l'autore — Haydn —, scarsamente nota l'opera la *Nelson messe* in re minore. Ne furono apprezzate alcune parti, non l'architettura complessiva, per quanto dovunque si riconosca la maestria del compositore austriaco. Diresse Mario Rossi, che, nel famoso *Concerto* per violino e orchestra di Mendelssohn, si avvalse della collaborazione di Riccardo Odnoposoff, brillante esecutore quanto appropriato interprete.

GIORGIO GUALERZI

TRIESTE

Al Verdi la Stagione lirica è proseguita con un eccellente allestimento dei *Maestri cantori di Norimberga* di Wagner (5 gennaio, direttore Capuana, regia Piccinato, interpreti Raimondo Torres, Renato Cesari, Giacinto Prandelli, Maria Curtis Vena), eseguiti in lingua italiana nell'edizione integrale. Nuova per Trieste era *La leggenda della città invisibile di Kitesc* di Rimski Korsakov (11 gennaio, direttore Capuana, regia Piccinato, coro Fanfani, interpreti Renata Scotto, Renato Gavarini, Piero Guelfi, Massaria, Artioli, Anelli), che malgrado la sua staticità, è piaciuta per la nobiltà della trattazione e per la vivacità di alcune scene.

Era il turno poi del *Barbiere* rossiniano, in un'edizione purgata da ogni arbitrio (19 gennaio, direttore Capuana, regia Piccinato, interpreti Panerai, Oncina, Gianna D'Angelo, Petri, Mariotti, Ronchini), e finalmente del trittico formato dagli atti unici *La Guerra* di Renzo Rossellini, e *Un intervento notturno* di Giulio Viozzi, oltrechè dal balletto *La Bottega fantastica* di Rossini-Respighi (25 gennaio, direttore Ennio Gerelli, regia di Sandro Bolchi, interpreti Olivero, Martinuzzi, De Palma, Susca e De Palma per Rossellini; De Palma, Mazzini, Messina, Botteghelli, Furlan per Viozzi; coreografa e prima ballerina Nives Poli per Rossini-Respighi). Mentre l'opera di Viozzi (di cui è detto in altra parte di *Ricordiana*, era una novità assoluta, *La Guerra* di Rossellini giungeva a Trieste dopo le vittoriose affermazioni di Napoli e di Roma. Trieste ha confermato la vitalità e la comunicante efficacia dell'opera di Rossellini, che ha il pregio di parlare con semplice immediatezza anche allo spettatore più sprovveduto. Ma l'opera si impone anche all'ammirazione del musicista, grazie alla solidità della sua fattura e la sapiente orchestrazione. Il forte successo di Trieste ripropone all'attenzione generale il singolare talento melodrammatico del maestro romano.

Alla Società dei Concerti, buone serate con il Quintetto Boccherini, col Trio Ars Nova e col Quartetto Koeckert. Il Trio Ars Nova, formato dal clarinettista Giorgio Brezigar, dal violoncellista Guerrino Bisiani e dal pianista Bruno Bidussi, è un complesso triestino che ha avuto modo di affermarsi notevolmente in molti centri musicali importanti. Il suo programma comprendeva pure un *Trio* di Giulio Viozzi appositamente composto per il complesso. Al CUM, si sono avvicendati i pianisti Eli Perrotta e Sergio Marzorati, e il Duo violino-pianoforte composto da Franco Gulli ed Enrica Cavallo.

Il più lodevole, perchè presentava delle musiche non di repertorio, è stato il Perrotta, con la *Sonata n. I* di Alban Berg e i *Tre moti perpetui* di Poulenc. Marzorati ha fatto conoscere invece la giovanile *Sonata op. I* di Prokofiev.

Al Sindacato Musicisti della Venezia Giulia, concerti del violinista Franco Novello, che ha eseguito tra l'altro la *Sonatina* di Mario Labroca, e del pianista Bruno Canino, con due *Preludi* di Franco Margola.

G. V.

CATANIA

Con crescente successo di pubblico — anche se qualche spettacolo non è stato sempre all'altezza delle tradizioni artistiche del nostro Massimo Teatro — è continuata la Stagione lirica al Teatro Bellini. Dopo *Walkiria*, *Don Carlos* e *Norma*, è andata in scena la sera del 24 novembre una discreta edizione di *Madama Butterfly* che ha avuto ad interprete Gigliola Frazzoni (la quale sostituiva all'ultimo momento Rina Malatrasi improvvisamente ammalata); era Pinkerton il tenore Angelo Lo Forese dai limitati mezzi vocali che spesso restavano schiacciati dalle sonorità orchestrali non sempre equilibrate; per lo stesso motivo soffocati i mezzi vocali del baritono Ferdinando Li Donni. Ottima Suzuki Maria Teresa Mandalari, e Nino Valori nella parte di Goro. Cori fusi ed intonati istruiti da Oscar Leoni. L'orchestra s'è impegnata con buona volontà nel seguire le intenzioni interpretative del Maestro Emidio Tieri.

La sera del 1° dicembre il Maestro Ottavio Ziino ha presentato al giudizio del pubblico una esecuzione di *Andrea Chénier* veramente pregevole curata in ogni dettaglio, nella ricerca degli effetti sonori, equilibrata ed espressiva, perfettamente fusa ed omogenea nei rapporti tra palcoscenico ed orchestra. Il tenore Umberto Borsò con limpida e squillante voce estesa ed eguale in tutta la gamma s'è imposto per la penetrante interpretazione del personaggio di Andrea. Accanto a lui Gigliola Frazzoni ha composto con intelligente gusto ed ottima voce una Maddalena efficacissima. Un buon Gérard il baritono Anselmo Colzani. Ottime le parti minori, le scene, la regia di Vassallo, ed i cori istruiti dal maestro Leoni. Successo entusiastico.

Opera di chiusura della Stagione lirica l'attesa *Medea* di Pietro Canonica. Attesa... di curiosità: chè il pubblico non ignorava che, per quanto dalla fanciullezza l'autore di *Medea* avesse prediletto la musica studiando composizione durante il suo soggiorno in Russia, e avesse composto altre tre opere liriche (*La Sposa di Corinto*; *Miranda*, e *Enrico di Mirval*) aveva poi esercitato l'arte figurativa raggiungendo come scultore vasta fama. E poichè si era parlato dei valori estetici e musicali dell'opera, anticipando qualche giudizio, la curiosità aveva assunto il tono quasi di interesse sicchè la sera del 7 dicembre una folla di amatori e di intenditori si è data convegno al Teatro Massimo Bellini, forse, più che in veste di giudici, di curiosi; più per conoscere lo scultore famoso che l'autore di un'opera musicale. Comunque — curiosità o interesse — *Medea* ha avuto un lieto successo e il pubblico che non è andato per il sottile nello sceverare i valori dell'opera nè le tendenze musicali del suo autore ha accolto la doppia nobile fatica — letteraria e musicale — dell'illustre scultore con calorose cordiali ovazioni chiamando alla ribalta alla fine d'ogni atto e dell'opera Pietro Canonica e gli interpreti della sua *Medea*: Maria Pedrini, Gino Pasquali, Maria Teresa Mandalari, Bruno Carmassi, ed il Maestro Ottavio Ziino che ha diretto l'opera con molto impegno. Scene non perfettamente intonate all'epoca e all'ambiente. (Perchè non si sono preferite quelle disegnate dallo stesso Autore?). Ottima la regia di A. Vassallo Mirabella e i cori istruiti da Oscar Leoni.

VITO MARCHESE

TREVISO

Dopo la felice conclusione del Concorso nazionale di pianoforte Premio Città di Treviso che ha visto nuove e ottime forze del pianismo italiano in lizza nella difficile competizione indetta dall'Enal Provinciale, la Società Amici della musica ha dato corso al programma già esposto all'assemblea dei soci tenutasi verso la prima metà di ottobre. Detta assemblea è stata pressochè deserta: prima dell'esposizione del calendario fatta dal presidente cav. Leonida Dal Negro, la pianista Serenella Marega ha interpretato con particolare sensibilità musiche di Hindemith (*Sonata*), Kachaturian (*Toccata*) e Mompou (*Canço y dansa*). Nemmeno la trovata di far precedere la riunione da un concerto, è valsa a far accorrere i cinquecento e più soci appassionati ma decisamente pigri: con il loro assenteismo hanno dimostrato di non saper valutare l'importanza che ha l'esposizione e relativa discussione di un programma concertistico. Dal canto nostro anche quest'anno dobbiamo rilevare che troppi stranieri sono presenti nel cartellone concertistico (sei su dieci) e non ci resta altro che augurarci che almeno nei singoli *récital* figuri la musica italiana. Serata inaugurale con Sergiu Celibidache a capo dell'ottimo complesso del Teatro La Fenice: tutto Beethoven con *Egmont*, Seconda e Settima. Le interpretazioni di questo celebrato direttore non ci hanno troppo entusiasmato: non vogliamo mettere in dubbio la personalità di Celibidache, musicista ferratissimo, ma le sue esecuzioni mancano di spontaneità e la ricerca di troppi particolari nuoce all'unità dell'opera d'arte.

Con impeccabile stile Karl Münchinger, con l'Orchestra di Stoccarda ci ha fatto ascoltare Haendel, Pergolesi (*Concertino in sol*), Bach (3° *Brandeburghese*) e la brutta *Serenata op. 22* di Dvorak: un dono « fuori programma » è stata la *Fuga in sol* (dall'organo) di Bach.

Un infelice *récital* quello tenuto dal pianista Adrian Aeschbacher: senza alcuna personalità interpretativa, tecnica appena sufficente, tocco alquanto ingrato. Pubblico poco numeroso e applausi di prammatica. Con un'ottima esecuzione dell'Orchestra da camera di Monaco, diretta da Hans Stadlmair, il nostro pubblico ha potuto conoscere e apprezzare un *Concerto* per pianoforte e quindici archi del compositore austriaco Gerhard Winberger. Lavoro di notevole interesse per la solida costruzione, per l'inventiva melodica e per la sapiente strumentazione dove l'impiego della tecnica schönberghiana è libero da ogni inutile accademismo. Molto bene l'orchestra anche nel *Divertimento per archi* di Béla Bartók.

Un'indegna commemorazione di Lorenzo Perosi è stata fatta al Comunale con l'esecuzione della *Resurrezione di Lazzaro*. Un'orchestra improvvisata diretta dal M° Enrico Pessina con i cantanti Pagliughi, Borgonovo, Longo e Fiore ha dato una chiara dimostrazione di come non si dovrebbe far conoscere la musica. Mancanza d'insieme, stonature e incertezze hanno dominato per tutta la durata del lavoro che ha una innegabile validità artistica: bene invece la parte corale sostenuta dalla Associazione corale Zorzato e diretta dal M° Giuseppe De Donà. La manifestazione era « per beneficenza » e prima dell'esecuzione il Maestro Mariutto ha detto in breve dell'importanza artistica di Perosi nella musica italiana.

S. Cecilia è stata degnamente ricordata con un concerto offerto dagli insegnanti e dagli allievi del Liceo musicale F. Manzato, nella Basilica di S. Maria Maggiore. L'organista De Donà ha eseguito con stile e musicalità opere di Bach e Franck e l'orchestra d'archi diretta dal M° Mariutto ha presentato musiche di Vivaldi e Nardini. Pubblico numerosissimo e intensi applausi al bravo direttore e a tutti gli esecutori.

ALDO VOLTOLIN

VERONA

Ancora alla fine della 34ª Stagione lirica all'Arena — dopo il ferragosto 1956 — l'Ente Autonomo per gli Spettacoli ha potuto annunciare, con un anticipo che non ha precedenti, le opere scelte per la 35ª Stagione: *Norma* di Bellini, *Rigoletto* di Verdi, *Carmen* di Bizet, *La Bohème* di Puccini.

Da allora il lavoro preparatorio è proceduto a pieno ritmo e, nonostante le molte difficoltà, l'Ente è in grado, quest'anno, di pubblicare nella prima decade di dicembre il cartellone completo della Stagione, con gli interpreti ed i realizzatori delle quattro opere, nonchè il calendario degli spettacoli, che andranno dal 18 luglio al 18 agosto 1957.

Inoltre una novità di grandissimo interesse è costituita dai tre concerti sinfonico-corali che saranno tenuti nella basilica di S. Zeno, e precisamente sul prato laterale dominato dall'elegantissimo campanile. Saranno concertati e diretti dal celebre Maestro Rudolf Kempe e seguiranno, dopo la stagione lirica, nelle sere del 21, 22 e 24 agosto. L'Ente lirico mostra così di voler adempiere sempre meglio alla sua specifica funzione di diffondere la cultura musicale, non soltanto attraverso la lirica.

ALLA RADIO

Una ennesima riprova dell'incondizionato favore di cui gode ancor oggi, presso alcuni compositori, un'estetica melodrammatica largamente scontata, come è quella che dominava le scene liriche nell'ultimo Ottocento e ai primordi del nostro secolo, è stata fornita dalla messa in onda (5 gennaio) di copiose pagine scelte dell'opera drammatica in un prologo e cinque atti *Romolo e Remo* di Eleuterio Lovreglio, un musicista napoletano operoso e molto noto all'estero, autore anche di balletti e lavori sinfonici. Palesi nostalgie romantico-veriste affiorano, infatti, dalla partitura — peraltro condotta con mano tecnicamente abile e sicura — improntando un canto a volte anche commosso, ma per lo più enfatico e incredibilmente spersonalizzato.
Sul piano di un'arte più elevata e indipendente, ma non per questo meno ospitale nei confronti di una cantabilità aperta e romanticheggiante, si deve porre *L'Aiglon* (trasmesso in registrazione dal Comunale di Bologna), frutto di una intima quanto singolare collaborazione tra un insolito Honegger e Jacques Ibert.

All'attivo del mese lirico vanno inoltre annoverate alcune registrazioni — effettuate al Teatro alla Scala (*L'Angelo di fuoco* di Prokofiev) e al bergamasco Teatro delle Novità (*La Suocera rapita* di Lidia Ivanova e *Prof. King* di Bruno Rigacci) —, una ripresa di *Antigone* del compositore tedesco Carl Orff, ed infine un presumibile nuovo allestimento, quello del dramma lirico *Fior di Maria* di Renzo Bianchi. Quest'opera di taglio tradizionale, che riscosse nel 1943, al suo apparire sulle scene triestine, larghi consensi per la sua linea melodica suadente, ravvivata da brillanti colori strumentali, ha ribadito, nella presente edizione radiofonica, i propri pregi. Un *Divertimento per Mozart* (diffuso il 15 gennaio, in registrazione dal Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Donaueschingen), al quale hanno collaborato dodici giovani compositori di indirizzo progressista, rappresenta un nuovo omaggio musicale reso alla memoria del Salisburghese da musicisti d'oggi, dopo l'analogo tributo (promosso e fatto conoscere il mese scorso da Radio Ginevra) offerto da nove maestri contemporanei di più moderata tendenza.

Detto *Divertimento* si articola in dodici brevi e brevissimi tempi, corrispondenti ad altrettanti aspetti dell'Aria "*Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich*" del *Flauto magico*: aspetti di vario carattere e contenuto, che con l'Aria da cui prendono le mosse rivelano una parentela a volte manifesta, a volte, e per lo più, occulta. Fra gli altri, cooperarono alla singolare iniziativa, G. von Einem, garbato autore dell'*Introduzione* "*Wandlungen*"; Luciano Berio, l'unico italiano del gruppo, presente con alcune interessanti *Variazioni* per due corni di bassetto e archi; N. V. Bentzon, colorito e vivace artefice di un *Concertino* per pianoforte e orchestra; R. Haubenstock-Ramati, del quale figurava un *Concerto* per orchestra e Glockenspiel, *Papagenos pocketsize*, che sarebbe stato più appropriato definire *Concerto* per Glockenspiel e orchestra; M. Jarre, che con il suo *Concertino* per batteria e archi ha fornito un abile quanto accademico saggio di tecnica strumentale, e H. W. Henze, cui è spettato il compito di chiudere il lavoro con un mozartiano e gradevole *Finale, Vivace assai*. A manifestazione conclusa, come è naturale, non saranno stati pochi i radioascoltatori convinti che dei vari aspetti dell'Aria di Papageno, quello originale rimanga sempre, non solo il più alato, cosa di cui nessuno dubita, ma anche, e non è un paradosso, il più attuale.

La sera successiva la RAI ha diffuso un *Concerto breve* per orchestra di Cesare Giuseppe Celsi, lavoro — scusate la contraddizione — di piuttosto ampie proporzioni, tanto che non si giustifica facilmente l'aggettivazione di "breve". Si tratta, comunque, di opera di sciolta eloquenza, anche piacevole, ancorchè di non spiccata originalità, che alterna accenti pastorali ed elegiaci ad immagini sonore brillanti e colorite,di una gioiosità tuttavia chiassosa e meramente esteriore. La scrittura, pur non rivelandosi del tutto superata, esclude ogni soggezione agli innumeri sistemi tanto di moda oggi.

Alle novità offerte dal mese radiofonico, bisogna ascrivere una Sinfonia, la *Seconda*, di Raffaele Gervasio, presentata da Ferruccio Scaglia nel corso di un concerto domenicale. E', questa *Sinfonia*, composizione prodigalmente sonora, ma di una estrema ed accorta stringatezza di linguaggio. La impreziosiscono riusciti impasti timbrici, mentre certi smaliziati atteggiamenti virtuosistici la rendono strumentalmente interessante. Peccato che verso la fine, soprattutto nell'ultimo movimento, la composizione, che ha forse nell'*Allegretto* la sua pagina più valida, ceda ad effetti di puro decorativismo, assuma toni più speciosi che sostanziali.

Gli altri lavori orchestrali offerti durante il mese non presentavano — se non erriamo — attributi di novità. Erano infatti, per non citarne che alcuni, *Quodlibet op.* 9 di Kurt Weill, il *Notturno* per orchestra e il *Concerto* per violino di Achille Longo, la *Quarta Sinfonia* di William Schuman, il *Ditirambo* e l'*Ouverture corsica* di Giulio Viozzi.

Nel settore cameristico, due trasmissioni riservate a giovani compositori, e comprendenti musiche con tutta probabilità in prima esecuzione radiofonica (è raro che il *Radiocorriere* riporti, in proposito, indicazioni precise!), non avranno mancato di richiamare l'attenzione degli ascoltatori. La prima includeva composizioni di Vittorio Fellegara, Paolo Castaldi e Niccolò Castiglioni, presentate dal Sindacato Musicisti Italiani.

Fellegara era presente con *Preludio, Fuga e Postludio* per pianoforte (Omaggio a Hindemith), brani severi nella concezione, redatti con mano contrappuntisticamente abile e disinvolta. Di Castaldi si è ascoltata una *Sonatina* per violino solo, pagina a tratti angolosa, anche scabra, a tratti morbida e arricchita da dicevoli aperture melodiche; mentre di Castiglioni — dei tre compositori senza dubbio il più radicale negli orientamenti — sono stati offerti *Quattro canti* per pianoforte che manifestano nel giovane musicista una singolare scaltrezza formale e costruttiva che riesce a tradursi, a volte, in momenti di reale vigore commotivo.

La seconda trasmissione era interamente dedicata a musiche di Bruno Bartolozzi, musiche di varia ispirazione e di ancor più vario organico, dalle quali emerge un convincente senso della forma e un sottile gusto dell'amalgama sonoro.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

Nei cartelloni delle Stagioni liriche televisive il nome di Puccini è apparso, in questi ultimi anni (la prima Stagione della TV risale al 1954) con sintomatica frequenza. Salvo errore, sette opere su dodici del compositore lucchese sono comparse sino ad oggi sui teleschermi (percentuale altissima che forse neppure il teatro verdiano può vantare), sicuro indizio, oltre che dei loro intrinsechi valori teatrali e poetici, di un preciso gusto dei telespettatori, del quale la TV non può non tenere conto. L'ultimo lavoro pucciniano allestito alla Televisione è stato il *Tabarro*, messo in onda il 23 gennaio. Ne sono stati principali interpreti, sotto la vigorosa direzione di Oliviero De Fabritiis, il baritono Carlo Tagliabue, che rese con plastica veemenza la cupa figura di Michele, Clara Petrella, appassionata e palpitante Giorgetta, e il tenore Mirto Picchi, ardente e gagliardo nel ruolo dello scaricatore Luigi. Efficace la scena, che non ha mancato di rendere l'atmosfera della vecchia Parigi. Su di essa il regista Alessandro Brissoni — alle prese con una vicenda densa di valori psicologici, ma, per contro, piuttosto povera d'azione — ha disposto con proprietà protagonisti e figure minori, conferendo loro scioltezza e persuasività di atteggiamenti. Anche alle apparizioni di fondo, che concorrono ad ambientare il dramma, è stato impresso il dovuto rilievo. Nondimeno, la scena rappresentante il ciclista che percorre il ponte è parsa un anacronismo, risultando il velocipede di foggia del tutto moderna.

In precedenza la TV aveva offerto ai teleamatori una ripresa registrata della fiaba *Ciottolino* di Ferrari Trecate e, in collegamento con il Teatro dell'Opera di Roma, i due atti unici *La Guerra* di Renzo Rossellini e *Amelia al ballo* di Menotti. Per

quanto concerne la ripresa televisiva della serata romana, non resta che sottolineare, sotto l'aspetto "video", i precisi movimenti della telecamera e l'incisività di certe inquadrature. Del resto, sarebbe ozioso chiedere di più ad una realizzazione sostanzialmente legata ad allestimenti preordinati e compiutamente definiti. Piuttosto, se un appunto è da muoversi, esso riguarda la voce del suggeritore, chiaramente udibile, con frequenza molesta e pervicace.

FA. BRU.

LETTERA DAGLI STATI UNITI

La diffusione televisiva dell'opera lirica e la N.B.C.

Se nel Nord America il melodramma aveva bisogno di « impulsi vitali », che ne aiutassero il ritorno nel cuore del pubblico, non si può negare che la televisione abbia svolto e stia svolgendo la migliore delle attività in questo senso. E se — a prima vista — poteva sembrare che la messa in scena, da parte delle stazioni televisive, di intere opere liriche potesse costituire una seria concorrenza per le regolari Stagioni di teatri lirici, trattenendo il pubblico fra le quiete mura della casa e fra le comode braccia della poltrona e sconsigliando quindi a muoversi, cambiarsi d'abito, acquistare biglietti dopo magari alcune ore di coda oppure ad incredibili prezzi di bagarinaggio, alla resa dei conti invece, dopo questi primi anni di esperienza, si è verificato l'opposto di quanto si poteva temere. La televisione, con la capillarità, ha reso possibile a molte persone che — o per apatia, o per prevenzione, o per scomodità, o soprattutto per pratica impossibilità — non avevano mai avuto occasione di seguire una buona rappresentazione di un'opera lirica, un contatto con un mondo, che per molti di essi si è presentato come una vera e propria rivelazione.

Non è a caso che si è scelta la National Broadcasting Company come il primo ente televisivo la cui attività nel campo dell'opera meriti una breve indagine.

La N.B.C. infatti, oltre ad essere la prima fra le stazioni mondiali ad avere portato l'opera sugli schermi televisivi, ha poi in questi ultimi anni sviluppato talmente la propria attività in questo campo, perfezionando — mano a mano — la tecnica sia della riproduzione sonora che della scenografia e della regia dei propri spettacoli, da poter senz'altro ascrivere ad essa il merito di gran parte del progresso e del crescente successo del melodramma presso il vasto pubblico degli Stati Uniti.

L'idea di fare dell'Opera uno spettacolo televisivo fu sottoposta da Constance Hope e da Peter Herman Adler a Chotzinoff (allora General Music Director della N.B.C.) nell'autunno del 1949. La Hope e l'Adler avevano preparato una graziosa e semplice messinscena di tre brevi scene di tre diverse opere (in totale quindici minuti di musica): una del *Barbiere di Siviglia* di Rossini una della *Bohème* ed una della *Sposa venduta* di Smetana. Accettare questo breve spettacolo e gettarsi a capofitto nell'impresa di portarlo sugli schermi fu tutt'uno per Chotzinoff; sottopose subito tale sua proposta a General Sarnoff (presidente del R.C.A.) e — ottenuto il valido appoggio di questi — l'opera in televisione potè avere il suo battesimo: nacque così la N.B.C. Opera Company.

L'inizio di questa attività non fu certo senza ostacoli: i critici e i musicologi soprattutto si dimostrarono sfavorevoli a questa iniziativa. L'idea di usare esclusivamente la lingua inglese, anche se si trattasse di opere italiane, francesi o tedesche, fu particolarmente da essi combattuta, poichè vedevano in queste traduzioni dei reati di « lesa personalità » verso insigni autori stranieri. Ma come pensare di rendere popolare l'opera lirica in un paese di lingua inglese e attraverso l'uso del più popolare dei mezzi — la televisione —, se non rendendo tale pubblico edotto di quanto avveniva sugli schermi, mettendolo nella possibilità di seguire la vicenda parola per parola? Le critiche non scoraggiarono quindi Chotzinoff, che si mantenne fedele al suo programma e che mai volle allontanarsi dallo

scopo prefisso di rendere l'opera popolare in America attraverso la televisione e attraverso l'uso della lingua locale.

Seguirono così, al primo « esperimento » sopra descritto, altre rappresentazioni di scene di *Bohème*, *Pagliacci*, *Carmen*, *Gianni Schicchi* (11-2-'51), *Suor Angelica* (7-3-'53), *Macbeth* (28-11-53) ed altre opere di repertorio. Il tempo a disposizione di Chotzinoff, che era all'inizio di mezz'ora soltanto, raggiunse presto la durata di un'ora ed infine, in seguito all'enorme successo riportato dal suo programma, si è superato questo limite fino a portarlo a due ore e mezzo (si ricordi che in televisione soprattutto il tempo è denaro) permettendo quindi la teletrasmissione di opere complete.

Già nel secondo anno di vita della N.B.C. Opera Company, Chotzinoff cercò di dare un maggior respiro al repertorio, assumendosi il difficile compito di portare in televisione anche opere nuove. Venne così rappresentato ad esempio il *Billy Budd* di Benjamin Britten il 19-10-52. E fu con questa opera che può dirsi che il vero e proprio successo della N.B.C. Opera Company abbia avuto il suo riconoscimento ufficiale: la critica si dichiarò finalmente favorevole all'esperimento di Chotzinoff e Sarnoff; Olin Downes (il compianto critico del *New York Times*) scrisse un lusinghiero articolo, in cui diceva fra l'altro che la stessa opera, che in edizione originale a Parigi non gli era piaciuta, gli era invece apparsa incantevole nell'edizione della N.B.C.

Incominciarono da allora le messe in onda di Opere complete o quasi complete. Un enorme successo riportarono il *Trittico* di Puccini (*Il Tabarro*, 14-2-'52; *Gianni Schicchi*, 1-5-'52; *Suor Angelica*, 5-12-'54), *Il Cavalier della rosa*, *Pelléas et Mélisande*, sempre nelle traduzioni inglesi. Con *Salomé* di Richard Strauss (8-5-54) si fece poi il primo esperimento di doppiaggio per il difficile ascetico personaggio di Giovanni Battista e per la Danza di Salomé, affidata ad una controfigura. Ma l'attività di Chotzinoff (che ricopre ora la carica di « producer » della N.B.C. Opera Company, denominazione che ben delimita le particolari funzioni da lui esplicate e la particolare impronta personale che egli intende dare ad ogni spettacolo, seguendone e modificandone lo sviluppo in ogni sua fase) non si fermò qui. Partendo dalla considerazione che — per le opere liriche teatrali — il principale problema da risolvere era sempre quello di adattarle al nuovo e diverso mezzo di diffusione e al nuovo e diverso pubblico, Chotzinoff ritenne fosse giunto il momento di dare un vero apporto creativo alla lirica, offrendole opere nuove appositamente scritte secondo le esigenze sceniche e vocali della televisione. Fu così che venne commissionato a Gian Carlo Menotti *Amahl e i visitatori notturni*, una graziosa fiaba musicale intorno alla Natività, che — dopo la prima rappresentazione il 24-12-51 — appare ormai ogni Natale nei programmi della N.B.C., tanto da esser diventata un pezzo tradizionale del Natale americano.

All'*Amahl* seguirono altri lavori su commissione: *The Marriage* di Brohuslav Martinu (7-2-53), *Grifelkin* di Lucas Foss (6-11-55), e — nello scorso febbraio — *Le Grand Bretege* (da un racconto di Balzac) di Stanley Hollingsworth, un promettente allievo di Menotti.

Oltre a queste opere, specificamente commissionate, altre ancora, create per il teatro, ebbero il loro battesimo negli studi della N.B.C.: *Trouble in Tahiti* di Leonard Bernstein (16-11-52), *Taming of the shrew* di Vittorio Giannini (13-3-54) e *The Trial at Rouen* di Norman Dello Joio (8-4-56). Intanto, anche il repertorio si è andato arricchendo di opere quali *Madama Butterfly* (12-4-'55), *Bohème* (18-11-'56), *Il Flauto magico* (15-1-'56) e *Le Nozze di Figaro;* e, per la prossima primavera, *La Traviata*.

La N.B.C. ha tempestivamente approfittato dell'avvento del colore in televisione, per sfruttarne gli innegabili vantaggi. A partire dalla *Carmen* (31-10-53), quasi tutte le opere sono state prodotte a colori. Il pubblico americano ha così avuto il privilegio di conoscere l'opera attraverso spettacoli di alto livello artistico (e vogliamo ricordare le piacevoli edizioni a colori del *Flauto magico* e della *Bohème*), con giovani cantanti-attori di prim'ordine e con direttori d'orchestra di indiscutibile gusto e capacità quali Peter

Herman Adler, Thomas Schippers, Jean Morel, Herbert Grossman e Samuel Krachmalnick. Ci piace a questo punto notare come è sempre stata costante politica della N.B.C. — fin dagli inizi — di non affidare le parti a cantanti che abbiano già un nome, ma di sceglierli invece, attraverso audizioni, fra le giovani e promettenti reclute. In tal modo furono scoperti giovani talenti come George London, Elaine Malbin, Robert Merril e Mario Lanza.

Il successo e la popolarità della N.B.C. Opera Company presso il pubblico della televisione americana (basti pensare che, mentre un normale spettacolo lirico viene seguito da un migliaio di spettatori, uno spettacolo televisivo si rivolge invece ad un pubblico di parecchi milioni) sono indubbiamente il migliore strumento di divulgazione del melodramma nei confronti di un pubblico che è sempre sembrato refrattario a questa attività artistica da esso considerata troppo straniera e troppo fuori moda.

A sostegno di questo e di quanto detto circa la funzione non solo non negativa, ma anzi altamente positiva della televisione nei confronti della diffusione dell'opera lirica riportiamo un significativo esempio:

La N.B.C. ha avuto la brillante e felice idea di mantenere in vita le produzioni create per gli schermi televisivi, portandole a diretto contatto del pubblico, attraverso la creazione di una vera e propria Compagnia d'opera. La prima stagione di tale Compagnia (dall'11-10 al 8-12-56) si è risolta col più lusinghiero dei successi; le opere rappresentate furono *Madama Butterfly* e *Le Nozze di Figaro*, e — nella prossima stagione — ad esse verrà aggiunta *La Traviata*. La N.B.C. Opera Company intraprende regolari *tournées* attraversando praticamente tutto il continente americano e invertendo in tal modo quello che, fino ad ora, era considerato il normale cammino di uno spettacolo operistico, che, nato dal teatro e per il teatro, ha in seguito soltanto trovato una ulteriore via di espressione attraverso gli schermi televisivi. In questo caso ci troviamo invece di fronte all'*unicum* di una compagnia d'opera, sorta e creata in funzione della televisione, che si è poi espansa con successo nel campo del regolare spettacolo teatrale. Il fatto che la creazione di una tale compagnia sia stata accolta con unanime consenso in tutti i circoli e soprattutto il fatto che il pubblico — generalmente poco generoso negli Stati Uniti, per quanto riguarda il suo contributo agli spettacoli operistici — accorra invece numeroso ed entusiasta agli spettacoli offerti dalla N.B.C. Opera Company, sta a dimostrare, una volta di più, la smisurata opera di divulgazione e propaganda svolta in questo campo dalla N.B.C. nel breve ciclo di pochi anni e quanto importante l'attività della televisione stia diventando per la vita del melodramma.

CARLO EMANUELE RICORDI

LETTERA DALLA GERMANIA OCCIDENTALE

Nell'elenco dei teatri tedeschi che sono stati ricostruiti, il Teatro di Stato di Augsburg, ripristinato di recente, rappresenta un modello singolare di architettura moderna. Nell'ambiente, capace di oltre 1000 posti, spiccano il rosso delle poltrone, il verde scuro dei parapetti imbottiti e le rivestiture in mogano delle pareti. Tre ordini di posti guardano il palcoscenico. Il macchinario, rimasto intatto nel sotterraneo durante la guerra, era ancora in grado di funzionare. Una soluzione tecnica interessante è stata la sistemazione dei congegni in modo che la grande piattaforma girevole di 16 metri potesse venir portata al di sopra dell'orchestra fino all'altezza della platea, muovendosi insieme ai congegni delle luci. Durante le esecuzioni viene istallato intorno all'orchestra una specie di parapetto che la nasconde al pubblico. Queste innovazioni, inaugurate solennemente con le *Nozze di Figaro* di Mozart, ha suscitato molto interesse con la piena soddisfazione del soprintendente Meissner.

Anche Wuppertal ha restaurato e riaperto al pubblico il suo teatro. L'architettura è stata innestata sui resti dell'edificio crollato, cosicchè ne è risultato un insieme non molto omogeneo: la sala infatti è corta e troppo alta. Il colore del mogano e il grigio antico vorrebbero creare un'atmosfera dignitosa per le occasioni solenni.

L'Opera di Stoccarda invece ha rinnovato soltanto la tinteggiatura delle pareti. Il vestibolo splende bianchissimo, le pareti grige dei corridoi e del teatro riflettono luci stridenti. I colori — che variano dal grigio delle pareti al violetto del sipario e e all'argento che riluce tra le file delle poltrone — non vanno del tutto d'accordo.

Per la serata inaugurale del teatro si allestì *Il Crepuscolo degli Dei* con la regia di Wieland Wagner, il quale, disponendo forti colori, una mimica vivace e movimenti asimmetrici, si è allontanato dalla regia monumentale che egli attua a Bayreuth, senza però avvantaggiarsi nel risultato complessivo.

Fra gli artisti alcuni venivano dal complesso di Bayreuth: M. Model, W. Windgassen, T. Blankenhein, A. Hervig. La direzione, ispirata alla concezione wagneriana moderna, era nelle mani di Ferdinand Leitner.

A Braunschweig la serata inaugurale della Stagione ha visto la *Fedra* di Mihalovici. Il libretto illustra la storia di Fedra che si dà la morte perchè il figliastro Ippolito non ricambia il suo amore peccaminoso; anche il padre Teseo, ritornando alla sua casa, si toglie la vita oppresso dall'angoscia. Dal punto di vista teatrale è un argomento pieno di forza drammatica che offre splendidi spunti al compositore; ma nell'insieme il risultato è ambiguo, nonostante che la messa in scena di Hermann Kühn e la direzione di Heinz Zeebe sottolineassero vigorosamente ogni pregio di questa opera, rappresentata entro la smagliante cornice scenografica disposta da Otto Strich. Ottimi anche i cantanti Glady Spector, Rolf Polke, Elisabeth Schertel.

La prima rappresentazione assoluta della commedia musicale *Spiegel, il gattino* di Paul Burkhardt, tratta dalla novella di Gottfried Keller, ha lasciato negli spettatori del Gartnerplatz di Monaco un'impressione non unanime. Quest'opera che narra tutta la lunga storia del micetto Spiegel e del cattivo stregone Pinciss dura tre lunghe ore. P. Burkhardt impiega qui i mezzi che lo hanno portato a notorietà mondiale nei *Fuochi d'artificio* e cioè: semplicità popolare e abbondanza di canzoni melodiche. I meriti del vivissimo successo vanno riconosciuti anche allo scenografo Max Biggen, al direttore Walter Eichhorn e alla protagonista Ferry Gruber.

L'audace Teatro d'Opera di Darmstadt, malgrado possa valersi di scarse risorse, gode di un buon nome che è stato pienamente confermato dalla recente prima esecuzione tedesca dell'opera di Prokofiev *Il Giocatore*. Sulla trama della novella di Dostoievski che racconta la funesta passione per la *roulette* del precettore Alexei, il compositore ha costruito un testo in sei quadri e lo ha rivestito di una musica che va diretta allo scopo. Antiromantica, politonale, senza timore davanti a certe brutali crudezze di suono, vivificata dalla violenza motoria di uno Stravinski e da una declamazione singolare, questa musica che è stata scritta nel 1918 ha, specialmente nel quadro finale alcuni momenti di grandiosa drammaticità. Colorita e precisa la direzione di Helmut Franz, efficaci le buie scene di Franz Mertz entro le quali agivano bravamente W. Hauer, M. Geister e gli altri.

C. SCHWEIZER

LETTERA DALLA GERMANIA ORIENTALE

Il famosissimo Gewandhaus di Lipsia ha festeggiato nell'autunno del 1956 il suo 175° compleanno. I concerti del Gewandhaus, istituiti per incrementare l'amore e l'interesse musicale della città al tempo di J. A. Hiller, primo maestro di cappella dell'istituzione, acquistarono una notorietà europea con F. Mendelsshon e una notorietà mondiale sotto la direzione di A. Nikisch. L'attuale direttore, Franz Konwischny, non intende abbandonare il solco della tradizione che Fürtwangler, Walter e Abendroth hanno sempre seguito con assoluta coerenza. Le sedici persone di qualità che si riunirono per la prima volta l'11 marzo 1743 a Lipsia per udire un concerto sono divenute una innumerevole accolta di ascoltatori, e dobbiamo dir grazie all'orchestra del Gewandhaus, oltre che al Thomanerchor, se Lipsia è oggi un centro mondiale della musica.

Quantitativamente è eccezionale la somma di prestazioni richieste all'orchestra del Gewandhaus. Pensate: Gewandhaus, Teatro dell'Opera e Chiesa di San Tomaso, organismi esigentissimi, vitali per il movimento musicale di Lipsia.

Per il settimo concerto del Gewandhaus il direttore di Essen, Gustav König, presentò due lavori contemporanei di struttura assai diversa. Le *Variazioni su di un tema di Paganini op. 26* di Boris Blacher che aprivano il programma, contengono tutte le premesse per un sicuro successo di pubblico. Il lavoro però posa su di un terreno friabile, su concetti assai tenui. Il *Concerto* di Béla Bartòk che chiudeva il programma, esige invece dall'ascoltatore una partecipazione attiva. La sensualità timbrica, spesso prorompente, è sempre condizionata da una forma musicale difficilmente afferrabile perchè persegue i suoi fini completamente immersa in se stessa. Gustav König diede vita splendida agli affascinanti colori della partitura, sfruttando la perfetta fusione timbrica dell'orchestra del Gewandhaus. Con uguale potere di concentrazione König avvicinò poi il romanticismo di Dvorak, accompagnandone con sensibilità attenta il *Concerto* in la minore per violoncello. Il violoncellista parigino P. Tortelier che lo seguì ha una cavata morbida e calda e una nobile arte nel trarre il canto dal suo strumento; queste sue virtù si mantengono anche nei momenti di maggior virtuosismo.

Durante "L'Ora di musica" Clara Ebers, una delle artiste più note della scena lirica tedesca, si presentò in un programma da camera, limitato a opere fra le meno note di Schumann e del suo successore spirituale, Hans Pfitzner. Se nella scelta dei *Lieder* l'artista dimostrava un gusto esigente e personale, le sue possibilità di penetrazione musicale della forma e dell'essenza del *Lied* furono l'espressione di una grande arte raffinata.

Un'altra liederista, Erna Berger, ci offrì una serata perfetta, sempre al Gewandhaus. La sua realizzazione di un programma impegnativo recava l'impronta di una forte intelligenza musicale e di un senso preciso dello stile. Con grazia comica seppe trovare sfumature insinuanti nel rendere l'umorismo barocco del *Lamento di un canarino virtuoso* di G. F. Telemann. Nel ciclo di *Lieder op. 39* di Schumann ogni parola e ogni suono di questa creazione squisita furono colti nel loro valore più nascosto. Dotata di tali qualità, non fu difficile a questa artista spezzare il guscio, un poco ruvido a volte, delle *Antiche leggende op. 33* di H. Pfitzner, su testo di G. Keller.

In un concerto della radio di Lipsia il direttore Herbert Kegel ci diede ancora una prova del diletto col quale egli dirige la musica moderna e del suo talento nel riprodurre l'arte contemporanea. Kegel riversò questo suo amore nell'esecuzione delle *Noces* di Igor Stravinski. Queste scene di nozze russe, composte su versi di poeti popolari russi, hanno ben poco a che vedere con il canto spontaneo di quel popolo. Stravinski si serve delle situazioni, per lo più comico-drammatiche, del testo per spiegare una vitalità orgiastico-motoria, mediante la consonanza dei quattro solisti, del coro e di un'orchestra scheletrica, privata di ogni sentimentalismo, dei quattro pianoforti trattati come strumenti a percussione. I ritmi martellanti, i suoni spezzettati, ostinati e ripetuti, le linee melodiche uniformi muovono le immagini incalzanti.

Il Prof. Dr. Kurt Thomas di Francoforte sul Meno, *Cantor* di recente nomina del Thomanerchor è stato presentato a Lipsia durante una conferenza stampa del nuovo municipio. Alla fine della conferenza veniva annunciato che l'associazione dei critici musicali di Buenos Aires aveva giudicato il Thomanerchor «il miglior coro straniero ascoltato nel 1955». Il coro stesso ha compiuto in autunno un grande viaggio attraverso la Germania occidentale, la Svizzera e la Francia.

Dopo la *Messa* di Stravinski gli amatori di musica di Dresda hanno conosciuto in autunno un altro lavoro dell'autore di *Petrusca*, e cioè la *Sinfonia dei Salmi* composta nel 1930. Questa è una delle composizioni più mature del Maestro, grazie ad un linguaggio musicale pieno di intima espressione e di una forza intensa e convincente.

Chiudiamo questa lettera con l'annuncio che la Filarmonica di Dresda con il suo direttore Heinz Bongartz, è stata invitata per una *tournée* di sei settimane negli Stati Uniti, prevista per i mesi di ottobre e novembre del 1957, con l'impegno di 28 concerti. I Filarmonici di Dresda hanno anche in programma per la primavera un viaggio in Francia, Spagna e Portogallo.

DIETER LEHMANN

LETTERA DALLA CECOSLOVACCHIA

In occasione della Primavera di Praga molte esecuzioni degli artisti stranieri ospiti del Festival sono state riprodotte da Case discografiche cecoslovacche. Fra le più importanti ricordiamo: il *Concerto* per violino di J. Slavik nell'esecuzione di B. L. Gutnikov, vincitore del Concorso Internazionale di violino; il *II Quartetto per archi* di Sciostakovic e il *Quartetto op. 92* di Prokofiev, esecutore il Quartetto Beethoven. Inoltre Arie e Duetti del *Freischutz* con gli interpreti dell'Opera Comica di Berlino e la seconda Suite del balletto *Dafni e Cloe* di Ravel, eseguita dalla Filarmonica Boema sotto la direzione di Antonio Pedrotti. Sono in preparazione incisioni di opere di Mozart e alcune interpretazioni del pianista sovietico S. Richter. Alla fine di giugno il Teatro Nazionale ha messo in scena una nuova edizione della seconda opera di Glinka *Russland e Ludmila*. Il libretto, tolto da una novella del famoso poeta Puskin, non è molto felice, ma la musica è talmente viva e originale da incatenare l'interesse dell'ascoltatore per quattro ore. Diretta da Zdenek Chalabala, l'esecuzione ha mantenuto un alto livello artistico chiudendo degnamente la Stagione d'opera.

Tanto più dunque deploriamo che dopo la pausa estiva, una *première* tanto infelice come quella dell'opera *Il Re e la Regina* di A. Dvoràk abbia iniziato la Stagione. Quantunque quest'opera non sia affatto un capolavoro, vediamo nella sua trascurata concertazione un fatto incidentale, e per di più indegno delle consuetudini delle nostre scene, come ce lo provano le esecuzioni di *Russland e Ludmila* e le altre portate dal nostro Teatro Nazionale all'Opera di Berlino.

Recentemente abbiamo conosciuto a Praga le esecuzioni di un complesso veramente formidabile. Gli artisti della Boston Symphony Orchestra, diretti da Charles Munch hanno suscitato una tale ondata di entusiasmo da dover essere cortesemente costretti ad aggiungere al loro programma la seconda Suite del Balletto *Dafni e Cloe* di Ravel. Ricorderemo a lungo questo concerto, soprattutto la *Sinfonia liturgica* di Honegger e la menzionata Suite di Ravel.

Per la nuova stagione la Filarmonica Boema, oltre all'Oratorio *Sansone* di G. F. Haendel diretto da Antonio Pedrotti e la *Messa glagolitica* di Leos Janacek diretta da Ch. Bruck, ha in programma alcune opere di compositori boemi non ancora eseguite: il *Concerto* per violino di J. Kapr, il Poema sinfonico *L'Usignolo e la rosa* di J. Kalas e una *Sinfonia* di P. Borkovec.

Il mondo musicale cecoslovacco lamenta due perdite. Il 14 agosto è scomparso il prof. J. Ridky, uno dei nostri migliori compositori, detentore di un premio nazionale. Ricordiamo fra le sue opere sette Sinfonie, quattro Concerti e cinque Quartetti per archi. Nel Festival della primavera scorsa avevamo udito con grande interesse la prima delle sue Sinfonie, ritenuta da tutti il contributo più importante della musica boema non soltanto al Festival, ma anche nel piano generale della musica di questi ultimi anni. Due giorni dopo moriva Vilém Zitek, uno dei cantanti più importanti del nostro teatro, ben noto anche all'estero. Don Giovanni e Papageno erano i suoi ruoli migliori, dove spiegava intera la sua arte di cantante interprete.

In questi giorni ricorre anche il decimo anniversario della morte dell'eminente pianista Jan Herman. Oltre alla sua attività didattica al Conservatorio di Musica di Praga, Jan Herman aveva avuto un tale successo sia come solista sia come collaboratore del Quartetto Boemo, che lo Stato lo aveva insignito di un premio, proclamandolo, poco avanti la sua morte, artista nazionale. Le sue interpretazioni dell'opera pianistica di Bedrich Smetana, considerato da noi il rappresentante dello spirito boemo, rimangono ancora oggi esecuzioni modello.

ZDENEK VYBORNY

NOTE MUSICALI

modulazioni

Una modesta pubblicazione giuntaci casualmente, ci induce a considerare con qualche attenzione un'istituzione musicale che, tra le tante che operano tra Bolzano e Siracusa, sembra offrire qualche aspetto di singolarità. Tale istituzione, nota come Famiglia Artistica Catalani non è recente: fu fondata, come si legge sul fascicoletto, nel 1929 dal Maestro Franco Manisco in vista di una funzione inconsueta: l'assistenza artistica negli Istituti benefici di Milano (Ospedali, Sanatori, Carceri, Case di ricovero, Orfanotrofi). Le manifestazioni della Famiglia Artistica Catalani vengono raramente annunciate sui quotidiani; ancor più raramente sono frequentate dai critici musicali: mai, naturalmente, dai redattori mondani.

Si sarebbe portati a ritenere la Famiglia Artistica Catalani una sorta di associazione tra tre o quattro buone signore disposte a mettere mano alla borsa per costringere un tenore di quart'ordine a cantare mezza dozzina di arie una volta all'anno. Ed invece l'istituzione dispone di una vasta organizzazione comprendente niente di meno che un'intera orchestra sinfonica diretta dallo stesso promotore dell'istituzione, il M° Franco Manisco; a scorrere poi l'elenco dei cantanti che di volta in volta hanno dato la loro opera alla riuscita delle varie manifestazioni, si notano i nomi di buona parte dei più famosi interpreti degli ultimi venticinque anni. Ma oltre a questa attività orchestrale, oltre a questi concerti sinfonico-vocali, altre manifestazioni di diversi generi sono organizzate dalla Famiglia Artistica Catalani: concerti di musica da camera (ed anche qui si notano vari nomi di solisti validi), conferenze su argomenti musicali, tenute sovente dallo stesso Maestro Manisco, cicli di manifestazioni culturali organicamente strutturati. Cambiano dunque continuamente i generi delle manifestazioni, resta immutato, negli anni, il pubblico cui esse sono destinate. I critici musicali dedicano ogni tanto una nota affettuosa a Manisco e ai suoi collaboratori; ma per i redattori mondani non c'è suggestione: essi preferiscono le fastose serate scaligere.

■

" Le generazioni musicali del dopoguerra hanno sfornato, a Milano, una pattuglia di giovani di cui mette conto occuparsi per la serietà dell'impegno, la preparazione, le doti, e vorremmo dire soprattutto l'originalità della posizione: si tratta infatti di compositori ideologicamente informati a una prospettiva marxista, ma che credono giusto dover rifiutare il radicalismo di certe soluzioni genericamente riassumibili sotto la sigla dello zdanovismo, per le quali tutta quanta l'esperienza occidentale dei quarant'anni che ci stanno alle spalle dovrebbe essere rifiutata. Al contrario, partendo da un punto di vista dialettico desunto dal marxismo, essi pensano che non si possa prescindere, nell'elaborazione di una musica rinnovata proprio all'interno del suo rapporto sociale, da quanto è stato prodotto dall'arte borghese nel senso dei progressi tecnici da essa affermati su un piano di valori generali, e nel senso delle opere

d'arte, imprescindibili, in cui essa si è espressa. Si tratta piuttosto di acquisire alla propria concezione questi dati, e risolvere i problemi che essi pongono, nonchè portarli avanti, dal proprio particolare punto di vista ".

*Così si esprime, accingendosi ad illustrare una recente composizione di un giovane musicista milanese, il critico dell'*Avanti! *Luigi Pestalozza. e dobbiamo ammettere che la lettura di queste righe ci ha un poco preoccupati: perchè dell'amico Pestalozza abbiamo sempre apprezzato, oltre a quelle doti di vivace intuizione e di solida preparazione che ne fanno un valido scrittore di cose musicali, una singolare attitudine a rilevare quegli aspetti del mondo della musica (ma anche di altri) che sembrano esulare dalle entità tecniche (nel senso più generale) per conseguire il piano del costume. E allora, non si accorge, Pestalozza, che ad un certo momento egli pure può divenire oggetto, od almeno lo possono divenire le sue affermazioni, di indagini dello stesso tono? Come può così allegramente stabilire precisi rapporti tra motivi caratterizzati da qualche eterogeneità (ce lo consente?), rapporti che ancora non sono stati così universalmente accettati (in occidente ed in oriente, prima e dopo il XX Congresso)? Non può indicare, uno scritto come quello sopra riportato, una eccessiva fedeltà ad uno schema strutturale prefigurato?*

Non conosciamo tutti i giovani compositori milanesi cui accenna Pestalozza; abbiamo però qualche consuetudine con taluni di essi. Non tendiamo certo ad escluderli da così suggestive e compiute e paraboliche esperienze, ma qualche dubbio non può non sussistere. E' ben sicuro, il nostro caro amico Luigi, che quei giovanotti si siano posti quei problemi, in quei termini e che ne abbiano tratto quelle soluzioni?

■

" La carica del Seicento. Questo microsolco riveste una particolare importanza in quanto raduna tre dei più grandi musicisti del Seicento. Bach, Händel e Scarlatti sono giustamente considerati... » (*Catalogo di febbraio dei dischi Columbia*).

PANFILO

---

concorsi

Dopo il XII Concorso Internazionale di esecuzione musicale di Ginevra al quale hanno partecipato 233 candidati di 39 nazioni, il Comitato d'organizzazione ha deciso di preparare un XIII Concorso Internazionale per l'anno 1957.

Esso avrà luogo dal 21 settembre al 5 ottobre al Conservatorio di Ginevra e sarà aperto alle seguenti categorie: canto, pianoforte, violoncello, clarinetto, fagotto e quartetto d'archi.

Potranno parteciparvi giovani artisti di tutte le nazionalità; l'età prescritta minima è di 15 anni, la massima di 30. (Per il Quartetto d'archi la massima è di 35). Il Concorso sarà dotato di premi per un totale di fr. svizzeri 15.200, di medaglie e diplomi. Esso sarà nuovamente organizzato in collaborazione con Radio Ginevra e con l'Orchestra della Svizzera Romanda.

Il programma del concorso sarà spedito gratuitamente a tutti coloro che ne faranno richiesta alla Segreteria del Concorso, al Conservatorio di musica di Ginevra. L'elenco dei componenti la commissione giudicatrice sarà pubblicato verso la fine di febbraio 1957. Le iscrizioni saranno ricevute a tutto il 15 luglio 1957.

RECENSIONI:

musica

BELCANTO. ***10 Arie antiche italiane*** a cura di Luciano Tomelleri. Milano, Ricordi, 1956.

Sulla «vitalità estetica e vocale» dei singoli pezzi che compongono questa raccolta non si discute: i brani di Del Cavaliere, Caccini, Peri, Monteverdi, Carissimi, Vivaldi, Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Rossini, sono composizioni di grande forza espressiva, ancor oggi ricche di una chiara e comunicativa emotività, tali dunque da giustificare la loro inclusione nella presente antologia vocale. Sotto questo punto di vista, legittima appare l'affermazione di Luciano Tomelleri, nell'Introduzione al volume, di voler offrire con la sua fatica, alla scuola ed all'arte, un contributo pratico alla conoscenza del bel canto italiano.

E che il revisore abbia lavorato con serietà d'intenti, cercando di conciliare il più possibile gli scopi divulgativi con le esigenze della cultura, lo dimostra il fatto che egli, con scrupolosa attenzione, si è preoccupato di risalire direttamente alla fonte dell'autografo, della prima edizione, del fac-simile a stampa o della copia diplomatica: con risultati di assoluta, severa precisione e fedeltà al testo studiato, non sempre raggiunti in altri lavori del genere.

Per la realizzazione pianistica del basso continuo il Tomelleri ha voluto procedere assai cautamente (tenendo conto anche della facilità di esecuzione), e nel rapporto sonoro fra voce e strumento ha preferito mantenersi sempre fedele ai canoni fondamentali dettati dalle grammatiche dell'epoca.

Ben dosati i segni grafici dell'espressione, della dinamica e dell'agogica; utilissimi i consigli, le osservazioni, i suggerimenti riguardanti l'esecuzione dei singoli brani. Tutto sommato una bella raccolta che merita larga diffusione presso i cultori e gli ammiratori — e sono molti — del «bel canto» italiano.

SA. PI.

GIOACCHINO ROSSINI. ***Un petit train de plaisir*** per pianoforte. (Edizione conforme all'originale a cura di P. Montani). Milano, Ricordi, 1956.

Petit caprice (Style Offenbach) per pianoforte. (Edizione conforme all'originale a cura di P. Montani). Milano, Ricordi, 1956.

La pubblicazione da parte della Casa Ricordi di queste pagine rossiniane non costituisce che una riconferma del largo interesse sorto per la produzione pianistica del pesarese negli ultimi tempi, da quando, cioè, nel 1954, a cura della Fondazione Rossini di Pesaro, veniva data alle stampe una prima raccolta di pezzi inediti per pianoforte, alcuni dei quali, affidati all'interpretazione del pianista Gherardo Macarini Carmignani, trovarono anche, tramite la RAI, pronta diffusione.

Per quanto si tratti di produzione marginale che nulla aggiunge, com'è ovvio, alla immensa fama del grande maestro, pure non ne va sottovalutata l'importanza musicologica e documentaria per la conoscenza di un pressochè inesplorato aspetto dell'attività di Rossini.

Dal lato puramente artistico, anche i brani qui presentati secondo la lezione originale, palesano, come i congeneri pezzi del citato spicilegio, pregi di scrittura e di forma veramente inattesi. Vi si notano, inoltre

— e ci riferiamo soprattutto al *Petit train de plaisir* —, atteggiamenti parodistici e descrittivi di sicuro effetto e di una arguzia tipicamente rossiniana, anche se ad alcuni potrà sembrare che i principali motivi di attrattiva vengano offerti dalle umoristiche, gustose didascalie apposte dall'autore, piuttosto che dalla relativa traduzione musicale.

FA. BRU.

ROBERTO GORINI FALCO. ***Tre Laude del XIII secolo*** per baritono e pianoforte. Napoli, Simeoli, 1956.

Si tratta di tre pagine accortamente realizzate, composte nel 1956 su versi adespoti ricavati dalla nota pubblicazione del Làuzzi. Elaborate secondo i princìpi della tecnica dodecafonica — applicati ora con rigore ora con duttilità di atteggiamenti — risultano costruite su di un'unica serie, concepìta ingegnosamente in modo da consentire la formazione di una serie derivata costituita da due sezioni di sei note ciascuna — fondate rispettivamente sul raggruppamento dei suoni di numero dispari e pari della serie fondamentale —, sezioni che, considerate a sè stanti, si rivelano di natura tonale. Da questa ambivalenza della serie derivata, da questa sua duplice funzione che apre al compositore vaste possibilità costruttive, scaturiscono l'ampia disponibilità e l'estrema pieghevolezza della tematica, il sapore nettamente melodico di alcuni passi, ove la trasparenza delle linee ben si adegua alla semplicità, elementare e disadorna, degli antichi testi.

FA. BRU.

ALESSANDRO ESPOSITO. ***Toccata-Studio*** per organo. Padova, Zanibon, 1956.

Composizione di carattere rigorosamente unitario, fondata sull'elaborazione di un breve ed incisivo nucleo tematico principale che si snoda, con logica e continuità, contornato e arricchito da un fluido ma pressochè persistente disegno di semicrome. Tradizionale nel lessico e nelle locuzioni, assai piana negli stilemi armonici vagamente impressionistici, questa pagina di facile comunicabilità, anche atta alla valorizzazione delle risorse organistiche, è di chiaro interesse per studiosi ed esecutori.

FA. BRU.

SILVA IBERICA. ***Musiche italiane, portoghesi, spagnole dei sec. XVI, XVII, XVIII*** per strumenti a tastiera. Scelta e rivisione di M. S. Kastner. Mainz, Schott.

Il musicologo iberico M. Santiago Kastner accresce la sua raccolta di *Antichi maestri portoghesi e spagnoli* (i precedenti fascicoli erano stati dedicati a Cabezon, a P. Manuel Coelho, ai clavicembalisti portoghesi) con questa *Silva iberica*, spaziante cronologicamente dal sivigliano Alonso Mudarra, noto all'inizio del Cinquecento, a José Lidon, morto a Madrid nello stesso anno di Beethoven.

Delle quattordici composizioni, ben dodici, tratte da manoscritti poco noti, vedono per la prima volta la luce. Per ragioni di contatti stilistici, sono presenti anche due italiani: il napoletano Antonio Valente (1520 ca. - 1580 ca.) autore di una *Romanesca con cinque mutanze* nella quale il Kastner nota forti influssi della contemporanea scuola spagnola di musica strumentale; e Bernardo Pasquini, le cui note *Partite sopra l'Aria della Folia da Espana* sono state trascritte dal codice 964 della Biblioteca di Braga (Portogallo).

L'importanza artistica dei brani riprodotti — per lo più brevi — è generalmente modesto. Il revisore si è opportunamente limitato a riprodurre fedelmente gli originali, con poche, indispensabili aggiunte e note.

DO.

RECENSIONI:

dischi

Melodrammi italiani dell'Ottocento

Tre opere liriche che occupano una posizione di primo piano, ciascuna a suo modo, nella storia del melodramma italiano dell'Ottocento sono state recentemente incise in microsolco a trentatrè giri e un terzo. Vogliamo parlare del *Trovatore* di Giuseppe Verdi, curato dalla Decca, del *Mefistofele* di Arrigo Boito, curato dalla Voce del Padrone e della *Tosca* di Giacomo Puccini, curata dalla Cetra. Questi tre spartiti rappresentano tre momenti notevoli dell'operistica italiana ottocentesca: il Verdi della trilogia popolare (*Traviata-Rigoletto-Trovatore*) opposto poi, dalla critica postuma, al Verdi tardo dell'*Otello* e del *Falstaff*; l'avvento dell'opera lirica «intellettuale» di derivazione wagneriana e di ambizioni europeizzanti col passaggio di Boito dalla letteratura *Sturm und Drang* alla musica, e il trionfo della vena feroce nel verismo pucciniano col dramma a forti tinte (*Tosca*) il quale però, riveduto con gli occhi del poi, non è che una versione più drastica di quella malinconia crepuscolare che fu congeniale al Puccini e la cui affettuosa e tenera tristezza affiora nella contemporanea poesia del Corrazzini e del Gozzano.
Ebbene, qui sul nostro tavolo, questi tre albums grammofonici ripropongono queste ed altre considerazioni: la prima del *Trovatore* ebbe luogo in Roma, il 19 gennaio 1853, ed ottenne un successo trionfale. Non si discuteva ancora (o poco), in quel tempo, sulla incoltura di Verdi e sulla inammissibilità del cosiddetto accompagnamento a chitarra. *Mefistofele* ebbe la sua prima assoluta alla Scala di Milano, il 5 marzo 1868, e, come ci narrano le cronache del tempo, durò dalle ore 19,30 alle 2 dopo mezzanotte, il che «faceva Wagner» e, quindi, piacque follemente agli *snobs* dell'epoca. Ma il pubblico disapprovò, o si annoiò, e la stampa, il domani, fu particolarmente severa. *Tosca* fu rappresentata per la prima volta a Roma (mentre a Torino furono tenute a battesimo *Manon Lescaut* e *Bohème*) il 14 gennaio 1900. La serata rimase memorabile per i suoi contrasti e per l'animosità delle fazioni musicali avverse a Puccini.
1853, 1868, 1900: tre date, l'ultima delle quali è già vecchia di oltre mezzo secolo. Ascoltando questi dischi, l'unico spartito che appaia invecchiato è quello del *Mefistofele* che fu il solo, al suo tempo e nell'intenzione del suo autore, a voler essere *à la page* con l'epoca, e cioè *moderno*. Oggi gli esaltatori ad oltranza di Wagner, se vivessero ancora, dovrebbero ammettere che il wagnerismo fu una moda come il dannunzianesimo e che, di tutta la tumultuosa storia del wagnerismo non rimane in piedi che il solo Richard Wagner in compagnia dei suoi imitatori più illustri: il fedele Richard Strauss, l'infedele Claude Debussy, lo scaltro César Frank: sino alla *Notte trasfigurata* di Arnold Schoenberg. Ma, in Italia, il melodramma, saltando la pur nobile e coraggiosa esperienza del *Mefistofele*, doveva fatalmente passare dalla immediatezza di Verdi alla immediatezza di Puccini, tutte e due assolutamente fuori campo per quanto riguarda Wagner e il wagnerismo.
Ma torniamo ai dischi.

IL TROVATORE. Dramma in 4 atti di Giuseppe Verdi.

Manrico Mario Del Monaco, *Leonora* Renata Tebaldi, *Azucena* Giulietta Simionato, *Conte di Luna* Ugo Savarese, *Ferrando* Giorgio Torri, *Ines* Luisa Maragliano, *Ruiz* Athos Cesarini.
Orchestra del Grand Théatre de Genève e Coro del Maggio Musicale Fiorentino diretti da Alberto Erede.
Decca, 3 dischi LP da 30 cm. - LXT 5260

Si tratta di una buona incisione dal punto di vista tecnico, anche se talora leggermente sfocata per quanto riguarda i rapporti tra strumentale e voci; ma si tratta di un difetto minimo e avvertibile soltanto da chi abbia l'orecchio assai esercitato. Peraltro le voci sono, come avrete capito, di primissimo ordine. Il Del Monaco ha modellato un Manrico appassionato e lacrimoso, vero personaggio romantico del secondo Ottocento, la cui potenza vocale appare, talora, persino truce in questi dischi. Bellissimo, a riscontro, il canto di Renata Tebaldi che qui veste i panni d'uno dei personaggi verdiani che le sono particolarmente congeniali: la donna innamorata che si batte selvaggiamente per un amore impossibile e duramente contrastato da un destino avverso (che è poi, più o meno sempre, il personaggio femminile verdiano). L'organo della Tebaldi appare spiegato in tutta la sua possente estensione anche in sede di volume al servizio della infelice Leonora e il disco rende benissimo le pur minime sfumature di questo canto. Altrettanto felice la prestazione elegantissima, civilissima di Giulietta Simionato, oggi certamente una delle più belle voci (se non la più bella) di mezzo soprano che abbia il nostro teatro lirico. E bene anche le parti di fianco, cioè il Savarese, energico e cupo Conte di Luna, il Tozzi, la Maragliano e il Cesarini. Lo strumentale ha un suo buon rilievo nel disco e Alberto Erede dirige con notevole intelligenza musicale e drammatica.

MEFISTOFELE. Opera in 4 atti di Arrigo Boito.

Mefistofele Boris Christoff, *Faust* Giacinto Prandelli, *Margherita* Orietta Moscucci, *Marta* Amalia Pini, *Wagner* Piero De Palma.
Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma diretti da Vittorio Gui.
La Voce del Padrone, 2 dischi LP da 30 cm. - QALP 10156/157

Qui abbiamo un *Mefistofele* di scuola slava, il Christoff e, perciò, una versione anche più tetra e feroce del celebre personaggio letterario: il Christoff serve il suo personaggio, comunque, con bellissima voce e con notevole coscienza interpretativa. Buoni e corretti interpreti sono anche gli altri, ma qui l'accento vuol cadere sull'insieme dell'incisione, per molti versi pregevolissima e tale da costituire un utile documento grammofonico per lo studioso. Il Gui, da quel maestro che è, da quel musicista intelligente e colto che sappiamo, ci ha qui offerto una specie di esegesi «a posteriori» del famoso e discusso testo musicale di Boito.

TOSCA. Melodramma in 3 atti di Giacomo Puccini.

Tosca Giliola Frazzoni, *Mario Cavaradossi* Ferruccio Tagliavini, *Scarpia* G. Giacomo Guelfi, *Cesare Angelotti* Antonio Zerbini, *Il Sacrestano* Alfredo Mariotti, *Spoletta* Vittorio Pandano, *Sciarrone* e *Un Carceriere* Alberto Albertini, *Un Pastore*, Editta Amedeo.
Orchestra Sinfonica e Coro di Torino della Radiotelevisione Italiana diretti da Arturo Basile.
Cetra, 2 dischi LP da 30 cm. - 33 LPC 1261

Ed eccoci, per finire, alla *Tosca* che segue una precedente registrazione della stessa opera, già curata dalla stessa Cetra. Questa volta la coppia centrale è formata da Giliola Frazzoni (*Tosca*) e Ferruccio Tagliavini (*Cavaradossi*). Questa è una *Tosca* calda, sanguigna, alla latina. La voce potente, estesa, intonata, gradevole della Frazzoni — il cui temperamento è, più che mai, pucciniano — fa appassionato riscontro a quella soave, chiara, elegantissima del Tagliavini. La coppia è, così, spiccatamente caratterizzata secondo gli stilemi del testo. Anche il Guelfi s'inserisce con proprietà nel giuoco vocale modellando uno Scarpia assai persuasivo. E bene gli altri. La registrazione è chiara, equilibrata, gradevole.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Altre incisioni recenti

CAVALLERIA RUSTICANA (Pietro Mascagni)
Interpreti principali: Del Monaco, Nicolai, Protti. Direttore: Franco Ghione.
Decca, 3 dischi LP da 30 cm, LXT 5223/25 (con *Pagliacci*).

MEFISTOFELE (Arrigo Boito)
Interpreti principali: Neri, Tagliavini, Pobbe. Direttore: Angelo Questa.
Cetra, 3 dischi LP da 30 cm., N. 1260

PAGLIACCI (Ruggero Leoncavallo)
Interpreti principali: Del Monaco, Petrella, Poli, Protti. Direttore: Alberto Erede.
Cetra, 3 dischi LP ad 30 cm., LXT 5223/25 (con *Cavalleria rusticana*)

RIGOLETTO (Giuseppe Verdi)
Interpreti principali: Di Stefano, Gobbi, Meneghini Callas. Direttore: Tullio Serafin.
Columbia, 3 dischi LP da 30 cm., 33 QCXS 10216/18

IL TABARRO (Giacomo Puccini)
Interpreti principali: Gobbi, Mas, Prandelli. Direttore: Vincenzo Bellezza.
La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10151

LA TRAVIATA (Giuseppe Verdi)
Interpreti principali: Stella, Di Stefano, Gobbi. Direttore: Tullio Serafin.
Columbia, 3 dischi LP da 30 cm., 33 QCX 10211/12

LA TRAVIATA (Giuseppe Verdi)
Interpreti principali: Carteri, Valletti, Warren. Direttore: Pierre Monteux.
RCA, 3 dischi LP da 30 cm., C 12R 0240/42

LETTERE AL DIRETTORE

« Che giova nelle fata dar di cozzo? »

... non riesco a capire perchè in quasi sei anni Lei non abbia mai trovato il verso di rispondere alla mia lettera sopra lo scrivere, dicevo, « alla eziandio » di taluni musicisti minori dell'800 il cui stile è tutto condensato nelle buffissime parole che Michele Carafa scriveva a Rossini: « Che giova nelle fata dar di cozzo? » *E Rossini, pur sempre salace con l'amico Carafa, a sua volta mostra di non farci alcun caso...*

M° G. B. - Riviera

Eccomi. Non rispondevo per non darLe un dispiacere, ma visto che il tono delle Sue lettere si fa sempre più vivace, riconosco essere ormai inevitabile una mia risposta.
Capirà così la ragione del mio silenzio e anche il presente uso delle sole iniziali seguite dall'indicazione geograficamente generica di *Riviera*. Le riviere sono tanto lunghe, dispersive, zigzaganti che insieme con le sole iniziali formano un apprezzabile paravento.
Dunque, dunque: nella sua canzonatura allo stile letterario, come Lei dice, « alla eziandio » Lei scambia per buffissime parole niente meno che un verso di Dante.
« Che giova nelle fata dar di cozzo? » è il novantasettesimo verso del Canto IX dell'Inferno. Altro che « eziandio ». Si tratta del ricordo virgiliano di quando Cerbero tenta di opporsi all'entrata di Ercole nell'Inferno, voluta dal Fato. Ercole gli lega una catena al collo e lo trascina così legato fuori della porta.

Che giova nelle fata dar di cozzo?
Cerbero vostro, se ben vi ricorda,
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo.

La lezione di Perosi

... quale possa essere la lezione perosiana cui alludeva il giornale inviatoLe a parte non saprei proprio. Fra l'altro mi sembra assurdo che l'angelico Don Lorenzo potesse pensare di dare una lezione niente meno che « a tutti gli artisti del suo tempo... ».

Sac. Luigi Solfrini - Roma

Non diciamo dunque lezione ma esempio. L'esempio di Perosi musicista potrebbe consistere nell'astenimento dalla bramosa ricerca dell'originalità, questa moderna Sirena omerica che incanta e trattiene l'artista cerebrale come il navigante cupido di sapere (*sapientiae cupidus*) quasi che l'arte fosse ricerca anzichè trovamento.
Ma c'è qualcosa di più assurdo che voler essere originali? Si potrà voler amare, persino voler credere, ma voler essere originali significa nè più nè meno non voler essere quel che siamo, ossia volerci mascherare, annullare, volerci uccidere.

Diceva el noster Lisander: « Parti con la sincerità e t'incontrerai con l'originalità ».
Ed è proprio attenendosi a questo limpido precetto che il Perosi, pur non avendo che intraveduto il promesso incontro, ha potuto lasciarci più di una pagina palpitante e ricca di umanità.
Le diremo pagine di luce riflessa? Pazienza. Sempre preferibile la luce riflessa al nulla buio. Per converso gli ammaliati dalla Sirena omerica: lima scarta sorvegliati, roditi l'animo, rompiti la testa per avventurarti su strade ignote a tutti, al di là del noto (*extra notum nobis orbem*) alla fin fine lasciano spesso soltanto relazioni su esperimenti da gabinetto scientifico. « Cose utili per domani », si sente dire da mezzo secolo in qua. Cose « molto interessanti » ma che ai quieti fini dell'arte sono (come dire? Dobbiamo lasciarlo dire al poeta?)

... son come labili orme
sulla spiaggia battuta dai venti.

« *Rossini e la* caccia *trecentesca* »

... sarebbe un aspetto rossiniano novissimo, insospettabile, ma Rossini in quel periodo era una tale boîte à surprise...

Giancarlo Rivolta - Milano

A un giovane e ricco compositore parigino che volle farsi ascoltare in alcuni suoi lavori dal grande maestro, Rossini ammirando la bella e solida carta rigata sulla quale il malcapitato aveva vergato le sue piccole corbellerie esclamò: « Bella! Andrebbe magnificamente per la caccia del corvo ».
Da questa frase che il giovane parigino credeva rivolta alla propria musica e non già alla carta rigata, derivò pian piano l'idea che Rossini fosse un grande conoscitore dell'antica letteratura cui appartengono le famose e pittoresche *cacce*.
Nulla di più lontano dalla cultura letteraria dell'esclamazione rossiniana semplicemente venatoria. La caccia ai corvi viene effettuata con imbuti di carta pesante internamente invischiati, in maniera che affamati, in pieno inverno, neve dappertutto, ansiosi di beccare l'esca posta sul fondo dell'imbuto, i poveracci finiscono col rimanere prigionieri della loro ingordigia. Tormentati dal cappuccio che non riescono più a togliersi e che li accieca, dopo estenuanti corse e voli pazzeschi piombano giù sulla neve e finiscono nelle mani dei loro persecutori (Leggere Renato Canestrari in *Diana*).
Era questa la caccia alla quale il Rossini voleva alludere, e non per caso a quella che dice: *Da poi che il sole i dolci rai asconde*... Eppure quando si dice la resistenza delle idee sbagliate. Ancora non più tardi di ieri un giovanissimo critico (una volta i giovanissimi preferivano realizzare Duetti d'amore piuttosto che « Introspezioni critiche ») salta su a parlare con vocetta di galletto primaticcio (ma già coi suoi bravi *apporto, scontato, riscattato, validità*, eccetera) della cultura filologica del Pesarese: « Rossini e la *caccia* trecentesca ». Ridiamo?

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 (dicembre 1956 - gennaio 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
AURIC	*Musical Chairs*	Balletto		Hagen	Epplen		
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Int. buffo	1	Biel	Egermann	Stadttheater	Ricordi Paris
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Int. buffo	1	Baden-Baden	Amaducci - Corena		Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto		Köln	Fournet		Ricordi
GALUPPI-WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Op. comica	1	Genève (Suisse)	Dunand		Ricordi Paris
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. comica	1	Roma	De Fabritiis	Opera e RAI-TV	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. comica	1	Warrensburg (Missouri)	Hart		Ricordi
MENOTTI	*Il Console*	Dramma	3	Venezia	Bogo	La Fenice	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. comica	1	Long Island (N.Y.)	Jaffee		Schirmer
MENOTTI	*Sebastian* (Prima rappr. in Italia)	Balletto		Milano	Rosada	Scala	Ricordi New York Ricordi
MENOTTI	*Il Telefono*	Op. comica	1	Modena	Ziino	Comunale	New York Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono* (orchestra trascritta per 2 pianoforti)	Op. comica	1	Treviso	Casagrande e Felizianetti (pf.)	Comunale	Schirmer
MENOTTI	*The Unicorn, the Gorgon and the Manticore*	Balletto	1	New York City	Fiorato		Ricordi New York
MORTARI	*La Figlia del diavolo*	Opera	1	Parma	Patanè	Regio	Ricordi
PIZZETTI	*La Figlia di Iorio*	Tragedia	3	Firenze	Bartoletti	Comunale	Ricordi
POULENC	*Dialoghi delle Carmelitane* (Prima rappresent. assoluta)	Dramma	3	Milano	Sanzogno	Scala	Ricordi
ROCCA	*Monte Ivnor*	Opera	3	Napoli	La Rosa Parodi	San Carlo	Ricordi
ROSSELLINI	*La Guerra*	Opera	1	Roma	De Fabritiis	Opera e RAI-TV	Ricordi
ROSSELLINI	*La Guerra*	Opera	1	Trieste	Gerelli	Comunale G. Verdi	Ricordi
ROTA	*Un Cappello di paglia di Firenze*	Op. comica	4	Bari	Wolf Ferrari	Piccini	Ricordi
SAUGUET	*La Contrebasse*	Op. buffa	1	Marseille	Erik	Opera e RTF	Ricordi Paris
VIOZZI	*Un Intervento notturno* (prima rappresentazione assoluta)	Op. buffa	1	Trieste	Gerelli	Comunale G. Verdi	

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1956 - gennaio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ALFANO	*Sakuntala*. Danza e finale	Gr. orch.	Sanremo	Erede		14	Ricordi
ALFANO	2ª *Sinfonia in do*	Gr. orch.	Sanremo	Erede		32	Ricordi
BASSANI-MALIPIERO	*Canzoni amorose*	Archi	München	Kloss		6	Ricordi
BETTINELLI	2ª *Invenzione*	Archi	Bruxelles	Janes			Ricordi
BETTINELLI	2ª *Invenzione*	Archi	Anversa	Janes			Ricordi
BOCCHERINI-CARMIRELLI	*Sinfonia in do min.*	Orch.	Verona	Guerrini		18	Ricordi
BOCCHERINI-CARMIRELLI	*Sinfonia in do min.*	Orch.	München	Koetsier		18	Ricordi
BOCCHERINI-GUERRINI	*Pastorale, grave e fandango*	Orch.	Verona	Guerrini			Ricordi
BOIELDIEU-STUEBER	*Concerto per arpa e orchestra*	Orch.	London BBC	Plensis	Mireille Flour	21	Ricordi
CASELLA	*Il Convento veneziano*	Gr. orch.	Torino RAI	Basile		20	Ricordi
CASTELNUOVO-TEDESCO	*La Bisbetica domata*. Sinfonia	Orch.	London BBC	Stanford Robinson		9	Ricordi
CINQUE	*Rapsodia argentina*	Orch.	Roma RAI	Basile			Ricordi
CLAUSETTI	3 *Danze e finale*	Picc. orch.	Marseille RTF	Pagliano		13	Ricordi
CLEMENTI-CASELLA	*Sinfonia in re*	Orch.	Hamburg	Schmidt-Isserstedt		25	Ricordi
CLEMENTI-FASANO	*Sinfonia in re*, op. 18 n. 2	Orch. cam.	Radio Hilversum (Holl.)	Damevino			Ricordi
CORELLI-PINELLI	*Giga*	Archi	Köln			4	Ricordi
CORELLI-PINELLI	*Sarabanda, Giga e Badinerie*	Archi	Paris	Harada		7	Ricordi
CORELLI-PINELLI	*Sarabanda, Giga e Badinerie*	Archi	London BBC	Janigro		7	Ricordi
CORELLI-TONI	2° *Concerto grosso in fa*	Archi	Paris	Brun		12	Ricordi
CORELLI-TONI	3° *Concerto grosso in do min.*	Archi	Anversa	Janes		13	Ricordi
CORELLI-TONI	3° *Concerto grosso in do min.*	Archi	Bruxelles	Janes		13	Ricordi
CORELLI-TONI	9° *Concerto grosso in fa*	Archi	Bruxelles	Janes		13	Ricordi
CORELLI-TONI	9° *Concerto grosso in fa*	Archi	Anversa	Janes		13	Ricordi
DANIEL-LESUR	*Sérénade*	Archi	Paris	Evrard			Ricordi Paris
DUBENSKY	*Suite anno 1600*	Archi	London BBC	Jenkins		14	Ricordi
FRESCOBALDI-GHEDINI	4 *Pezzi*	Orch.	Baden-Baden	Rossi		22	Ricordi
FRESCOBALDI-GHEDINI	*Toccata e Canzone* dai 4 *Pezzi*	Orch.	Berlin Rias	Rossi		10	Ricordi
FRESCOBALDI-MALIPIERO	*Toccata*	Orch.	Bremen	Richartz		9	Ricordi
FRESCOBALDI-MALIPIERO	*Toccata*	Orch.	Köln	Marszalek		10	Ricordi
GABRIELI G.-GHEDINI	*Canzoni* dalle *Sacrae Symphoniae*	Coro e orch.	Baden-Baden	Rossi		18	Ricordi
GHEDINI	*Concentus basiliensis, per violino e orchestra*	Orch.	Roma RAI	Rodzinski		19	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Gr. orch.	Baden-Baden	Maazel		17	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Gr. orch.	Bruxelles INR	André		17	Ricordi
GUERRINI	7 *Variazioni sopra una «Sarabanda» di Corelli*	Pf. e archi	Paris	Brun		20	Ricordi
HAENDEL-MOLINARI	*Largo* dall'opera *Serse*	Gr. orch.	Adria	Santi		6	Ricordi
KELKEL	*Concertino per violoncello e orchestra*	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart	Hindrichs	20	Ricordi Paris
LAPARRA	*Suite italienne, per tromba e picc. orch.*	Picc. orch.	Köln	Marszalek	Neugebauer	9	Ricordi
LEO-CILEA	*Concerto in re, per violoncello e archi*	Archi	Köln	Caracciolo	Caramia	14	Ricordi
LONGO Ach.	*Notturno*	Orch.	Torino RAI	Maghini		8	Ricordi
MALIPIERO	*Elegia-Capriccio*	Orch.	Bremen	Rosbaud		12	Ricordi
MALIPIERO	*Fantasie Concertanti*	Orch.	Baden-Baden	Rosbaud		45	Ricordi
MALIPIERO	4ª *Sinfonia* (in memoriam)	Gr. orch.	Baden-Baden	Bour		25	Ricordi
MALIPIERO	6ª *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Baden-Baden		Boccherini-Quintett	20	Ricordi
MALIPIERO	5ª *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Paris RTF	Capdevielle		20	Ricordi
MANNINO	*Sinfonia americana*	Gr. orch.	Catania	Mannino			Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1956 - gennaio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MARESCOTTI	*Concert Carougeois n. 1*	Orch.	Radio Lugano	Nussio		16	Ricordi Basel
MARESCOTTI	*Concert Carougeois n. 1*	Orch.	Radio Genève	Appia		16	Ricordi Basel
MARGOLA	*Fantasia per violoncello e archi* (1ª esecuzione assoluta)	Archi	Milano	Schermehorn	Ranzato		Ricordi
MARGOLA	*Kinderkonzert, per pianoforte e orchestra*	Orch.	Stuttgart	Schröder	Kleber	12	Ricordi
MARTUCCI	*Canzonetta*	Picc. orch.	Frankfurt	Vogt		5	Ricordi
MARTUCCI	*Colore orientale*	Orch.	Hamburg	Martin		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	München	Petralia		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Köln	Friesay		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Hamburg	Martin		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	St. Louis (Missouri)	Previtali		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Orch. cam.	Frankfurt	Vogt		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Orch. cam.	Frankfurt	Vogt		5	Ricordi
MASCAGNI	*La Gavotta delle bambole*	Archi	Berlin	Gaebel		3	Ricordi
MENOTTI	*Island God*. 2 Interludi	Orch.	London	Schippers		8	Ricordi New York
MENOTTI	*Island God*. 2 Interludi	Orch.	S. Francisco (California)	Schippers		8	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*. Preludio	Orch.	Rochester (N.Y.)	Schippers		8	Ricordi New York
MIGNONE	*Congada*, Danza afrobrasileira	Gr. orch.	Frankfurt	Schröder		5	Ricordi New York
MIGNONE	1ª *Fantasia brasileira, per pianoforte e orchestra*	Orch.	Dayton (Ohio)	Katz		4	Ricordi
MIGNONE	1ª *Fantasia brasileira, per pianoforte e orchestra*	Orch.	Berlin Rias	Walter	Schröder	15	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pianoforte e archi*	Archi	Köln	Marszalek	Stech	15	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pianoforte e archi*	Archi	Massa	Priano	Gragnani De Botton	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pianoforte e archi*	Archi	Reus (Spagna)	Priano	Gragnani De Botton	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pianoforte e archi*	Archi	Huesca (Spagna)	Priano	Gragnani De Botton	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pianoforte e archi*	Archi	Saragoza (Spagna)	Priano	Gragnani De Botton	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pianoforte e archi*	Archi	Valencia (Spagna)	Priano	Gragnani De Botton	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pianoforte e archi*	Archi	Burgos (Spagna)	Priano	Gragnani De Botton	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi, per pianoforte e archi*	Archi	Bilbao (Spagna)	Priano	Gragnani De Botton	12	Ricordi
NORDIO	*Poema, per violino e orchestra*	Orch.	Köln	Marszalek	Prihoda	11	Ricordi
PAISIELLO-LUALDI	*Proserpina*. 6 Tempi di danza	Orch. cam.	Bordeaux	Mora		15	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Berlin Rias	Kletzki		20	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Köln	Rossi		20	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	2 *Preludi*	Orch.	London BBC	Miles		9	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi, per pianoforte e orchestra*	Orch.	Köln	Marszalek	Priegnitz	12	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi, per pianoforte e orchestra*	Orch.	Frankfurt	Matzerath	Priegnitz	12	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1956 - gennaio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi, per pianoforte e orchestra*	Orch.	Berlin Rias	Walter	Priegnitz	12	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi, per pianoforte e archi*	Archi	Stuttgart	Müller-Kray	Weinert	15	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi, per pianoforte e archi*	Archi	Hamburg	Martin	Weinert	15	Ricordi
PIZZETTI	*Canti della stagione alta, per pianoforte e orchestra*	Orch.	Cape Town (S. Africa)	Rignold	Elsie Hall	30	Ricordi
PIZZETTI	*Lo Straniero.* Preludio al 2° atto	Gr. orch.	Torino RAI	Medin		7	Ricordi
PIZZINI	*Grotte di Postumia*	Gr. orch.	München	Pizzini		16	Ricordi
PORRINO	*Nuraghi.* 3 danze primitive	Picc. orch.	Roma RAI	Dervaux		15	Ricordi
PORRINO	*Sardegna*	Gr. orch.	Roma RAI	Basile		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Picc. orch.	Hamburg	Schüchter		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Picc. orch.	Toledo (Ohio)	Hawthorne		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (2ª suite)	Orch.	Hamburg	Schüchter		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Biberach (Germ.)	Linder		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Berlin Rias	Friesay		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Hamburg	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	München	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Saarbrücken	Ristenpart		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Baden-Baden	Reichert		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Bruxelles INR	André		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Stuttgart	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Belfagor.* Ouverture	Gr. orch.	Pittsburgh (Penn.)	Previtali		7	Ricordi
RESPIGHI	*Concerto a cinque*	Archi	Frankfurt	Dammer		18	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		20	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt	Schröder		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Bonn	Dammer		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Köln	Szenkar		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Hamburg	Steiner		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Seattle (Washington)	Katims		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Minneapolis (Minnesota)	Previtali		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Stuttgart	Erede		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Baden-Baden	Reichert		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Köln	Marszalek		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Berlin Rias	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	*Lauda per la Natività del Signore*, per soprano, mezzo soprano, tenore, coro a 4 voci miste e picc. orch.	Coro e orch.	Milano	Janes		25	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt	André		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Berlin Rias			20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Baden-Baden	Waxmann		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Genève (Suisse)	Galliera		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Toulon (France)	Doubrères		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Lausanne (Suisse)	Galliera		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Baltimore (Maryland)	Freccia		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Knoxville (Tennessee)	Van Vactor		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1956 - gennaio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Duisburg (Germ.)	Jochum		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Rheidt	Jochum		20	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata, per pianoforte e orchestra*	Orch.	Frankfurt	Schröder	Sott	18	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Torino RAI	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Berlin Rias	Jochum		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	Köln	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	Frankfurt	Schröder		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	London BBC	Tausky		20	Ricordi
RESPIGHI	*Vetrate di Chiesa.* 4 Impressioni sinfoniche	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		27	Ricordi
RIETI	*Concerto n. 3 per pianoforte e orchestra*	Orch.	Paris RTF	Rosenthal	Meyer		Ricordi New York
ROLLA-BECH	*Concerto in mi bem. per viola e orchestra*	Orch.	London BBC	Leonard	Downes	26	Ricordi
ROSSELLINI	*Canzone del ritorno*	Orch.	Scranton (Penn.)	Weissman		5	Ricordi
SANTOLIQUIDO	*Preludio e Burlesca*	Archi	Napoli	Ruotolo		15	Ricordi
SCHUMANN-ZANDONAI	*Rêverie, per arpa e archi*	Archi	London BBC	Miles		2	Ricordi
SPISAK	*Hymne Olympique*	Orch.	Bruxelles INR				Ricordi Paris
SPITZMÜLLER	*Symphonie für Streicher*	Archi	Radio Zürich	Reinshagen			Ricordi Basel
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n. 2*	Orch. cam.	Helsinki (Fin.)	Cavallo		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n. 2*	Orch. cam.	Milano	De Carvalho		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas brasileiras n. 2*	Orch. cam.	Paris	De Carvalho		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Chester (Ingh.)	Barbirolli		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Manchester (Inghilterra)	Barbirolli		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Hanley (Ingh.)	Barbirolli		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	New York	Scherman		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Norwalk (Conn.)	Maganini		4	Ricordi
VIOZZI	*Ouverture corsica*	Picc. orch.	Lincoln (Nebraska)			4	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Venezia RAI	Basile		12	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Genève	Dunand		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Kierspe (Germ.)	Henning		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Lüdenscheid (Germ.)	Henning		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Altenkirchen (Germ.)	Schrader		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Lemgo (Germ.)	Schmidt		31	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (dicembre 1956 - gennaio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Nürnberg (Germ.)	Kosel		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria*. Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Hamm (Germ.)	Schrader		31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in si bem., per violino, archi e cemb.* F. I n. 1	Archi	Torino	Bruni		13	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in re min., per oboe, archi e cemb.* F.VII n. 1	Archi	Paris	Harada		7	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in sol min.* « *per l'orchestra di Dresda* » F.XII n. 3	Picc. orch.	Lyon	Martin		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in fa, per 2 corni, archi e cembalo* F.X n. 2	Archi	Torino	Bruni		9	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol per violino e orchestra* F.I n. 49	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart	Rampal	10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	8° *Concerto in la min. da* « *L'Estro armonico* » per 2 violini, archi e organo	Archi	Anversa	Janes		10	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-Concertino in la, per oboe, 2 corni e archi*	Archi	Hamburg	Schüchter	Norbruch	20	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orchestra*	Orch.	Genova	Bigot	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Orch.	Hamburg	Martin		8	Ricordi
ZANDONAI	*Conchita*. Intermezzo atto 1°	Gr. orch.	Milano RAI	De Fabritiis		7	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del torchio* da *Giulietta e Romeo*	Gr. orch.	New York	Mitropoulos		9	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del torchio* e *Cavalcata* da *Giulietta e Romeo*	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		14	Ricordi
ZIINO	*Adagio e fuga, per pianoforte e archi*	Archi	Napoli RAI	Ziino			Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 28 Febbraio 1957

OPERE TEORETICHE

E.R. 2505	BERLIOZ	*Grande trattato di strumentazione e di orchestrazione*. Parte III (Panizza) (ex 113602)	2400

PIANOFORTE

129216	BETTINELLI	*Fantasia* (1955)	600
E.R. 2563	BRAHMS	*Valzer n. 15* (dall'op. 39)	150
116787	SGAMBATI	*Boîte à musique*. Badinage	250
129190	VIVALDI	*Le Quattro stagioni*. Trascrizione di G. Farina	500
E.R. 2557	WOLFF	*Il Piccolo Pischna*	600

2 PIANOFORTI

129401	MALIPIERO	*Dialoghi*, I - Con Manuel de Falla (in memoria), per piccola orchestra. Trascrizione per 2 pianoforti	500
129402	—	*Dialoghi*, II - Fra 2 pianoforti	700

CANTO E PIANOFORTE

104409	CHOPIN	*16 Melodie polacche* (B. Cesi). Tradotte in italiano dal tedesco da A. Franci	600
129403	MALIPIERO	*Dialoghi*, III - Con Jacopone da Todi, per canto e 2 pianoforti	500
E.R. 2558	ROSSINI	*La Regata veneziana*. 3 Canzonette in dialetto veneziano (s-t)	500
129416	SINIGAGLIA	*36 Vecchie canzoni popolari del Piemonte*, op. 40. Raccolte e trascritte per canto e pianoforte. Versione francese di M. Turin	4000

VIOLINO E PIANOFORTE

125333	DONATI	*Intermezzo e romanza*	700

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

129183	FUGA	*Concerto per violoncello e orchestra* (1955) Riduzione	2000

CLARINETTO

E.R. 2487	KLOSÉ	*Metodo completo*. Ricordinato e rinnovato da A. Giampieri	2500

CLARINETTO E PIANOFORTE

E.R. 2532	BEETHOVEN	*Concerto, per clarinetto in si bem. e pianoforte* (dal Concerto in re, op. 61, per violino e orchestra). Libera trascrizione di A. Giampieri	600

FLAUTO DOLCE

129328	ANDREONI	*Metodo lampo* (soprano in do-contralto in fa-tenore in do)	500

TIMPANO

E.R. 2533	PIERANZOVINI	*Metodo teorico-pratico elementare*. Riveduto e aggiornato da Luigi Torrebruno	700

PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°

P.R. 854	MALIPIERO	*Dialoghi*, IV - Per 5 Strumenti a perdifiato	600
P.R. 855	—	*Dialoghi*, V - Viola e orchestra (quasi concerto)	600
P.R. 856	—	*Dialoghi*, VI - Clavicembalo e orchestra (quasi concerto)	600
P.R. 819	MOZART	*Concerto in re minore, per pianoforte e orchestra* (K. 466)	600
P.R. 858	PINELLI	*Sinfonia breve, per orchestra*	900
P.R. 857	ROCCA	*Salmodie, per baritono, coretto misto e 11 strumenti a fiato e a percussione*	400

SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE

	CIMAROSA	*Il Matrimonio segreto* (in brochure)	2700
	ROCCA	*Il Dibuk* (in brochure)	5000
	VERDI	*Falstaff* (in brochure)	4000

Le celebri composizioni

di

DVORAK
FIBICH
JANACEK
SMETANA

e di molti altri autori cecoslovacchi

nelle edizioni

ARTIA

distribuite in Italia
esclusivamente dalla Società

G. RICORDI & C.

Ufficio Vendite: Milano, viale Campania n. 42
GENOVA NAPOLI PALERMO ROMA

ARCHIV
PRODUKTION

	Disco:
FRESCOBALDI GIROLAMO Toccate d'intavolatura Fritz Neumeyer, cembalo	AP 13043
Fiori Musicali Edward Mueller su antico organo italiano nella Cappella Argentea in Innsbruck	AP 13045
CORELLI ARCANGELO Concerto Grosso per la notte di Natale dir. August Wenzinger Fritz Neumeyer, continuo cembalo	AP 13046
VIVALDI ANTONIO Concerto per viola d'amore, liuto e tutti gli strumenti in sordina Emil Seiler, viola d'amore Karl Egon Glueckselig, continuo cembalo	AP 13046
BACH JOHANN SEBASTIAN Cristo giacque nel Sepolcro Cantata sulla festa di Pasqua BWV 4 dir. Fritz Lehmann Tritt auf die Glaubensbahn Cantata sopra la notte di Natale BWV 152 Complesso da Camera Emil Seiler	APM 14046
GUILLAUME DE MACHAUT La Messe de Notre Dame 10 opere profane Pro Musica Antiqua - Bruxelles dir. Safford Cape	APM 14063

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI
via Fabio Filzi, 29 - MILANO - Telefono 69.92
UFFICI:
BOLOGNA Via Riva Reno, 65 - CATANIA Via Pacini Palazzo Ina - FIRENZE Piazza Stazione, 1 - 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

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

la COLUMBIA

presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)
Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)
Carosio, Panerai, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco 33 QCX10070

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)
Di Stefano, Callas, Panerai
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)
Callas, Tucker, Tagliabue, Nicolai, Rossi-Lemeni, Capecchi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)
Simionato, Petri, Valletti, Sciutti
direttore GIULINI
2 dischi 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)
Callas, Gedda, Borriello, Danieli
direttore KARAJAN
3 dischi 33 QCX 10156/8

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa)
Stignani, Alva, Sciutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)
Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez, Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi - 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)
Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)
Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni, Panerai
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCXS 10216 e QCX 10217/8

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)
Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)
Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)
Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi QCX 10211/12

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)
Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCXS 10155 e 33 QCX 10154/5

Columbia



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**

Direz. - Redazione - Amministraz. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

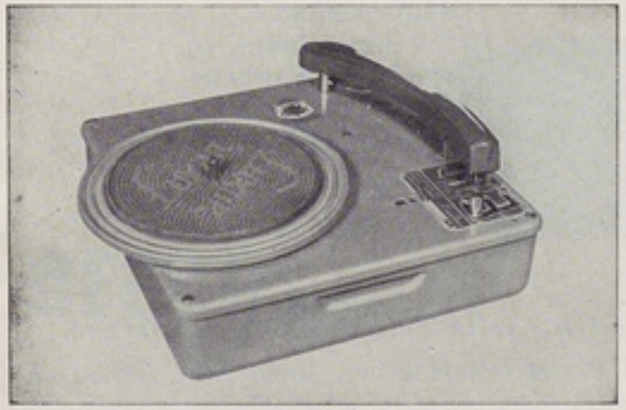
Con una sola manovra si ottiene:
- la messa in moto alla velocità desiderata
- il cambio della puntina
- la ricerca del primo solco sonoro

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.



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
"EXCELSIOR"

. . . 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
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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

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 III N. 4 / APRILE 1957

Ricordiana

G. RICORDI & C. s.p.a.
Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, ang. S. Raffaele
Corso V. Emanuele, 34

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LIPSIA Kohlgartenstrasse, 19
LOERRACH Kirchstrasse, 17
NAPOLI Galleria Umberto I, 39
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 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.: Addesley 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. 530-1-1 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 Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI 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: Deputación, 235
SPAGNA Madrid. Vidal Llimona y Boceta: Bola, 8
SVIZZERA Basilea. Symphonia Verlag A.G.: Augustinerstrasse, 15
UNGHERIA Budapest. Ungarisches Bureau zur Wahrung der Urheberrechte, Nyar 6
URUGUAI Montevideo. Ricardo y Rodolfo Gioscia: Avenida 19 de Julio, 1199
URUGUAI Montevideo. Ines Nogueira de Saint Upéry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanches Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Mùsico: Colón a Dr. Diaz, 31

Ricordiana

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie
Anno III N. 4 Aprile 1957

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

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

Direzione e pubblicità:
Milano, via Berchet, 2 tel. 893.367

Sommario:

pag.

178 *Le « domeniche musicali »* di Gianandrea Gavazzeni.

189 *Giuseppe Verdi e la regia* di Gino Roncaglia.

193 Teatri e concerti: Milano, Roma (il *Dibuk* di L. Rocca di M. Rinaldi) Bologna, alla Radio, alla Televisione; Lettera dagli Stati Uniti, Lettera dall'Argentina, Lettera dalla Svizzera.

214 *Note musicali*: Modulazioni, Concorsi.

Recensioni.

217 Libri: Monterosso, *Collectanea Historia Musicae II*, Gavoty, Bussi, De Lorenzo.

223 *Lettere al Direttore.*

Le "domeniche musicali"

di Gianandrea Gavazzeni

La vita musicale di ciascun musicista ebbe aspetti singolari in questi ultimi (1) due anni. Tutti potrebbero narrare cose bizzarre, nuove nella storia del costume e delle abitudini. Ognuno con ambienti e vicende particolari da descrivere; ognuno con suoi toni e figure connesse ai luoghi, allo spazio di una vita contingente, ai propri sentimenti ed ai legami umani che nascevano sul filo di occasioni. Lontananze da amici coi quali esisteva una consuetudine; accostamenti e conoscenze, imprevedibili, fortuite. La propria vita musicale, così, ancora attaccata ai rapporti con la gente; messa nel flusso di affinità o di urti con le persone incontrate e frequentate. Incontri e frequentazioni, appunto, a segnare il diagramma d'un proprio lavoro, a dare le conferme di un gusto o a sollecitare le opposizioni. Le febbri e le tenere dolcezze della musica sentite attraverso i visi, le voci, i moti delle persone. Ed erano proprio queste persone — nella loro struttura morale e fisica — a determinare il particolare carattere di una giornata o di un periodo di vita musicale.

I momenti curiosi, dunque, d'una propria vita musicale. Allontanarsi dalla città abituale, allogandosi in un altro luogo quando la vicenda bellica incrudiva, volle dire dispersione di gruppi e di ambienti musicali. Una strana e crudele vacanza della vita artistica propriamente detta. Da principio ancora qualche viaggio per raggiungere un teatro dove dirigere alcune opere o un concerto. Il ritrovamento di scarsi amici, in un luogo o nell'altro: i pochi rimasti in città, soli, con la famiglia mandata fuori in disagevoli soggiorni campestri. Le cene serali in cupe trattorie male illuminate, i ritorni all'albergo nelle strade umidicce e oscure mentre la sirena tubava i suoi lunghi suoni sempre d'intonazione calante.

Più tardi anche i pochi viaggi vennero interrotti. Le comunicazioni con gli amici musicisti caddero per le difficoltà della posta. Fu allora che si verificarono, nella vita musicale di ciascuno, gli aspetti singolari cui ho accennato in principio.

Val la pena di ricordarli perchè anch'essi ebbero un'umana emozione, un fremito segreto; e furono quindi, entro limitate misure temporali, momenti della nostra esistenza.

Si era sulla sponda piemontese del Lago Maggiore, che conosce il dolce inverno luminoso, e la primavera ricca di vegetazione; gli autunni carichi dell'odore penetrante dell'olea. La vita pareva ormai ritmata in quello spazio, senza si sapesse quando se ne sarebbe di nuovo usciti. Anche la propria vita musicale, di conseguenza, messa lì dentro: con effetti curiosi che vanno descritti. Intorno passava tra raffiche rabbiose la guerriglia. Nella molle serenità del paesaggio giungeva improvvisa la « rappresaglia », il « rastrellamento », incombevano il terrore dell'occupante e tutta la crudeltà mostruosa della razza toscana. La raffica passava. Il paesaggio attonito e splendente, dopo, aveva come una sospensione. Tra i sentieri, le rive, i giardini deserti, gli alberi riprendevano a stormire; il primo uccello, quasi svegliandosi dal sopore, ridava il suo ritmo. Sbatteva qualche persiana: alcune popolane camminavan rapide in strada. Il « rastrellamento » era passato con tutta la sua macabra scia di orrori.

(1) Questo saggio, scritto nel 1945, fa parte del volume *La Casa di Arlecchino* uscito in questi giorni per le edizioni Ricordi.

Vennero su così, per nascita spontanea, le « domeniche musicali » di Baveno. L'avessero saputo taluni amici musicisti! Sorridendo tra ironia e compiacimento, si sarebbero detti l'un l'altro: — Anche per qui doveva passare Gavazzeni, tra i pomeriggi musicali occupati dall'audizione di vecchie opere e di qualche composizione pianistica passata in giudicato, come usava nelle cerchie di dilettanti provinciali almeno mezzo secolo fa! — E così avvenne: fummo, per prestigio di sentimenti e di musiche, indietro di alcuni lustri; immersi in modi che si usa definire, empiricamente, per romantici. Più d'una persona, però, ed io pure, forse!, vi ritrovò qualche ora d'oblio, illudendosi ancora una volta che gli incanti di emozioni musicali potessero durare oltre il limite dell'audizione, e influire sui rapporti con gli uomini, e orientare in tal senso la nascita dei sentimenti e la loro sorte dentro la storia della nostra vita. Parole troppo grosse, troppo forti impegni per ciò che in realtà non andava oltre la riunione di poca gente attorno a un pianoforte? Eppure, per qualche tempo, per un *tempo* misurato soltanto sulle cadenze settimanali delle « domeniche », gli interessi morali e il fantastico umore di ciascuno presero a svolgersi là dentro. Un altro dei tanti momenti, dunque, per i quali la musica è al centro di una vita morale dell'individuo, mentre i linguaggi dei musicisti ne alimentano gli sviluppi e ne influenzano le emozioni. La musica attaccata alla vita morale, anche qui: come sempre. La musica che apre la strada ai secreti dell'individuo: immancabilmente sensuale e spirituale insieme. Le « domeniche », allora. Le « domeniche » incantate e perdute. Curioso come la narrazione indugia: come insiste sulle ragioni morali che indussero alla musica alcune persone diverse: quasi per pudibondo timore, per ritegno di sommuovere una strana materia disseminata di sensazioni difficili e vaghe, di fremiti sottili e di elusivi contatti. Una materia umana e musicale dove le commistioni sono strettissime, continue; e la parola, nella sua esattezza, sembra non poter nulla ridare di quel fiato rabbrividente che passava sugli animi e sulle cose. E la narrazione indugia nelle premesse artistiche e morali — quasi dovesse trattarsi qui di un *saggio* — per cercare il destro onde assalire di fianco le persone; con modi insinuanti, con ingannevole schermatura di propositi; tentando ciò che dell'emozione sonora va fondendosi ai corpi e ai loro moti, alle voci e ai loro timbri. Il punto dove la commistione tra il proprio sangue e i suoni della musica, tocca la sua ebbrietà più mordente.

Poche persone, dapprincipio, le prime « domeniche ». Qualche amico affaticato da una settimana di lavoro, di ansie, di viaggi difficili e minacciosi. S'erano udite sparatorie, al mattino, nei boschi intorno. Passavano magari autocarri gremiti di nazi-fascisti col *mitra* imbracciato; tonfi lontani di bombe a mano. L'aritmico tambureggiare di una mitragliatrice.

Nelle prime ore del pomeriggio gli assetati di musica giungevano, guardandosi alle spalle: quasi si recassero a un complotto. Ricordo fra i più assidui

due coniugi amici: inquieto, nervoso, lui: rapido alle scoperte, immediato nel risentire sotto specie di illuminazione quanto gli era apparso altra volta affievolito e convenzionale. Il viso mutevole: dal nervosismo alla vivacità, con un moto continuo: gli occhi piccoli e puntati, le mani febbricose nel commentare le individuali sensazioni, il personale modo di percepire una musica. Uomo di cultura avanzatissima, ammaliziato di tutte le malizie del pensiero moderno, portai anche lui — su quel mio rigurgito di convenzionalismo che straripava — tra le angosce del tempo, a riammettere in sè persino le emozioni del cosiddetto melodramma verista; almeno nell'espressione più sincera: Puccini.

La moglie dell'amico inquieto: calma e pacata, ma con un suo interesse intenso ai temi della musica, con una verace necessità di musica: disadorna di pose e scarsa di parole inutili. Essenziale e sostenuta come una figura di Campigli.

Musiche pianistiche nei primi tempi. Le poche che avevo con me. Composizioni famose: per il gusto di star aggrappati ai valori fermi, alle strutture esistenti da sole, conosciute in ogni volume, in ogni « tono » che le fa vivere così come sono in loro celebri atteggiamenti. In tempo di periglio, con ancor dinanzi aperte le incognite maggiori, si è meno indulgenti verso le opere riuscite a metà; meno disposti a cercare i pregi tra le scorie. Franck, Beethoven, Debussy, Ravel, Schumann, Mussorgski. I linguaggi definiti: i linguaggi esatti, ad inferire sulle nostre curve morali, a indicare l'invenzione del mondo, tra il nostro viver caotico e provvisorio. Il gotico franco-fiammingo del *Preludio, Corale e Fuga*; la « scrittura » incisa dell'op. 31 n. 3. Il tenero respiro del *Claire de lune* attenuato e tuffato nelle « sordine », i frammenti delle *Kinder-szenen* dove si desta un mondo adolescente e la poesia della musica sembra nascere lì per lì alle sottigliezze più fascinose. Venivan perseguite delle invenzioni conosciute le sfere e gli spacchi di forme e di pensieri, di sentimenti e di rapporti, che calavan nella nostra vita dalla vita della musica, e ogni altro errore prendeva proprio così tutta la sua vasta desolazione. Questo era il modo esatto di guardare, e da qui soltanto andava tratta un'idea morale. Mussorgski con le nascite formali novissime dei *Quadri*. Indicava i mezzi e le strade per vivere una vita fatta di suoni, di entità foniche, inventando di botto i paesaggi e le sue figure; instaurando tramite umori fantastici soltanto il rapporto tra noi e quanti ci vediamo intorno. Composizioni famose. Ma appunto di questo avevamo bisogno. E le occasioni della vita esterna eran tali da far ritrovare i motivi per i quali l'opera diventò famosa, a un loro massimo di esaltazione espressiva. Giocava qualcos'altro, lì sotto? Frugando bene si sarebbero trovati elementi meno alti sui quali lasciar cadere il bulino dell'ironia? Può anche darsi. Forse era ancora una volta lo specioso equivoco di un romanticismo come vita, a irretire nei suoi lacci. E in tal caso proprio l'ironia avrebbe ben saputo, in base alle precedenti innumerevoli esperienze, quali armi adoperare onde smontare il castello. Forse ingenuità, sprovvedutezza, a render noi tanto fragili e sensibili, mescolando sentimenti e musiche in quegli intrugli sensoriali tanto deprecati dai filosofi che sappiamo. Oppure era tutto un desiderio terrestre e umano che ci spingeva a giovarci di certe musiche, rilevandone quei tratti che meglio potevan servirci. Oh! se l'ironia, eccitando i punti sensibili, mordendo sotto

la pelle negli incroci più aciduli del sangue, avesse potuto disperdere l'incantesimo ansiosamente perseguito! Ne avrebbe guadagnato la purezza di un'estetica, e ci saremmo trovati — in cambio — più desolati e più soli! Senza figure umane — uomini e donne — intorno.

Anche la *Sonata* per pianoforte di Pizzetti, il *primo tempo*, composta quando infuriava la guerra, e i musicisti, quelli sensibili e civili, avean già davanti agli occhi ciò che sarebbe accaduto; anche quel *primo tempo* avvolgente e melodico, chiaroscurato e affettuoso, ebbe il suo scopo nelle « domeniche » per indicare, a chi n'era ignaro, i tempi centrali di un linguaggio e quindi di una morale. Lo ascoltò Maria Teresa, un giorno, la cara figlia del Maestro: ascoltò la *Sonata* a lei dedicata, con dolce stupefazione, con emozione appena effusa sul viso che non sfiorisce, quasi le venisse all'orecchio la voce del suo babbo lontano: come ai tempi della casa fiorentina in via dei Serragli.

L'acerbo e pur rotondo contrappunto frescobaldiano di *Toccate* e *canzoni*, l'insistito tematismo variato della *Bergamasca* (« Chi questa *Bergamasca* suonerà — reca per motto la composizione — non poco imparerà ». Ed io in testa alla mia *Bergamasca*, per capriccio stizzoso, rovesciai il senso, mantenendone il gioco rimato: « Chi questa *Bergamasca* suonerà, poco o nulla imparerà! »), il moto ternario e la snella figurazione dei *balletti*. Era il richiamo umanistico, il richiamo antico, l'arcaismo del suono, ad allacciare, come sempre, una tradizione. Frescobaldi, tra le punte crudeli della modernità politica, a dichiarare il valore continuativo del suono e delle forme strumentali; la corrente sonatistica: viva a guisa di poesia.

Una giovane signora veneziana prese a frequentare le « domeniche ». Informata di musiche e di ambienti legati ad esse, giocava coi temi della vita musicale di Venezia come le ridesse in gola il gusto di una dilettosa partita a carte. Viveva la passione musicale a viso aperto. Non c'era infingimento. La consuetudine alla musica appariva legata alla sua dorata bellezza, al timbro della voce, ai modi onde le parole venivan sciolte e accostate entro la ruscellante conversazione. Portava nell'audizione musicale cordialità, schiettezza. E c'era il riflesso dell'antica femminilità veneziana a irradiare dal bel viso. Anche per lei — una volta ancora — la musica rendeva ricchezza e senso, circondandosi di figure femminili: per abilità di suggestione.

Man mano « le domeniche » proseguivano, e i tempi accentuavan la crudezza, i frequentatori chiedevan musiche di teatro. Il bisogno di sentirsi viver sotto le mani personaggi conosciuti: vederli da vicino nel poco spazio di una camera, accanto al pianoforte. Li accontentavo senza esitare, perchè la loro esigenza era la mia. Istanze affettive, sentimentali, non speculative. Sentendoci all'estrema curva di un'esistenza civile, con l'ignoto d'ogni giorno e d'ogni notte aperto davanti, se bisognava finire, che le ultime immagini della musica fossero almeno quelle dei personaggi famosi, conosciuti dall'infanzia, veduti vivere le prime volte dal palchetto della nonna nel caro teatro provinciale. E i gridi quelli stessi, d'amore e di morte, ch'ebbero tanta forza di rompere il cerchio della musica per entrare nella vita di ognuno. Si badi: eravamo fuor della critica, presi ciecamente, con passione sorda e disperata, dagli accaniti motivi dell'esistenza. Erano la nostra e l'altrui esistenza, appunto, a dibattersi nella loro crisi. E per questo cercavamo voci ed eventi di personaggi fatti di musica.

Ancora: nel fiotto di musiche e di creature musicali risapute, mordeva il cadente desiderio di allacciarsi alle emozioni di chi venne prima di noi. Richiamare, volevamo, i sentimenti e le ore di un costume perduto: sentirci dentro una continuità di gusti che volea dire ugualmente abitudini; modi di vivere vagheggiati da ciascuno con nostalgia. Si desiderava un'altra volta il tempo, quando le figure del teatro romantico o verista, di Massenet e di Puccini, impersonate da fascinose cantanti, davano esca alla giornata di chi visse prima di noi. E brillava di sguardi e brulicava di parole sussurrate, la sera, il teatro. Fu così, nel tempo sciagurato, il nostro momento romantico. Quello stordimento che la musica a noi contemporanea non riusciva a darci — e ultima tra le ultime nemmeno a me stesso la mia! — lo cercammo per moto spontaneo nei linguaggi e nelle immagini più note.

I frequentatori delle « domeniche » crescevano. S'illudevano di recarsi a teatro. Sentivano l'attrattiva della illusione teatrale; avvertendo lo stimolo, la magia d'un melodramma tutto di fantasia, evocato dalla memoria di ognuno, nel mio rauco e incomposto cantare, negli scotimenti furiosi o nel gemere del pianoforte invano richiamato all'incantesimo orchestrale. Non veniva fatto di stabilir differenze tra ascoltatori più o meno musicali, più o meno intelligenti. Tipi mescolati: uomini e donne, vecchi e giovani. Tempeste operistiche: le furie e le beatitudini dei personaggi legati all'immutabile loro storia, alla folgore o alla morte dei loro sentimenti. Le parole famose dei *libretti*: le parole pronunciate nei luoghi famosi del dramma. Ognuno le riascolta, le sente venire, le assapora. Il modo come calano nella stanza gremita.

Le parole della tenerezza di Minnie; di Minnie che tutti abbiamo amata, spiandone l'apparizione, nella nostra vita, almeno una volta, nelle donne incontrate o conosciute. Quelle stesse parole per cui sentivamo la sete di Jack Rance bruciarci la gola: « *Minnie dalla mia casa son partito...* ». Le labbra giovani di Minnie, una volta sola. Il bisogno di evidenza teatrale, di verità (anche il verismo, dunque, con le sue ragioni!) serra sotto. Rance che bussa alla capanna di Minnie, braccando la preda doppia. Tra un accordo e l'attacco d'un disegno legato batto con le nocche delle dita sul legno del pianoforte. La gente sussurra: « anche i colpi alla porta... come a teatro... ». *Parole*, sempre parole e suoni, insieme: nelle commistioni supreme del sentimento che le fa nascere e le trascina alla loro ebbrietà. « *Che ha che tu l'adori?* ». Si vorrebbe aver la voce bruciata dal tabacco e dal *whisky* per trovare il timbro giusto. « *Voi che trovate in me?* ». Ritornano impressioni e memorie adolescenti: il modo come le grandi interpreti di allora attaccavano quel *voi*, come facean calare, breve di senso e di femminile potere, l'accento sul *me*. E ancor prima di Rance, lungo tutta l'opera, sempre le parole, sempre i momenti acuti dei personaggi a muoverci intorno, con lungo palpito: « *Guarda: il monte è tutto bianco... non c'è più sentiero per andar... Domani t'apriranno la via... È destino! Rimani!* ». E di noi chi non sarebbe rimasto, a costo di prendersi l'indomani una pallottola addosso?

Qualcuno ancora entra nella stanza. Si fa tardi. Il crepuscolo d'inverno s'allunga d'ombre violette. L'ora del coprifuoco incalza. Facciamo in tempo per il terzo atto? Attacchiamo subito. Le ragazze che servono il tè s'acquietan rapide, tra il tintinnio dei cucchiaini contro la porcellana delle tazze. Il richiamo lontano d'una scarica di fucileria. « *Or piangi Minnie...* ». Sempre lo sceriffo che grida. La tenerezza di lei, di Minnie, che rigurgita, e dà anche a noi il gusto acido e avvolgente di sentirci salire il pianto: « *e voi tutti fratelli nel mio cuore...* ». Poi la bontà di Sonora riscatterà tutto, anche i nostri timori, le nostre angosce: « *In nome di tutti io te lo dono...!* ». Il gran cuore di Puccini c'è stato accosto durante la giornata: come la persistente memoria di una persona cara scomparsa. « *Addio mia California...* ». L'opera finisce, insieme alla « domenica ». Rumorio di tutti che se ne vanno; confusione di seggiole, fumo di sigarette, tazze sparse qua e là. Saluti, ringraziamenti, arrivederci: — Buona settimana — a chi parte l'indomani. Chi inforca le biciclette, chi se ne va a piedi. Alcune coppie di vecchi coniugi s'avviano a braccetto; magari intenerite, dopo una lunga vita fedele, di sentirsi ancora deste a quel fervore di parole messe in musica. E rievocano, uscendo di lì, esecuzioni famose:

— Ti ricordi la Carola, e Viglione Borghese e Di Giovanni?

— Ma quel maestro ha addosso il demonio quando suona le opere!...

Si serran porte e finestre. Lavoro almeno di dieci minuti a riordinare lo studio in tumulto. Par d'esser nati alla musica soltanto per queste « domeniche »!

La settimana successiva sarà la volta di Catalani: *La Wally*. Passa un fremito giovanile nei vecchi signori milanesi presenti. Perchè Catalani è stretto alla Milano d'allora, al suo costume e ai suoi sentimenti. E i più giovani sussultano nel sentir viva e fremente un'opera che credevano illanguidita nelle spente illusioni della Scapigliatura. Wally, la selvaggia, dà il timbro alla nostra « domenica ». È una presenza anch'essa.

Un celebre scrittore, lì vicino al pianoforte (lo vedo in faccia mentre suono) la ascolta salire dal profondo degli anni passati. Gli leggo sul viso questo ritorno, e lo stupore di sentirla uscire con l'evidenza appassionata della convinzione da uno di questi giovani d'oggi rotti a tutte le avventure della modernità, troppo presto tacciati d'aridità emotiva e di calcolo cerebrale. È l'opera che viene verso di noi o siamo tornati noi stessi alle origini del suo linguaggio e della sua nascita?

Un vecchio ingegnere milanese, immobile, occhieggia dietro le lenti: attonito per la violenza del ritorno. È ancor ieri forse che nel salotto di donna Vittoria Cima — frequentato dal Dossi intento a collezionare i tipi della *Desinenza in A* — si pettegolava sulla corrosiva passione del Maestro? Ieri o mezzo secolo indietro, non importa. Frugo, suonando, accennando con la voce, nei nuclei centrali del linguaggio lirico. Vien fatto di scorciare, di render più mordenti i caratteri, di acuir le violenze, di stendere la sostenuta malinconia. Il melodismo catalaniano, con la sua ascendenza che si perde nei romantici tedeschi: nuovo però per il gruppo lessicale che si raccoglie intorno a vocaboli ricorrenti, e di lì prende a sciogliersi nel tenero discorso. Ma la forza, anche la nervosità. Certe sprezzature acute. La « selvaggia » è con noi, quel giorno. La sua figura procace, la dura scorza; ma, dentro, un mare di ricchezza affettiva che preme e non sa gettarsi fuori, dove vorrebbe. Nell'*aria* del terzo atto: « *In quel suo bacio v'era la mia vita - in quel suo bacio la speranza tutta* ». I versi s'illuminano nel prestigio trasfigurante del vocalismo. Lì è Wally, femminile e sola: creatura che dalla vita del teatro passa per sottili comunicazioni nella nostra. Wally che corre per le fiere villerecce; illusa

ed elusiva nelle molli spire del *valzer*; sola sulla montagna. E Giuseppe che lancia il richiamo: « *Wally, Wally* ». Così, anche noi, non avremmo forse chiamato, non chiameremmo domani? Sento che l'animo di chi ascolta ha un brivido. Anche le membra di qualcuno, m'accorgo che sussultano, come un fiato d'aria erratica su un corpo abbandonato. Romanticismo della vita e romanticismo dell'arte: connubio deprecabile. Ma che ha conosciuto i suoi momenti alti. La vita, la morte di Catalani, uno di questi: il viso, la fulva chioma, lo sguardo di Wally.

— Grazie — mi dice alla fine l'amico nervoso e inquieto che ha pur amato Stravinski e Picasso, i metafisici e Cocteau — ho riscoperto *La Wally* —.

Altre volte dedicammo ancora a Puccini i nostri pomeriggi. La commistione dei sentimenti e delle musiche cresceva. Toccava, procedendo, il suo massimo « vibrato ». Così, proprio Puccini ci appagava. Non significava riscoprire. Era continuare a tenerci vicino, strettamente, qualcosa che ci aveva sempre accompagnato nella moltitudine di « presenze » della nostra vita musicale e sentimentale. Insistemmo sul *Tabarro*. Il barcone, la voce roca di Michele e il fumo della sua pipa. « *Oh! Michele, Michele,* — gli dice Giorgetta — *non sei stanco d'abbacinarti al sole che tramonta? Ti sembra un gran spettacolo?* ». Il momento più acre del verismo pucciniano. E dove forse il segno è più netto e immediato. Davvero verismo, ma raggrumato in prosa asciutta, in magre violenze. La mollezza del fiume; la voluta banalità degli scaricatori; le figurine che si muovono e sussurrano sul lungo Senna. Il nostro, seguendo l'opera, era crudo desiderio di verità, di una verità dal sapore forte. Le prerogative del teatro musicale sembravano, a simili punti, esser soprattutto quelle capaci di ridurre noi stessi alla stregua medesima di determinati caratteri. In tal modo il *Tabarro* agiva con la sua suggestione ambientale, col suo taglio drammatico, con l'essenza sinceramente umana dei personaggi. Come influisce un pezzo di vita, sulla nostra. Opera di avanzata modernità, così, secondo questa prospettiva: inserita di getto sopra la corrente di interessi fisici e morali.

Ancora Giorgetta — donna mordente, inquietante —: « *Oh! che rosso tramonto di settembre, che brivido d'autunno!* ». Cose, sensazioni che trapassano nella nostra esistenza fisica, ancor prima d'esser vagliate dai poteri connettivi dello spirito. Brividi sulla pelle e sul cuore. Momenti di una vita del cuore. L'esatonalismo in quel punto, che si mescola ai toni veristici delle parole e delle situazioni. Quella scena tra Giorgetta e Luigi: febbricosa, convulsiva, fatta di pause, di gridi soffocati, di incalzi; dove l'erotismo sguscia dalla situazione drammatica dei personaggi, nudo e slanciato, al modo di un diritto elettivo (come ci giungono allora, infranti durante lo spazio di un'opera teatrale, i limiti della nostra usuale struttura morale, e le pene di Edoardo e Carlotta?). Siamo tutti scaricatori di barconi, così, come Luigi. E quante delle donne presenti alla « domenica » operistica non vorrebbero essere amate come Giorgetta? Rimane una certa eccitazione, nella stanza del pianoforte, quando l'opera è finita.

Veniva ormai la primavera: fiorivano di azalee le rive, nelle « domeniche » splendenti e arieggiate; ma i frequentatori proseguivano nel loro musicale accanimento. — Badate — avvertivo — quando finirà la guerra non verrà

più nessuno! — Una « domenica » contammo fino a trenta persone. Un *esaurito* favoloso! S'eran cacciati ovunque, stipati sui divani, accoccolati sugli sgabelli; chi arrivava tardi gremiva il vano della porta; i più timidi raccolti nella sala vicina. Un professore di lettere, sgroppando per le insidie della stretta di Gravellona. Un caro maestro di pianoforte — musicista ferratissimo e uomo angelico — (scriviamo pure il nome: era Carlo Lonati) veniva a piedi da Stresa insieme ad Elisabetta Oddone e ci eseguiva con delicatissimo suono un poemetto di lei per pianoforte, composto a commento di alcune poesie: *Il Fanciullo di Galilea*. La poesia vecchiotta, le musiche affettuose, i visi ch'io vedevo intenti all'ascoltazione, riportavano a un clima di cara provincia gozzaniana. Anch'io avrei voluto rivivere tra le mura d'una vecchia casa del Canavese, intento solo alle cose passate e impallidite, sdraiato sotto i noccioli del brolo che s'aprirebbe dietro la cucina. Alcune signore piemontesi presenti, con la parlata particolare e la tradizione borghese che in loro perdura, accentuano quel timbro scendente dal melanconico Guido. Seduta di fronte a me c'è una giovane donna: ha un abito azzurro scuro, la pettinatura alta e ondosa, le lunghe dita sottilissime. Il viso spirituale accosta la suggestione di una bellezza riposante, senza nervosità e senza durezze. Un viso dove la nostra inquieta pena si spiana. Anche il mordente d'ogni varia ricerca cede. La misura immutabile e nuova della suggestione femminile che apre la dimensione dell'acquietamento e del riposo. Così balenano impossibili desideri d'evasioni, fantastiche giovinezze e rinnovamenti. La musica che insegue forme giovanili, sulle tracce della bellezza fisica: e non può rimanere tra uomini soltanto chiusa nella critica e nella fatica individuale di chi le sta sempre intorno. Lo sguardo di velluto sotto l'ombreggiatura delle ciglia, tace. Poche volte soltanto salgon dalla gola i timbri vocali: sì che per riudirne l'eco occorre incitar la memoria, come venisse già di lontano nel tempo. Ama la musica? La comprende? Questo non importa. Occorre soltanto che la figura vivente sia lì, con la sua forma e i suoi moti, a dare emozione e fremito al rapporto instaurato tra noi e un'espressione musicale.

Lei e un'amica intelligente han preso a frequentare le « domeniche ». Come un richiamo lanciato dalla musica e raccolto con stupefazione. Non è dunque tutto inaridito nelle giovani donne che ci crescono vicino?

Le due amiche aiutano a servire il tè. Si muovono nell'ambiente saturo di suoni. Silenziose, morbidissime.

Una delle ultime volte — fuori, la « situazione » batteva i suoi colpi duri — fu la « domenica » del *Werther*. Era fatale che si dovesse passare anche traverso il lavoro di Massenet! Il nostro ciclo romantico ebbe il momento più acuto. Tutti conoscevano l'opera, certamente. Alcuni ne recavano in sè i tratti sbiaditi dal tempo intercorso. Eppure, quel giorno, l'ambiente era carico di aspettazione quasi fossimo ancor contemporanei dell'opera, e ne aspettassimo la prima conoscenza. Salimmo in alto, così sull'ala dell'emozione romantica. Vien fatto d'usarla ancora la formula risaputa; la formula delle mille occasioni della nostra esistenza morale e artistica, gremita di incontri e di eventi: mai come allora... Sì, mai come allora il linguaggio massenettiano fu vivo per me, e sincero e umano, poetico e perfetto, nella breve arcata lirica. Mai come quel giorno della primavera consegnata alle memorie.

I bambini, Carlotta che spezza il pane, l'entrata di Werther: « *Io non so se son desto* ». Un linguaggio sonoro dove pullulano i *sentimenti*; un linguaggio che è chiuso, sì, esaurito, senza possibilità di ritorni (ora, dopo tanta *storia*, che urgono altri interessi e gridano altri incontri fonici): che ebbe però la sua grandezza, la sua verità, e mantiene in sè una delle infinite suggestioni della musica. Musica applicata ai « sentimenti »? Sia pure. Ma, comunque, veri questi e sincera quella: e quindi, nella congiunzione, attuato uno dei tanti incanti del teatro musicale. Carlotta e Werther che ritornano dal ballo. Il « tema » famoso. Chi ascolta ne aspetta l'apparizione col fiato sospeso. Quando vien ripetuto « forte » dai violoncelli il suono del pianoforte non basta: m'aiuto con la voce. Sento che sussurrano; l'emozione cresce. La fine del primo atto: « *Al giuro tuo fedel rimani: io ne morrò, Carlotta!* ». Lo scrittore celebre è ancora seduto vicino al pianoforte. Dietro le sue lenti gli occhi son tutti rossi stavolta, senza ritegni. E le due giovani, le due giovani che fanno? come agiscono? Figlie della modernità, in attesa dell'« americanismo » che sta per giungere trionfante, personaggi e musica di tal natura dovrebbero essere ormai tanto lontani dal loro mondo da non dover neppur vigilare perchè ne sia impedita l'entrata. E invece no. Silenti, attente, anch'esse tengon l'animo loro dentro lo stesso tempo dell'opera. Fuor del nostro gusto attuale, la posizione di due giovani donne, o di un vecchio signore, o di un musicista è la stessa. Prima della critica, forse. Le due amiche, dunque, posson sentirsi accosto la musica e le parole del *Werther* come la compagnia di una persona improvvisamente cara.

Di lì, anche l'audizione massenettiana può avere il suo mistero. Il suo ciclo di vita: oltre la musica, nella storia delle persone.

Passava il secondo atto: Werther e Alberto; la sciocca Sofia. I recitativi di lui: che sono essenziali, fuor dalla maniera generica del declamato « veristico ». Le persone in ascolto li trovan nuovi, vivi. Quello squarcio: « *Ma, come dopo il nembo...* ». La stanza pullula di intenzioni espressive. Così, sembra agevole, naturale, intendersi tra uomini. Ed ognuno potrebbe prontamente giustificare qualsiasi impensato contatto che potesse nascere lì per lì, tra l'una e l'altra persona. L'addio di Carlotta e Werther. « *Io provai nel pregar come una forza nuova* ». La pacatezza della declamazione assicura le donne presenti che la preghiera salverà sempre, che potranno sempre contare su di essa. Ma poi la scorciatura dei sentimenti muta: e c'è l'idea del « Natale » che si insinua alla fine del duetto: comincia la suggestione di quel Natale che Carlotta sentirà man mano avvicinarsi nella solitudine di Wetzlak.

E tutti allora, qui dentro, attendono il terzo atto, ascoltan con trepidazione il preludio, le prime frasi di Carlotta; perchè sanno che dopo viene la lettura della lettera, e pregustano la gioia di sentirla così da vicino, senza le distanze, le distrazioni del teatro: « *Vi scrivo qui dalla stanzetta mia, grigio ciel, un ciel di decembre* ».

Splende la primavera lacustre, fuori; ma qui dentro s'è creato l'ambiente poetico di quell'inverno lontano. Viviamo nella stanza di Carlotta. La spinetta, il camino, il cesto da lavoro, i libri, lo scrittoio: son cose di tutti, appartengono a tutti. Ma ognuno dà loro un posto proprio, dentro la struttura della vita interiore: ognuno usa parole diverse per definirle e ridarne la vibrazione, il senso.

Lo sguardo di velluto, ora uscito dall'ombra, rivive il brano della « lettera » forse specchiandosi entro immagini impossibili. Le parole dell'opera cadevano, quel giorno, lì dentro, con un suono e un peso che non saran magari ripetibili in futuro.

Il terzo atto proseguiva: immancabilmente; al punto della « spinetta » passò un fremito leggero in chi ascoltava. Erano ancora le memorie e ciò vibrava nel presente, tra quegli sguardi e la carica di cose inespresse che dentro vi batteva; ancora le memorie e il presente a rifondersi e a prendere il loro canto. Tentai di saltare le strofe di Ossian. Non ne vollero sapere. Dovetti eseguirle. Di lì seguitammo. Le emozioni accumulate facean ressa. Seguivano il richiamo del Padre, i sospetti di Alberto in quella *prosa* cupa e asciutta dell'ultima parte della scena. Il biglietto di Werther: cercai il timbro neutro di voce che dà il suo valore alla lettura: « *Io parto per un lontano viaggio* ». Lasciai uscire Alberto, come spiandone il passo, quasi avesse dovuto lasciare la camera stessa dove eravamo. Il grido di Carlotta mette tutti in sussulto: « *Ah! se il Cielo lo vorrà io salvarlo potrò* ». All'attacco dell'intermezzo il pianoforte si scuote, è preso da un tremito, la cassa armonica cigola, geme. Lo percuoto al punto che potrebbe andare in pezzi da un momento all'altro. L'ultimo quadro colmò la misura della giornata. Siamo alla fine della vita di Werther; alla fine d'una curva emotiva che prese a crescere nello spazio di un pomeriggio, a dare il timbro a una delle « domeniche » perdute. Una signora scoppia in singhiozzi. Tutti s'affannano a chiederle il perchè, ad acquietarla. Scena magari ingenua, terribilmente anacronistica. Ma credo fosse necessaria. La verità umana ed espressiva del pomeriggio massenettiano era compiuta.

Più o meno palese, ognuno, a proprio modo, avea sentito quello schianto.
Così ebbe fine anche il *Werther*. (Dopo qualche mese ripresi lo spartito e ne suonai alcune pagine. Era d'estate, appena finito un temporale, con una inquietezza ancora sospesa nell'aria: l'opera mi arrivò spenta, uguale, senza suono. Il mio nervosismo, che nel frattempo si era acuito, non la tollerava. Provai ad accennare con la voce. Impossibile. Riposi con ira il volume. Può darsi ch'io eviti in futuro ogni occasione di riaprirlo).

L'ultima volta che ci riunimmo fu per un « pomeriggio » gagliardo, tenuto su con energia e con nerbo: venne da Stresa, dove abitava allora, Aureliano Pertile, e cantò quasi tutto il *Ballo in maschera*. Ci si trovò non in molti in casa d'amici. La signorina di casa, ammanniva squisite paste frolle. Si era forse tornati, sgusciando tra le maglie dei tumulti civili e dei perigli bellici, alle delizie della vita « in villa »?
Pertile, il cantante più grande della nostra epoca, dette ancora zampate da leone. Fummo con Verdi e col suo interprete ideale per diverse ore. Il tenore-musicista, il tenore-uomo, si toglie la cravatta, si slaccia il colletto e si getta nell'opera a testa avanti con la generosità infrenabile di quella sua natura fatta di musica e di melodramma. Verdi, cantato da lui, è un tonico formidabile: ricostruisce la coscienza. L'amore di Riccardo, quel giorno, toccò le stelle nel vibratissimo accento di Pertile. Egli dà al personaggio il timbro dell'amore senza speranza; ricava dalla vigoria linguistica di Verdi la scala di una nascosta elegia. Io suonavo e cantavo, a mio modo!, le altre parti.

Il duetto del « campo maledetto » ci trascina a quel suo patetismo affocato dove la musica è tutto: come la parola in Shakespeare. Caro Pertile! Per virtù della sua arte, fu quella una delle ultime occasioni che il melodramma m'apparve come un costume umano che aveva chiuso il suo ciclo e che invano avremmo ancora interrogato e scosso con le nostre sollecitudini; con le istanze della nostra debolezza. Nessuno, dopo Pertile, sapeva più dar voce ai personaggi verdiani; incapaci a connettere, come lui, le ragioni della musica, dell'esecuzione vocale, con la rigorosa moralità onde il personaggio prendeva il suo nerbo civile. E l'accento di Pertile non riesce a resuscitare e a continuare negli altri. Il figlio del tenore suggerisce tutta la « parte » del padre a memoria. Il nipotino, la moglie, la nuora: ascoltano felici. Siamo ancora come a teatro.

Dopo il *Ballo in maschera*, nasce un'improvvisa allegria. È un'opera che rianima, che mette l'argento vivo addosso, nonostante il color cupo, la fine infelice dei personaggi: ci si batte manate sulle spalle, con Pertile, in confidenza: come ragazzi felici. Si mangian le paste frolle tenerissime. Un po' di riposo e poi ritento Pertile: ho sul leggio, dietro al *Ballo in maschera*, la *Manon Lescaut* di Puccini. Attacco il quarto atto. Pertile si lascia prendere, e andiamo sino alla fine d'un fiato. Ritorna netta alla memoria l'esecuzione di venticinque anni fa: con Pertile, la Caracciolo, Badini. E dirigeva Arturo Toscanini. Quando proseguimmo per diversi anni a poterla ascoltare, miracolosa di nitore, di naturalezza, di emozione.

Sentiamo adesso, mentre Pertile accenna il quarto atto, nel suo modo di colorire le sillabe, di schiarire o adombrare le vocali; di far cadere l'accento; sentiamo l'eco di quell'esecuzione. Anch'essa spenta, non ripetibile: come tutto il passato glorioso del nostro teatro musicale.

Il pomeriggio con Pertile fu l'ultimo. Dopo, le vicende presero ognuno di noi. Gli ascoltatori delle « domeniche » di Baveno ci sono ancora tutti. Eppure a nessuno vien più in mente di riunirsi. Sono mutate le condizioni, intorno a noi, che incitavano a buttarci nei sentimenti delle vecchie opere. Ma anche per l'altra musica, per quella pianistica, nei luoghi medesimi di prima, non esiste più l'ambiente, l'animo adatto. Provai a trarre dal pianoforte qualche accordo e n'ebbi un senso di gelo, un'irritazione sorda. S'era chiuso un periodo della nostra vita, durante il quale, tra i pericoli e le angosce — forse proprio per questo, abbiamo avuto chiaro come non mai il senso della bellezza musicale e dei suoi valori umani. Ora s'apriva un altro ciclo e ancora non sapevamo come operare l'innesto. L'influenza degli eventi sul costume musicale, sui modi che lo connettono alla nostra vita spirituale, era questa. Bisognava forse, per reagire di colpo senza smarrirsi nell'incertezza del mutamento, non tornar più nei luoghi di prima, non riveder alcuna delle persone frequentate. Sedendomi al pianoforte avevo l'esatta visione di dov'ero caduto. Come dovessi ricominciare tutto da capo, dopo due mesi di tumulti: dalle cinque note e dalle scale.

Le « domeniche » appartenevan ormai alla storia del passato, con la suggestione, sì, delle cose perdute, viventi nella *memoria*, e perciò passibili di poesia. Ma dentro di me, per ragioni d'indole nervosa non ancor chiare, avean lasciato una coda di sensazioni incerte.

GIANANDREA GAVAZZENI

Giuseppe Verdi e la regia

di Gino Roncaglia

I problemi che oggi si chiamano « di regia », con parola venuta dal cinematografo (e purtroppo non ne è venuta solo la parola, ma son venuti sul palcoscenico dell'Opera i registi medesimi, portando seco criteri spesso snaturanti, e talvolta micidiali), sono stati più o meno presenti fino dalle origini del melodramma. Naturalmente i fini che la regìa (seguitiamo a chiamarla così tanto per intenderci) si proponeva furono nelle varie epoche della storia melodrammatica diversi. Dai disegni del secolo XVII tramandatici e dalle descrizioni di contemporanei, sembra che la messa in scena si preoccupasse soprattutto della comparsa delle macchine (nubi, carri, draghi, portanti divinità o eroi) e di movimenti e azioni specialmente coreografiche degli attori e delle masse.

Nel Settecento l'interesse si concentrò in particolare su la fastosità della scenografia e sui costumi sfarzosi; ma se pensiamo che, mentre un personaggio cantava, un altro stava salutando gli amici in platea o faceva conversazione con le signore dei palchetti, dobbiamo convincerci che l'azione scenica era trascuratissima. Forse più vivace quella degli Intermezzi. E' con Gluck che l'azione scenica riprende quota, ma non pare che l'esempio gluckiano abbia avuto diffusione. Non possiamo certo prendere come modello di regia il pizzicotto che si dice dato da Mozart alla Zerlina durante una prova del *Don Giovanni* affinchè strillasse con più verità.

Nel primo Ottocento siamo ancora a un'azione povera, a coristi che si dispongono in masse compatte a semicerchio rivolti verso il pubblico, e ad attori che nel gestire si limitavano a mettere una mano sul cuore nei momenti più emozionanti, o ad alzare le braccia verso il loggione.

Bisognava giungere a Wagner e a Verdi per vedere accendersi e svilupparsi un nuovo interesse per l'azione scenica dei cantanti e delle masse e per la scenografia e la coreografia. Per quel che riguarda in particolare Verdi, dai *Carteggi* e da ricordi di artisti e persone che assistettero alle prove di opere eseguite sotto la direzione del Maestro, risulta che fino dai primi tempi della sua carriera egli fu tutt'altro che indifferente ai problemi di quella ch'egli, con motto francese (forse i francesi furono precursori in questo campo) chiamava « *mise en scène* ».

In un articolo sul *Corriere della sera* del 19 dicembre 1940 Arnaldo Fraccaroli, che forse avrà avuto modo di informarsi da chi poteva saperne qualcosa, affermava che Verdi « *si occupava non soltanto della musica e del canto ma anche di scenografia, di mimica, di movimenti di artisti e di masse, di espressione drammatica. Un allestitore formidabile... Subito voleva che al canto si unisse l'azione, indicava gesti, atteggiamenti, espressioni* ».

Del resto, sfogliando i carteggi verdiani, ci accorgiamo che frequenti sono a questo proposito le sue lagnanze; fattesi poi sempre più vive e insistenti,

specialmente dal *Macbeth* in poi. Il *Macbeth*, come opera che poneva per la prima volta il musicista a contatto col titanico Shakespeare, creando per lui un impegno artistico nuovo e di cui egli senti tutta l'importanza e la difficoltà, lo mise certamente di fronte più direttamente e pressantemente ai problemi della messa in scena e dell'azione dei cantanti e delle masse. Le sue lettere al baritono Varesi, piene di suggerimenti sul modo insueto con cui voleva che la musica fosse quasi più recitativa che cantata, non lasciano dubbi in proposito. « *Tu* » — gli scrive il Maestro riferendosi alla scena delle apparizioni dei re — *non hai che poche parole; ma, come attore, accompagnerai tutto colle controscene* ». E al Cammarano aggiunse: « *Nel terzo atto le apparizioni dei re (io l'ho visto a Londra) si devono fare dietro un foro della scena, con avanti un velo non spesso, cenerino. I re devono essere non fantocci, ma otto uomini in carne ed ossa: il piano su cui devono passare deve essere come una montagnola, e che si veda ben distintamente montare e discendere. La scena dovrà essere perfettamente scura, specialmente quando la caldaia sparisce, e soltanto chiara ove passano i re* ». Nella stessa lettera si legge: « *Avvertite che i pezzi principali dell'opera sono due: il Duetto fra Lady ed il marito ed il sonnambulismo: se questi pezzi si perdono, l'opera è a terra: e questi pezzi non si devono assolutamente cantare: bisogna agirli e declamarli... La scena estremamente oscura* ». Proprio l'autore, che ha rivestito queste scene di musica notevolissima, viene a dirci che questi pezzi « *non si devono assolutamente cantare* » e che « *bisogna agirli e declamarli* ». Supponiamo che avrà un tantino esagerato per mettere l'accento su la declamazione e l'azione, cose insolite nelle opere del 1847, ma l'intenzione di dare a questi mezzi un maggiore rilievo del consueto rimane ben chiaro!

Al De Sanctis ripete spesso che gli piacerebbe far vedere come si debbono montare gli spettacoli; e insiste a dirgli che « *i nostri teatri hanno bisogno di riforma* ». A proposito del *Don Carlos*, gli scriveva che per rappresentarlo « *ci vuole un'intelligenza superiore che regoli costumi, scene, attrezzi*, mise en scène, *etc. oltre un'interpretazione musicale non comune* », frase quest'ultima con cui intende riferirsi non a cantanti di voce eccezionale, ma a quel modo di cantare che, a proposito della Tadolini, egli definiva dicendo: « *vorrei che cantasse come si canterà fra trent'anni!* ». Lamenta col Ricordi il fatto che alla Scala « *non si sa o non si vuole montare come si conviene le opere, specialmente le mie* » (oggi forse direbbe che si esagera in senso opposto); e a proposito dello *Stiffelio* raccomanda: « *Badar bene che nell'ultima scena tutto l'effetto sta nella maniera in cui saranno disposte le masse sul palco, e fare non una prova di scena, come al solito, ma dieci, venti, se abbisognano* ». Prove *di scena*, si badi bene, non di canto. Però è certo che la disposizione delle masse non doveva trascurare, come oggi spesso avviene, la necessità di una perfetta esecuzione musicale, nè distrarre l'attenzione da essa. Ancora, al Luccardi, a proposito di *Un ballo in maschera* per Roma, scrive: « *la* mise en scène *m'occuperà moltissimo* ».

Più precise e numerose sono le informazioni che abbiamo a proposito dell'*Otello*. Verdi, già prima di incominciare a scriverne la musica, stimola il pittore Domenico Morelli a mandargli una figura di Jago, e glie lo descrive egli stesso con tratti precisi, che sono certamente quelli che egli avrebbe

voluto vedere su la scena in chi doveva rappresentare il personaggio: « *una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili, occhi piccoli vicini al naso come le scimmie, la fronte che scappa indietro e la testa sviluppata di dietro: il fare distratto*, nonchalant, *indifferente a tutto, incredulo, frizzante dicendo il bene e il male con leggerezza come avendo l'aria di pensare a tutt'altro di quel che dice; così che, se qualcuno avesse a rimproverarlo*: — Tu dici, tu proponi un'infamia —, *egli potesse rispondere*: — Davvero?... non credevo... non ne parliamo più!... — ».

Descrizione che è un'acuta analisi psico-fisica del personaggio, pienamente valida anche oggi per chi voglia interpretare questo personaggio secondo le intenzioni e la musica di Verdi. Il Maurel, primo interprete di Jago, ricordava come l'idea che al finale del 3° atto Jago dovesse porre un piede con aria di trionfo e di scherno su Otello a terra svenuto alle parole « *Ecco il leone!* », fosse di Verdi, mentre a Boito pareva bastasse un semplice gesto di disprezzo. Fu Verdi che insegnò alla Pantaleoni (*Desdemona*) ad accompagnare con un gesto della mano il verso « *scendean gli augelli a vol* » nella Canzone del salce, perchè facendo questo gesto riusciva più logico ch'ella si accorgesse di avere ancora al dito l'anello, e più naturale quindi la frase successiva rivolta ad Emilia: « *riponi quest'anello* ». Alla Pantaleoni insegnò perfino come doveva abbracciare Otello nel duetto finale del 1° atto, sembrandogli il suo abbraccio piuttosto freddo. Al Paroli (*Cassio*) fece vedere, col bicchiere alla mano, come si muove e oscilla un ebbro. E nell'ultima scena dell'opera insegnò al Tamagno come doveva morire, lasciandosi ruzzolare egli stesso, settantatreenne!, giù dagli scalini ai piedi del letto di Desdemona, con tale realismo che i presenti temettero fosse stato colto veramente da un malore! E chi sa quante altre cose interessanti e utili avrà insegnato, di cui, purtroppo, non c'è stata tramandata memoria.

E' da ricordare ancora che per le danze dell'*Otello*, volute a Parigi dalle consuetudini dell'Opéra, inventò egli stesso le figurazioni e scrisse di proprio pugno le didascalie, precisando: « *durata* 5 *min. e* 59 *sec.* » (badate bene: 59, non 60).

Quanto al *Falstaff*, dove l'azione è vivacissima dal principio alla fine e scaturisce dalle trovate musicali medesime, egli richiedeva per la parte di Alice « *soprattutto un'attrice che abbia il diavolo in corpo* ». Dà particolareggiate disposizioni per le ultime scene dell'opera, che sono, con quelle della seconda parte del 2° atto, fra le più movimentate per l'intervento delle masse corali, delle danzatrici e della mascherata. E vuole trovarsi con Boito per montare un teatrino con tutti gli spezzati e i praticabili « *per vedere e giudicare esattamente ogni più minuto particolare scenico* ».

A confermarci questa grande attenzione di Verdi per l'azione scenica, è venuto oggi un libretto di *Aida*, tutto pieno di schizzi e postille autografe del Maestro per i primi tre atti (l'ultimo forse filava bene e non lo preoccupò). Negli schizzi Verdi indicava la disposizione delle masse e degli attori, i loro movimenti in determinati momenti dell'azione, l'ordine del corteo trionfale di Radamès. Le didascalie sono pure del più alto interesse. Incomincia col raccomandare agli artisti di parlare fra loro senza guardare il pubblico, il quale è solo spettatore e non parte del dramma. Sottolinea gli stati d'animo

dei personaggi nel variare delle situazioni, affinchè agiscano in conformità. Alla fine del 3° atto Amneris, per esempio, non deve gridare a Radamès: « *Traditor!* » dall'alto del tempio, appena uscita. La scena che le si presenta è tale che essa « *non crede ai propri occhi* », scrive il Maestro, e perciò scende per capacitarsi di quanto sta accadendo. Nel tempio del dio Vulcano (finale atto 1°) il Maestro vuole che durante il canto interno delle sacerdotesse « *Immenso Fthà* », tutti i presenti sulla scena conservino « *la più completa immobilità* » dimostrando così una profonda concentrazione religiosa. Vuole che la piazza ove avverrà il trionfo si popoli gradatamente; trova che il Re, fra tanti ministri, sacerdoti, guerrieri ecc., è sempre troppo solo, e inventa un personaggio che non parla da affiancargli: un « *Uffiziale del Re* », che non figura nel libretto.

Per Amonasro immagina gesti astuti, movimenti ferini, atteggiamenti fieri, sguardi sospettosi e scrutatori. Scarseggiano le indicazioni nei riguardi di Aida, ma poichè protagonista era la Stolz, vien fatto di pensare che forse a questa grande artista Verdi non avesse molto da insegnare. Esistono didascalie riguardanti azioni coreografiche per le ballerine, specie al finale del 1° atto, dove Verdi immagina un quadro pittoresco ottenuto « *alzando i loro ventagli per formare come un solo immenso ventaglio* ». Ci sono poi indicazioni perfino sull'altezza della sedia su cui siede Amneris nel 1° quadro del 2° atto, e, in un foglietto a parte, inserito nel libretto, osservazioni sul carattere della spada che Ramfis consegna a Radamès alla fine del 1° atto, e sul contenuto di taluni carri del trionfo!

Psicologia dei personaggi e interesse dell'azione sono le due direttive che il Maestro segue nelle sue didascalie. Ma si sente dovunque, e si vede specialmente negli schizzi riguardanti la dislocazione delle masse, che una cosa domina tutto: la musica. E questo dovrebbe accadere sempre; è il suo insegnamento registico maggiore: non lo dimentichiamo. La musica di Verdi dice: « *il dramma sono io!* ».

GINO RONCAGLIA

teatri e concerti

MILANO

In occasione del suo rientro alla Scala nella corrente Stagione lirica Maria Meneghini Callas ha ripreso la *Sonnambula*. L'allestimento del capolavoro belliniano aveva due anni or sono raccolto diverse critiche (rivolte in particolare alla direzione dell'americano Leonard Bernstein, musicista di vivacissimo talento ma sprovveduto di esperienza melodrammatica), ma aveva nello stesso tempo consentito alla cantante di imporsi dominatrice assoluta e alla sua interpretazione di cogliere vasti consensi.

Anche stavolta la signora Callas ha affidato ad *Amina* i preziosi ricami della sua voce, la musicalità del suo fraseggio, l'autorità della sua interpretazione.

Antonino Votto, dal podio, ha ridato all'opera le tranquille sonorità, le variate movenze di tempo cui consentirono gli altri interpreti (il tenore Monti, bravo ancorchè improvvisato Elvino, l'impeccabile Zaccaria, la brillante Ratti). Cessati gli applausi fu mandata allo... sbaraglio una novità, il balletto *La Lampara* di Franco Donatoni, su soggetto e coreografia di Ugo Dell'Ara. Non era impresa facile interessare un pubblico che si era svuotato di applausi e di attenzione nell'incontro con Bellini; pure gli autori hanno superato la prova onorevolissimamente e gli applausi che essi raccolsero in tali condizioni di inferiorità vanno pertanto generosamente maggiorati.

Nelle intenzioni degli autori *La Lampara* doveva costituire un passo in avanti rispetto alla concezione tradizionale del balletto, che da noi è rimasto su posizioni onorevolmente statiche e solo nell'opera

MILANO - TEATRO ALLA SCALA

2 marzo 1957

LA LAMPARA

Balletto in un atto di **Ugo Dell'Ara**

Musica di **Franco Donatoni**

Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Giacomo	*Mario Pistoni*
Rosaria	*Fiorella Cova*
Antonio	*Aldo Santambrogio*
Il padre di Rosaria	*Gino Pessina*
La madre di Rosaria	*Villella Dorika*

Maestro direttore **LUCIANO ROSADA**

Coreografia di **Ugo Dell'Ara**

Bozzetti e figurini di **Carlo Carrà**

Prima rappresentazione assoluta

di alcuni compositori e coreografi appare aggiornato intorno al lungo cammino che questo genere ha compiuto oltralpe.
Di qui è nato il compromesso tra folclore e stilizzazione classica in cui si muove *La Lampara*; intorno a questo compromesso si sono calcificati elementi compositi: dalla leggenda, mediterranea e piscatoria che fa da occasione narrativa, alla partitura di Donatoni; dalla imponente, efficacissima marina di Carrà all'agile concezione coreografica, viva e moderna ma realizzata con passi e movenze logorate nell'abusato commercio con Ciaikovski e Delibes.
La lode più alta dell'intero lavoro — realizzando il quale il Corpo di ballo scaligero profuse le sue capacità sempre più franche e sicure e i "solisti" Fiorella Cova, Mario Pistoni e Aldo Santambrogio gareggiarono in bravura — va data proprio alla musica di Donatoni. Mentre ha confermato la sicurezza, l'abilità di scrittura strumentale che gli furono riconosciuti fin dal suo debutto veneziano nel *Concerto per timpani, archi e ottoni* del 1952, il compositore veronese ha rivelato un senso del teatro maturo ed abile fin da questo primo incontro con la scena. La partitura della *Lampara* è un sapiente variare di luci, un accorto contrappunto di disegni melodici e ritmici, di effetti sonori che riinventano le ambrate trame degli spruzzi dell'acqua marina. Con gli autori e gli interpreti è stato ripetutamente evocato alla ribalta Luciano Rosada, autorevole e sensibile direttore.
Ci si aspettava molto dal nuovo allestimento del *Falstaff*, affidato all'ingegno musicale e registico di Herbert von Karajan, il quale aveva a disposizione una rosa di cantanti di alto prestigio. L'attesa era acuita naturalmente dal ricordo di Toscanini, dalla tradizione esecutiva che egli aveva fissato, creando proprio alla Scala il successo popolare del malinconico eroe verdiano.
Un impegno coraggioso ed arduo, tutto sommato, quello che si era assunto l'autorevole maestro austriaco, il quale non poteva, proprio a Milano, sfuggire ai rischi dell'inevitabile confronto a distanza.
A Karajan bisogna dare atto, oltre che del suo coraggio, della cura posta nella concertazione strumentale, che ha dato evidenza al folto brulicare della partitura, alla vivacità ed alla ininterrotta animazione melodica. Talvolta avremmo preferito uno stacco dei tempi meno indugiato; ma nelle sue mani l'orchestra si è confermata quel docile e sensibile strumento che è e che non tutti i direttori sanno appieno valorizzare. Ad essa infatti bisogna accreditare uno dei punti positivi del nuovo allestimento.
Salendo dal golfo mistico al palcoscenico bisogna, purtroppo, mutare registro. Di Tito Gobbi, attore sicuro e cantante intelligente, non possiamo nascondere che mostrò scarsa attitudine ad indossare i panni del grasso cavaliere inglese. La debole convinzione del suo *Falstaff* era evidente specialmente nelle zone vocali in cui si passa da un declamato soverchiamente rigido ad un cantare che non rendeva l'ampio respiro verdiano.
Gli stessi rilievi vanno rivolti ad altri interpreti: nel quartetto delle donne accanto alla felicissima Barbieri e alla Canali, figuravano la ancora acerba Moffo e la grandissima Schwarzkopf la cui grazia scenica e purità vocale sono lontanissime dalla indiavolata vivacità che deve mostrare *Alice*. Così per gli uomini: il bello stile di Alva e l'efficacia di Panerai non erano altrettanto bilanciati dal duo Ercolani-Petri (Bardolfo e Pistola con nuovi "numeri" scenici, ma di modeste risorse vocali) e, meno che meno, dallo Spataro.
Le scene del pittore Bartolini Salimbeni, lodevoli per la linea sobria e i colori gradevoli, peccavano nelle proporzioni, che trasformarono gli interni — una taverna, e una casa di borghesi dell'età elisabettiana — in ampi saloni di castelli principeschi. Lodevoli gli apporti del coro diretto da Norberto Mola e la coreografia di Luciana Novaro.
A proposito di *Falstaff*. Al Circolo del Giardino si è tenuta una simpatica serata con l'intervento di Mariano Stabile, presentato da Giulio Confalonieri. Il cantante mostrò i segreti del mestiere, aprendo una porta del suo camerino e truccandosi da *Falstaff* di fronte ad un pubblico attento e beato. Intanto parlava di sé, degli inizii della sua carriera, dell'incontro con Toscanini, del debutto alla Scala. Efficace e colorito narratore, raccolse frequenti applausi, che raddoppiarono di intensità quando egli, sorretto dal pianoforte di Efrem Casagrande, eseguì alcuni dei passi più famosi del suo personaggio. Brillava negli occhi di parecchi dei presenti la nostalgia della *belle époque* meneghina di trent'anni fa.

RICCARDO ALLORTO

■

I concerti nella Sala Ricordi

Teresa Querol, una cantante di Barcellona, l'anno passato aveva raccolto messe di applausi nella splendente edizione del *Retablo de Maese Pedro* di Falla allestito alla Piccola Scala. Ha aperto il 27 febbraio scorso l'attività concertistica della Sala Ricordi di fronte ad un eletto pubblico, il quale apprezzò la sua non comune bravura, sostenuta da una voce limpidissima, uno stile impeccabile, una musicalità viva.
L'insolito attraente programma comprendeva nella prima parte un gruppo di antichi canti spagnoli, inglesi, francesi e italiani, nei quali la accompagnò docilmente il chitarrista Aldo Minella. La seconda parte era riservata al repertorio spagnolo moderno: alla singolare *Casada infiel* di J. José Castro su testo di Garcia Lorca, seguivano composizioni di Nin, Granados, Lamotte de Grignon, Falla. Sensibile accompagnatore Massimo Toffoletti.

■

Dopo il concerto diretto da Franco Gallini, di cui s'è detto nel numero di febbraio di questa rivista, l'attività dell'Orchestra sinfonica da camera dell'Ente dei Pomeriggi Musicali di Milano si è svolta sui tranquilli binari già accuratamente delineati dai dirigenti l'istituzione. Riteniamo opportuno riprendere i fili della cronaca di tale attività, là dove li abbiamo lasciati; a partire, dunque, dal concerto diretto da Dante Ullu. Il giovane direttore sardo, poco o niente noto a Milano, ha presentato un programma saviamente articolato sul metro della consuetudine, rivelando peraltro una valida sicurezza interpretativa nelle esecuzioni della Ouverture *Coriolano* di Beethoven e della *IV Sinfonia* di Schubert, meglio nota sotto il nome di *Tragica*.
Un solo cedimento alle suggestioni della musica d'oggi: la *Vanch suite op. 29* di Leone Knipper, musicista sovietico che volle riprendere in questa Suite (sottotitolo indicativo: "Tre quaderni di appunti") i motivi di musica popolare ascoltati in occasione di un viaggio, compiuto nel 1930, attraverso la regione del Tadgikistan. Ullu ha quindi accompagnato la pianista Anita Porrini Clivio nell'esecuzione del *Concerto in mi bemolle* di Weber: un'esecuzione attenta e vivace chiaramente indicativa delle notevoli doti della giovane pianista, allieva (e non è referenza da poco) del Maestro Benedetti Michelangeli.
Il concerto successivo è stato affidato al direttore cileno Eleazar de Carvalho, che già in precedenti apparizioni a Milano, aveva avuto modo di segnalarsi per le sue non comuni capacità direttoriali; egli ha diretto la *1ª Sinfonia K. 16* di un Mozart di otto anni, la *Sinfonia concertante* per violino, violoncello, oboe, fagotto e orchestra di Haydn, le famose *Bachianas brasileiras n. 2* di Villa Lobos e, con la partecipazione, in qualità di solista, della valente pianista Licia Mancini, il *2º Concerto* in fa minore di Chopin.
Ed ecco il momento di Benedetti Michelangeli, cui un'indisposizione aveva impedito, in autunno, di inaugurare la stagione. Il *Concerto K. 503* in do maggiore di Mozart ed il famoso *Concerto* di Ravel hanno trovato Arturo Benedetti Michelangeli puntualmente smagliante (questo *puntualmente* sembra più appropriato che *particolarmente*); l'orchestra, per parte sua diretta autorevolmente da Gracis, è stata degna del pianista; oltre ai due concerti sono state eseguite una ouverture cimarosiana (quella della *Bella greca*) e la settima di quella felice serie di Sonate tritematiche di Luciano Chailly che si avviano a diventare documenti rilevanti della musica contemporanea italiana.
Rudolf Albert, che ha diretto il concerto successivo, ha validamente condotto a termine un programma allineante un *Divertimento* di Mozart (K. 251), il noto *Concerto* per violino di Mendelssohn (solista inappuntabile Riccardo Brengola) e le *Variazioni su un tema di Mozart* di Max Reger, opera quest'ultima non frequentemente ascoltabile nei nostri concerti e non priva di interesse anche se Reger, come diceva il programma illustrativo del concerto, "*appare ormai rarissimamente nei programmi, la sua musica non rappresentando quasi più alcuna attrattiva per*

l'ascoltatore che non lo segue nel suo tortuoso, esasperato cammino".

Il giovane direttore americano Schermerhorn ha presentato invece nel suo concerto, due pagine italiane in prima esecuzione assoluta: una breve *Fantasia* per violoncello e orchestra di Margola, di piacevole ascolto, e le *Variazioni sopra un tema di Mozart* di Marcello Abbado; queste ultime, che si rifanno al motivo *Voi che sapete* delle *Nozze di Figaro*, si affidano a tenui giochi strumentali, a contrapposizioni di timbri diversi, a sottili figurazioni ritmiche. La *Fantasia* di Margola ha avuto ad interprete, quale solista, il violoncellista Attilio Ranzato che si è anche impegnato nell'esecuzione del *Concerto in si bemolle* di Boccherini; una Sinfonia di Haydn e la *Sinfonia classica* di Prokofiev aprivano e chiudevano il programma del vivace ed attento giovane direttore.

Carlo Zecchi ha diretto un programma composito imperniato su due famose composizioni beethoveniane: la 8ª *Sinfonia* ed il 4º *Concerto* per pianoforte e orchestra, ottimamente eseguito, quest'ultimo, dal giovanissimo e valente pianista Eduardo Vercelli, che di Zecchi è allievo ricco di promesse. Il direttore è stato assai festeggiato dopo le esecuzioni beethoveniane e le altre musiche in programma: una *Partita* per orchestra da camera dello sloveno Leskovic, e la *Marcia ungherese* di Schubert; al violinista Sirio Piovesan è stata invece affidata l'esecuzione dell'Andante dai *Due ritratti* per violino solista di Béla Bartók

Il concerto successivo vedeva sul podio Franco Caracciolo che, oltre alla *Sinfonia in la maggiore* di Boccherini ed alla *Ouverture giocosa* di Busoni, conduceva l'orchestra nell'accompagnamento della violista Lina Lana nel *Concerto in si minore* per viola e orchestra di Haendel e nel *Concerto* per viola e orchestra composto da Guido Pannain nel 1955: una pagina, quest'ultima, di solida struttura e vivacemente tesa a sottolineare le possibilità espressive dello strumento solista. Caracciolo è stato come sempre direttore attento e preciso.

Un programma interamente dedicato ad Haendel ed imperniato sulla favola pastorale per soli cori e orchestra *Aci e Galatea* è stato realizzato da Vittorio Gui, che si è valso della collaborazione dei solisti Bruna Rizzoli, Nicoletta Panni, Juan Oncina e Boris Carmeli e del coro diretto da Roberto Benaglio. Ne è nata un'esecuzione giustamente equilibrata e sostenuta da quella serena sicurezza e da quella precisa conoscenza del contesto che costituiscono le caratteristiche dell'illustre direttore; all'inizio era stato eseguito il *Concerto grosso* in fa maggiore op. 6 n. 2.

Le società che allestiscono i concerti di musica da camera hanno continuato, frattanto, la loro attività.

Singolare rilevanza ha avuto, tra i concerti del Teatro del Popolo quello del pianista Nicolai Orloff che ha eseguito un *Concerto* vivaldiano nella trascrizione di Alfredo Casella, la *Sonata in si minore* di Listz e, nella seconda parte, tutta una serie di pagine chopiniane, realizzate con quella aderenza stilistica per cui il valente pianista tanto è apprezzato, e non da ieri, dal pubblico milanese.

Sempre al Teatro del Popolo un notevole successo ha ottenuto il Trio costituito dal pianista Claudio Abbado, dal violinista Fantini e dal violoncellista Gusella. Dopo il *Trio op. 1 n. 3* di Beethoven e prima del *Trio op. 8* di Brahms l'affiatato complesso ha eseguito il Trio *Fantasia* di Pietro Montani, composto da cinque brevi tempi aventi ciascuno una forma ben determinata. La chiara facondia e il musicale eloquio del compositore hanno trovato sensibili interpreti nei tre valorosi strumentisti.

Al Quartetto, all'ARC, e nelle società minori la stagione concertistica prosegue felicemente; particolare interesse hanno suscitato poi alcune manifestazioni organizzate dalla Polifonica Ambrosiana e dalla Associazione Giovanile Musicale (Agimus); su queste, come su quelle nuove singolari serate che vanno sotto il nome di Incontri Musicali sarà necessario riferire in altra occasione. I mesi centrali della stagione musicale milanese sono tanto ricchi che un esame completo, ancorchè rapido, non può essere chiuso in poche righe. Tanto più che anche la Piccola Scala ha intanto dato il via alla sua stagione concertistica (ed anche di questa, che si è già dalle prime manifestazioni ottimamente qualificata sarà opportuno parlare).

MEMO ZAMBRINI

Il «Dibuk» di Lodovico Rocca al Teatro dell'Opera

Sono passati ventitre anni dalla prima rappresentazione alla Scala di Milano del *Dibuk* di Lodovico Rocca. L'opera, dopo aver girato il mondo intero, ottenendo meritati successi e lodi da quasi tutta la critica, è tornata per la terza volta a Roma, in un'accurata edizione preparata dal maestro Gabriele Santini, al Teatro dell'Opera. Dopo più di venti anni si può sinceramente dire se il primitivo giudizio fosse o no errato, se l'approvazione o il biasimo fossero esagerati. Venti anni sono qualche cosa, specialmente in tempi difficili come i nostri, nei quali il gusto cambia, senza che quasi ce ne avvediamo. Ebbene sul *Dibuk* non è ancora scesa la patina del tempo. Si tratta di un lavoro capace di suscitare ancora entusiasmi, come infatti ne ha suscitati, e non solo perchè nei tre atti «esiste» l'opera, ma perché esso si vale di elementi teatrali vitalissimi, nei quali viene colto il palpito e il pittoresco di quella splendida leggenda di Scialom An-Ski che Renato Simoni ridusse, con vivo senso teatrale, per le scene liriche.

Sappiamo benissimo che dire «l'opera c'è» è già un impegno grosso che prendiamo rispetto al lettore, ma non lasceremo passare la nostra affermazione senza convalidarla con una dimostrazione. Suddivideremo perciò le impressioni dei tre atti come conviene ad una analisi ben meditata, a una conoscenza assoluta della partitura.

Prima preoccupazione del compositore doveva essere quella di realizzare il senso di leggenda che tutto il lavoro drammatico racchiude. Le voci gravi e stanche che si susseguono nel prologo, forniscono già una pennellata efficacissima per il raggiungimento di questo scopo. Nella musica dell'introduzione è descritto il mondo misterioso ove si svolge il prefatto: gli echi vocali acquistano un alto senso di fatalità. Dice una voce: «*Alla porta della vita un'anima*». Il senso della narrazione, animatore di ogni leggenda, è palesato dal Messaggero fin dalle parole: «*In un giorno solenne...*», rievocanti il seme di tutta la tragedia: la promessa non mantenuta. Possiamo dire che qui canto e suono sorgono dal nulla, per dissolversi nel nulla. Impostazione e sviluppo personalissimi, più tardi imitati da molti musicisti.

In tutto il lavoro il clima religioso grava su molti episodi, sia sotto un aspetto di rispettosa soggezione, sia con accenti sarcastici. Pagine di cupo fanatismo ieratico, si ripetono ovunque. Ricorderemo le calde invocazioni all'Eterno nel Prologo, il canto degli otto talmudisti («*T'amo con tutto il cuore*») nel primo atto, la religiosa cantilena delle donne nel secondo, le espressioni di pace e di glorificazione nell'epilogo, tutte manifestazioni di un fervore tipicamente biblico.

Ma per seguire il dramma è necessario accordarsi al lento e stanco passo del Messaggero, di colui che reca «*novelle alte e segrete*». E' un demiurgo, un personaggio indefinibile e potentissimo, ignoto ai più e dispensatore di verità. Egli conosce il passato e il futuro; è lui che spiegherà la legge suprema della vita e della morte, è lui che intravede chiarissima la lotta fra le forze del bene e quelle del male.

L'ambiente ebraico di quest'opera, specialmente così come il Rocca lo ha trattato, va messo in chiaro rilievo nei suoi due aspetti: quello autentico, già in parte fatto rilevare a proposito del prologo, e quello sarcastico. Il primo è presente in ogni scena, si può dire. Ad esso dona forza il canto delle preghiere e la grande figura del rabbino miracoloso, Reb Ezriel di Miropol; il secondo è tutto un ricamo, un commento, che dà vita a un vasto numero di momenti teatrali, a cominciare dalle lamentazioni dei due Batlon e di Maier, il custode della sinagoga di Brinizza. Le allusioni alle pantofole d'oro, al treno d'oro, alla carrozza d'oro dei tre santoni, formano una scenetta gustosissima, con quel triplice marcato «*Santa la sua memoria*» rivolto a Reb Samuel di Roghine. Fra i tre primeggia però il primo Batlon, al quale sono affidate le parole «*Non parlar così, può portar sventura*» nonchè piccole frasi di eccezionale importanza

musicale, come la constatazione, relativa ad Hanan (« *Recita a memoria fin cinquecento pagine del Talmud* »), le allusioni interessate al « gran cabalista » che fa miracoli (« *Sa spicciar vino dai muri!* »), il piagnisteo dei « *dieci salmi e dei pochi soldi* » e infine la scoperta del corpo di Hanan, colui che, morendo, ha fatto cadere il libro della Cabala. Personaggio tipico, questo del primo Batlon, che assumerà sicura importanza fra quelli caratteristici del nuovo teatro musicale italiano. Ma a questo riguardo è necessario esaminare da vicino il disperato episodio delle due donne piangenti: ad una sta morendo lo sposo, l'altra teme per la nascita di un suo nipote. La legge della successione della vita e della morte è spiegata chiaramente dal Messaggero, ma gli impagabili Batlon — con petulenza che sa di beffa — chiedono due fiorini per ottenere contemporaneamente le due grazie, ben convinti che soltanto una potrà essere, in virtù della suddetta legge, esaudita. Non importa, esigono denari e promettono preghiere. Poi si lagnano della scarsa ricompensa e del « pesante » lavoro. Questa continua protesta degli ebrei più meschini è tutto un trapunto che appare evidente anche nel secondo atto, tanto nel criticare il festino nuziale quanto nell'esprimere giudizio sullo sposo.

Tema di eccezionale importanza quello dell'amore, nato dal *Cantico dei cantici*, già accennato nel Prologo dall'« *Eccoti o bella!* » e sviluppato poi da Hanan mentre la grande porta della sinagoga si apre ed entra la designata. Anche Leah parla trasognata in tema d'amore: i due giovani sembra si conoscano da sempre, si amino da sempre. Cantano guardandosi negli occhi e quando Hanan commenta « *Ecco, venuta è a me la tutta bella* », pare che Leah, da poco uscita dalla sinagoga, sia ancora lì, accanto a lui. Ma nel giovane talmudista c'è una febbre interna che lo divora. Egli oscilla tra il Talmud e la Cabala. Nei libri sacri intravede simboli « *chiusi ed oscuri* ». Egli sa già che sarà accontentato dalle potenze tremende, le « *non-sante* »; canta in modo esaltato e invoca la sua donna in stato di assoluta incoscienza. Il compositore gli ha affidato una parte dagli accenti musicali davvero terrificanti. Vicino a lui è Maier, il personaggio più reale di tutta la leggenda: Rocca lo ha particolarmente curato, sottolineando certe sue espressioni sul santone di Krasnen, alcuni accenti di meraviglia per l'arrivo nella sinagoga di Leach e tipiche osservazioni (« *Che canti laggiù?* ») al farneticare di Hanan.

Ma l'opera di Lodovico Rocca è partitura dai mutamenti improvvisi. Basterebbe l'arrivo di Sender per formare un bianco-nero in tutto il corso del primo atto. Dagli incubi si passa all'allegria (per ricadere, poi, in incubi maggiori), dalla sofferenza della fame all'atteso banchetto nuziale. Questo Sender è un simpaticone, peccato che debba regolare qualche grosso conto con la divinità che ha letteralmente tradito. Dal primo interrogativo lanciato dai due Batlon (« *Si mangerà?* ») il desiderio di satollarsi non ha più requie. Il fervore musicale lo denuncia. L'entrata del padre di Leah è un assoluto capolavoro. Dai lamenti degli scrocconi della sinagoga, si passa al Molto vivace: è entrato il gioioso Sender, con scoppi di ilarità: ha fidanzato la figlia, ha già il contratto firmato! L'affare è fatto. Il cuore non conta, conta la borsa. Allegria. Nella partitura troviamo macchie di colore e vocalizzi fanciulleschi, ritmi grevi di danza e accenti incontrastati di gioia. Il ballo si svolge prima cupo, adatto al luogo sacro (« *ballo tondo* »), poi passa ad un Gaio e vivace, fino a che non viene scorto Hanan. Dorme? No, è morto. La notizia del prossimo matrimonio di Leah lo ha fulminato ed i lampi dell'orchestra hanno commentato con singolare efficacia il trapasso.

Non conosciamo, invero, un atto operistico contemporaneo più ricco di colorazione di questo. L'autore ha saputo esprimere musicalmente momenti drammatici oltremodo difficili, a mezzo di un giuoco vocale e strumentale minuziosamente studiato.

Il secondo atto dell'opera non permette, sia pure per una sintetica analisi, una individuazione di caratteri. Bisogna invece osservare il quadro, un quadro assai vario, a scene, particolarmente ricche di contrasti. Il primo di questi è fornito dal coro, quello dei Mendicanti, che all'inizio inneggia alle nozze imminenti — finalmente si mangia! — poi rievoca con dolore l'invasione dei cosacchi e il sacrificio dei fidanzati che, proprio

in quel luogo, patirono il martirio. Dalla gioia sfrenata, dal contento senza ritegno — si tratta dei più miseri mendicanti e dei più infelici abitanti del villaggio di Brinizza — al pianto più accorato ai sospiri più affannosi. Ricordo di qualche scena essenziale del repertorio russo. Un breve intermezzo fornito dal richiamo di Maier (« *Sender cinque soldi dona generosamente a ciascuno di voi* ») che fa pensare a uno degli ultimi atteggiamenti pucciniani e dalla nuova apparizione del Messaggero. Poi ecco il secondo contrasto, più che evidente, fornito dalla danza. Dal Vivace e spensierato dell'inizio dell'atto si passa al Vivacissimo che sboccia in un tema duro e grossolano, adattissimo al momento scenico. Non nascondiamo la vana attesa di un ampio sviluppo fugato da questo eccellente tema. Il Rocca, invece, passa a denunciare nuove idee, nuovi ritmi, che fanno pensare a tipici passi stravinskiani. Ma la scena c'è, studiata meticolosamente, con effetti timbrici e ritmici ben graduati. Le risorse sono di vario carattere (da 3/8 si passa ad 1/4) per giungere poi a un ritmo « *quasi di Habanera* ». Questo movimento incorporeo e macabro non può essere giudicato a sè (come ha spesso fatto la critica), ma va legato alla danza di cui si è già detto e alla cruda realistica risata, con ripresa del Vivacissimo 3/8 che, a nostro modo di vedere, è fin troppo sintetico. Per inquadrare bene l'*Habanera* era necessario che essa fosse racchiusa tra due danze se non simili, certo molto affini, allo scopo, soprattutto, di far comprendere che l'agitarsi di Leah e il canto della Cieca sono soltanto un incubo. Anzi avremmo preferito, nella regia, ma forse non è mai stato fatto, che il popolo dei mendicanti, durante tutta la danza spettrale, rimanesse immobile e in penombra, ma sempre in scena, per riprendere vita appena terminato il terrificante sogno.

L'atto riprende quindi il suo corso con il ricordo di Hanan (parole spente, preghiere non dette, pensieri non pensati, figli non nati) che offre in eco la voce del giovane talmudista e con le parole del Messaggero (« *Ciò si chiama Dibuk!* »). La melodia sgorga dal labbro di Leah, ma essa, all'apparizione dello strano viandante, si tramuta in grida di orrore. Si noti con quanta abilità il compositore ha messo in rilievo l'intervento di Frade e di Sender: la prima soffre con la fanciulla, il secondo vuol quasi nascondere la sua preoccupazione con una lieve euforia, sottolineata dal musicista con note puntate discendenti che vanno a finire in una nota fonda. La falsa lacrimuccia di Sender non rincuora davvero la sposa. Ella vuole invitare alle nozze la defunta madre ed anche altri parenti. Sì, anche un altro « *che parente non è* ». Frade si impressiona, prende su di sè il peccato e il canto di Leah sboccia sulle parole « *Ho visto in sogno la sua tomba* ».

Ecco l'annuncio dell'arrivo dello sposo. Leah ne ha quasi timore e si ritira a pregare sulla tomba della madre. Il piccolo corteo che conduce Menascè fa pensare a una delle caratteristiche scene ebraiche di Marc Chagall, dai colori vivi. La gaia marcetta trova il suo giusto effetto.

Tra queste scene di gaudio popolare e di intensa drammaticità, si infiltrano, nell'accurata partitura, musicalmente espressi e risolti, momenti di finissima satira, di crapulonerie insoddisfatte che denotano, in modo assai felice, la incontentabilità ebraica e un aspetto personale del compositore, tutto intento al perfezionamento dei particolari. Insistenti, a questo riguardo, le due espressioni: « *Due sorsetti d'acquavite!* » e « *Niente focaccia!* ». Sender, pur sapendo di essere in colpa, sa mantenere per bene la sua parte: « *Tutto pronto sia* », dice ai servi e la scena del matrimonio si inizia appena Leah è di ritorno dalla preghiera. Il finale presenta un altro contrasto notevolissimo. Dalla religiosità della cerimonia si passa all'incorporamento « bestiale » (così ha detto il Messaggero) del *Dibuk*. Leah è ormai in possesso dello spirito di Hanan e ricaccia perciò Menascè, lo sposo, che non riconosce per il « vero » fidanzato. Nell'aria corre un brivido di cose occulte. Il grande tema sorge dall'orchestra, scale rapidissime discendenti, sforzati notevoli, tremolii in *forte* e *piano*, effetti di alto valore drammatico. Le singole scene precedenti quasi scompaiono alla spettrale luce che circonda il Messaggero, annunciante la vittoria del *Dibuk*. Il momento scenico è stato scolpito dal compositore, che ha risolto le situazioni non soltanto teatralmente, ma soprattutto musicalmente.

Se il primo atto dell'opera va studiato in ogni particolare per rendersi conto del mondo ieratico che il Rocca ha voluto dipingere, se il secondo va considerato nei suoi evidenti passaggi di colore, il terzo è soprattutto dominato dalla scena dell'esorcismo. Tutto è stato reso dalla personale intuizione ed invenzione dell'autore. Poche parti per voci di basso sono belle, musicalmente parlando, come quella affidata a Reb Ezriel. Siamo nella casa del vecchio sacerdote ebreo: le preghiere del sabato stanno per terminare. Un canto sommesso, affascinante: qualche ricordo tematico affiora qua e là, ma il Rocca ha tutto presentato con mano maestra. L'incanto è rotto da Michael che viene ad annunciare a Reb Ezriel la grave sciagura che ha colpito Leah, la sposa promessa, la figlia di Sender. Il coro tace e pian piano la figura del rabbino miracoloso di Miropol, si profila con straordinaria evidenza. Al posto del «*povero vecchio stanco*», «*più debole d'un debole bambino*» sorge il potente che per atavismo sa scacciare gli spiriti maligni. Ma la lotta è impossibile, dal momento che Sender non ha detto il vero, non ha alluso al patto che «*in un giorno solenne*» strinse con Nissen di Rivha. Sarà il Messaggero a rivelare, ancora una volta, la verità. Ed allora Reb Ezriel, con una forza che nessuno gli avrebbe mai riconosciuto, grida: «*Convoco il tribunale delle Thorà*». La dura lotta con Leah-Dibuk si protrae: vogliamo far rilevare la diversità del canto e del recitativo, la forza musicale dei comandi affioranti sul labbro del Rabbino e il cupo suono degli *sciofar*, di ieratica eco alle sue parole. Sender si sottomette e la sentenza è decretata: «*ai poveri metà dei beni*». Decisione dura per Sender che aveva tanto lavorato per avere un genero ricco. Vorremmo dire che il «discorso» preferito dal musicista, i colloqui che egli accende fra i vari personaggi rispondono al teatro musicale più moderno, si potrebbe dire più sano, in quanto mai viene abbandonato il clima drammatico, nato dalla delucidazione della figura del rabbino. Le domande e risposte tra Reb Ezriel e Sender sono lapidarie, non si sperdono in recitativi troppo aridi o in canti inutili: palesano i due stati d'animo con un senso di assoluta verità, dipeso essenzialmente dalla perfetta accentuazione, dalla sicura impostazione dei singoli episodi, dal *crescendo* scenico che attira e soggioga lo spettatore. Si pensi alla difficoltà di questa parte del lavoro: da un semplice «*a solo*» di tromba con sordina, si giunge al complesso tematico finale che descrive il tormento e la morte della povera Leah, prima martoriata dal *Dibuk*, poi attirata dalla non spenta passione di Hanan. E' la giovane che si getta ai piedi dell'ombra di Hanan allorchè sente che il piccolo corteo dello sposo viene a riprenderla. E la donna si spegne, trovando finalmente la sua pace.

Questa pace è stata espressa dal Rocca liricamente, con arpeggi armoniosi, con canti lontani che crescono gradatamente, rievocanti il patto d'amore. Un raggio rompe l'oscurità. Cominciano a cantare le voci dal cielo: «*Adonai! Nel nome del Signore! Sempre, sempre, sempre più in alto!*». Tutto questo si doveva esprimere con delicata poesia, e soltanto con la poesia, melodicamente. Il ricongiungimento delle due anime non è un atto d'amore? Se si vuol considerare la *Ninna-nanna* pagina superflua (ma non scadente, intendiamoci), possiamo anche essere d'accordo, ma la serenità finale, il raggio di sole che illumina la chiusa della partitura dopo tante tenebre, era necessario. Era anzi indispensabile per coronare i numerosi episodi di questa opera volutamente architettata «a contrasti». E sulla invocazione «*Elohim!*» scende il velario.

MARIO RINALDI

Il *Dibuk* di Lodovico Rocca, amorevolmente diretto da Gabriele Santini si è valso dell'apporto di un eletto stuolo di cantanti: tra i quali eccelsero Luisa Malagrida, Dora Minarchi, Francesco Albanese, Nicola Tagger, Afro Poli, Armando Dadò, Plinio Clabassi. Efficaci la regia di Enrico Frigerio e gli interventi del coro, diretto dall'espertissimo Giuseppe Conca. L'opera ha avuto cordialissime accoglienze; anche l'autore fu ripetutamente evocato alla ribalta insieme agli interpreti.

■

Le repliche dell'*Aida* e della *Walkiria*, delle cui prime esecuzioni parlammo il mese scorso, nonchè del *Dibuk*, di cui vi parla a parte questo mese Mario Rinaldi, hanno tenuto occupato il Teatro dell'Opera di Roma per quasi l'intero febbraio. Sicchè non ci resta che saltare a piè pari fino al lunedì 25, giorno in cui è stata presentata una nuova edizione della *Carmen* avente come splendida protagonista Giulietta Simionato e altri validi interpreti in Giuseppe Di Stefano, Aureliana Beltrami, Enzo Mascherini, Antonio Cassinelli. Dirigeva Angelo Questa, mentre Aurel Milloss, Attilia Radice e Bruno Nofri erano rispettivamente il coreografo, la prima ballerina e il regista dello spettacolo.

Più lunghe note dobbiamo dedicare invece all'attività dell'Orchestra di Santa Cecilia al Teatro Argentina, a partire dal concerto di domenica 3 febbraio, affidato a Guido Guerrini, il quale si è presentato nella triplice veste di direttore, trascrittore e autore. Il programma comprendeva infatti un'interpretazione orchestrale di *Tre corali* bachiani e un'elaborazione della *Sinfonia n. 4* di Boccherini, entrambe controfirmate dal noto musicista; mentre le pagine originali andavano da *Due tempi di concerto* per pianoforte e orchestra al vibrante e drammatico oratorio *La Città perduta*. Hanno collaborato alla buona riuscita del concerto il giovane pianista Michele Marvulli, il mezzosoprano Vera Presti e il basso Ugo Trama.

Anche il direttore successivo, Volkmar Andreae, ha presentato musiche proprie. Mercoledì 6, infatti, il maestro svizzero ha affiancato alla *Sinfonia n. 29* di Mozart e alla *Sinfonia fantastica* di Berlioz la *Musica per orchestra* da lui stesso scritta per la compagnia del Teatro dei Piccoli di Podrecca e più tardi rielaborata per esecuzioni in sede di concerto. Più interessante, pur se solo come ripresa di contatto con un compositore da tempo assente dall'Italia e dai nostri programmi, la novità contenuta nel concerto della domenica 10: il *Concerto n. 3* per pianoforte e orchestra di Vittorio Rieti, interpretato dalla chiara solista Marcelle Meyer e dal promettente direttore Bruno Bartoletti, i quali si sono uniti anche nella bella *Burlesca* di Richard Strauss.

I due concerti del 13 e del 17 hanno visto salire sul podio un vecchio amico, Sergiu Celibidache, che evidentemente unisce alle note doti direttoriali un coraggioso disprezzo per le superstizioni! L'esito di entrambe le sedute è stato infatti molto lusinghiero, sia per il maestro rumeno sia per le ottime soliste che hanno con lui collaborato: Ida Haendel nell'estroso e intelligente *Concerto* per violino e orchestra di Casella, Lya De Barberiis nelle *Variazioni sinfoniche* di Franck. I programmi comprendevano anche la *Quinta* di Beethoven, la *Quarta* di Ciaikovski, nonchè la meditativa *Quarta* di Gian Francesco Malipiero, scritta in memoria di Natalia Kussevitzsky.

Di nuovo pianoforte e orchestra nel concerto di mercoledì 20. L'equilibratissimo pianista Alexander Uninsky e il duttile giovane direttore Ettore Gracis hanno dato vita a un'interpretazione ineccepibile del *Concerto n. 1* di Chopin. Il secondo si è anche esibito nella *Rapsodia spagnola* di Ravel, nonchè in due partiture italiane così diverse tra loro come la piccola sinfonia di Cimarosa *La Bella greca* e la suite dal balletto *Marsia* di Dallapiccola. Nel nome di un italiano si è poi chiuso il mese accademico all'Argentina, quando, domenica 24, Fernando Previtali, reduce da una lunga ed acclamata *tournée* negli Stati Uniti, ha offerto al suo pubblico un concerto interamente dedicato a opere di Boccherini e ha ottenuto un vivacissimo successo assieme al violoncellista Luigi Silva e al coro di Santa Cecilia istruito da Bonaventura Somma.

Il caso ha voluto che il celebre *Concerto in si bemolle* per violoncello e orchestra, non compreso nel programma di Silva-Previtali, forse per via dei dubbi esistenti sulla sua attribuzione a Boccherini, venisse eseguito appena due giorni dopo nella Sala Accademica di Santa Cecilia da un altro solista italiano residente all'estero, Antonio Janigro, che dal '54 è direttore di un ottimo complesso radiofonico jugoslavo. La esecuzione è stata chiara e fluida. I Solisti di Zagabria hanno anche interpretato con pieno successo la deliziosa *Sonata n. 3* per archi di Rossini, il *Divertimento K. 138* di

Mozart, nonchè, protagonista lo splendido violino di Stefano Passaggio, il *Concerto in do minore* di Johann Christian Bach. Nel corso dello stesso febbraio la Sala Accademica si era aperta per altre due interessanti sedute: quella del giorno 22, caratterizzata da quattro Sonate rispettivamente di Vivaldi, Brahms, Debussy e Franck eseguite dall'elegante duo composto dalla violinista De Beaufond e dalla pianista Nishry; e quella del giorno 15, dedicata dal noto Rudolf Firkusny a pagine pianistiche di Mussorgski, Mozart, Schumann, Smetana e Petrassi.

Ancora Petrassi, il raffinato e astratto Petrassi del *Quarto Concerto* per orchestra d'archi, e ancora Boccherini, stavolta quello della *Sinfonia in la maggiore*, nel concerto offerto dalla Accademia Filarmonica Romana al Teatro Eliseo lunedì 4 febbraio. Dirigeva Franco Caracciolo, direttore sempre più accurato e stilisticamente consapevole, il quale ha anche eseguito, assieme all'ormai maturo e penetrantissimo violista Bruno Giuranna, il bel *Concerto in re minore* per viola d'amore di Vivaldi (nella trascrizione di Barbara Giuranna) e il liberamente espressivo *Schwanendreher* di Hindemith, in cui la parte della viola richiede non comuni doti di bravura. Altro importante concerto al Teatro Eliseo è stato poi quello di lunedì 25, quando il Coro Filarmonico da camera di Vienna ha eseguito con finissimo gusto le *Sei canzoni* dello stesso Hindemith, la cantata mozartiana *A te anima dell'Universo*, le *Tre canzoni* per coro misto di Ravel e le *Tre canzoni di Charles d'Orleans* di Debussy. Non ci resta così che dare uno sguardo all'attività degli altri enti musicali romani. L'Associazione Universitaria dell'Aula Magna ci ha ripresentato sabato 2 febbraio gli efficientissimi Musici in una formazione leggermente rinnovata ma sempre in grado di affrontare con bello stile pagine di Corelli, Tartini, Giordani e Vivaldi. All'Agimus spetta invece il merito di averci fatto ascoltare un molto interessante concerto dedicato al corno del valoroso Domenico Ceccarossi e al pianoforte dell'intelligente Armando Renzi: una meditata *Sonata* per corno e piano di quest'ultimo, assieme al *Concerto K. 447* di Mozart e al chiaro anche se davvero arduo *Preludio, tema e variazioni* di Rossini, è risuonata il giorno 18 nell'accogliente Sala Borromini.

Un bel febbraio musicale, tutto considerato. Un febbraio in cui la musica italiana antica e moderna si è rifatta dell'oblio in cui altri mesi troppo spesso l'hanno lasciata, allineando sul fronte della più nobile competizione internazionale i nomi di Rocca, Guerrini, Rieti, Boccherini, Tartini, Corelli, Giordani, Rossini, Renzi, Vivaldi, Petrassi, Dallapiccola, Verdi, Malipiero, Cimarosa, Casella.

GUGLIELMO BIRAGHI

■

Nella Sala Franco Alfano l'ultimo "Venerdì Musicale" di gennaio fu dedicato ad un concerto-profilo della compositrice Maria Giacchino Cusenza. L'autrice ha accompagnato al pianoforte il valente soprano Luisa Sarro in alcune liriche e si è poi magistralmente esibita in una nutrita collana di brani pianistici. Vivi applausi del folto pubblico.

NAPOLI

I Quatro rusteghi di Wolf-Ferrari, dopo i faticosi inizi della sua fortuna, erano divenuti un'opera quasi popolare da noi. Ora mancava da più di vent'anni dalle nostre scene: era cioè sconosciuta ai giovanissimi frequentatori del Teatro. Fatta questa constatazione non precisamente lieta, riferiremo l'informazione fornitaci da un ben noto musicista triestino, il maestro Luigi Toffolo, capitato a Napoli all'epoca della prima dei *Rusteghi*. Il maestro Toffolo, proveniente in quei giorni da Lubiana (Jugoslavia: meno di centomila abitanti) ci riferì di aver assistito ad una delle 15 o 18 recite dell'opera wolferrariana (*dodici* turni di abbonamenti, con un pomeriggio dedicato ai bambini). *I Rusteghi*, in quel teatro *stabile*, sono una delle tante opere di repertorio, e l'informazione del nostro amico — in se stessa tutt'altro che peregrina — non meriterebbe di essere neanche riportata, se non s'illuminasse a contrasto della crisi permanente, ora addirittura allarmante, di cui soffre il nostro teatro. Da essa si deduca che in alcuni paesi confinanti col nostro, la crisi della vita musicale non esiste.

Tornando ai *Rusteghi*, diremo che se c'è un'opera bisognosa di una preparazione lunga, accurata e minuziosa, quest'è proprio l'opera di Wolf-Ferrari. Ciò non è quasi mai possibile nei nostri Teatri; dove non esistono compagnie stabili e gli interpreti, in generale, arrivano alla spicciolata dai quattro punti cardinali (talora all'ultimo momento), lavorano sodo per alcuni giorni, cantano per tre recite (studiando nel frattempo l'opera che canteranno nella prossima 'piazza'), e partono in fretta col primo treno utile. Tenendo conto di questo ritmo frenetico, della bravura di molti degli interpreti e della efficienza di un teatro di prima grandezza come il S. Carlo, non si può che lodare l'edizione di quest'anno dei *Rusteghi*. Concertatore e direttore era il maestro De Fabritiis, musicista di sottili intenzioni e di sicuro rendimento in opere dalla linea meno frastagliata. Nonostante l'amore che le porta, e l'esemplare impegno con cui l'ha curata, non ci sembra questa l'opera a lui più congeniale.

Il quartetto dei Rusteghi era formato dal De Taranto, dal Cava, dal Cassinelli e dal Dallamangas. Ottimo quartetto, per le qualità dei singoli componenti: fra i quali il De Taranto, ammirevole per il governo della voce specie nel registro acuto, sosteneva il maggior peso interpretativo, e ciascuno degli altri gli teneva degnamente bordone. E le donne? in complesso, bene assortite. Alda Noni, fresca e furba *Lucieta*, Franca Sacchi, una *Margarita* dalla voce franca e piena; la Micheluzzi, agevolmente a posto — come veneziana — nella parte di *Marina*, e Rina Gigli, impegnatissima *Felice* nell'ultimo atto: ecco il quartetto femminile, con alle calcagne il Lazzari (*Filipeto*) e il Frascati (*Conte Riccardo*), belle voci e ben educate. Brava servetta, la Borrelli. Il regista Giuseppe Marchioro, compatibilmente col non troppo tempo a disposizione e con le difficoltà della partitura, ha introdotto quanto più ha saputo del brio goldoniano e wolferrariano. Le scene (bene illuminate dal Cristini) erano del Sormani: tradizionalmente corrette, se non proprio fantasiose.

Ai *Rusteghi* ha fatto seguito, il 9 febbraio, la 'prima' della *Fanciulla del West*. La partitura pucciniana, che il decorso del tempo non ha certo sciupato, consentendoci anzi di ammirarla in una più favorevole luce prospettica, ha avuto ancora a protagonista Maria Caniglia, che ha riscosso un vero e proprio successo personale — nonostante una certa flessione dei mezzi vocali — per la tenerezza o la veemenza con cui s'è calata, senza risparmio, nel personaggio di *Minnie*. Franco Corelli e Gian Giacomo Guelfi le sono stati degnamente vicini, soprattutto per l'efficienza delle loro ugole potenti, nelle altre due parti principali. Ottimi, o almeno a posto, tutti gli altri cantanti, a cominciare dall'Amodeo, dal De Palma e dal Gaudioso. Oliviero De Fabritiis, ben secondato dal Lauro per la preparazione del coro, ha diretto con fluida eleganza, con pucciniano abbandono. La regìa di Livio Luzzatto si è venuta svolgendo con logica chiara e con una sufficiente dose di drammatica tensione.

Subissato di applausi è stato — com'era facile prevedere — Mario Del Monaco, ricomparso sulle nostre scene dopo lunga assenza nei panni di *Otello*. Il personaggio shakespeariano e verdiano vuole potenza di voce non solo, ma anche metallica robustezza interpretativa. Del Monaco ha voce limpida e squillante, che quasi sempre riesce ad aver ragione della massacrante partitura, e cerca di adeguarsi con strenua volontà alla impervia statura del personaggio. Marcella Pobbe, ammiratissima l'anno passato nel *Principe Igor*, è una *Desdemona* tenera, commossa e trepida. Quando avrà messo più a fuoco, vocalmente parlando, il difficilissimo quarto atto, sarà una *Desdemona* da indicare a modello. Bella, forte e ben governata la voce di Anselmo Colzani, del quale abbiamo seguito con simpatia la rapida ascesa: ma la voce non basta per entrare consapevolmente nei panni di *Jago* — uno dei più difficili personaggi verdiani —, e forse non è neanche l'elemento principale Oggi come oggi, lo *Jago* di Colzani è apparso ancora generico e approssimativo: è da sperare che migliori strada facendo. Vocalmente eccellente il *Cassio* del De Palma. Lodevoli gli altri interpreti di palcoscenico, e onorevole l'apporto del coro. Vincenzo Bellezza, concertatore e direttore, ha profuso l'entusiasmo del suo temperamento; il regista Maestrini, salvo qualche ti-

mido tentativo non conformista, si è tenuto prudentemente alla tradizione, con risultati apprezzabili.

Approfittando della presenza di Del Monaco e del suo potere di richiamo sul pubblico, l'Ente ha allestito un'edizione dei *Pagliacci* e della *Cavalleria* che purtroppo (dal punto di vista della cultura, che ha bisogno di aggiornarsi), han preso il posto dell'attesissima 'novità' di Prokofiev: il *Matrimonio al convento*. Per *Pagliacci* c'era questo di nuovo, che il famoso *Prologo* era cantato dal tenore, cioè da Del Monaco, su un precedente di Caruso sanzionato — così si è detto — dall'Autore. E' inutile dire dello strepitoso successo dell'illustre tenore: ma ci sia consentito di dissentire da iniziative del genere, con le quali non si sa dove si va a finire. Che Leoncavallo avesse così disposto nella prima stesura dell'opera non vuol dir nulla: la versione recante la sua firma è un'altra, e va rispettata scrupolosamente, anche se si ha a portata di mano un celebre tenore. Diretta da Bellezza, la popolare opera di Leoncavallo ebbe ad interpreti, oltre il Del Monaco, la Noli, il Poli (*Tonio* senza Prologo...), il De Palma e il Borgonovo. Nella *Cavalleria* avevano cantato la Parada, la Pini, il Borsò, il Colzani e la Borrelli, sempre diretti da Bellezza.

Passando a riferire dei concerti, incominceremo da quello di Celibidache con l'Orchestra Scarlatti, e con la partecipazione di Suzanne Danco. Il pubblico rese omaggio con insolito trasporto alla stupenda e intatta arte di questa cantatrice che dopo avere interpretato con autorità e con stilistico rigore le due Arie di una *Cantata* di Tomaso Albinoni, si volse elasticamente a un ben diverso testo, *Les Illuminations*, partitura giovanile di Benjamin Britten sui versi famosi di Arthur Rimbaud. L'apparato di mezzi messo in moto in questo lavoro dal musicista britannico è certamente cospicuo, e per se stesso ispira rispetto. Orchestra nutritissima, ricchezza di ritmi e linguaggio armonico e contrappuntistico saldamente articolato: ecco il 'cuscino' su cui si posa, senza propriamente abbandonarsi, la voce. Il famoso direttore rumeno — torniamo a Celibidache — offrì, come negli anni scorsi, un altro saggio delle sue cospicue qualità di direttore e delle sue discutibili iniziative di interprete. In grazia di queste, l'8ª *Sinfonia* di Beethoven, così frescamente innocente nella sua luminosa spontaneità, si venne caricando di non sappiamo quali significati, di atteggiamenti eroici gratuiti: insomma, di qualche cosa di assolutamente estraneo alla sua semplice natura, arbitrariamente indotto attraverso il tira e molla dei tempi e le sonorità apocalittiche tipo *Requiem* di Berlioz... Inutile dire che il Celibidache — la cui presa sull'orchestra è indiscutibile — riscosse un successo vivissimo, se non proprio clamoroso.

Il giovane maestro Massimo Pradella si sta facendo largo fra le giovani leve direttoriali, e se lo merita. Sotto la sua guida affabile anzi affettuosa, chiara e nervosa quanto basta, le partiture — a parte tutto — non rischiano di perdere i connotati. Il Pradella ci fece ascoltare fra l'altro la *Sinfonia breve* di Mario Zafred, che ci interessò vivamente per il suo dettato rapido e pregnante, per l'impegno visibilmente umano da cui procede e che vivamente sollecita dall'ascoltatore. Echi di Bartók, di Roussel o di Sciostakovic sono qua e là avvertibili, ma come prossimi a risolversi in un profilo dai lineamenti definitivi, puliti e precisi. Collaborò col Pradella la pianista Maureen Jones, in una limpida, e forse troppo 'sana', esecuzione del *Concerto in mi minore* di Chopin.

La *Serenata* di Jean Français, eseguita dal direttore Von Matzerath, ci rinfrescò la memoria su questo autore in definitiva piuttosto superficiale, ma innegabilmente elegante e spiritoso nella sua scorrevolezza sorniona. Il Matzerath, che aveva diretto con troppo compiacente indugio la *Sinfonia n. 104* di Haydn, accompagnò la violista Lina Lama — quadrata e pensosa strumentista — nel *Concerto in si minore* di Haendel.

L'Accademia Musicale non ha naturalmente dormito durante il mese di febbraio. Sta a sè un *récital* di Alberto Semprini, il cui nome ha avuto il potere di riempire sino all'inverosimile la Sala del Conservatorio, convogliandovi gente che non aveva mai messo piede in una sala di concerti. Semprini è un magnifico pianista, questo lo sapevamo da molto tempo. Il nome di Gershwin, cui si annunziava dedicato l'intero concerto, in effetti non copriva che metà del programma dedicato, per l'altra metà, alle solite musiche 'di successo', che fecero salire l'entusiasmo del singolare pubblico a un grado di calore inimmaginabile... Due concerti pianistici di grande livello sono stati quelli offerti da Firkusny e da Magaloff, entrambi familiari al nostro pubblico. Oltre che interprete autorevolissimo di Scarlatti (*3 Sonate*), di Beethoven (*Sonata op. 109*) e di Schubert (*Sonata in la minore op. 143*), il Firkusny è stato il convintissimo presentatore di una nobile pagina del suo maestro Janacek: *Primo ottobre 1905: Il presentimento - La morte*. Di Nikita Magaloff non vorremmo dire altro, se non che ha lasciato cadere a poco a poco le scorie e le impurità — ammesso che ne abbia mai avute —, attingendo un grado cospicuo di serenità, tutt'altro che immemore delle impennate giovanili. Suona ormai come un saggio, naturalmente con un dominio assoluto, anche se dissimulato, della tastiera. Per finire, ricorderemo il *Giornale Parlato n. 33*, recante un 'articolo' di Valabrega su Casella, nel decennale della morte, e una lettura, con commento, delle lettere di Mozart tenuta da Alfredo Parente. Valabrega tratteggiò col suo brillante tono affettuosamente divulgativo la figura del Musicista piemontese cui tanto deve la moderna cultura musicale nostrana. Parente cucì con filo sottilissimo, e forte tuttavia, le citazioni del Salisburghese, indicando nella morte della madre Anna Pertl, avvenuta a Parigi nel 1778, il punto critico — almeno sul piano della pura biografia — della vita di Lui. E' un fatto che, dopo quella data, l'epistolario di Mozart perde il tono ilare e quasi fanciullesco serbato fino allora, per far posto a pensieri sempre più gravi, fino ai patetici presentimenti di morte. Prima di Parente, il violoncellista Giuseppe Selmi, ben secondato dal pianista Caporaloni, aveva eseguito da pari suo, cioè splendidamente, il *Notturno e Tarantella* di Casella, a illustrazione del pezzo di Valabrega.

GIACOMO SAPONARO

■

Il Concorso pianistico dedicato a composizioni di Giuseppe Martucci, e riservato agli allievi dei Conservatori italiani, è stato espletato a Roma nel mese di gennaio. La Commissione esaminatrice era così composta: M° Jacopo Napoli, Direttore del Conservatorio di S. Pietro a Maiella, Presidente; M° Terenzio Gargiulo, Sergio Lorenzi, Rina Rossi ed Eriberto Scarlino, membri. Risultarono vincitori, nell'ordine appresso indicato: Bruno Carlo (Napoli), 1° assoluto; Marzo Rosetta (Roma) e La Licata Giuseppe (Palermo), 2° ex-aequo; De Simono Roberto (Napoli) e Rocchetti Lidia (Firenze), 3° ex-aequo.

I vincitori han tenuto un riuscitissimo Concerto nella Sala Grande del Conservatorio di Napoli, alla presenza del rappresentante del Ministero della P. I., dr. Giovanni Penta, che si è vivamente compiaciuto dell'esito della manifestazione.

BOLOGNA

Dall'estate scorsa, da quando abbiamo tralasciato di riferire sulle cose musicali bolognesi, l'attività concertistica è stata continua: anche durante i mesi estivi, che di solito segnano una parentesi, è stata data la possibilità al pubblico bolognese di ascoltare una serie di concerti, per nove sabati consecutivi, eseguiti dalla Orchestra Stabile di Bologna. La manifestazione ha avuto carattere largamente popolare, la sede era all'aperto, nei Giardini Margherita, e l'ingresso gratuito: questo non ha significato un impegno minore, il che va riconosciuto anche a lode del Comune, che ha appoggiato l'iniziativa. Diversi concerti sono stati diretti dal giovane Francesco Mander, e va ricordata una buona esecuzione della *9ª Sinfonia* e del *Gloria* di Vivaldi, con la partecipazione del coro del Teatro Comunale ;altri direttori, Giuseppe Podestà, Ino Savini e Herbert Albert. Come solisti, sono intervenuti il violinista Ferraresi e la pianista Passaglia.

Denso e promettente l'autunno: il 25 ottobre ha iniziato la Società Bolognese di Musica da Camera, nella qualità che le è tradizionale; si sono già presentati il pianista Friedrich Gulda, con un programma dedicato a Beethoven, il pianista Rubinstein, il duo Mainardi-Zecchi, il Trio di Trieste e il pianista Wilhelm Kempff.

Ampio il ciclo dei concerti del Centro Universitario Musicale, uno dei migliori fra quelli presentati in questi ultimi anni, ottimi gli esecutori impegnati e i programmi scelti con attenzione particolare. In novembre il duo Rapp-Poli, con esecuzioni di musiche antiche su strumenti ricostruiti secondo modelli originali, quali il liuto, la viola da gamba, diversi tipi di flauto, il tamburo, il che ha conferito al concerto una omogeneità e un fascino che per buona parte del pubblico sono stati sorprendenti. Quindi il noto duo pianistico Gorini-Lorenzi, il pianista Kessisoglù, il duo violino e pianoforte Brengola-Bordoni.

Per iniziativa del Conservatorio di Musica, e per particolare cura del Direttore, Ettore Desderi, dal 27 ottobre all'8 novembre, è stato celebrato il duecentocinquantesimo anniversario della nascita di Padre Martini, in quattro concerti comprendenti saggi dalla produzione cameristica, dalla vocale, dalla organistica e al breve intermezzo operistico, il *Don Chisciotte*. Il maestro Franco Ferraris ha diretto l'orchestra da camera, composta da professionisti bolognesi e dagli insegnanti del Conservatorio, nei concerti per strumenti ad arco e nell'intermezzo operistico, con i solisti Tagliavini, al cembalo, il violinista Campajola, il soprano Desderi-Rissone e il tenore Spina. Due altri concerti sono stati alternati fra il Gruppo Madrigalistico diretto da Adone Zecchi e l'organista Ireneo Fuser.

Assiem eal Padre Martini, il Conservatorio ha voluto anche ricordare il primo centenario della nascita di Giuseppe Martucci che fu a Bologna direttore del Liceo musicale dal 1886 al 1902, con un concerto di composizioni da camera, eseguite dalla pianista Marta de Conciliis e dal violoncellista Willy La Volpe. Il carattere celebrativo è stato sottolineato da una interessante mostra di autografi e di cimeli dei due compositori e da conferenze che hanno preceduto ciascun concerto.

Ai margini, ma non nel senso qualitativo, della comune attività musicale, non vanno taciuti due concerti, tenuti in ottobre in una delle sale del Palazzo dell'Archiginnasio durante la Mostra dei Carracci, presentati dal Gruppo Madrigalistico Femminile del maestro Adone Zecchi e dalla clavicembalista Egida Giordani Sartori assieme al flautista Gazzelloni.

La Stagione lirica autunnale del Teatro Comunale si è aperta a metà novembre con una buona edizione del *Ballo in maschera*, direttore Angelo Questa e interpreti Giuseppe Di Stefano, Anna Maria Rovere ed Elena Nicolai. Centro di questa Stagione lirica è stata la prima esecu zione italiana dell'opera di Honegger e Ibert, *L'Aiglon*. Diversi motivi di curiosità e di interesse accompagnavano quest'opera: nel 1939, già alla prova generale, assurde esigenze politiche ne avevano impedito l'esecuzione al San Carlo di Napoli; la musica era nata dalla collaborazione di Arthur Honegger e Jacques Ibert, fatto abbastanza singolare nella storia della musica, su una riduzione del libretto di Rostand. L'esecuzione bolognese è stata accuratissima e in tutto rispondente all'interesse dell'opera: la direzione, come già nel '39, affidata ad Angelo Questa, con i cantanti Géori Boué, Giampiero Malaspina, Mariano Stabile e Jeda Valtriani.

Le altre opere della stagione: *Il Barbiere di Siviglia*, diretto da Oliviero De Fabritiis, con i cantanti Carlo Zampighi, Afro Poli, Dora Gatta e Ettore Bastianini; *Adriana Lecouvreur*, diretta da De Fabritiis e con interpreti Magda Olivero e Nicola Filacuridi; *Otello*, diretto da Emilio Tieri e con Rossana Carteri e Carlo Guichandut; *Il Principe Igor*, di Alexander Borodin, con Herbert Albert direttore e i cantanti Elisabetta Barbato, Giuseppe Valdengo, Ferrando Ferrari.

SERGIO PAGANELLI

ALLA RADIO

Le trasmissioni operistiche del mese di febbraio — numericamente ragguardevoli, quantunque da ripartirsi equamente tra diretti allestimenti della RAI e registrazioni dai teatri — non hanno mancato di portare a conoscenza degli ascoltatori alcune novità liriche recentemente apparse sulle scene italiane. Sono, queste novità, il *Caino* di Lattuada e gli attesissimi *Dialoghi delle Carmelitane* di Poulenc, ambedue offerte nell'edizione scaligera, nonchè la seconda esperienza teatrale di Viozzi, *Un intervento notturno* (di cui è stato riferito nel precedente numero di *Ricordiana*), diffusa, nella registrazione effettuata al «Verdi» di Trieste, unitamente al già collaudato atto unico *La Guerra* di Rossellini.

Per quanto riguarda la produzione contemporanea meno recente, segnaliamo la ripresa della commedia radiofonica *Buio* di Annibale Bizzelli e di *Sakuntala* di Alfano ed inoltre, nell'allestimento della Stagione lirica della Radiotelevisione Italiana (cui si deve anche una pregevole edizione della prima opera di Busoni, *La Sposa sorteggiata*), il gradito ritorno di quel *Peter Grimes* di Britten che nel non lontano 1945 fece presagire in Inghilterra la rinascita di un teatro lirico nazionale.

Non altrettanto intensa la mensile attività radiofonica. Degni di nota due concerti domenicali, imperniati su registrazioni e diretti rispettivamente da Nino Sanzogno e da Frieder Weissmann. Fra l'altro figuravano in programma, nel primo una *Sinfonia* per orchestra di Niccolò Castiglioni, nel secondo un *Concerto* per orchestra di Orazio Fiume: lavoro vigoroso e d'impegno, quest'ultimo, inizialmente caratterizzato da accenti di ampia eloquenza.

Della recente composizione di Castiglioni già si erano ascoltati lo Scherzo e il Notturno — che ne costituiscono rispettivamente il secondo e terzo movimento — diffusi dalla RAI nell'ottobre scorso in un'edizione registrata all'ultimo Festival di Venezia. Ora la conoscenza dell'opera nella sua totalità ribadisce e integra il concetto che di essa era stato possibile formarsi pur attraverso la parziale esecuzione veneziana. Concetto favorevole che si fonda principalmente sulla estrema disinvoltura manifestata dal Castiglioni nel trattare e risolvere, senza cadere nell'astratto, i peculiari problemi naturalmente connessi ad un sistema musicale di ferrea costituzione quali il dodecafonico. La maestria tecnica del musicista è senza dubbio rilevante, tanto che a tratti si riceve l'impressione che gli prenda pericolosamente la mano e lo domini; ma è soprattutto nei momenti in cui egli si affranca dalle sue bravure, assecondando più legittime esigenze musicali, che le sue immagini acquistano particolare forza di persuasione.

Ricordiamo ancora, tra le composizioni sinfoniche trasmesse dal Terzo Programma nel corso di brevi concerti serali, tre Sinfonie di autori d'oggi: la solida *Quinta* di Martinu, l'agile e gradevole *Seconda* per orchestra d'archi di Rivier e la recente *Ottava* di R. Vaughan Williams.

Nel settore cameristico, presentate dal Sindacato Musicisti Italiani, si sono udite, l'11 febbraio, buone composizioni di Federico Ghisi (*Una gara di canto*, cantata da camera per voce e tre strumenti) e di Dante Alderighi (*Undici preludi* per pianoforte), obbedienti in sostanza a consueti modi espressivi.

Improntate ad una sana tradizione si sono rivelate anche alcune composizioni di Giulia Recli diffuse dalla RAI una settimana più tardi. Si trattava di due movimenti dalla *Sonata "Tre tempi"* per violino e pianoforte e di brevi *Liriche* per canto e pianoforte che confermarono la fine sensibilità musicale dell'autrice.

A cura di Brunello Rondi è in corso sul Terzo Programma un ciclo artistico-culturale dedicato alla Poetica di Schönberg. L'interessante rassegna ha consentito di riascoltare fra l'altro le importantissime *Variazioni op. 31* che costituiscono — si può affermare — il vangelo dei musicisti di scuola dodecafonica.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

Non si può non sottolineare con compiacimento il fatto che alla TV, accanto ad opere di repertorio, vengano accolte con crescente favore le espressioni dell'arte odierna. Lo palesarono, tra l'altro, le non lontane diffusioni della *Guerra* e di *Amelia al ballo;* ne fornì la riconferma il recente allestimento (20 febbraio) di *Mavra*. La spassosa partitura stravinskiana, diretta con gusto da Ettore Gracis, ha avuto ad interpreti Edda Vincenzi, Fernanda Cadoni, Oralia Dominguez e Alvinio Misciano. La regia, non meno ricca di trovate dell'allestimento scenico, era affidata alla Signora Tatiana Pavlova.

Sui risultati di tale regia non sarà inopportuno indugiare, non fosse altro che per dimostrare implicitamente quale nocumento arrechino ad un'opera musicale trasferita sui teleschermi l'esorbitanza e la costante interferenza di elementi arbitrarî e di varia derivazione, vuoi dal cinematografo vuoi dallo spettacolo di marionette vuoi, infine, dalla rivista. Infatti la realizzazione in argomento faceva principalmente perno sull'inclusione di apparizioni marionettistiche, persistentemente frammesse alla vicenda scenica fondamentale, e, in secondo luogo, su sovrapposizioni di immagini e su soluzioni di discutibile gusto filmistico. Di qui un disturbante oltre che ambiguo sdoppiamento dell'azione e uno sconcertante accavallarsi di mal amalgamati fattori fantastici e realistici. Per di più, non si può negare il carattere rivistaiolo assunto da certi atteggiamenti di dubbia lega o da taluni espedienti scenografici.

Il problema dell'allestimento televisivo di un'opera lirica, soprattutto se posto in relazione con gli accorgimenti tecnici di cui oggigiorno è possibile disporre, non è ovviamente dei più agevoli a risolversi. Pensiamo tuttavia che un primo passo in tale direzione sia conseguibile solo affrontando il problema con francescano spirito di rinuncia, con estrema umiltà di intenti.

FA. BRU.

LETTERA DAGLI STATI UNITI

Una Favola-madrigale di Gian Carlo Menotti.

Gian Carlo Menotti per il suo ultimo lavoro ha abbandonato il teatro moderno e si è ispirato alla commedia madrigalesca del Rinascimento italiano; non è improbabile che egli abbia così iniziato un nuovo orientamento, valido non solo per sè ma anche per altri operisti. Il suo ultimo lavoro teatrale, *The Unicorn, the Gorgon and the Manticore*, è un'opera-madrigale, mimata da ballerini e sorretta dall'accompagnamento di un piccolo coro (24 voci), cui viene affidato il testo filosofico di Menotti, redatto nello stile degli Elisabettiani. Il titolo non inganna: Menotti è uno dei pochi autori in grado d'inventare realmente una storia. E, fedele all'assunto, ha offerto una favola dotata, come tutte le favole, di una morale.

Il lavoro reca il sottotitolo di *Tre domeniche di un poeta*, e nei versi che lo stesso compositore ha dettato per i 12 madrigali che lo costituiscono, si accenna infatti a tre domeniche, ognuna delle quali rappresenta un periodo della vita del Poeta. Questi in gioventù predilige un Unicorno, in piena virilità una Gorgone è la sua favorita, mentre nella vecchiaia le sue preferenze vanno a una Manticora, e ciascuno di questi animali adombra il suo sogno. Il Poeta è un bizzarro individuo che «*evitava i ricevimenti della Contessa*», «*sbadigliava alle riunioni cittadine*» e «*non si recava in chiesa la domenica*». I cittadini superficiali lo imitano, adottando unicorni, gorgoni e manticore che sopprimono una volta passati di moda.

Essi ritengono che il Poeta non abbia agito diversamente, ma allorquando invadono il suo castello per accertarsene, lo rinvengono morente attorniato dai suoi animali, la cui bruttezza era beltà ai suoi occhi e che costituivano parte della sua vita. Il prossimo lo aveva imitato, condannato e incompreso, come può avvenire ad un uomo di idee e convinzioni originali.

L'ultimo madrigale viene cantato dal Poeta:

«Oh foolish people
Who feign to feel
What other men have suffered
You, not I, are the indifferent killers
Of the Poet's dreams».

(«*O stolti*
che simulate di provare
ciò che gli altri uomini hanno sofferto,
Voi, non io, siete i cinici uccisori
dei sogni del Poeta»),

e non sono pochi coloro i quali suppongono che l'Autore abbia inteso simboleggiare parte delle proprie vicende in questa favola deliziosa. Vale a dire che, malgrado tutto il suo umorismo e spirito, la storia non è gaia e, ovviamente, a giudicare dalla musica, il maestro non intendeva che lo fosse.

Gian Carlo Menotti è fornito di indubbia immaginazione. Egli ha dimostrato la sua forza drammatica e la sua sorprendente abilità teatrale nel *Console* e nella *Medium*, ma qui ha lasciato che la poesia regnasse sovrana, e il cuore rimane commosso dagli appassionati scoppi di sentimento.

L'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi rappresenta l'archetipo del lavoro, ma Menotti è andato oltre: nonostante l'arcaico sapore della musica, lo spirito è affatto moderno e riflette la nostra cultura contemporanea (forse persino criticandola alquanto).

Alla realizzazione di *The Unicorn, the Gorgon and the Manticore* hanno collaborato artisti esemplari e ispirati. Il coreografo John Butler ha svolto un lavoro rimarchevole, non solo illuminando il testo, ma pure armonizzando i vari elementi. Spiccano nell'opera episodi teneri e commoventi, come quello raffigurante la morte del Poeta circondato dalle sue bestie; episodi vividi, come quello della Contessa che, con moine alternate a svenimenti e petulanti scene al marito, implora un Unicorno, una Gorgone e una Manticora. Benchè i ballerini operino per lo più in gruppo, Janet Reed emerse nella parte della Contessa, che rese in modo delizioso e irritante. Roy Tobias, nel ruolo del marito, e i rimanenti interpreti eseguirono le rispettive parti con gusto eccezionale e proprietà. Nicholas Magallanes sostenne gustosamente la parte della persona desiderosa di non essere importunata, ma una maggiore incisività di movimenti, soprattutto nella prima parte del balletto, gli avrebbe conferito. Superbo fu l'apporto di Walter Baker, il direttore del coro, che seppe rendere intelligibile ogni parola, con precisione, vigore ed esattezza di inflessioni. I costumi medievali ideati da Robert Fletcher ravvivarono la favola e la schiera dei mostri fu realmente efficace e fantastica. I giochi di luce si rivelarono semplici ma non inefficienti; l'orchestra fruì dell'esperta direzione di Thomas Schippers, già cimentatosi, nonostante i suoi 27 anni, nella interpretazione di innumerevoli lavori menottiani.

Questo lavoro — che venne offerto in prima esecuzione all'Elizabeth Sprague Coolidge Auditorium di Washington, per il quale fu commissionato — fa ora parte del normale repertorio del New York City Ballet, di cui è divenuto, una settimana dopo la *première* a New York, il più popolare e divertente spettacolo. Ed è un lavoro che invoglia l'appassionato a riaccostarvisi, consentendogli di rintracciare in esso sempre maggiori pregi, sfuggiti alla prima audizione.

Con questa favola-madrigale il teatro si arricchisce di una nuova, meravigliosa creazione.

TRUDY GOTH

LETTERA DALL'ARGENTINA

L'ultima parte della Stagione musicale di Buenos Aires del 1956 è stata particolarmente intensa grazie ai numerosi avvenimenti artistici di vario genere che si susseguirono.

Cominceremo la nostra rassegna, come d'uso, con l'attività del Teatro Colòn. La stagione, in complesso è risultata eterogenea e con bruschi alti e bassi, anche perchè durante il suo corso si sono avvicendate ben tre distinte direzioni — caso unico, crediamo, nella storia del teatro, — e ciò indubbiamente ha influito sul normale svolgimento degli spettacoli. L'organizzazione della stagione disposta da Cirillo Grassi Diaz prometteva una serie di interessanti iniziative. Però, pochi giorni prima che la stessa iniziasse, egli venne sostituito dal M° Floro M. Ugarte, che diresse il teatro con la ben nota esperienza finchè egli fu a sua volta sostituito — e senza motivo apparente — dagli attuali dirigenti. La gestione di questi ultimi può considerarsi sfortunata essendo loro responsabilità una disgraziata rappresentazione della *Cenerentola* di Rossini (un'opera che se non è eseguita in modo perfetto, è meglio lasciarla da parte), un omaggio a Manuel de Falla consistente nella *Vida breve* e *El amor brujo*

che possiamo qualificare irriverente e una rappresentazione di *Hänsel e Gretel* con elementi locali. In cambio furono sovrabbondanti i concerti, a volte di valore assai scarso, i quali causarono difficoltà al normale svolgimento della stagione. Infine, avendo proceduto con scarsa accortezza ad una parziale revisione dei complessi artistici stabili del Teatro e dell'Orchestra Sinfonica di Buenos Aires, i dirigenti del Colón scatenarono una violenta polemica che dura tuttora e che minaccia di provocare conseguenze spiacevoli.

Fra gli avvenimenti salienti della seconda parte della stagione possiamo invece citare la magnifica interpretazione del soprano Antonietta Stella in *Tosca* e *Traviata*, un notevole *Faust* con Gianni Poggi, Irma Gonzales, Boris Christoff e Mario Sereni; la prima rappresentazione di *Bodas de sangre* di Juan José Castro e buoni allestimenti del *Cavaliere della rosa*, *Don Giovanni* e *Nozze di Figaro*, di una compagnia tedesca in cui emersero Lisa della Casa, Brigit Nilsson, George London e Leopoldo Simoneau.

Disgraziate rappresentazioni toccarono al *Paganini* di Rachmaninov e al *Tocador de flauto* et al *Masacre des Amazonas*, mediocri partiture di Marius Constant e di Ivan Kogan Semenov. Per contro si ebbe una lieta apparizione dell'omogeneo Balletto Nacional de Chile, che presentò alcune opere del vecchio repertorio di Kurt Joos: *La Mesa Verde* di Cohen, *La Gran Ciudad* di Tansman, *Pavana* di Ravel e varie creazioni del suo direttore Ernst Uthoff: *El Hijo pròdigo* di Prokofiev, *Aletria* di J. Strauss, *Coppélia* di Delibes, *Czardas en la Noche* di Kodaly, ecc. Per «ragioni tecniche» non vennero eseguite invece le annunciate *Kovantchina*, la *Espera* di Schönberg, *La Fiamma* di Respighi (che era stata inclusa in omaggio all'illustre compositore italiano in occasione del ventesimo anniversario della morte), *La Danza della morte* di Honegger, *Tema e variazioni* di Brahms, *Carmina Burana* di Orff (del repertorio del Balletto chileno) e un balletto di autore argentino appartenente alla lunga serie che da anni aspetta il suo turno.

Un notevole successo artistico continuano a riportare i lavori presentati al Teatro de Opera da Càmera di Buenos Aires, una compagnia di recente formazione che è sorta per soddisfare una necessità dei nostri melòmani. Nell'ultima parte della sua Stagione essa mise in scena *Il Filosofo di campagna* di Baldassarre Galuppi, *L'Oca del Cairo* di Mozart, *Hin und zurück* di Hindemith, *El Retablo de Maese Pedro* di Falla e *Renard* di Stravinski.

Da parte sua, sebbene meno brillantemente, la Direzione Generale di Cultura organizzò al Teatro Nazionale Cervantes un breve ciclo di opere antiche, mettendo in scena *L'Impresario* et *Les Petits riens* di Mozart, *L'Incoronazione di Poppea* di Monteverdi e *L'Opera del mandigo* di John Gay.

Il Balletto del Marchese de Cuevas abbastanza ridotto perchè mancavano molte delle sue «stelle», diede una Stagione all'Opera. Insieme a balletti di repertorio presentò *Scarlattiana* di Scarlatti-Casella, *Ines de Castro* di Joaquin Serra, *Il Prigioniero del Caucaso* di Kachaturian, *Il Ponte* di Franklin Marks e *Perlimpinada* con musica dei compositori catalani Mompou e Montsalvatge.

Uno degli avvenimenti artistici dell'anno fu la visita di due celebri compositori latino americani: il messicano Carlos Chavez e il brasiliano Camargo Guarnieri.

Chavez, una delle figure più rimarchevoli del mondo musicale del nostro continente, presentò con l'Orchestra Sinfonica Nazionale due sue composizioni in prima esecuzione, la *Terza sinfonia*, premiata al concorso di Caracas organizzato nel 1954 dalla Fondazione José Angel Lamas, e la *Suite* del balletto *Caballos de vapor*, opera di concezione originale, di abile realizzazione e di notevole dinamismo che alterna passaggi languidi o sensuali con momenti di vigore e di forza. Un grado di maturità più alto mostra la *Sinfonia*, partitura di valore tecnico positivo e di personalità vigorosa. Chavez diresse anche la *Quinta Sinfonia* di Sciostakovitc, *El Pajaro de fuego* e due opere di autori argentini: le *Variazioni concertanti* di Ginastera, e il *Movimiento sinfonico* di Garcia Morillo.

Camargo Guarnieri fece conoscere due partiture di sua composizione: la *Sinfonia n. 3* (Sao Paulo) e la *Suite IV Centenario*, opere di intenso colorito e ritmo poderoso, ispirate dal folclore brasiliano; diresse inoltre *Acalante* di Silvio Luciano de Campos; in un concerto di musica da camera organizzato alla Sala Ricordi si eseguì inoltre il suo *Secondo Quartetto*.

L'Orchestra Sinfonica Nazionale che svolge le sue attività al Colón, fu diretta principalmente da Juan José Castro che, in una serie di concerti, presentò ottime interpretazioni di opere moderne e contemporanee: *Iberia* di Debussy, *Le Tombeau de Couperin* di Ravel, *Concerto* per pianoforte e istrumenti a fiato e *Concerto* per dodici istrumenti di Stravinski; *Prima Sinfonia* di Sciostakovitc, *Suite francese* di Werner Egk, *Passacaglia* di Frank Martin, *Concerto* per onde Martenot e orchestra di André Jolivet, *Due pezzi* per orchestra di Dallapiccola, *Huella y Gato* di Aguirre-Ansermet, e *Quattro liriche di Saffo* di Eduardo Ogando, un giovane compositore argentino vivente a Roma.

A sua volta Paul Klecki ha diretto il *Concerto* per due pianoforti e orchestra di Poulenc, una mediocre *Serenata* di Michel Spisak e l'ouverture della Cantata *Salmo de alegria* di Jacobo Ficher. Furono eseguiti pure i *Corales criollos* di Juan José Castro, recentemente premiati al Festival di Caracas, una delle partiture più rappresentative della odierna produzione sinfonica argentina; condotto in forma di variazioni, il discorso sonoro che è di accento nazionalista senza tuttavia ricorrere direttamente al folclore, è ricco di contrasti e realizzato con una orchestrazione brillante e multicolore.

Assai sbiadite risultarono invece le stagioni dell'orchestra Sinfonica de LRA e della Sinfonica della città di Buenos Aires organismi sinfonici integrati da buoni elementi ma nella cui direzione si succedettero direttori di vario valore. Tra essi segnaliamo solo le interpretazioni di Carlos F. Cillario, che diresse con successo *Fontane di Roma* di Respighi, il *Bolero* di Ravel e il *Concerto op. 91* dell'italiano Franci.

Molto importante e abbondante di novità e di iniziative interessanti fu anche l'attività delle restanti associazioni che acquistano sempre maggiore importanza nel movimento musicale di Buenos Aires. Dell'Associacion de Conciertos de Camera, possiamo segnalare le esecuzioni di Washington Castro che diresse, fra l'altro, *Socrate* di Satie, *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* di Messiaen, *Falarka* di José Maria Castro; il ciclo completo dei Quartetti d'arco di Hindemith; l'esecuzione integrale della musica per piano di Maurice Ravel fatta da Jorge Fontenla; un festival di onde Martenot; l'esecuzione di *Canto de Amor y Muerte del Corneta Cristobal Rilke* di Frank Martin, diretto da Robert Kinsky, e, in un concerto da camera, *Stornelli e Ballate* di Malipiero e il *Quartetto n. 3* di Josè Maria Castro, scritto per incarico della Associazione stessa, il quale emerge per la precisione della scrittura e lo stile neoclassico.

Durante la Stagione degli Amici della Musica buoni concerti furono diretti da Klecki, Martinon (*4° Concerto per archi* di Goffredo Petrassi), Miguel Gielen, Victor Tevan (*Transformaciones canonicas op. 49* di Juan Carlos Paz) e Juan José Castro (*Concerto classico* di Stejpan Sulek e *Sinfonia breve* di Julian Bautista). Nelle *Transformaciones canonicas* l'autore ricorre ad una serie dodecafonica, che non è trattata secondo i procedimenti abituali del sistema, bensì in base ad una tecnica che richiama la musica elettronica. La *Sinfonia breve*, di stile più tradizionale rivela un intenso lavorio tecnico e si distingue principalmente nei movimenti rapidi ove il discorso acquista notevole grazia e vivacità di accenti.

La Sala Ricordi continuò la sua intensa attività con un omaggio a Ottorino Respighi, in occasione del 20° anniversario della sua morte e uno a Jaime Pahissa, compositore catalano vivente nel nostro paese, cui dettero il loro contributo i migliori conferenzieri, cantanti e strumentisti.

Per terminare, completiamo questa lunga esposizione con un breve commentario sulle menzioni d'onore che il Circolo dei critici musicali di Buenos Aires decreta annualmente. Questa specie di torneo musicale segnò un brillante trionfo per la produzione musicale italiana. Infatti nelle tre categorie riservate ai compositori stranieri la musica italiana trionfò grazie alla

Figlia di Iorio di Ildebrando Pizzetti, al *Coro di morti* di Goffredo Petrassi e alle *Quattro liriche di E. Machado* di Luigi Dallapiccola. Le menzioni destinate alla produzione musicale argentina vennero assegnate al balletto *Usher* dell'autore di queste righe, ai *5 Piezas para quarteto de cuerdas* di Roberto Caamaño e alle *Variaciones sobre el Lauda Sion* di Carlos Tuxen Bang. ROBERTO GARCIA MORILLO

LETTERA DALLA SVIZZERA

L'inizio della stagione musicale in tutte le maggiori città svizzere si svolse sotto il segno del 70° compleanno di Otmar Schoek (1° settembre), il maggior compositore svizzero vivente. Di lui furono eseguite molte composizioni che confermarono soprattutto quel suo potente talento lirico che lo fa il legittimo erede dei più grandi maestri tedeschi del *Lied*. Una intera settimana gli venne dedicata a Zurigo, dove egli abita. Ascoltammo qui, oltre alla sua opera giovanile, la fantastica *Venus* (dalla novella *La Vénus d'Ille* di Mérimée), due grandi concerti corali e orchestrali e una serata intima di Lieder. Anche Berna volle festeggiare l'attività operistica di Schoek con la *Massimilla Doni* (tratta da Balzac), mentre San Gallo rappresentò l'opera buffa *Don Ranudo*. Alcuni concerti furono eseguiti anche a Lucerna, Schaffausen e Basilea dove già nella precedente stagione si era festeggiato l'artista con l'esecuzione della *Pentesilea*.

A Ginevra trionfo di Ernest Ansermet alla testa dell'Orchestra della Suisse Romande, un complesso che egli stesso ha fondato e che si è mostrato brillantissimo anche sotto la direzione di altri direttori, quali Théodor Vavayannis (Grecia), Louis Martin (Parigi) e Joseph Keilberth (Germania). Tra le opere moderne che vennero eseguite segnaliamo soltanto il poema sinfonico *Helvetia* di Ernest Bloch (già composto 30 anni fa, ma arricchito recentemente dall'autore di un coro finale), la *10ª Sinfonia* di Sciostakovic e la *Musica per archi, pianoforte, celeste e percussione* di Béla Bartòk.

A Zurigo suonò la Staatskapelle di Dresda diretta da Lovro von Matacic; a Berna e Zurigo i Filarmonici di Monaco con il loro direttore Hans Knappertsbusch; a Winterthur e ancora a Zurigo il Coro Bach di Freiburg guidato da Theodor Egel. Degni di nota i direttori: Pietro Colombo (Italia), Hans Werner Henze (Germania) e Pedro Freitas-Branco (Portogallo). Notevolissimo il ciclo di esecuzioni a Berna, durante le quali Franz Joseph Hirt ci fece ascoltare l'intera opera pianistica e da camera di Maurice Ravel.

Ed eccoci alle rappresentazioni teatrali più importanti; a Zurigo ebbimo una felicissima stagione d'opera italiana con *Lucia di Lammermoor* (Virginia Zeani notevolissima nelle vesti della protagonista) e *Barbiere di Siviglia*, oltre ad un nuovo allestimento del *Fidelio* di Beethoven, che, a causa dell'eccentricità della regia e dei considerevoli attentati alla versione originale del testo, suscitò un vero sdegno (Regista Karl Heinz Krahl, nuovo direttore del teatro; maestro concertatore Hans Rosbaud).

Al teatro di Basilea, oltre alla prima esecuzione in lingua tedesca del veramente sensazionale *Angelo di fuoco* di Prokofiev, avemmo una ripresa dell'opera *Biancaneve* che Felix Weingartner e Otto Maag avevano composto in collaborazione, traendo il testo poetico dalla fiaba e la musica da spunti schubertiani.

E ancora, quale ultima creazione del geniale compositore di balletti Wazlav Orlikowsky, la pantomima *Peer Gynt* tratta da Ibsen e accompagnata, oltre che dalle due note *Suites*, anche da altri pezzi tolti dall'opera di Grieg. Eccellente il risultato sotto l'aspetto coreografico, discutibile sotto quello musicale.

Ancora una notizia prima di chiudere il nostro notiziario: a Zurigo si è svolta la Settimana Svizzera di studio per la musica dei giovani e l'educazione musicale che aveva come temi principali il rinnovamento del coro e l'inclusione della musica contemporanea nell'insegnamento. Corsi e dimostrazioni pratiche completavano l'iniziativa. WILLI REICH

■

Ad Ascona, sua patria d'elezione, sono stati festeggiati i settant'anni di Anthony van Hoboken, nato a Rotterdam il 23 marzo 1887.

La notorietà dell'Hoboken è legata alle sue iniziative in campo bibliografico musicale: infatti fin dal 1919 progettò una raccolta delle prime stampe musicali delle opere di grandi maestri. Trasferitosi a Vienna (1925) fondò l'archivio fotografico dei manoscritti di capolavori musicali presso la Biblioteca Nazionale di Vienna; creando così il primo centro di fotodocumentazione in campo musicale. Con ciò dette vita sia alle sistematiche raccolte di preziose stampe sia alle collezioni di copie fotografiche di autografi, condotte sempre con criteri scientifici e musicologici per facilitare la redazione di edizioni critiche. Nel 1936 ideò un catalogo tematico e bibliografico delle prime edizioni delle opere di Haydn; e questo catalogo doveva divenire la base del grande catalogo tematico delle opere di J. Haydn portato a compimento nello scorso anno.

Le difficoltà che lo Hoboken ha dovuto superare nella compilazione di questo catalogo sono enormi; ove si pensi che, vivente Haydn, circa 125 editori pubblicarono le sue opere: presso di loro apparvero ben 2500 stampe fra opere originali, opere interpolate ed elaborazioni. Di queste Hoboken ne ha rintracciate almeno il 95 %, di cui la metà fa oggi parte della sua raccolta personale.

Il primo volume che apparirà fra breve, comprende la musica strumentale dalle sinfonie fino ai pezzi per flauto. Il secondo volume conterrà le opere vocali, e il terzo i canti scozzesi, oltre ai vari elenchi degli editori, alla comparazione dei diversi cataloghi, e ai molti indici che avvaloreranno la conquista scientifica di un'indagine quasi trentennale.

NOTE MUSICALI

modulazioni

Congestione del traffico. Una recente nota di Giorgio Vigolo, di quelle che appaiono puntualmente ogni sabato sul Mondo, *è dedicata ai balletti del Teatro dell'Opera di Roma; in particolare, accennando al balletto* Mirandolina, *tratto dalla goldoniana* Locandiera *e musicato da Valentino Bucchi, il critico romano si lascia andare a qualche considerazione che vale la pena di riferire.*

Premette, Vigolo, che Valentino Bucchi è, tra i nostri giovani compositori, uno dei migliori; ma ammette che in Mirandolina *egli non ha dato che in piccola parte quello che ci si poteva aspettare da lui.*

" Il suo ingegno, *scrive Vigolo,* ci sembra che resti come intralciato da un'estetica irta di inibizioni ".*E qui, abbandonato Valentino Bucchi, si passa sul piano più generale*: " Effettivamente il gusto e la poetica di molti fra i più pregevoli musicisti di oggi si aggira in una selva di continui " non si può ", " non si può " armonici, melodici, tematici, sentimentali. Solo col contrabbando dell'ironia riescono a far passare qualche cosa attraverso le frontiere sorvegliatissime della loro coscienza critica. Essi non hanno compreso che la migliore coscienza critica è quella che riesce ad abolirsi al momento della creazione. Ascoltando le loro musiche inibite, che si muovono tra divieti e regolamenti d'ogni genere, viene fatto di pensare alla circolazione dei veicoli nelle grandi città, i quali non trovano da ogni parte che " sensi proibiti ", " direzioni vietate "; e quindi sono costretti, per non infrangere i regolamenti, e per sacro rispetto dei vigili urbani, a scorrere con flusso conforme in una direzione unica ".

Così Vigolo. Recentemente, ascoltando certe variazioni recentissime su un meno recente tema mozartiano, questo accostamento viabilistico ci si era proposto in termini simili. Ma una più intensa consuetudine professionale coi problemi del traffico urbano ci portava oltre; i recenti orientamenti urbanistici in fatto di circolazione stradale, sono infatti concordi nel giudicare insufficienti le regolamentazioni ed i divieti operati sulle vecchie sedi stradali. Ci sono due soluzioni: o si costruiscono nuove arterie particolarmente studiate per il traffico di scorrimento, oppure si vieta (ma senza eccezioni) ogni sorta di circolazione motorizzata (almeno dei veicoli privati) entro le zone centrali delle città. Perchè i divieti parziali, di senso, di svolta, di direzione, ecc. se in un primo tempo consentono qualche possibilità di traffico (sia pure uniforme e noioso), portano poi, ad un certo momento, alla congestione ed alla paralisi. Quale delle due soluzioni caratterizzerà i prossimi decenni, nella viabilità musicale? (Nei laboratori sperimentali giovani musicisti tracciano nuovi assi di rapido scorrimento, sulle vecchie piante delle città musicali, giovandosi di complesse apparecchiature elettroniche: dovremo a loro il superamento della incombente congestione?).

■

L'altro Falstaff. *Per una coincidenza forse non fortuita, mentre von Karajan, Gobbi, la Schwarzkopf, la Canali ed i loro amici riproponevano alla Scala il* Falstaff, *colorandolo di tinte inconsuete e pur suggestive, offrendo ai critici dei gravi quotidiani ed ai redattori musicali dei settimanali futili inattese possibilità di accostamenti singolari (secondo taluni il* Falstaff *del direttore salisburghese si sarebbe addirittura rivestito coi panni del* Cavaliere della rosa), *mentre dunque questo* Falstaff *anglo-bavaro-scaligero movimentava le fantasie dei lucenti abbonati, aprendo nuovi orizzonti ed arricchendo di extrapolazioni interpretativo-culturali certe recenti deliberazioni in materia di unione doganale europea, un altro* Falstaff, *anzi meglio dire l'altro* Falstaff, *si presentava al pubblico, a pochi passi dall'austero portone della Scala, anch'esso in una nuova edizione, non meno singolare: in veste di conferenziere.*

L'altro Falstaff (*ma occorre dirlo?*) *è Mariano Stabile; alla Società del Giardino ha intrattenuto un pubblico non meno elegante di quello della Scala, probabilmente lo stesso, sui segreti del suo personaggio; segreti che Stabile conosce bene se gli ha affidato la sua voce (ed anche qualcosa di più) per qualche cosa come* 1200 (*milleduecento*) *volte (settanta soltanto alla Scala). Una data fondamentale*: 26 *dicembre* 1921; *una data importante, non soltanto nella vita di Mariano Stabile; quella sera egli per la prima volta cantava il* Falstaff, *per la prima volta cantava alla Scala, per la prima volta cantava sotto la direzione di Toscanini; ma quella stessa sera si inaugurava la prima Stagione lirica organizzata dall'Ente Autonomo della Scala, si inaugurava la serie felice, anche se troppo breve, degli anni toscaniniani della Scala. I fischi del pubblico, durati per tutto il primo atto, stavano a dimostrare la scarsa soddisfazione generale per quella decisione, voluta da Toscanini, di non ammettere l'accesso al teatro una volta iniziato lo spettacolo* (" Abbiamo fatto la Scala, *borbottava Toscanini alla fine della serata,* ora bisogna fare gli scaligeri").

Ma Mariano Stabile, esordiente tre volte (alla Scala, nel Falstaff, *con Toscanini) era fermamente convinto che il fischiante concerto delle gallerie fosse dedicato esclusivamente a lui.*

Convinzione breve, ma spiacevole. Poi, trentacinque anni di Falstaff, *un'intera carriera spesa a perfezionare un personaggio* (" personaggio tragico ", *dice lui,* " allegra è la vicenda, ma tragico il personaggio ") *ad indagare tutte le inflessioni più nascoste. Eccolo dunque ora pronto a svelare agli altri, a quelli che* Falstaff *conoscono soltanto per averlo affettuosamente befeggiato da una poltrona di platea, tutti quegli aspetti del personaggio, tutti quei segreti " operativi " che gli hanno consentito di interpretarlo così validamente per quasi mezzo secolo.*

Mariano Stabile parla di Falstaff *e di se stesso; è sereno, vivacissimo, talchè nella sua figura non v'è niente di patetico. Si commuove, ma per un solo momento, quando parla di Toscanini.*

Un'annotazione marginale: Stabile, l'altro Falstaff, *non ha perso l'accento siciliano.*

PANFILO

---

concorsi

Durante il prossimo agosto si svolgerà a Rio de Janeiro un Concorso Internazionale di Pianoforte aperto a concorrenti di ogni nazionalità che non abbiano superato i 32 anni di età.

Le domande di iscrizione devono essere inviate alla Organizaçao de Concursos

Internacionais e Concertos, Rua Visconta de Piraja, 151 1° andar, Ipanema - Rio de Janeiro (Brésil), corredate dai seguenti documenti: atto di nascita, *curriculum vitae*, eventuali diplomi o certificati di studio, stralci di critiche e 3 fotografie recenti. Al vincitore verranno assegnati un premio di 1.000 dollari e il contratto per una *tournée* comprendente un minimo di 10 concerti. Il secondo premio è di 500 dollari. Un premio speciale sarà assegnato al migliore interprete di musica brasiliana.

Per maggiori informazioni rivolgersi alla Segreteria del Concorso.

■

La Casa Editrice Carrara di Bergamo, specializzata in pubblicazioni di musica sacra, bandisce un Concorso per una *Collana di sei motetti* a due voci uguali con accompagnamento d'organo o d'armonio. Il monte premi è di lire 200.000 Chi intende partecipare, chieda alla Segreteria del Concorso in Bergamo (via Caleppio, 4) le norme dettagliate e i testi latini da musicare. Il Concorso scade il 31 maggio p. v.

■

Nel quadro delle annuali celebrazioni volute dalla città di Genova per onorare la memoria di Cristoforo Colombo, trova posto il Premio Internazionale di Violino « Nicolò Paganini ».

Al Concorso possono partecipare violinisti di qualsiasi nazionalità che non abbiano superato i 35 anni alla data del 1° ottobre 1957 e che inviino regolare domanda alla Segreteria del Premio, presso il Civico Liceo Musicale « Nicolò Paganini » via Pisa, 56 - Genova, entro il 15 agosto 1957. La domanda dovrà essere accompagnata da un certificato di nascita, da un breve *curriculum vitae*, da un diploma o certificato di studi musicali da 2 fotografie recenti.

Al vincitore sarà assegnato un premio indivisibile di L. 2.000.000. Per ogni informazione, compreso il programma delle composizioni da presentare al Concorso, rivolgersi alla Segreteria del Liceo.

■

Sotto la Presidenza del Direttore del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, M° Jacopo Napoli, si è riunito il Comitato promotore delle onoranze a Domenico Scarlatti nel secondo centenario della morte del grande Compositore napoletano.

Il Comitato, composto dalle maggiori personalità della cultura e dell'arte, ha deciso di promuovere una serie di manifestazioni.

Fra queste è da segnalare il Concorso Internazionale in collaborazione con la *Gazzetta Musicale di Napoli* per un saggio storico-critico che illustri la figura dell'Artista o aspetti singoli della sua produzione.

Il Comitato, inoltre, organizzerà esecuzioni di musiche strumentali e teatrali dell'Autore celebrato.

RECENSIONI:

libri

RAFFAELLO MONTEROSSO. ***Musica e ritmica dei trovatori.*** Milano, Giuffré, 1956. In-8°, pp. 121, con un facsimile ed una trascrizione. L. 1000 (Università di Parma, Collezione di studi, testi e manuali a cura della Scuola di Paleografia musicale, Cremona).

Se la lirica occitanica ha trovato filologi che in quasi tre secoli hanno potuto compiere passi fondamentali per la sua comprensione, la musica, che a questa poesia si riferisce, non ha avuto ancora eguale messe di valorosi esegeti. La musicologia infatti, è avanzata spesso a tentoni, soggiogata via via dalle teorie illuministiche, romantiche o positiviste che dominavano i tempi.

Come è noto la maggior parte delle melodie provenzali è conservata in quattro mss. principali: il ms. R. (Parigi, Biblioteca Nazionale), il ms. G. (Milano, Biblioteca Ambrosiana) che contengono solo canzoni trobadoriche; il Canzoniere W e il Canzoniere X pure della Biblioteca Nazionale di Parigi che contengono testi provenzali e francesi. Vi è da premettere che questi codici costituiscono delle antologie, redatte in epoca posteriore al fiorire dell'arte occitanica; non tutte le poesie sono dotate di notazione musicale, molte ne sono anzi prive, altre portano il solo tetragramma (rigo sempre usato in questi mss.) ma senza note. Il *corpus* più importante è, senz'altro, il cod. R che contiene 160 melodie delle 260 che conosciamo: di queste 160, 119 sono *unica*, le rimanenti 41 si trovano anche negli altri manoscritti.

La lettura tonale è abbastanza facile, mentre la questione del ritmo presenta difficoltà di non agevole risoluzione. Quest'ultima questione ha interessato e affascinato da tempo gli studiosi e già il De La Ravallière e il De La Borde nel XVIII secolo pubblicavano rispettivamente: *Les poésies du roy de Navarre avec des notes et un glossaire* (1742, in due volumi) e *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1751) sostenendo una tesi "mensuralistica" che riduceva arbitrariamente i valori musicali a misure proporzionali rigide. Più tardi François Louis Perne, appoggiandosi alle teorie esposte nella franconiana *Ars cantus mensurabilis* tentò una via più scientifica, irretendosi però in una misura ternaria, che, pur tiranna, resistette a lungo. Al Riemann (*Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Lipsia 1878 e *Handbuch der Musikgeschichte*, I vol., 2ª parte, cap. XV) è dovuto il primo tentativo degno di interesse: peccato che l'importante premessa, laddove si affermava che la ritmica musicale poteva essere solo influenzata e determinata dalla ritmica testuale, non ebbe una soddisfacente conseguenza pratica e si ridusse ad un rigido sistema di schemi preconcetti, dove la enorme varietà della lirica romanza veniva imprigionata e irrimediabilmente compromessa. Dal Riemann al Restori (*Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, R.M.I. Vol. II e III, 1895, 96) che segna un autentico punto di partenza per ulteriori ricerche, dal Beck all'Aubry al Ludwig, al nostro Sesini, è un fiorire di teorie che, tuttavia troppe volte presentano il fianco a logiche critiche, o peccano di anacronismi, o infine rivelano preoccupazioni unilaterali, quando il filologo non è musico o viceversa.

Raffaello Monterosso, noto docente di Storia della Musica alla Scuola di Paleografia Musicale della Università di Parma e alla Università di Pavia, ha di nuovo affrontato il problema con la sua inoppugnabile competenza e con autentico coraggio; il volume uscito ora precede un promesso (e sinceramente atteso) studio integrale del canzoniere R. L'Autore, dopo aver descritto i codici, esamina e confuta le teorie precedenti fino alla

recentissima di Enrico Paganuzzi (*Sulla notazione neumatica della monodia trobadorica*, R.M.I. LVII, fasc. I pp. 23, 47) dimostrando chiaramente i lati deboli e irricevibili delle concezioni. Ma è nel terzo e ultimo capitolo dell'opera (*Melodia e ritmo della musica trobadorica*) che si entra nel vivo dello scritto, quando il Monterosso si accinge ad esaminare i testi per poterne dare una definitiva interpretazione. A parte il valore scientifico indiscutibile della interpretazione dell'Autore e della quale, nel breve spazio concesso, tenteremo di dar ragione, bisogna anche apprezzare in questo studio le finalità prevalentemente musicali, in grazia di quell'invito, che vorremmo da tutti accolto, a considerare le melodie trobadoriche come opere d'arte (e ne hanno pieno diritto) e cioè non soltanto come campo d'indagine per divagazioni pseudo erudite.

"*L'esposizione analitica* — scrive il Monterosso — *dei principali tentativi sino ad oggi compiuti per dare una fisionomia ritmica precisa alle melodie trobadoriche, se sotto un aspetto si è rivelata utilissima nel farci toccar con mano le insufficienze di tutti quei sistemi che pretendono di applicare alla mobilissima melopea occitanica, la mortificante uniformità di un ritmo comunque precostituito, acquista però senso compiuto solo se sia fatta seguire da un ulteriore tentativo di traduzione, che, senza voler rappresentare, a tutti i costi, una novità assoluta, riesce a porre melodie e ritmo in un rapporto nuovo, accettabile in primo luogo dal musicista, e poi anche dallo storico di professione*".

Tralasciato per impossibilità materiale un metodo di confronto, come si è fatto e si fa per i canti della Chiesa cristiana occidentale e orientale, bisogna prima di tutto tener presente aspetti primitivi di capitale importanza. I manoscritti non recano indicazioni ritmiche perciò: o le melodie sono aritmiche (il che è assurdo) oppure "*il ritmo musicale aveva in sè caratteri così evidenti, da non richiedere l'impiego di semeiografie particolari*". Verrebbe così a prender vita l'ipotesi "*che il ritmo musicale di queste canzoni possa essere rivelato dal ritmo dei versi*" non confondendo questo ritmo con la ritmica verbale, chè allora si ritornerebbe agli errori del passato. Dopo aver chiarito i molti preconcetti che ancora vivono sulle prerogative del ritmo e posto in risalto la marcata prevalenza dell'elemento individuale, il Monterosso considera l'essenza del ritmo poetico (così sempre mal compreso e negligentemente insegnato nelle nostre scuole) e del ritmo musicale (troppe volte limitato al concetto moderno e, approssimativo, del tempo forte e del tempo debole) concludendo: "*in musica, l'elemento primo, l'emanazione immediata della creazione è la melodia; la quale nell'atto stesso in cui assume forma concreta estrinsecandosi in suoni, porta con sè ogni altro elemento accessorio, primo tra i quali il ritmo*". Quindi diviene addirittura abnorme imporre ad una melodia un ritmo dall'esterno, precostituito o peggio nato da una teoria schematica, che rinchiuderebbe le possibilità espressive di tale melodia in ferree e rigide maglie. Nel caso poi della lirica occitanica, dove il più delle volte il poeta era anche l'autore della musica, siffatte concezioni non avrebbero senso.

In vari passi del *De Vulgari eloquentia* intendendo le parola di Dante "*secondo quanto vogliono effettivamente dire*" sono lumeggiati chiaramente i rapporti fra il ritmo poetico ed il ritmo musicale ed anche la frase del *Micrologus* di Guido d'Arezzo, secondo il quale "*occorre che la melodia venga eseguita come suddivisa in piedi*" va tenuta evidentemente presente. Lo stesso significato dell'accento si è andato trasformando dall'antichità classica al medio evo, quando non rappresenta più l'altezza della sillaba, ma la sua intensità. Infine la metrica classica è separata dalla metrica medioevale ancora da un elemento determinante: il piede: per i greci e per i latini era la misura del verso e comprendeva quelle entità a loro ben note che sono i *tempi primi*, concetto che era strettamente connesso a quello di *arsi* e di *tesi* e che dava alla lettura una particolare colorazione, nota a tutti, allora, ma oggi sconosciuta, forse per sempre. Codesto piede metrico sussisteva nel Medio Evo, ma veniva realizzato con diversi mezzi espressivi: nasce in fondo quell'accento intensivo che va a significare la sillaba lunga e la lirica romanza sentirà il verso come una successione di piedi ritmici e non più metrici: non più allora un susseguirsi di *tempi primi*, ma di *tempi isocroni*.

Tralasciando per brevità le ulteriori dotte argomentazioni che abbondano nell'opera, concluderemo dicendo che nell'interno del verso neolatino veniva formandosi una ritmica che, per essere nuova e mutevole di verso in verso, non può rendersi schiava di schemi formalistici imposti dall'esterno; "*poesia e musica devono sempre conservare la propria indipendenza, pur concorrendo in unica sintesi all'espressione artistica unitaria*" Davanti ad una melodia trobadorica perciò si dovrà procedere alla trascrizione in questo modo:

a) al tempo primo sillabico si farà corrispondere un tempo primo musicale che, per convenzione, si potrà esprimere con una semiminima, cui corrisponderanno i neumi di una sola nota (*puncta, virgae*).

b) alle *ligaturae* si assegneranno valori proporzionalmente minori (ligatura binaria-due ottavi; ternaria-terzina di crome; quaternaria-quattro sedicesimi).

c) le *conjuncturae*, di conseguenza, avranno valori minori.

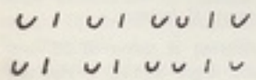
Ad un piede binario, poi, corrisponderà una battuta di due parti, a un piede ternario una battuta di tre quarti e così via; ne otterremo un sistema per nulla meccanico e che lascerà al verso la sua naturale elasticità.

Un breve esempio chiarirà il concetto e sceglieremo i primi due versi della squisita *Pastorella* di Marcabruno, pubblicata nel volume dal canzoniere R e con l'Autore dello studio in questione diremo: "*il lettore veda, ascolti soprattutto, e poi... giudichi*".

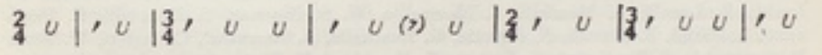
I versi sono:

L'autrier, just'una sebissa
trobey pastora mestissa
(L'altrieri, all'ombra di una siepe
trovai una pastora bastarda).

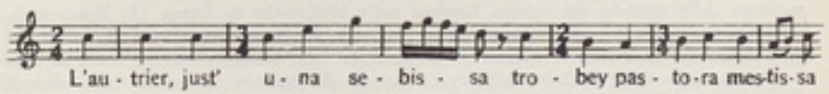
La scansione darà:



trascrivendo allora mantenendo gli accenti sul tempo forte di ogni battuta: otterremo la seguente successione ritmica:



In notazione moderna si avrà:



GIAMPIERO TINTORI

COLLECTANEA HISTORIAE MUSICAE II. Firenze, Leo S. Olschki, 1956. In-8°, pp. 478, con molte illustrazioni ed esempi musicali.

La *Collectanea Historiae Musicae* si avvia a divenire una collana di studi musicologici veramente unica non solo in Italia, ma anche nel consesso internazionale. Infatti se il primo volume, pubblicato dalla Casa Olschki nel 1953, manteneva un vagamente incerto carattere sperimentale, questo secondo volume che affiancandosi al primo garantisce della vitalità della collana, con la sua corposità e con il suo valido contenuto, afferma l'intenzione dell'editore e dei suoi collaboratori di mantenere la collana stessa su un piano tale da poter rivaleggiare con i più quotati periodici del genere. A questa solida realizzazione vada dunque anche l'augurio che fra il secondo e il terzo volume della bella collana, l'intervallo di tempo sia molto minore che fra il primo e il secondo, sì da stabilire una periodicità più frequente di pubblicazione dei volumi, che valga almeno in parte a riempire in Italia il lacrimevole vuoto lasciato dalla scomparsa dell'unico grande e annoso organo della musicologia nostrana.

Questo secondo volume, nelle intenzioni del Comitato Promotore, e dell'editore, doveva festeggiare Adelmo Damerini, Andrea Della Corte e Fausto Torrefranca all'atto della cessazione del loro pubblico insegnamento, e il Ministero della Pubblica Istruzione aveva concorso, proprio a tale scopo, alla notevole spesa editoriale. Purtroppo nel tempo intercorso fra la programmazione dell'antologia e la sua pubblicazione, Fausto Torrefranca ha concluso la sua vita terrena, così la cerimonia, che doveva essere lieta, della consegna del volume agli studiosi giubilati, s'è velata di mestizia per la scomparsa di uno di essi, per il quale il volume viene ad assumere anche veste commemorativa E la laboriosità della preparazione ha fatto sì che ben quattro altri insigni musicologi siano anch'essi venuti a mancare prima di poter ricevere la *Collectanea II*: Manfred Bukofzer, Jacques Handschin, Luigi Parigi e Ottavio Tiby. Due di essi, il Bukofzer, e il Parigi hanno probabilmente collaborato con il loro ultimo scritto. Tutti comunque sono stati ricordati nella breve prefazione del Comitato Promotore che apre il volume.

Quanto alla sostanza del volume, essa è quanto mai varia e diversa; si tratta di 38 contributi che allineano, disposti per ordine alfabetico dei nomi degli autori, i risultati di studi particolari condotti nei più diversi campi della musicologia internazionale da: R. Allorto, H. Avenary, G. Barblan, G. Biella, A. Bonaccorsi, N. Bridgman, M. P. Bukofzer, G. Croll, A. Damerini, A. Della Corte, B. Disertori, H. Engel, H. Federhofer, V. Fédorov, L. Feininger, F. Feldmann, E. Haraszti, M. Santiago Kastner, F. Lesure, A. Lualdi, R. Lunelli, A. Mondolfi, F. Mompellio, W. S. Newman, S. Paganelli, E. Paganuzzi, L. Parigi, R. Piattoli, N. Pirrotta, G. Roncaglia, A. Rosenthal, C. Sartori, W. Senn, D. Stevens, L. F. Tagliavini, G. Tintori, G. Vecchi ed E. Winternitz.

I contributi sono varii, abbiamo detto, di argomento e di entità: essi vanno dai cataloghi ragionati delle musiche dei maestri lucchesi nelle biblioteche di Lucca (A. Bonaccorsi), al catalogo del fondo cinquecentesco della Nazionale di Napoli (A. Mondolfi), a quello della Biblioteca Comunale di Cesena (S. Paganelli); dalle bibliografie degli *unica* di musica strumentale della Bodleian Library di Oxford (D. Stevens), a quelle delle edizioni italiane di Corelli (C. Sartori) e di opere di compositori bolognesi del sec. XVII (A. Rosenthal); da studi monografici su singoli autori, come Adriano Banchieri (R. Allorto), Agostino Agazzari (G. Barblan), Michelangelo Grancini (G. Biella), Diego Personé (N. Bridgman), M. I. Glinka (V. Fédorov), Pierre Sandrin (F. Lesure), Sigismondo D'India (F. Mompellio), Giovanni Pietro del Buono (W. S. Newman), Orazio Vecchi (G. Roncaglia), Niccolò Corradini (L. F. Tagliavini), a studi più generali sulla musica strumentale ebraica (H. Avenary), sul libretto melodrammatico (A. Della Corte), sul sentimento nella musica vocale (H. Engel), sulla scuola policorale romana (L. Feininger), e sulla storia della melica sacra in Italia tra il XIII e il XIV sec. (G. Vecchi). Una serie di contributi è dedicata a strumenti e a musiche strumentali: a una composizione strumentale nei Codici Tridentini (B. Disertori), a un'intavolatura d'organo del 1598 (M. S. Kastner), alla

chiusa dell'*Arte della fuga* (A. Lualdi), all'organo di Como (R Lunelli), al suonare in piedi gli strumenti a corda da tasto (L. Parigi), a una viola da gamba di St. De Fantis (W. Senn) e a raffigurazioni di antichi strumenti italiani a tastiera (E. Winternitz). Argomenti particolari studiano gli altri collaboratori.

Il panorama offerto dalla *Collectanea II* è dunque assai vasto e complesso, ricchissimo di contributi nuovi nel campo puramente bibliografico, e di geniali interpretazioni in sede critica e storica, ma è assolutamente impossibile qui entrare più a fondo in materia anche solo accennando ai meriti dei singoli contributi. Si vuole invece sottolineare la importanza della raccolta nel suo insieme, che oltre al suo simpatico valore celebrativo, costituisce globalmente un sostanziale apporto alla musicologia in generale, tanto più vasto poichè la collaborazione è stata raccolta dai più diversi centri di studio. Non resta che augurarci che l'editore continui la sua coraggiosa e meritoria impresa e faccia seguire ai due volumi della *Collectanea* un'altra lunga serie di antologie che siano altrettanto ricche e interessanti quanto le prime due. E' il miglior augurio per la musicologia internazionale.

C. S.

BERNARD GAVOTY. *Herbert von Karajan.* Fotografie di Roger Hauert. Edizione italiana a cura di Guido M. Gatti. In-8°, pagg. 32. Edizione italiana: Milano, Ricordi, 1956. (« I Grandi Interpreti »). L. 1000.

Se gli angeli musicanti dei dipinti del Quattrocento permettono spesso di scoprire una consuetudine musicale difficilmente ricostruibile con pari vivezza dalle cronache dell'epoca; se i ritratti dei maestri dell'Ottocento hanno soprattutto la funzione di esaltare la fisionomia del personaggio in atmosfere suggestive ed accese, la fotografia ha il pregio dell'assoluta obiettività, della fedele riproduzione della realtà visiva, còlta al di fuori di ogni partecipazione soggettiva che non sia quella di chi è fotografato e, beninteso, sa benissimo di esserlo.

Queste considerazioni sono suggerite dal recente volumetto pubblicato da Ricordi a cura di Guido Maria Gatti, comprendente ventun fotografie di Herbert von Karajan, còlto nei più svariati atteggiamenti, direttoriali e no. Le noticine a piè di pagina esplicano puntualmente le illustrazioni corrispondenti: « *Lucerna, estate 1955* »; « *Chi ha detto che Karajan non sorride mai?* »; « *Karajan commenta un Adagio di Mozart per gli allievi del suo corso di direzione d'orchestra a Lucerna* »; « *Ascoltando i suoi dischi* »; « *Alla ricerca dell'espressione* »; « *Un momento di riposo* », ecc.

Il volume comprende anche il testo di una lunga lettera di un allievo, una diligente nota bibliografica, un'utilissima discografia e infine il fac-simile di un manoscritto di Karajan, tratto da un capitolo di un libro in preparazione sull'arte direttoriale.

MI. RO.

FRANCESCO BUSSI. *L'Antifonario Graduale della Basilica di S. Antonino in Piacenza* (Sec. XII). Saggio storico critico. Prefazione di Raffaello Monterosso. Piacenza, Scuola Artigiana del libro, 1956. In-8°, pp. XV-131, con 2 tav. f.t. e numerosi esempi musicali. (« Biblioteca storica piacentina », vol. XXVII).

Piacentino di nascita e residenza, dell'amore che lo lega al natio loco Francesco Bussi ha dato una prova per lo meno insolita studiando, con zelo filologico e con passione musicale, un importante codice. l'*Antifonario Graduale* del XII secolo che si conserva nella Basilica di S. Antonino della sua città.

Al di là delle benemerenze locali, il lavoro è ampiamente meritorio perchè reca un prezioso contributo alla conoscenza di una sia pur limitata parte di quell'enorme patrimonio paleografico-musicale che è sparso negli archivi italiani. Una azione fattiva in questa direzione è stata iniziata dalla Scuola di Paleografia musicale di

Cremona, e il Bussi, che in questo Istituto universitario ha arricchito la sua preparazione, col presente studio ha documentato il notevole livello raggiunto nelle sue conoscenze paleografico-gregoriane, inserite nel più ampio cerchio di una formazione umanistica e musicale notevole.

L'analisi dell'*Antifonario-Graduale* di S. Antonino è condotta, attraverso quattro esaurienti capitoli, il primo dei quali è dedicato alla descrizione del codice, alla composizione ed alla provenienza. Seguono l'indice alfabetico delle singole parti del *Proprium Missae*, delle Antifone ed Inni, delle feste dei Santi che sono ricordate nel *Graduale* (cap. II) e la tavola dei neumi (cap. III).

La parte centrale del lavoro — che è anche la più estesa ed importante — è costituita dal cap. IV, nel quale viene compiuto lo studio comparato di 41 varianti melodiche e neumatiche che il codice piacentino presenta nei confronti di due notazioni sangallesi e delle notazioni beneventane e acquitana.

Il rigoroso procedere dei raffronti nell'intento di stabilire le concordanze e le divergenze delle diverse lezioni e poi tra scerglierne la più autorevole e probante, non è fortunatamente rinchiuso nell'arida finalità paleografica, ma vivificata da osservazioni e giudizi riconducenti alla strada maestra: che accresce l'interesse musi cale, sempre vivo e presente nell'intero lavoro.

RI. AL.

LEONARDO DE LORENZO. ***My Complete Story of the Flute*** (The Instrument - The Performer - The Music). New York, The Citadel Press, Inc., 1951. In 8°, pp. 493 con 32 tav. f.t. ed es. mus.

ID. ***Addenda to « My complete Story of the Flute »*** (About 100 thumbnail biographies and other interesting material). Copyright 1954 by Leonardo De Lorenzo. Printed by « Village Printer » Manhattan Beach. In 8°, pp. 27 con es. mus.

ID. ***Addenda number II to « My complete Story of the Flute »*** (Thumbnail biographies and other material). Copyright 1955 by Leonardo De Lorenzo. Printed by C. D. Mulkins, Printer, Redondo Beach, Calif. In 8°, pp. 22 con riproduzioni mus.

E' opportuno porre anzitutto in chiaro che il presente lavoro del musicista italiano Leonardo De Lorenzo — uno dei maggiori flautisti della nostra epoca, operoso negli Stati Uniti, anche didatta insigne e autore di musica cameristica — non vuol essere una vera e propria storia del flauto, nè, tantomeno, un rigoroso studio sul medesimo, confortato da disquisizioni tecniche, bensì qualcosa di meno circoscritto e sistematico, facente perno anche su impressioni e ricordi dell'autore, e, come vedremo, su altro ancora. Il lavoro, infatti, come avverte la prefazione, avrebbe potuto intitolarsi *Reminiscences of a Flute Player*.

L'opera, che consta complessivamente di un ampio volume, diviso in quattro sezioni, e di due brevi supplementi, si presta, esaminata in blocco, ad una ideale distinzione in due parti. L'una, di intonazione storica o meglio enciclopedica, anche se non redatta con intenti propriamente critici e scientifici, riguarda lo strumento (di cui rifà in sintesi la storia e accenna opportunamente alle varie famiglie), la sua letteratura, gli esecutori, anche dilettanti, i compositori, ed è corredata di utili tratti biografici; l'altra, che non segue direttamente la prima, ma ad essa con disinvolta libertà si interpone, è tutta materiata di aneddoti, curiosità, ricordi, notizie varie per argomento e carattere, perfino umoristico.

Quanti si interessano al flauto, e soprattutto ai flautisti, troveranno in quest'opera una miniera inesauribile di informazioni. La pubblicazione, presentata in pregevolissiva veste tipografica, è arricchita da numerose illustrazioni e da riproduzioni musicali.

STO.

LETTERE AL DIRETTORE

« Credo più ai buoni allievi che ai buoni insegnanti »

... succede comunque che un buon maestro formi tre, quattro allievi bravissimi, sopra un centinaio di altri che non riescono...

Evelina Moore - Stresa

Le risponderò con una frase con la quale il pianista Ernesto Consolo (*Londra* 1864 - *Firenze* 1931) era solito schermirsi dei complimenti che gli venivano rivolti per i suoi migliori allievi: « *Grazie, grazie,* diceva il Consolo, *ma io credo più ai buoni allievi che ai buoni insegnanti* ».

Le opere che escono dai concorsi

... fra l'altro dai concorsi escono sempre opere incapaci di tenere il cartellone...

Enzo Tagliabue - milanese a Londra

Il « sempre » è una tua esagerazione. Si conoscono opere uscite da concorsi le quali stanno tenendo il cartellone da prima della fine dell'800. Certo che se il concorrente scrive l'opera tenendo continuamente d'occhio il Premio come il gatto la bistecchina, tanto vale che musichi il libretto... della Cassa di Risparmio.

La Octo-basse

... nel tradurre un mediocre romanzo francese m'incontro con uno strumento musicale chiamato Octo-basse che non arrivo a capire com'è fatto, anche perchè il romanziere ne parla canzonando un suo personaggio entusiasta di tale strumento.

Dr. Mario Crivelli - Milano

La *Octo-basse*, mostro strumentale a corde, a vento, con pedali e manuali, inventato dal Vuillaume nell'855, avrebbe avuto il compito di rendere suoni profondissimi, addirittura un'ottava sotto quelli del contrabbasso. Non fu mai utilizzato, ed è null'altro che una curiosità del Museo del Conservatorio di Parigi. Sarebbe il modello meccanico di un sogno fallito. (Se di ogni sogno fallito si conservasse un modello meccanico, non si camminerebbe più per le strade).

Concerti serali e dilettanti gaffeurs

... il mio nome per favore lo tenga nella penna. Non vorrei sembrare un professionista che cerca d'inserirsi nella famiglia artistica per acquisto di ornamento. Ma ricorda che bel pubblico c'era allora ai concerti serali del Conser-

vatorio? Pubblico in prevalenza di professionisti che dopo una giornata di lavoro correva alla musica assetato di « evasione » come dicono ormai anche le domestiche.
Ora i concerti sono quasi sempre di giorno: addio evasione per noi poveri professionisti. L'ultima volta che potei andare a un concerto di pomeriggio, ricordo che m'incontrai con Lei nell'atrio proprio al momento che due giovani signore (molto eleganti) uscendo nervosette dalla sala Le venivano incontro dicendoLe: « Ce n'andiamo via perchè questo Liszt è proprio diventato ormai insopportabile ».
Di lontano però giungevano le note degli Studi sinfonici. *Un improvviso cambiamento di programma: le due signore scambiavano Schumann per Liszt.*

Dr. A. V. - Milano

Mah! Il pubblico dei concerti serali ho l'impressione che se ne vada scomparendo. La radio, la tele, comodamente seguite nel tepore della casa...
Comunque per il momento sospendiamo questi problemoni organizzativi e restiamo ancora un pochino fra i nostri amabili *gaffeurs*. Legga questa letterina appena arrivata fresca fresca da Gorizia:

Gorizia, 20-3-1957

*... il mio maestro di pianoforte, cui piace a tempo perso giocare qualche burla, mi ha raccontato questo gustoso aneddoto. Vari anni or sono egli, presente in salotto aristocratico, eseguì a memoria l'*Omaggio a Rameau *di Debussy facendolo credere opera di un suo amico, studente di composizione. Subito dopo l'esecuzione il critico musicale di un giornale abbastanza importante si avvicinò all'esecutore e gli disse: « Dica al suo amico che molte pagnotte deve ancora mangiare prima di fare il compositore! ».*

Siro Pezziol

« *Tutti questi grandi premi a scrittori e artisti arrivati* »

... gran bella cosa festeggiare gli arrivati, ma noi giovani, sempre sul piede di partenza, quand'è che saremo « arrivati » mancandoci... i biglietti di viaggio?

Walter Granchi - livornese

Hai ragione, caro Walter. La pensava come te anche Bernard Shaw, a giudicare dalla sua definizione del Premio Nobel: « Un salvagente che si lancia al naufrago quando ha già raggiunto la riva ».
Che posso dirti? Impara a nuotare.

Resp. Guido Valcarenghi
Arti Grafiche G. Mongiuzzi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
ALFANO	*Sakuntala*	Opera	3	Milano RAI	Basile		Ricordi
AURIC	*Musical Chairs*	Balletto		Hagen	Epplen		Ricordi Paris
BANFIELD (de)	*The Combat*	Balletto	1	Toulouse			Ricordi New York
BANFIELD (de)	*Una lettera d'amore di Lord Byron* (1ª esecuzione mondiale per televisione)	Opera	1	Montreal CBC-TV	Mazzoleni		Ricordi New York
CATTOZZO	*Misteri gaudiosi*	Opera		Arosio	Castagnino		Ricordi
CIMAROSA-RESPIGHI	*Le astuzie femminili*	Balletto		Halifax CBC	Mayer		Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Intermezzo buffo		Bruxelles INR	André		Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto		Lille RTF	Clowez		Ricordi Paris
FERRARI TRECATE	*Buricchio*	Opera scherzosa	3	Genova	Teieri		Ricordi
GANNE	*Hans le jouer de flûte*	Operetta		Nimes			Ricordi Paris
JOMMELLI-ZANON	*L'Uccellatrice*	Opera	1	Buenos Aires	Sivieri		Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Boulder	Byers		Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Bremen	Hindler		Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Fredonia N.Y	Siegli		Ricordi New York
MENOTTI	*La Medium*	Opera	2		Casagrande		Schirmer
MENOTTI	*Il Telefono*	Op. com.	1	Breseva	Ziino		Schirmer
POULENC	*Dialoghi delle Carmelitane*	Dramma	3	Milano RAI	Sanzogno		Ricordi Paris
ROSSELLINI	*La Guerra*	Opera	1	Trieste RAI	Gerelli		Ricordi
SAUGUET	*La Contrebasse*	Op. buffa	1	Marseille	Erik		Ricordi Paris
SAUGUET	*Le Contrebasse*	Op. buffa	1	Nancy	Erik		Ricordi Paris
SCUDERI	*Donata*	Opera	3	Milano RAI	Rapalo		Ricordi
VERETTI	*I Sette peccati*	Mistero coreograf.	1	Torino RAI	Albert		Ricordi
WOLF FERRARI	*Il Campiello*	Op. buffa	3	Frankfurt	Häfner		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
AGUIRRE	*2 Danze argentine*	Orch.	New York NBC	Worhees		6	Ricordi
AGUIRRE	*2 Danze argentine*	Orch.	Mar del Plata	Castro		6	Ricordi
BACH-PICK MANGIAGALLI	*2 Preludi*	Archi	Charlotte	Pfohl		9	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*3 Corali*	Orch.	London BBC	Hopkins		12	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*3 Corali*	Orch.	London BBC	Hopkins		12	Ricordi
BACH-RESPIGHI	*Passacaglia in do min.*	Orch.	Paris	Bernstein		15	Ricordi
BOULANGER	*Nocturne*	Orch.	Paris RTF	Bernard			Ricordi Paris
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Napoli	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	RAI	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BELLINI-GARGIULO	*Concerto per oboe e archi*	Archi	Venezia	Fasano	Zanfini	10	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	Paris	Fasano	Zanfini	10	Ricordi
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Archi	Montreal CBC	Leduc		10	Ricordi
BOCCHERINI-SILVA	*Concerto per v.cello e orch. in re magg.*	Orch.	Grenville	Rickett		18	Ricordi New York

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
CASTALDI	*Tarantella*	Archi	London BBC	Mackerras		5	Ricordi
CATALANI - ZANDONAI	*In Sogno*	Picc. orch.	Nice PTF	Tesson		4	Ricordi
CLAUSETTI	*San Giovanni Lotterano*. Per coro a 4 v. miste e orch. (1ª esec. in Canada)	Orch.	Toronto	Barbini		22	Ricordi
CORELLI-PINELLI	*Sarabanda, giga e badinerie*	Archi	Paris	Janigro		8	Ricordi
CORELLI-TONI	*8° Concerto grosso in sol min.* «Per la notte di Natale»	Archi	Limoges	Guillot		15	Ricordi
CORTESE	*Prometeo*. Suite sinfonica	Gr. orch.	Bruxelles INR	André		20	Ricordi
FIUME	*Aiace*. Cantata	Coro e orch.	Monteceneri	Loehrer		21	Ricordi
FIUME	*Aiace*. Cantata	Coro e orch.	Bari	Rota		21	Ricordi
FIUME	*Concerto per orch.*	Orch.	Firenze	Weissmann		24	Ricordi
FUGA	*Concerto per v.cello e archi*	Archi	Torino RAI	Albert	Amphiteatroff		Ricordi
GABRIELI A.-GHEDINI	*Aria della battaglia*	Gr. orch.	Roma RAI	Rossi		9	Ricordi
GHEDINI	*Canzoni per orchestra*	Gr. orch.	Baden-Baden	Zimmermann		16	Ricordi
GHEDINI	*Maria d'Alessandria*: Interludio atto 3°	Gr. orch.	Milano RAI	Rivolt		6	Ricordi
KUBIK	*Sinfonia n. 3* (1ª esec.)	Orch.	New York	Mitropoulos			Ricordi New York
LAPARRA	*Suite italienne*, per picc. orch. con tromba solista	Picc. orch.	Köln	Marszalek	Neugebauer	9	Ricordi
LEVY	*Preludio*	Orch.	Sao Paulo	Souza Lima		4	Ricordi Sao Paulo
MALIPIERO	*Fantasie di ogni giorno*	Orch.	Roma RAI	André		8	Ricordi
MALIPIERO	*6ª Sinfonia* (degli archi)	Archi	Baden-Baden		Quintetto Boccherini	20	Ricordi
MANCINELLI	*Cleopatra*. Ouverture	Gr. orch.	Toronto	Agosti		14	Ricordi
MARTUCCI	*Colore orientale*	Orch.	Hamburg	Martin		7	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Picc. orch.	Hamburg	Martin		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Baltimore	Freccia		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Hamburg	Martin		6	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Preludio	Orch.	Milano RAI	Benintende Neglia		5	Ricordi
MIGNONE	*1ª Fantasia brasileira per pianoforte e orchestra*	Orch.	Stuttgart	Odnoposof	Priegnitz	15	Ricordi
MIGNONE	*Maracatù do Chico Rei*	Coro e orch.	Sao Paulo	Souza Lima		35	Ricordi Sao Paulo
MONTANI	*Concertino in mi per pianoforte e archi*	Archi	Baden-Baden	Smola	Weinert	12	Ricordi
NUSSIO	*Kotor Tänze*	Orch.	Sanremo	Nussio			Ricordi
PAISIELLO-LUALDI	*Proserpina*. 6 tempi di danza	Orch.	Sao Paulo	Ferraro		15	Ricordi
PERGOLESI-ZANON	*Stabat Mater*	Coro e archi	Amiens	Rebond		41	Ricordi
PETRASSI	*Partita*	Gr. orch.	Stuttgart	Erede		17	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Per pianoforte e orchestra	Orch.	Köln	Marszalek	Priegnitz	12	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Per pianoforte e orchestra	Orch.	Stuttgart	Mareczek	Bassler	12	Ricordi
PIZZETTI	*Canti della stagione alta*. Per pianoforte e orchestra	Orch.	Hamburg	Randolf	Beckmann	30	Ricordi
PRIOR	*Le Bateau ivre*	Orch.	Paris RTF	Martin			Ricordi Paris
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (2ª Suite)	Orch.	Sao Paulo e Radio Gazeta	Belardi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª Suite)	Archi	St. Louis (Missouri)	Golschmann		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (3ª Suite)	Archi	Stuttgart	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (3ª Suite)	Archi	Köln	Caracciolo		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (3ª Suite)	Archi	Berlin	Lange		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (3ª Suite)	Archi	Hamburg	Munchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (3ª Suite)	Archi	Mar del Plata	Calusio		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (3ª Suite)	Archi	Nice RTF	Mirouze		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (3ª Suite)	Archi	Nottingham			16	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (gennaio - febbraio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Belfagor*. Ouverture	Gr. orch.	Rochester (N.Y.)	Golschmann		7	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Toulouse RTF	Badin		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Dublino	O'Broin		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Radio Eireann	O'Broin		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Berlin RIAS	Reichert		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt	Molinari-Pradelli		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Berlin RIAS	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Roubaix	Thiriet		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Hamburg	Cordoné		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Saarbrucken	Miehl		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Bielefeld (Germ.)	Conz		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Bielefeld (Germ.)	André		18	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata per pianoforte e orchestra*	Orch.	Roma RAI	Argento			
RESPIGHI	*Il Tramonto*. Poemetto lirico per mezzo soprano e archi	Archi	Muncie (Indiana)	Guilet		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Strasbourg RTF	Briançon		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Sao Paulo e Radio Gazeta	Belardi		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	Peria (Illinois)	Golschmann		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	Sydney	Post		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Orch. cam.	Stuttgart	Muller-Kray		20	Ricordi
ROSSELLINI	*Vangelo minimo*		Roma RAI	Franci			Ricordi
SCARLATTI-TEBALDINI	*Sonata in re*, per flauto, archi e cembalo	Archi	Montreal	Pelletier		12	Ricordi
TESTI	*Movimento sinfonico*	Gr. orch.	Roma RAI	Caracciolo			Ricordi
THOMSON	*Concerto per flauto e orchestra*	Gr. orch.	Detroit (Mich.)	Paray			Ricordi New York
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Orch.	Roma RAI	Scaglia		14	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Orch.	Roma RAI	Cluytens		14	Ricordi
TURCHI	*Piccolo concerto notturno* (1ª esec. in Canadà)	Orch.	Vancouver CBC	Avison		14	Ricordi
VARESE	*Ionisation* (1ª esec. a Londra)	Percussione	London	Scherchen		8	New York
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	New York	Schermann		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Chicago	Reiner		20	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in fa* F. X. n. 1	Archi	Rennes	Capoulade		7	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*La Primavera* dalle *4 Stagioni*	Archi	Lyon RTF	Meunier		10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*L'Estate* dalle *4 Stagioni*	Archi	Mar del Plata	Calusio		10	Ricordi
VIVALDI-TAMBURINI	*Concerto in si min.*	Archi	Edinburgh	Roberts	Agnes Walker	18	Ricordi
VOGEL	*Thyl Claes*. 1° e 2° parte	Oratorio	Hamburg	Schmidt-Isserstedt	Exner-Becker-Schellow		Ricordi
WOLF FERRARI	*La Dama boba*. Ouverture	Orch.	Baden-Baden	Schmittgen		8	Ricordi
WOLF FERRARI	*La Dama boba*. Ouverture	Orch.	Hamburg	Schüchter		8	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe, 2 corni e archi	Archi	Berlin	Lange	Erthel	20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Suite-concertino in fa*, per fagotto, 2 corni e archi	Archi	Köln	Marszalek	Mauruschat	20	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve per archi*	Archi	Napoli	Pradella		15	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta per piccola orchestra*	Picc. orch.	Radio Louxembourg	Pensis		20	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta per piccola orchestra*	Picc. orch.	Roma RAI	Pradella		20	Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Orch.	Hamburg	Martin		8	Ricordi

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.

DIE STUDIENPARTITUREN RICORDI

bieten mehrere hundert Kompositionen aller Gattungen
der klassischen und modernen Musikliteratur.
Die elegante graphische Erscheinung, der klare Stich,
die zuverlässige und einheitliche Revision
in vorbildlicher Achtung der Originale
machen diese Sammlung zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel
für den Studierenden wie für den Liebhaber
und zu einem unschatzbaren Führer für den Musikhörer.
Die Preise dieser Partituren in 16° sind sehr vorteilhaft.
Vollständiger Katalog auf Anforderung.

LES PARTITIONS DE POCHE RICORDI

comprennent plusieurs centaines de compositions
appartenant à tous les genres
de la littérature musicale classique et contemporaine.
L'élégance de la présentation graphique,
la netteté lithographique,
l'authenticité de la révision, fidèle aux textes originaux,
font de cette collection un instrument indispensable
pour l'étudiant et l'amateur,
et un guide très utile pour l'audition de la musique enregistrée.
Les prix de ces partitions in-16° sont des plus modérés.
Catalogue complet sur demande.

THE RICORDI MINIATURE SCORES

comprise several hundred works, covering a wide field
in the literature of classical and modern music.
The attractive covers, the clarity of the printing
and the impeccable editing,
which shows an exemplary fidelity to the originals,
make the series indispensable to expert and amateur alike
and provide an invaluable accompaniment
when listening to recorded music.
The scores are very moderately priced.
A complete catalogue is available on request.

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Marzo 1957

PIANOFORTE

E.R. 1059	BACH C.P.E.	*Solfeggio* (Cesi B.)	150
E.R. 2344	BEETHOVEN	*Sonate, op.* 20 (Casella) (3ª Edizione)	250
E.R. 1030	BRAHMS	3 *Danze ungheresi* n. 5, 6, 7 (Marciano)	200

2 PIANOFORTI

129293	GAGNEBIN	*Concerto, pour piano et orchestre.* Trascrizione dell'Autore	1000

CANTO E PIANOFORTE

E.R. 1554	GUERCIA	*L'Arte del canto.* Metodo, per voce di soprano o mezzo-soprano. Parte I	500

CORO

124231	ROFINO	*Lo mi fa sol fare, a* 4 *voci maschili* (da « 12 Villote »). Trascrizione e adattamento di F. Torrefranca	250
129266	SCHINELLI	*Selezione di* 50 *Canti corali.* (dal « Canzoniere dei fanciulli »), per canto solo	600

STRUMENTI A FIATO

La Biblioteca del solista. Pezzi scelti per strumenti a fiato con accompagnamento di pianoforte. Trascrizione per strumenti in Si bem. di C. Andreoni

129309	BUZZI-PECCIA	*Lolita.* Serenata spagnola	250
129311	CARDILLO	*Core 'ngrato.* Canzone napoletana	250
129313	CHOPIN	*Tristezza* (dallo Studio, op. 10 n. 3)	250
129307	DE LEVA	*'E spingole francese!* Canzone napoletana	250
129315	DENZA	*Funiculì-funiculà.* Canzone napoletana	250
129308	MONTI	*Aubade d'amour.* Serenata (dal « Natale di Pierrot »)	250
129320	PUCCINI	*Gianni Schicchi* « O mio babbino caro »	250
129318	—	*Madama Butterfly* « Un bel dì vedremo »	250
129323	—	*Turandot* « Non piangere Lìù »	250
129316	SCHUBERT	*Serenata*	250
129310	SCHUMANN	*Sogno, op.* 15 *n.* 7 (Rêverie)	250
129312	TOSTI	*Ideale.* Melodia	250
129325	VERDI	*La Forza del Destino:* « Son Pereda, son ricco d'onore »	250
129306	—	*Nabucco:* « Va, pensiero sull'ali dorate »	250
129321	—	*Rigoletto:* « La donna è mobile »	250
129319	—	*La Traviata:* « Addio, del passato »	250
129314	—	*La Traviata:* « Libiam ne' lieti calici »	250
129324	—	*La Traviata:* « Di Provenza il mare ,il suol »	250
129322	—	*Il Trovatore:* « Di quella pira »	250
129317	—	*Il Trovatore:* « Stride la vampa »	250

CORNO

129191	CECCAROSSI	*Il Corno attraverso il suo sviluppo tecnico e coloristico*	700

PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°

P.R. 608	CIAIKOVSKI	*Lo schiaccianoci.* Suite dal Balletto	600

MUSICA ANTIQUA BOHEMICA

Molto tempo prima che le opere di Smetana e di Dvorak costituissero delle entità differenziate e indipendenti, la musica ceca viveva in un gruppo di compositori il cui contributo all'evoluzione della cultura e del gusto musicale in Europa è stato senza dubbio di rilevante importanza: basti citare i nomi di Benda, degli Stamic, di Richter, Myslivecek, Dusik, Rejcha e Vorisek.

Fino a pochi decenni or sono tuttavia questa musica era praticamente sconosciuta al grande pubblico perchè non si trovava in commercio in edizioni moderne. Fu nel 1934 che la casa editrice ARTIA di Praga iniziò la pubblicazione della serie MUSICA ANTIQUA BOHEMICA, appunto allo scopo di riportare in luce il patrimonio artistico di musica antica ceca in una collana che unisca i vantaggi dell'edizione « pratica » con i pregi dell'edizione « critica ».

Le composizioni, tutte curate da eminenti musicologi, sono presentate in una veste editoriale di raffinata eleganza.

La Casa editrice RICORDI, rappresentante esclusiva per l'Italia delle edizioni ARTIA, è lieta di segnalare un primo elenco di significative opere strumentali della collana MUSICA ANTIQUA BOHEMICA.

JIRI BENDA	**Trio Sonata** due vl. e pf.	L.	680
BOHUSLAV CERNOHORSKY	**Compositions for organ**	»	720
JAN HUGO VORISEK	**Sonata for Piano,** op. 20	»	720
FRANTISEK KRAMAR-KROMMER	**Quartetto,** op. 5/1	»	720
VACLAV PICHL	**Sei fughe con un preludio-fugato** violino solo	»	720
FRANTISEK XAVER DUSEK	**Sonata per il clavicembalo**	»	720
JAN ZACH	**Sonata a tre stromenti per due violini e basso** (violoncello)	»	720
JIRI BENDA	**Concerto in Sol minore per il cembalo obbligato con accompagnamento a 2 violini, viola e violoncello**	»	1.200
FRANTISEK VINCENC KRAMAR-KROMMER	**Concerto Mi maggiore op. 36 per clarinetto e piano**	»	1.200
LEOPOLD ANTONIN KORELUH	**String Quartet in B major,** op. 32 n. 1	»	1.200
ANTONIN VRANICKY	**Concerto in Si B maggiore**	»	1.400
ANTONIN FILS	**Concerto Re maggiore** per fl. e pf.	»	960
JAN ADAM FRANTISEK MICA	**Concertino Notturno in Dis** 1 vl. princip., 2 vl., 2 ob., 2 corni, 2 fg., 2 vla e B.	»	2.400
JAN LADISLAV DUSIK	**Twelve Melodic Studies** pf. 2 ms.	»	960

ARCHIV PRODUKTION

	Disco:
FRESCOBALDI GIROLAMO Toccate d'intavolatura Fritz Neumeyer, cembalo	AP 13043
Fiori Musicali Edward Mueller su antico organo italiano nella Cappella Argentea in Innsbruck	AP 13045
CORELLI ARCANGELO Concerto Grosso per la notte di Natale dir. August Wenzinger Fritz Neumeyer, continuo cembalo	AP 13046
VIVALDI ANTONIO Concerto per viola d'amore, liuto e tutti gli strumenti in sordina Emil Seiler, viola d'amore Karl Egon Glueckselig, continuo cembalo	AP 13046
BACH JOHANN SEBASTIAN Cristo giacque nel Sepolcro Cantata sulla festa di Pasqua BWV 4 dir. Fritz Lehmann Tritt auf die Glaubensbahn Cantata sopra la notte di Natale BWV 152 Complesso da Camera Emil Seiler	APM 14046
GUILLAUME DE MACHAUT La Messe de Notre Dame 10 opere profane Pro Musica Antiqua - Bruxelles dir. Safford Cape	APM 14065

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI

Via Fabio Filzi, 29 - MILANO - Telefono 69.92

UFFICI:

BOLOGNA Via Riva Reno, 65 - CATANIA Via Pacini Palazzo Ina - FIRENZE Piazza Stazione, 1 - 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

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

la COLUMBIA

presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)
Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)
Carosio, Panerai, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco — 33 QCX10070

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)
Di Stefano, Callas, Panerai
direttore SERAFIN
2 dischi — 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)
Callas, Tucker, Tagliabue, Nicolai, Rossi-Lemeni, Capecchi
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)
Simionato, Petri, Valletti, Sciutti
direttore GIULINI
2 dischi — 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)
Callas, Gedda, Borriello, Danieli
direttore KARAJAN
3 dischi — 33 QCX 10156/8

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa)
Stignani, Alva, Sciutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi — 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)
Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez. Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi — 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)
Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi — 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)
Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni, Panerai
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCXS 10216 e QCX 10217/8

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)
Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco — 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)
Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi — 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)
Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi — QCX 10211/12

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)
Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCXS 10153 e 33 QCX 10154/5

Columbia



Friedrich Wuehrer è esecutore di stampo ottocentesco nel senso più nobile della parola. Formatosi alla scuola di Vienna e Salisburgo, romanticamente vivo e impetuoso, capace di eleganti abbandoni, stilisticamente brillante, egli è uno degli ultimi grandi musicisti della tradizione romantica viennese e fra i migliori interpreti delle musiche di Beethoven, Brahms e Schubert.
Ha inciso per la VOX alcune delle sue più importanti interpretazioni:

Beethoven:	Concerto n. 1 per pianoforte, op. 15 Rondò brillante in si bem. per piano e orchestra	PL 8400
Beethoven:	Concerto n. 2 per pianoforte, op. 19 Concerto n. 3 per pianoforte, op. 37	PL 9570
Beethoven:	Sonate per pianoforte n. 30, 31, 32	PL 9900
Brahms:	Concerto n. 1 per pianoforte, op. 15	PL 8000
Brahms: **Liszt:**	Variazioni su un tema di Paganini, op. 35 Variazioni su temi di Paganini	
Schumann:	Studi per pianoforte sui Capricci di Paganini	PL 8850
Schubert:	Sonata per pianof. in la min., op. 143 Sonata in si bem. magg. op. postuma	PL 8210
Schubert:	Sonata per pianof. in la magg., op. 120 Sonata per pianof. in sol magg., op. 78	PL 8590
Schubert:	Sonata per pianof. in la magg. op. postuma Sonata in la min., op. 164	PL 9130

Tutti i dischi indicati sono incisioni V. H. F. (Ultra hight fidelity)

VOX

Distributori:
SOCIETÀ ITALIANA DISCHI
VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

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

Direz. - Redazione - Amministraz. Milano - C.so Monforte 16 - Tel. 709. 388

una straordinaria novità, il giradischi svedese

completamente automatico

luxor

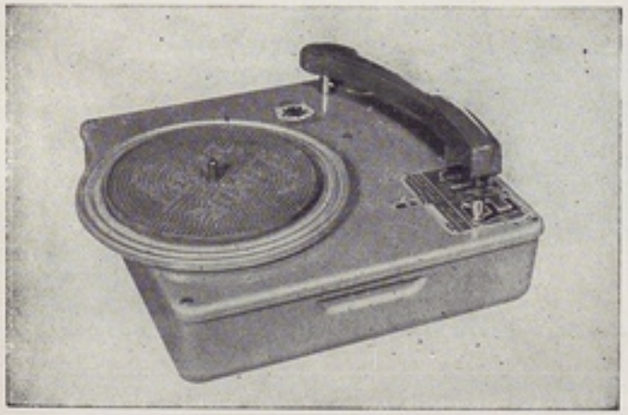
Con una sola manovra si ottiene:

- 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.

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. P. A.
Milano, Via Berchet, 2.



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:

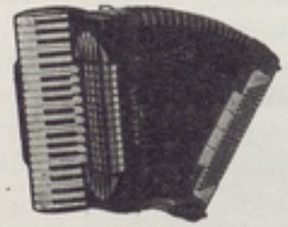
Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

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
"EXCELSIOR"

. . . 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
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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

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 III N. 5 / MAGGIO 1957

Ricordiana

G. RICORDI & C. s.p.a.

Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, ang. S. Raffaele
Corso V. Emanuele, 34

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, 332
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria St., 380
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 Lauria: Casilla de Correo, 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carbullido: 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. Chiyoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 339, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Alberse & Co.: Groot Hertoginnelaan, 102
PARAGUAI 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: 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, 1180
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

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie

Anno III N. 5 Maggio 1957

Una copia L. 150

Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio - Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale « Abbonamento Ricordiana ». Sped. abb. post. gr. 3°

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

Direzione e pubblicità:
Milano, via Berchet, 2 tel. 893.367

Sommario:

pag.

226 *Beethoven e lo Spieluhr* di Willy Hess.

230 *Henri Dutilleux* di Marcel Schneider - Contributi bibliografici: *Principali composizioni di Henri Dutilleux.*

234 *Frenesia della velocità e suoi riflessi musicali* di Alceo Toni.

238 Teatri e concerti: Milano, Roma, Napoli, Verona, Torino, Bari, Catania, Trieste, Parma, Brescia, Livorno, Alla Radio; Lettera dalla Polonia, Lettera dall'Inghilterra.

258 Note musicali: Modulazioni, Concorsi, Brevi.

Recensioni.

262 *Musiche* di Zafred, Torrebruno, Nussio, Fellegara, Martin, Kabalevski, D'Onofrio.

266 *Dischi*: La Messa, dal gregoriano a Stravinski.

271 *Lettere al Direttore.*

Beethoven e lo Spieluhr

di Willy Hess

Fra gli autografi messi all'asta dopo la morte di Beethoven si trovava sotto il n. 184 del catalogo di vendita un quaderno di carta da musica orizzontale di 16 pagine manoscritte designato nel catalogo stesso con il titolo « *Pezzi di pianoforte parte con accompagnamento parte non determinati* ».

Questo manoscritto pervenne in seguito alla collezione Grasnick e con questa passò alla Reale Biblioteca di Berlino, divenuta poi Biblioteca di Stato tedesca, con l'indicazione « Gr. 23 ». Esso contiene i nn. 1, 3, 5 e 6 delle *Variazioni* per pianoforte a quattro mani su « *Ich denke dein* » composte per le contesse Giuseppina e Teresa Brunswick. Queste quattro Variazioni nacquero, come si può dimostrare, nel 1799, mentre le Variazioni n. 3 e 4 furono composte solo nel 1803/1804. Con ciò viene stabilita la datazione del manoscritto e quindi anche degli altri pezzi in esso contenuti.

Per quali strumenti siano stati scritti questi altri pezzi, non si è potuto per molto tempo decidere. Si tratta di un *Adagio* di non comune bellezza musicale, svolto a lungo, in fa maggiore, scritto su quattro righi, e di uno *Scherzo* e *Allegro* in sol maggiore scritto su due righi. È da escludere ch'essi siano per pianoforte o per strumenti ad arco; anche l'arpa non entra in questione. Albert Kopfermann nel secondo quaderno (marzo 1902) dell'allora bimensile periodico *Die Musik* ha convincentemente sostenuto che questi tre pezzi siano scritti quasi sicuramente per un organo meccanico, il cosiddetto Flötenuhr o Spieluhr. L'*Adagio* è notato nello stesso modo preciso della *Fantasia K. 608* di Mozart, il cui autografo si trovava nella « successione » Beethoven, ed era destinato al Flötenuhr del *Gabinetto d'arte* di Müller: tre righi in chiave di violino e uno in chiave di basso. Il conte Giuseppe Deym, che gestiva un *Gabinetto d'arte* sotto il nome borghese di Hofstatuarius (statuario di corte) Müller (aveva dovuto rinunziare al suo nome di nobile a causa di un duello) conosceva Beethoven e sposò in seguito la contessa Giuseppina Brunswik. È difficile sbagliare ammettendo che Beethoven abbia scritto questi tre pezzi per amicizia verso il conte Deym e per il suo Flötenuhr. Quanto interesse Beethoven avesse posto nell'assolvere questo compito lo mostra non soltanto l'alto livello musicale delle opere suddette, ma altresì il fatto ch'egli anche in seguito si occupò di composizioni del genere, quando riscrisse per il Flötenuhr la sua piccola *Marcia* per strumenti a fiato composta intorno al 1807 (GA. serie 25 n. 292) e una *Marcia* per fiati di Haydn riunendo mediante un intermezzo questi due pezzi in un piacevole insieme. Il pezzo così elaborato apparve nel 1927 sul *Bosses Beethoven Almanach* come *Marcia dei Granatieri* in conformità della scritta apposta al corrispondente rullo d'organo. Dobbiamo infine anche ricordare la redazione originaria della *Battaglia di Vittoria* per il *Panharmonikon* di Mälzel, la cui seconda parte è conservata in copia ed attende ancora la pubbicazione.

Dei tre pezzi del manoscritto Gr. 23, l'*Adagio* è, sotto ogni punto di vista, il più significativo; e non sono mancati tentativi di elaborazione pratica, dopo che il Kopfermann lo ha pubblicato in riproduzione fedele all'originale come appendice al suo articolo in *Musik*. Già nello stesso anno J. van Lier ne pubblicò una redazione per violoncello e pianoforte, trasportata in re maggiore per la più comoda posizione del violoncello (Steingräber). Viktor Patrick pubblicò pure nel 1902 in *Damernas Musikblad*, Stoccolma, una redazione per pianoforte solo, a cui fece seguire fra il 1906 e il 1910 un adattamento per violino e pianoforte: edizioni che non si trovano d'altra parte ricordate nemmeno nel grande catalogo Kynsky-Halm e la cui conoscenza debbo ad una comunicazione di Donald W. Mac Ardle (U.S.A.). L'edizione per violino e pianoforte fu pubblicata in *Dahlströms Orgel & Pianomagasin* (Stoccolma). Tutti questi saggi non possono rendere la sonorità originale, ma mostrano sempre che l'opera è stata considerata degna di una valorizzazione pratica. Un impianto per uno strumento solista con accompagnamento di pianoforte trasforma fondamentalmente il carattere della sonorità originale, rispetto alla quale il suono delle corde è troppo individuale e troppo poco analogo a quello dell'organo. Molto più vicino ad una buona soluzione è stato un adattamento compiuto pure nel 1902 dal Kappelmeister Böhm di Bonn, per quintetto a fiato: flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto, che però non fu pubblicato. Ma anche questo impianto non poteva soddisfare incondizionatamente, poichè cinque diversi strumenti « concertano » troppo, mentre l'originale esige una certa univocità di suono, dalla quale spiccano, sì, le singole voci, ma non in senso concertante. Si sarebbe conseguito meglio lo scopo impiegando un più grande complesso di fiati con raddoppio della maggior parte degli strumenti. In tal senso io ho cercato di nuovo di risolvere questo compito niente affatto facile con la mia redazione per 9 strumenti a fiato pubblicata presso Breitkopf e Härtel (Wiesbaden).

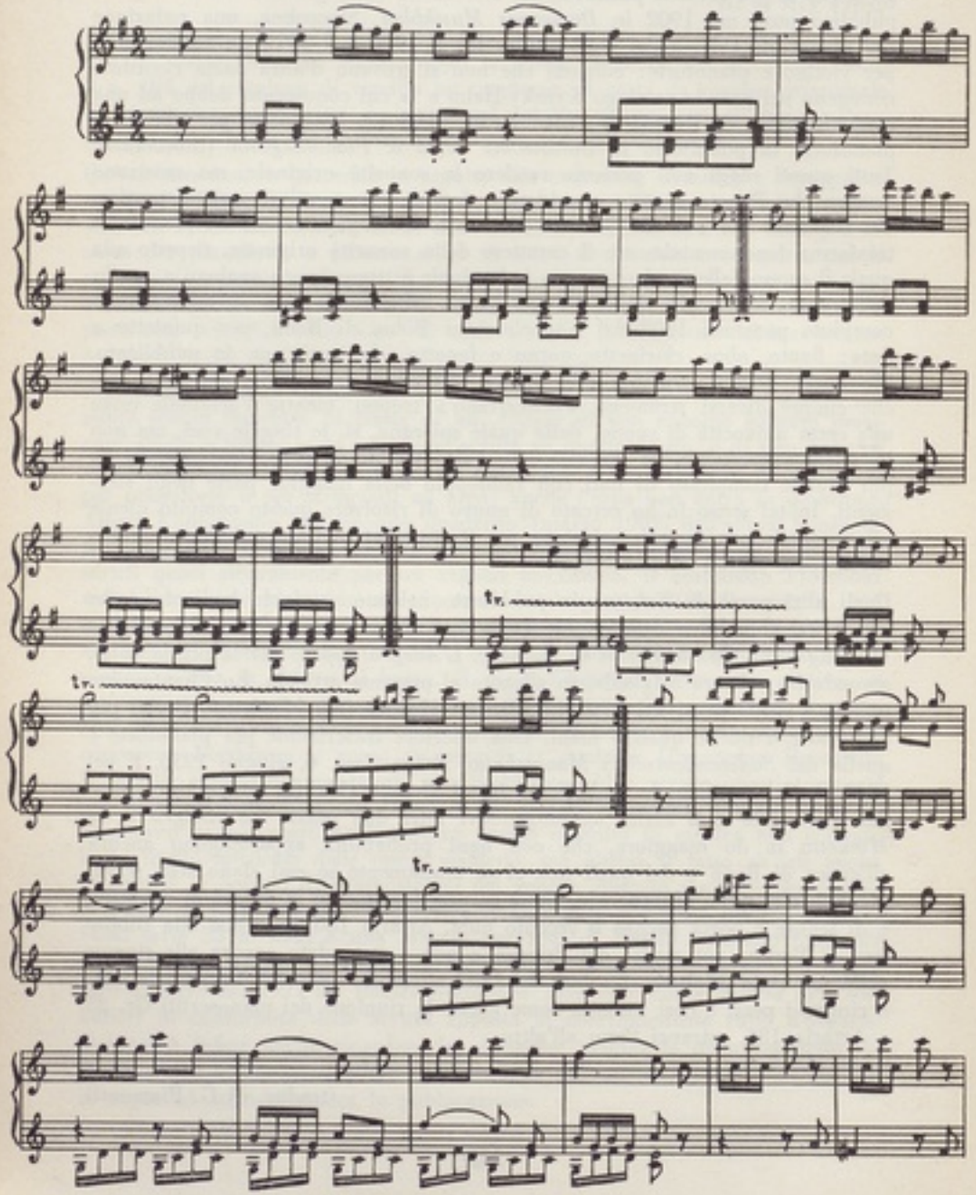
Degli altri pezzi, lo *Scherzo* fu pubblicato nel suo originale impianto come appendice al volume *Studien zu Beethovens Personalstil*: *Das Scherzothema* (Leipzig 1921, Br. & H.) di G. Becking. L'*Allegro* appare per la prima volta, secondo la scrittura originale, in allegato al presente articolo. Lo Chantavoine pubblicò i due pezzi nel 1902 in edizione Heugel (Au Ménéstrel, Paris) per pianoforte a due e quattro mani. Una ulteriore trascrizione per pianoforte è quella dei *Sudetendeutschen Monatshefte*, Praga, fasc. 6, giugno 1936. E nel 1940 G. Schünemann ha pubblicato in ed. Schott (Mainz) tutti e tre i pezzi per pianoforte a 2 mani, aggiungendovi altri due pezzi: un *Allegro* e un *Minuetto* in do maggiore, che con ogni probabilità appartengono ancora all'epoca di Bonn e dei quali non si sa esattamente se essi siano stati scritti per Spieluhr o no. L'autografo, che è sorprendentemente in chiave di contralto e di tenore e porta ancora il vecchio num. Artaria 186, pervenne alla Biblioteca di Berlino per mezzo del Prieger, e non è stato dato ancora alle stampe nella sua veste originale. La data del 1792 attribuita dallo Schünemann a tutti e cinque i pezzi è così inesatta come anche la riunione dei manoscritti Gr. 23 e Artaria 186, estranei l'uno all'altro.

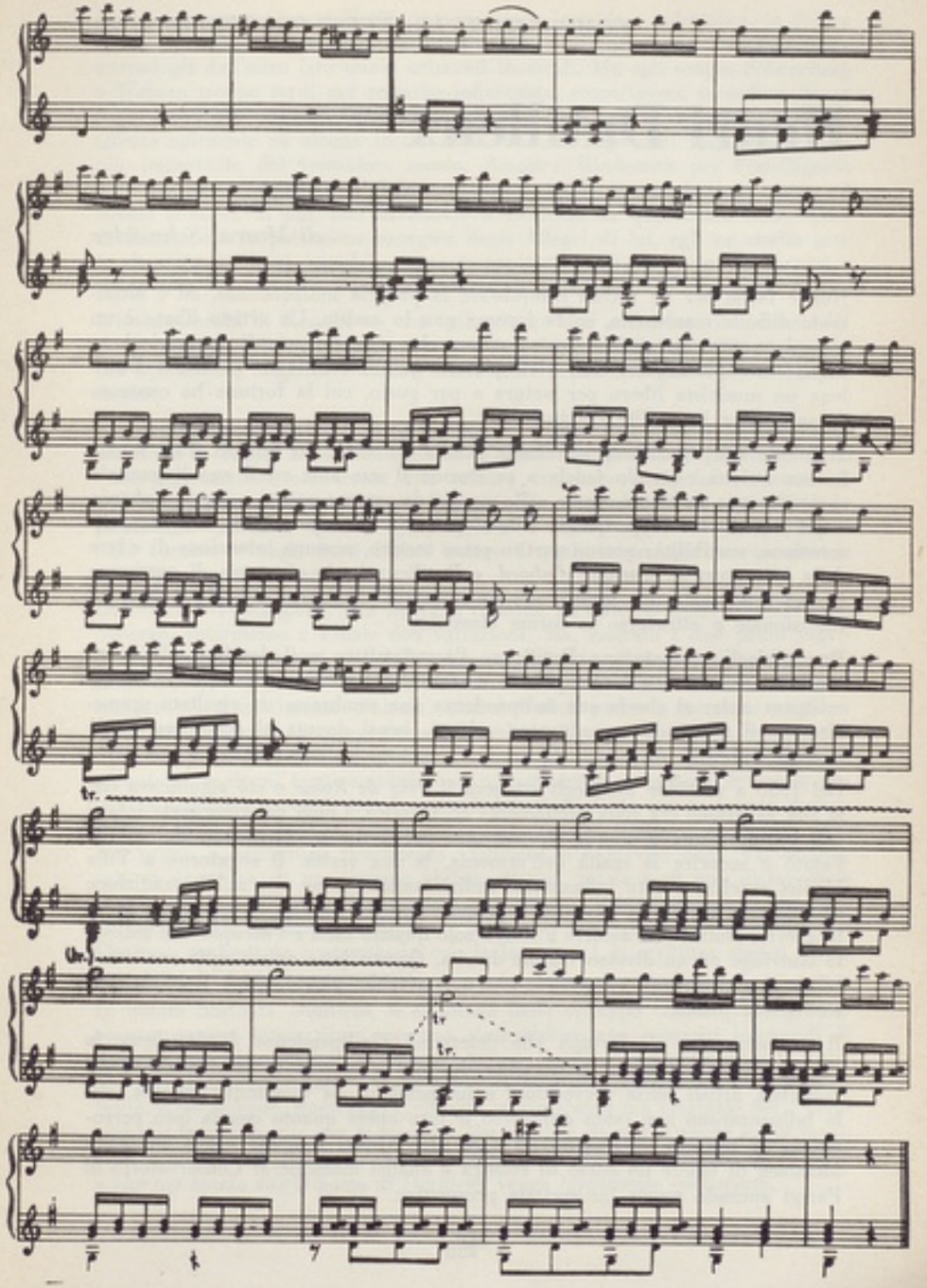
WILLY HESS
(traduz. di G. Biamonti)

ALLEGRO FÜR DIE SPIELUHR

(1799)

L. VAN BEETHOVEN





Henri Dutilleux

di Marcel Schneider

Non è facile per un artista conquistare la propria indipendenza, ed è altrettanto difficile mantenerla, se la fortuna non lo assiste. Un artista libero è un esemplare raro in questa nostra epoca che si compiace di immatricolare, inquadrare, pianificare. Con vivo piacere quindi salutiamo in Henri Dutilleux un musicista libero per natura e per gusto, cui la fortuna ha concesso di sviluppare le qualità originali.

Dutilleux non appartiene ad alcuna scuola né ad alcun gruppo. Egli svolge la sua attività restando fedele a se stesso: il suo stile ed il suo linguaggio si riconoscono da lontano tanto nella musica da camera quanto nella *Symphonie* e nel balletto *Le Loup*. Questo stile si potrebbe definire scienza, eleganza, discrezione, sensibilità; nessun partito preso teorico, nessuna intenzione di « fare della letteratura ». *Musique d'abord*, e Dutilleux ha la civetteria di esprimere i suoi sentimenti più intimi con un'orchestra composta secondo l'organico tradizionale e attraverso le forme classiche.

Due pericoli sovrastavano Dutilleux: l'accademismo e il desiderio di essere rivoluzionario a tutti i costi. Ma il destino è intervenuto due volte nella sua esistenza a far si che la sua indipendenza non sembrasse un risultato premeditato o il frutto di una vigorosa volontà, bensi dovuta al succedersi degli avvenimenti.

Nel 1938 a ventidue anni egli otteneva il *Prix de Rome* e ciò significava che la sua istruzione era stata prettamente accademica. Lungi dal rinnegarla infatti egli conserva una profonda riconoscenza per il suo maestro Jean Gallon che l'aiutò a scoprire la realtà dell'armonia, la sua verità. Il soggiorno a Villa Medici avrebbe potuto influenzarlo indirizzandolo verso una nobile tradizione supinamente accettata; ma ecco il primo colpo del destino. Scoppia, nel 1939, la guerra. Dutilleux trascorre a Roma solo quattro mesi e l'occupazione tedesca lo costringe ad un diverso regime di vita. Questo fatto agisce sulla sua sensibilità di artista: egli comprende che non avrebbe potuto, dopo il 1940, scrivere come prima.

Il secondo colpo di fortuna che determinò l'indipendenza di Dutilleux fu quello che lo indusse a frequentare durante la guerra la cerchia di alcuni musicisti, artisti senza prevenzioni e indipendenti da qualunque sistema, che lo influenzarono non tanto attraverso le loro opere quanto con la loro personalità. Si trattava di Desormière e di Delvincourt il quale aveva chiesto a Messiaen di tenere un corso di estetica e analisi musicale al Conservatorio di Parigi aprendo nuove insospettate prospettive.

Così nel momento in cui Dutilleux comincia a formulare un'estetica, la guerra e l'occupazione da un lato, lo costringono a rompere con l'accademismo, aprendogli dall'altro lato nuovi orizzonti musicali. Ma egli scopre Schöenberg e Webern troppo tardi per restarne influenzato, come invece succede a Serge Nigg e a Pierre Boulez. Oltre tutto egli non sente per la dodecafonia alcuna affinità spirituale né alcuna inclinazione. Per lui Stravinski resta il musicista più importante del ventesimo secolo. Ammira Hindemith per l'intelligenza e la sapiente composizione delle sue opere, ma le sue preferenze vanno ad Albert Roussel. E pur non arrivando a ricalcare la quadratura delle opere di Roussel nè la pulsazione energica degli Allegri di lui, egli ne studia profondamente la teoria modale come è applicata soprattutto in *Padmavâti* e rivela una vera anticipazione del sistema di Messiaen.

L'insegnamento di Roussel — che egli non ha mai conosciuto di persona — si riassume per lui in questi concetti: importanza della modalità, controllo dell'ispirazione, esigenza formale, tutela della sensibilità grazie all'assenza di sistemi.

La *Sinfonia* presentata per la prima volta a Parigi il 7 giugno 1951 sotto la direzione di Roger Desormière, e che la Casa discografica Vega (la quale si è coraggiosamente consacrata alla musica contemporanea) ha recentemente inciso su disco microsolco, resta l'opera nella quale Dutilleux si è più completamente espresso. Questa composizione è stata eseguita nelle principali città europee e negli Stati Uniti: coloro i quali le presagivano un grande avvenire non s'ingannavano!

La *Sinfonia* si compone, alla maniera classica, di quattro tempi: Passacaglia, Scherzo, Intermezzo e Finale con variazioni. Ma, essendo i due primi movimenti quasi concatenati e l'ultimo invece piuttosto allargato, si ha l'impressione che questa Sinfonia comporti tre soli tempi mentre l'Intermezzo, si presenta come il movimento centrale: esso è d'altra parte il momento migliore e più alto di tutta la composizione. I violini ripetono una lunga frase melodica che si snoda come un arabesco, mentre gli ottoni, la batteria, l'arpa, il pianoforte e alcuni legni costituiscono un sottofondo cangiante in cui la ricchezza armonica gareggia con la varietà dei ritmi. Tutto questo in una mezzatinta e con una specie di sottile malia che crea un continuo ondeggiamento. Nel primo e nell'ultimo movimento Dutilleux si è servito della Variazione: egli vi dà prova di una grande abilità, di una grazia e di una disinvoltura che imprimono all'opera il suo personale accento. Piccoli gruppi di strumentali, scelti con raffinata perspicacia e adoperati come solisti, si staccano dall'insieme orchestrale contrastando con la loro levità la scrittura spesso densa e serrata della massa orchestrale.

In questa Sinfonia Dutilleux si allontana dallo sviluppo classico della forma-sonata: nessun bitematismo, nessuna riesposizione con passaggi intermedi di intendimenti virtuosistici. In ciascun tempo Dutilleux adopera un solo tema che egli manipola in tutti i modi possibili fino all'esaurimento di ogni possibilità. Riassumendo, quest'opera, classica in apparenza ma originale per i principi che la governano, per le sonorità che esprime da sè, fa onore sia al musicista che l'ha composta sia alla musica francese. Essa merita che se ne parli e che per mezzo suo il nome di Dutilleux venga largamente conosciuto.

La *Sonata per pianoforte* ha anch'essa un taglio classico: tre movimenti di cui un Allegro costruito su due temi, un tempo lento in forma di *Lied* abilmente sviluppato e circondato da iridescenze armoniche, un Finale composto di un corale e di quattro variazioni in cui il contrappunto, gli effetti armonici e l'originalità del compositore sono abilmente dosati. Opera tipicamente francese e che pianisti quali Genoveffa Joy, Ginette Doyen et Monique de la Bruchollerie presentano volentieri nei loro *récitals*. Dutilleux sta terminando ora un *Concerto per due orchestre* che mira a rinnovare la struttura del Concerto grosso. Il Concertino si compone di dieci strumenti solisti che non si accontentano di gareggiare e avvicendarsi con la grande orchestra. Questa composizione sarà prossimamente eseguita negli Stati Uniti che l'avevano commissionata. Speriamo di ascoltarla presto anche in Europa, onde poter giudicare in quale direzione, dopo il 1951, Dutilleux ha indirizzato i suoi sforzi. Poichè egli più si preoccupa della forma che non del linguaggio, è possibile fin d'ora prevedere che si tratti di un rinnovamento della forma, dello spirito che anima questo o quel genere musicale, di una estrema perizia usata negli sviluppi e nei concatenamenti, e infine di una impronta personale ed originale dello stile: tutte qualità che hanno già assicurato a questo giovane musicista (egli ha appena compiuto i quarant'anni) l'attenzione dei musicisti ed ascoltatori più avveduti.

MARCEL SCHNEIDER

contributi bibliografici

Principali composizioni di Henri Dutilleux

I - Per orchestra

Suite de concert per nove strumenti (1938; ripudiata dall'autore);

Danse fantastique per grande orchestra (1941; ripudiata dall'autore);

Trois tableaux symphoniques d'aprés les Hauts de Hurlevent (1945, Edit. Salabert, Paris);

Symphonie (1951, Edit. Amphion-Ricordi, Paris)

Le Loup (1953, Edit. Ricordi, Paris);

Sérénade sur le nom de Marguerite Long (1956, Edit. Salabert, Paris)

In preparazione: ***Concerto pour deux orchestres*** (opera commissionata dalla Koussevitzky Foundation e la Boston Symphony Orchestra).

II - Musica da camera

Sonatine pour flûte et piano (1943, Edit. Leduc, Paris);

Sonate pour piano (1948, Edit. Durand, Paris).

III - Composizioni vocali

Trois sonnets de Jean Cassou pour baryton et orchestre (1953).

Henri Dutilleux ha scritto anche molte musiche di scena per gli spettacoli della Comedie Française e numerosi commenti sonori per film.

Frenesia della velocità e suoi riflessi musicali

di Alceo Toni

Che si possa parlare di una frenesia della velocità come di un fatto specifico del nostro tempo, non c'è, credo, chi possa contrastarne la ragione.

Intendo la velocità riferibile agli incentivi del moto umano, favoriti oggi da mezzi di trazione meccanica in continuo sviluppo, terrestri e aerei, ciò che non ha rapporto alcuno — e va bene avvertito — con l'ansia dell'esulare od evadere da cui può essere presa l'anima nostra agitata da interne inquietudini o persa in sogni di avventurose esperienze. I grandi navigatori e i viaggiatori avviati alla scoperta di mondi lontani e sconosciuti, semmai ebbero la febbre del moto e provarono l'orgasmo del rapido giungere alle mete a cui erano indirizzati, dovettero senza dubbio sottostare alla ragion pratica, cioè alla minima viabilità possibile a loro consentita, e far l'anima al lento inalterabile lungo andare del loro cammino. Più che mai il peregrinare di un tempo, religioso o per puro vagabondaggio (altra forma di evasione, che soddisfacendo lo spirito non potè avvalersi che di un andare pedestre quotidiano) non provò mai l'assillo di un moto sempre più incalzante, ansioso di superamenti di velocità e di raccorciamenti di distanze. Soltanto i pellegrini di oggi viaggiano in treno e in autopullmann, e i vagabondi della strada, i *globe trotter* praticano *l'autostop*.

Dunque è proprio della velocità motrice che domina lo spirito del nostro tempo, fomentata e facilitata dall'uso generale di macchine quasi volanti, a cui mi riferisco con questo scritto, e la vedo e la direi come una specie di psicosi endemica. Essa supera, infatti, la stessa ragione delle necessità pratiche dei rapidi spostamenti da luogo a luogo, sia per casi strettamente personali che di natura commerciale e industriale. Oramai la frenesia della velocità è un fatto a sè stante, indipendente da fattori utilitari. Si vogliono divorare e si divorano le distanze per la sola passione che porta a tanto. Non c'è un limite nel lanciare la propria macchina in corsa che nel limite della sua potenza meccanica. La strada che hai davanti, contorta e accidentata, o dritta senza intoppi che si allunga da perdersi nella lontananza, agisce su di noi come una molla interna che ci fa premere sull'acceleratore col pazzo inebbriamento di una corsa sfrenata. La gioia del correre, del volare, inappagata sempre, quanto più si sia scatenati nell'abbandonarsi ad essa, tanto più ci rende schiavi dei suoi impulsi. Talvolta ci troviamo nelle condizioni dell'*Apprendista stregone*, personaggio tra il mitico e simbolico della celebre ballata del Goethe, che messa in moto la diabolica macchina del maestro non sa più come frenarla. L'auto e la moto che guidiamo automaticamente sono davvero il nostro spirito lanciato a corsa pazza, che la nostra mente non può e non

sa frenare, sicchè il mezzo della corsa, che andrebbe regolato secondo ragione, ne diventa il fine: il correre per il correre abbandonati sempre più al continuo progredire di esso.

Questo precipitare dinamico — non si dice dinamico per definizione il nostro vivere d'oggi? — sia pure col trasporto di una istintiva gioiosità, segna di sè il carattere nervoso del nostro tempo e lo ha viziato, se non proprio ammalato. Io ne trovo i riflessi e i riscontri nella pratica professione dei musicisti più giovani. I *tempi* vivaci, e non i vivaci soltanto, delle musiche classiche e romantiche vengono da essi sforzati ad andamenti mossi oltre ogni misura ragionevole, estetica e storica.

Ecco. Mi son trovato spesso a farne la comparazione, per esempio osservando l'incrociarsi delle auto, delle moto e delle biciclette nel lungo ombroso Viale Romagna di Milano, nell'ora oramai prossima al tramonto, quando la luce accesa dell'estate infuocata s'attenua, e le ombre del crepuscolo invernale son per calare, e si avverte il declinare della giornata, ed è uno spegnersi delle cose e degli animi, che dovrebbe indurre ad un confortevole rasserenamento, direi, anzitutto, ad un raffrenato ritmo del nostro agitato dinamismo interiore.

Ebbene quell'incrociarsi è un correre senza ritegno alcuno, all'impazzata: un sorpassarsi con sfrecciate, talvolta acrobatiche, uno sgusciare estremamente spericolato tra macchina e macchina per raggiungere a gara non si sa quale traguardo. I visi di coloro che hanno in mano il manubrio o il volante, e guidano la corsa, non sono assorti soltanto: gli occhi hanno una fissità tesa in uno sforzo quasi spasmodico e pauroso insieme. Non rivelano affatto la interna serenità dell'anima, nemmeno l'appagato godimento di un senso ricreativo, che l'ora che volge al tramonto dovrebbe propiziare. Infatti, non si ha da correre in quest'ora con l'ansia precipitante che spinge agli appuntamenti pressanti dei negozi commerciali e industriali. La città è per stendersi nella serale parentesi riposante della sua multiforme e febbrile attività. E' il momento del ritorno dagli uffici e dalle officine, e del richiamo all'intimo rifugio della casa per il pacato contento delle sue gioie serene.

Ma si è travolti malgrado noi stessi dall'incalzante correre abituale, ed è questo spirito di inquieta ed agitata mobilità che travolge l'anima e muove la bacchetta dei giovani musicisti alle prese coi tempi *mossi* o *vivaci* di una *qualsiasi musica che dirigono, specie del vecchio romanticismo e classicismo*. Essi si sentono l'argento vivo addosso; hanno, se vogliamo dire, come ho detto, la malattia del nostro tempo. Non agiscono su di loro i freni naturali dell'istinto musicale per effetto congenito di questa malattia o per l'irrefrenato impeto della loro giovinezza, che un po' suppergiù, e la stessa cosa. Sono anche stimolati e vengono giustificati dall'esempio, purtroppo, di vecchi e gloriosi maestri. Taluni di questi han creduto di poter dire che certe musiche andavano svecchiate con un moto più accelerato della pratica tradizionale e consueta, timorosi essi stessi di parere invecchiati, o peggio ancora, corrivi alle esigenze delle incisioni fonografiche, che si misurano, come si sa, a minuti primi e obbligano a precipitare i tempi musicali per contenere nei dischi quel tanto di musica ch possono contenere, s'intende a scapito del giusto andamento

di essa, sicchè figuran proprio come una corsa d'auto con l'acceleratore in persistente pressione.

Prima obbiezione: non si ringiovanisce nessuna musica con l'alterarne il suo originario e naturale moto dinamico, come non si ringiovanisce un corpo umano per nessun motivo e con nessun mezzo. La sostanza, l'intima natura di una musica determina e detta inderogabilmente la misura del proprio andamento; non è il tempo preso a capriccio, mandato arbitrariamente, che può cambiare il carattere essenziale di essa musica senza snaturarla.

Seconda obbiezione consequenziale alla prima: una qualsiasi composizione musicale, a parte l'obbligo tassativo di rispettare e seguire le indicazioni del proprio autore circa i limiti inderogabili della sua interpretazione, che è un attenersi alle norme inderogabili della tradizione, non perde e non acquista, col tempo, nulla che possa cambiare sostanzialmente i suoi caratteri fondamentali. Se subisce le cosiddette ingiurie degli anni che passano, e se perde con questo di freschezza e di vigoria espressiva, al contrario non ha in sè un lievito che sviluppi e trasformi gli elementi della sua intima consistenza spirituale e tecnica. A distanza di secoli, il Partenone è sempre il Partenone, una statua del Michelangelo, un quadro del Raffaello appariranno sempre coi segni inalterati della loro essenzialità. Soltanto la musica, muta pei suoi segni grafici, e soggetta nella propria esplicazione pratica al criterio dell'interprete, avrebbe il potere di rifiorire sempre nuova e diversa? E sarebbe una *rex publica* che tutti potrebbero far propria e manomettere indiscriminatamente? La frenesia della velocità ecco dunque che si riflette negli eccessi dinamici dei giovani direttori d'orchestra, fatte, naturalmente pochissime eccezioni. Il moto vivace di una Sinfonia di Haydn o di un altro autore classico, i ritmi mossi, gai, effervescenti di giovanile ebrezza di un Rossini, persino un Allegro verdiano di modesta eccitazione romantica, scorrono via nella battuta di questi direttori, rotolano, ruinano, talvolta, da ricordarmi, appunto, quelle corse spericolate, inutilmente vertiginose, che ho preso ad esempio e ricordate più sopra. Per essi, la scena del gioco della *Traviata* perde quell'agitato ansioso, tipico del suo senso drammatico, per precipitare in un inconsulto, volgare galoppo. La cavatina di Figaro, vola via a precipizio, turbinante che è uno strazio. Lo "*E' scherzo od è follia*" del *Ballo in maschera* diventa una polchetta sgraziata, senza l'eleganza del suo amaro umorismo.

Vien meno così la gioia serena dell'agile, scorrevole discorso musicale; e la fervida giovialità furbesca e festosa si tramuta in una sovraeccitata agitazione ritmica, il palpitare del cuore commosso prende il moto di un vertiginoso tempo di ballo. Non c'è in questo l'incalzare animatore dello spirito dionisiaco, nè tanto meno la tranquilla vaghezza di quello apollineo, come li intendeva il Nietsche, ma soltanto un impulso di natura sensuale e nervosa, brutale e volgare, che vieta la composta immedesimazione drammatica, e la serena contemplazione spirituale. Il melodramma, dramma o commedia che sia, appare per tutti, in tutto frainteso e falsato. Talora il testo letterario, per via dei movimenti affrettati e sconvolti impressi al suo rivestimento musicale, diventa incomprensibile: le parole precipitando smozzicate, schiacciate l'una su l'altra, si rendono completamente inintelligibili.

Quest'ultimo fatto, almeno, non dovrebbe indurre a credere che nell'abbandonarsi a tali moti si è sul falso e nell'errato? Quale musicista può aver dato tono e rima alle parole dei propri testi letterari in modo da non percepire di esse i loro termini fonici esatti?

Frenesia della velocità, psicosi di cui siamo tutti affetti, dicevo. Forse, per guarirne, bisognerà aspettare che il tempo ci abitui all'uso dei mezzi meccanici che tal frenesia ha provocato, uso trasmodante che facciamo come ragazzi alle prime prove di un nuovo gioco, e che si catalizzi in noi, per così dire, l'ansia del correre. Forse! Se non è illusorio supporlo, con le velocità degli ultimi aerei che già hanno raggiunto i tremila chilometri all'ora.

ALCEO TONI

teatri e concerti

MILANO

Ormai solida di struttura e dotata di una sia pur non antica tradizione, l'Associazione Giovanile Musicale (AGIMUS) ha svolto quest'anno un'attività intensa e positiva, in vista di quel continuo aggiornamento culturale degli studenti ed in particolare di quelli del Conservatorio, la cui utilità non deve essere certo chiarita su queste colonne. Sembra dunque giusto riprendere, ora che la stagione è sul finire, in una rapida rassegna, le manifestazioni della vitalissima istituzione, per segnalarne l'intensa attività concertistica e culturale; a questo proposito conviene sottolineare che tutti i concerti sono stati preceduti da accorte illustrazioni di Riccardo Allorto, Guglielmo Barblan e Federico Mompellio, professori e bibliotecario presso il Conservatorio di Milano.

La stagione si è dunque inaugurata il 13 novembre con un concerto dell'Orchestra della Scala; sul podio direttoriale (è faticoso scriverlo) c'era Guido Cantelli: un ultimo omaggio alla Sua antica Scuola. Ma passiamo oltre rapidamente, per non dover ricorrere ad espressioni comunque inadeguate.

Il Duo pianistico costituito da Bruno Canino ed Antonio Ballista, premiato con una medaglia al Concorso di Vercelli, ha sostenuto il secondo concerto presentando due pagine moderne: *En blanc et noir* di Debussy ed il *Concerto per due pianoforti* di Stravinski.

Alla sonata moderna per violino e pianoforte era dedicato il terzo concerto, affidato al violinista Goffredo Bizzarri ed al pianista Canino; in programma la *Sonata* di Nino Rota e la *Sonata in sol minore op. 23* di Grieg.

Il pianista Luciano Giarbella, allievo di Sandro Fuga, ha invece sostenuto un *récital* chopiniano comprendente la *Sonata in si bemolle op. 35.*

A Marco Enrico Bossi è stato dedicato un concerto-profilo cui hanno collaborato i pianisti Chiaralberta Pastorelli, Massimo Toffoletti e Antonio Ballista, l'organista Luigi Benedetti, il soprano Celia Alvarez Blanco ed il piccolo coro del Conservatorio diretto da Bruno Canino; è stata eseguita, tra altre musiche, la cantata *Mossa d'Averno*, a quattro voci miste, con accompagnamento di pianoforte e organo.

Il giovane pianista Ottavio Minola ha poi presentato un programma di musiche contemporanee: Debussy e Ravel nella prima parte, Montani, Castro e Farina nella seconda. Il pianista Sergio Cafaro ha invece saggiamente equilibrato il suo concerto in due parti: nella prima due Sonate di Clementi e Schubert, nella seconda la *Sonata N. 3 op. 28* di Prokofiev e la *Sonata* di Stravinski.

Due giovani strumentiste francesi, la violoncellista Simone Pierrat e la pianista Françoise Pierrat hanno presentato un programma composito, parte per pianoforte solo, parte per violoncello e pianoforte; tutte musiche moderne, da Richard Strauss a Florent Schmitt a Gaspar Cassadò.

Dello stesso avviso è stata la pianista siciliana Lea Cartaino Silvestri che ha eseguito musiche di Farina, Giazotto, Ghedini e Castelnuovo Tedesco, oltre che di Debussy, Bartok e Martinu.

Si è invece tenuto alle sonate di Beethoven (*op 31 n. 2* ed *op. 111*) il pianista Giancarlo de Micheli, genovese.

Infine la pianista Giulia Villa ha eseguito musiche contemporanee di autori stranieri: prima parte dedicata a Ravel, seconda agli americani Copland, Bergsma, Villa Lobos, Cowel, Creston.

Non si taccino più di retrivi i nostri studenti del Conservatorio.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Con il mese di marzo il Teatro dell'Opera è entrato in fase di pre-crisi. L'imminente taglio delle sovvenzioni statali, infatti, ha provocato la rarefazione degli spettacoli nuovi, resa inoltre più sensibile da un pizzico di sfortuna. La *Madama Butterfly*, andata in scena " fuori abbonamento " sabato 9, è apparsa nell'insieme piuttosto fiacca malgrado la buona volontà del direttore Ziino e degli interpreti Rina Gigli, Maria Amadini, Nicola Tagger, Afro Poli. E la *Manon* di Massenet, fissata per sabato 23, è stata sospesa all'ultimo momento a causa di una improvvisa indisposizione di Giuseppe Di Stefano, che avrebbe dovuto interpretarla a fianco di Victoria de los Angeles; sicchè si è dovuto rimandarne la prima a giovedì 28, provvedendo alla sostituzione del tenore malato con il sempre sulla breccia Ferruccio Tagliavini.

Tra l'una e l'altra opera, uno spettacolo di balletti moderni presentato martedì 12 ha provocato le giuste critiche di chi trova imprudente, in un momento difficile come l'attuale, abbandonarsi a esperimenti di dubbia riuscita artistica e di probabile passività economica. Cancellata dal programma per ragioni di risparmio la popolare *Giara* di Casella, sono stati eseguiti il bel *Marsia* di Dallapiccola, partitura che l'autore può aver ripudiato ma che a noi sembra tra le sue migliori, e il *Ritratto di Don Chisciotte* di Petrassi, la cui troppo palese derivazione stravinskiana, unita a una certa nebulosità di concezione drammatica, ci fa invece rimpiangere altre ben più genuine e nobili opere dello stimatissimo maestro. Il programma si è chiuso con *Mirandolina*, riduzione della *Locandiera* goldoniana commissionata direttamente dal Teatro al compositore fiorentino Valentino Bucchi. Tutti e tre i balletti si sono giovati delle coreografie di Aurel Milloss. Scene e costumi recavano le firme di Afro, Toti Scialoia e Bruno Caruso. Tra gli interpreti citiamo la Radice, la Matteini, il Morucci, il Koellner, lo Zappolini, il Gavagnini, il Lauri, il Montanello, lo Scordovi.

Più felice, in complesso, il cartellone di marzo dell'orchestra di Santa Cecilia. Domenica 3 il Teatro Argentina si è aperto a un chiaro e festoso successo di Eugen Jochum, che ha presentato con la sua ben nota autorità pagine di Händel, Mozart, Hindemith, nonchè una bella edizione del *Magnificat* di Bach nella quale ha avuto la collaborazione dello splendido coro accademico e dei solisti Rizzoli, Rota, Franzini e Trama. L'interesse maggiore di domenica 10 è stato invece il *Concerto* per oboe e orchestra di Richard Strauss, limpida e agile partitura ancora nuova per l'Accademia e felicemente accolta nell'esecuzione di Giuseppe Tomassini. L'ottimo solista era accompagnato dal Previtali, il quale ha anche diretto l'*Incompiuta* di Schubert e le ouvertures del *Tannhäuser* e del *Freischütz*.

Mercoledì 13 è stata la volta di Ferruccio Scaglia, che ha presentato con vivace precisione l'*Ottava* di Beethoven, la *Sinfonia Classica* di Prokofiev, il lindo *Concerto n. 3 per orchestra* di Carlo Franci e, solista il primo violino dell'Accademia Gennaro Rondino, le due *Romanze* beethoveniane. Ancora Beethoven nel concerto di domenica 17: il celebre *Imperatore* ha infatti trovato degni esecutori nel pianista Perticaroli e nel maestro Previtali. Lo stesso programma comprendeva pagine di Mendelssohn, Mussorgski e Verdi, nonchè una novità assoluta di Guido Pannain, un *Miserere* di ampio respiro in cui ha avuto ancora una volta modo di distinguersi il coro preparato dal Conca. Altra bella pagina sinfonico-corale la *Passione* di Malipiero, inclusa, assieme al *Nuovo Mondo* di Dvorak e all'ouverture del *Flauto magico* mozartiano, nel concerto diretto da Peter Maag domenica 24.

Per quanto riguarda la musica da camera, citiamo anzitutto un *récital* di un giovane e promettente pianista allievo di Rodolfo Caporali: Giuseppe Postiglione, che sotto gli auspici dell'Accademia Filarmonica Romana ha presentato lunedì 4 marzo al Teatro Eliseo un programma comprendente musiche di Chopin, Dallapiccola, Prokofiev e Stravinski. Altri due concerti da ricordare, entrambi svoltisi nella Sala Accademica di Santa Cecilia, rispettivamente venerdì 15 e venerdì 22, sono quelli della pianista australiana Maureen Jones, che ha felicemente accostato Beethoven a Brahms, Schubert e Mendelssohn a Debussy, e del

Trio di Bolzano, intelligente complesso che, fedele al suo impegno di far conoscere pagine ingiustamente dimenticate, ha unito ai noti *Trio op. 110* di Schumann e *Trio in la minore* di Ravel due partiture di notevole interesse di Muzio Clementi quali un *Trio in re maggiore* e quello in do maggiore detto *La Chasse*

Ma il più bel concerto di musica da camera del mese di marzo è stato quello di martedì 5 a Santa Cecilia. Sono ormai dodici anni che Enrico Mainardi e Carlo Zecchi collaborano assieme alla diffusione della migliore letteratura per violoncello e pianoforte. Tra di loro si è quindi andata via via creando una comunicativa così profonda e intensa da avere in sè qualcosa di miracoloso. Ne è prova l'estrema bellezza delle loro interpretazioni, in specie quando oggetto della loro indagine spirituale è l'opera di Beethoven. Le *Sonate* op. 5 e op. 102 sono state perciò "rivissute" in modo penetrante, intenso, pensoso. E il pubblico, preso nel sottile incantamento, ha decretato ai due artisti un grande successo. GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

Cancellata dal cartellone, per le note difficoltà in cui si dibattono gli Enti lirici, la novità di Prokofiev (*Matrimonio al convento*), il S. Carlo non solo ha tenuto fede all'impegno preso nei riguardi di Franco Mannino, ma ne ha allestito la prima opera teatrale con una cura e una ricchezza che, data l'aria sciroccale spirante sui teatri, ha non poco meravigliato gli ascoltatori convenuti da ogni parte d'Italia.

Vivì è il titolo dell'opera battezzata la sera del 28 marzo, e il cui libretto è stato confezionato *in tandem* da Paola Masino e da Bindo Missiroli. L'argomento? Ve lo riassumeremo in breve. Vivì è una famosa attrice di varietà, assediata fin nella sua camera da letto da un nugolo di amici, dall'impresario, da vari postulanti. Da qualche tempo è la mantenuta di un vecchio che ora si decide — finalmente! — a partire. La «vacanza» è però brevissima, e sarà riempita in modo inaspettato, ancorchè segretamente bramato dalla giovane attrice, finora prigioniera della sua stessa vita. Questa volta sarà l'Amore, quello con l'A maiuscola, a prenderla nelle sue spire: a tanto infatti la porterà il fatale incontro (in un locale notturno) con un giovane aviatore inglese. Abbandonate le scene e l'impresario, Vivì andrà a vivere la sua più vera luna di miele fra le braccia dell'amato. Ma gli aviatori, ogni tanto, han l'abitudine di andarsene su per i cieli, lasciando a terra il caro bene. Vivì, ormai perdutamente innamorata, conterà impaziente i trenta giorni di vedovanza, allo scadere dei quali si presenterà, precisa come una cambiale, all'abitazione (una comune camera d'affitto) di Mac Lean, l'aviatore inglese. Troverà il nido deserto e spoglio, e non se ne renderà conto. Interrogherà pressantemente la padrona di casa che, messa alle strette, le scodellerà l'amara verità: Mac Lean s'è sposato, ed è passato solo per portare i confetti e ritirare la propria roba. Disperazione di Vivì, colpita in pieno petto dalla cruda notizia. La sera stessa ella si reca al *tabarin* dove ha conosciuto l'ufficiale e dove questi compare di lì a poco, accompagnato dalla fresca sposa. La giovane, che non si aspettava quell'incontro e che fino allora era rimasta come assente e dimentica di se stessa, fa in modo di restare sola con l'amato, che supplica di tornare con lei. Quando però si rende conto della irrevocabilità del felice passato, fulmineamente estrae dalla borsetta una pistola e fa fuoco sull'aviatore, freddandolo.

Il libretto è in un certo modo ben congegnato dal punto di vista della cosiddetta «teatralità», ma la stesura insolentemente banale, il linguaggio da «gioventù bruciata» ostentato fino alla fastidiosa compiacenza, anzi alla petulanza, alla lunga provocano una sorda irritazione. Tuttavia il personaggio centrale, pur immerso in un clima da cronaca cittadina, con la sua umana sofferenza costituiva una suggestiva proposta per il musicista. Come ha reagito Mannino a tale proposta? Quando del musicista palermitano la Scarlatti ci aveva fatto ascoltare (circa un anno fa) il *Concerto* per pianoforte e orchestra, avevamo avvertito, nonostante tutto, la presenza di un talento musicale, originariamente sano, ma in preda (al-

meno) a un deplorevole disordine. L'opera ascoltata recentemente al S. Carlo, pur riaffermando, in certo modo, le qualità native del compositore, ne denuncia in maniera tristemente espressiva la scarsa moralità artistica nella quale egli è venuto, non senza compiacenza, scivolando, e da cui quel disordine (e peggio) sembra procedere. Divorato dalla febbre di un attivismo solo fino a un certo punto (in quanto reazione all'intellettualismo soverchiante) simpatico, Mannino — che nonostante i suoi invidiabili trentatrè anni non può più dirsi un giovane di primo pelo — dimostra di non esercitare il benchè minimo controllo, la più elementare facoltà di scelta sulle idee (o sugli stimoli) che si affollano alla sua immaginazione e delle quali (o dei quali) si fa imprudente e frettoloso portavoce. Naturalmente, framezzo al materiale trattato con quella specie di disinvoltura, vi sarebbero anche le idee buone; ma chi le riconosce nel tumultuoso, ingenuo o troppo furbo minestrone che è la partitura di questa *Vivì*: una piazza dove s'imbattono senza salutarsi e quasi senza riconoscersi le persone delle più diverse provenienze, parlanti i dialetti più disparati, dal familiarissimo livornese e lucchese, fino a quelli, gutturali e nasali, degli Stati Uniti del Sud? Insomma e in definitiva, non ci sentiamo — con tutta la buona volontà — di prendere sul serio questa *Vivì*, parto settimino di una mamma troppo calorosa, che aveva bisogno almeno di una preventiva cura di calcio (tra l'altro, e fuor di metafora, di un sicuro possesso della grammatica che — ci duole dirlo — manca). Quando Mannino avrà avuto la forza — se vorrà averla — di far silenzio dentro di sè, di raccogliersi e di interrogarsi, e di attendere la eventuale risposta, allora sarà il caso, ce lo auguriamo, di iniziare un discorso serio sulla sua musica. Con opere come *Vivì* egli riesce a prendere in giro non tanto gli altri quanto, tutto sommato e nonostante le apparenze contrarie, se stesso: il migliore se stesso, nel quale vorremmo ancora credere.

Esecuzione bellissima, dovuta soprattutto alla fermissima concertazione di Serafin e alla bravura di Rosanna Carteri, ben secondata dal Fioravanti, dalla Vitali Marini, dalla Raimondi, dal Borriello, dall'Onçina, dalla Palombini e da altri meno impegnati. Magnifico l'allestimento scenico di Cristini, su bozzetti quasi tutti fantasiosi di Danilo Donati; gustosa e vivace la regia di Franco Zeffirelli. Successo piuttosto tiepido, con applausi venati da dissensi e di timbro (a quanto ci è sembrato) prevalentemente professionale.

Prima di *Vivì* erano andate in scena, sempre nel mese di marzo, un *Andrea Chénier* molto efficacemente diretto da Alberto Erede, e interpretato dal Corelli (generoso cantante. Durerà? auguriamocelo!), da Anna Maria Rovere e da G. Giacomo Guelfi. Era seguìta una bella edizione della pucciniana *Manon*, diretta da Bellezza con un ardore e una convinzione che non sono, ahimè, di molti direttori anche più giovani e magari più «aggiornati». Interprete ideale Clara Petrella (sarebbe piaciuta a Toscanini per la sua duttilissima intelligenza), degnamente affiancata dal Di Stefano. Il Borriello e il Pudis sostennero validamente le parti, diversamente impegnative, di *Lescaut* e di *Geronte*; i «quadri» canori furono completati a dovere dal De Palma e dal Caruso, oltre che dal Gaudioso, dall'Amodeo, dalla Di Stasio (delicato *Musico*) e dal Terrosi. Buono l'apporto del coro; semplice e pucciniananamente riposante la regia di Enrico Frigerio che conosce il teatro lirico anche da musicista, e sa bene quel che il regista può e deve fare, soprattutto quel che non può e non deve fare (al contrario di alcuni suoi colleghi che, a corto di argomenti pertinenti, si sfogano in escogitazioni incredibili, non di rado costosissime).

Per i concerti del mese daremo facilmente la palma, sul piano della bellezza delle esecuzioni, all'intramontabile Duo Zecchi-Mainardi. Beethoven, Schubert, Schumann e Brahms, civilissimamente e affettuosamente interrogati dai due Artisti, sorrisero con dolcezza e gravità. Ancora dell'Accademia ricorderemo, fra le molte manifestazioni del mese, una fervida commemorazione di Toscanini tenuta dal Valabrega con integrazione auditiva (dischi) e visiva (i noti documentari americani). E non dimenticheremo certo la bella affermazione del giovane pianista austriaco Joerg De-

mus, vincitore dell'ultimo Premio Internazionale Busoni.
La Scarlatti, naturalmente, non ha riposato, anzi è stata costretta, dal ritardo forzato della inaugurazione, a stringere i tempi dei suoi concerti. Di questi ricorderemo i tre che ci parvero più significativi, rispettivamente diretti da Dean Dixon, da Ferruccio Scaglia e da Franco Caracciolo. Il primo ci fece ascoltare il *Concerto per pianoforte, archi e tromba* di Sciostacovic, ottimamente interpretato per le parti solistiche dal Marini (tromba) e dal Perrotta (pianoforte), che confermò la propria classe nella esecuzione del *Concerto* in si bemolle del Manfredini (una lietissima sorpresa della grande 'riserva' del nostro '700). Lo Scaglia condusse al successo, oltre il ben noto *Piccolo concerto notturno* del Turchi, una piccola, ma socievole e scorrevole *ouverture* di Enzo De Bellis.

L'interesse del concerto diretto da Caracciolo consistè, a parte la tranquilla sicurezza della direzione, nell'avvicendarsi di una schiera di virtuosi, singolarmente o a gruppi, nelle esecuzioni di pagine con certanti poco note o di non frequente esecuzione. Gennaro D'Onofrio, organista nel *Concerto* in do maggiore per organo e orchestra di Haydn; Giuseppe Prencipe violinista, Giacinto Caramia cellista, Elio Ovcinnicoff oboista e Ubaldo Benedettelli fagottista nella *Sinfonia concertante op. 84* dello stesso grande sinfonista; Jean Claude Masi flautista e Maria Antonietta Carena arpista nel *Concerto* in do maggiore K. 299, e finalmente Giovanni Sisillo clarinettista nel *Concerto* in la maggiore K. 622 di Mozart: ecco il lungo elenco degli eccellenti esecutori — tutti prelevati dall'ottima orchestra — festeggiatissimi dal pubblico.

GIACOMO SAPONARO

NAPOLI - TEATRO SAN CARLO

28 marzo 1957

VIVI'

Dramma lirico in 3 atti di P. Masino e B. Missiroli
Musica di ***Franco Mannino***
Ediz. De Santis - Roma

Personaggi ed interpreti

Vivì	*Rosanna Carteri*
Cameriera	*Giuliana Raimondi*
Zia	*Palmira Vitali Marini*
Manicure	*Anna Di Stasio*
Affittacamere	*Vittoria Palombini*
Sinclair MacLean	*Giulio Fioravanti*
Impresario	*Mario Borriello*
George	*Juan Oncina*
Parrucchiere	*Giuseppe Micucci*
Compositore di ballabili	*Enzo Feliciati*
Manolo (ballerino)	*Johnny Rieu*
Due ballerine	*Jacqueline Annerose* *Marie Therese Annerose*

Maestro concertatore e direttore
Tullio Serafin
Regia di Franco Zeffirelli
Direttore dell'allestimento scenico C. M. Cristini

Prima rappresentazione assoluta

VERONA

All'Auditorium Montemezzi, in occasione della tradizionale Fiera di marzo, ha avuto luogo la riesumazione dell'opera *Il Convitato di pietra* del compositore settecentesco veronese Giuseppe Gazzaniga. L'opera, concertata e diretta dal M.° Ennio Gerelli, aveva quali interpreti il complesso del Piccolo Teatro dell'Opera di Verona, l'Orchestra e il Piccolo Coro dell'Accademia Veronese; la regia era di Sandro Bolchi, maestro del coro Luigi Lucchi; scene di Franz Fortunato.

La prima rappresentazione — cui assistettero, con le autorità locali, personalità tedesche e rappresentanti della critica — è stata preceduta da una breve ma succosa celebrazione tenuta dall'assessore alla P.I. prof. dott. Alberto De Mori.

Diciamo subito che la riesumazione di quest'opera si è rivelata cosa opportuna e saggia, perchè ha chiaramente dimostrato per quali vie e attraverso quali esperienze altrui il genio cammina per arrivare al capolavoro vero e proprio. Non possiamo non ricordare il profondo rimprovero che il grande Beethoven muoveva al Mozart per essersi abbassato a musicare un soggetto quale il *Don Giovanni*. Uguale rimprovero certamente Beethoven avrebbe mosso al Gazzaniga che identico soggetto ha musicato su libretto di Giovanni Bertati, con un anno di precedenza su Mozart medesimo. Certo è ormai che il Mozart conobbe quest'opera del Gazzaniga e che il librettista del suo *Don Giovanni*, Lorenzo Da Ponte, si avvalse a piene mani del libretto del Bertati, come chiaramente dichiarò nelle sue *Memorie*. Senza scendere a comparazioni fra la sostanza musicale delle due opere, certo ben altrimenti consistente in Mozart, non possiamo non stupirci per l'efficacia drammatica di talune scene del Gazzaniga, segnatamente all'inizio dell'opera (duello, uccisione del commendatore) e nella scena finale, dall'apparizione del *Commenda-*

VERONA - PICCOLO TEATRO DELL'OPERA

Auditorium Italo Montemezzi - 10 marzo 1957

IL CONVITATO DI PIETRA

Opera giocosa in 2 atti e 3 quadri di Giovanni Bertati
Musica di ***Giuseppe Gazzaniga***
(revisione di Guido Turchi)

Personaggi ed interpreti

Donna Elvira	*Mariella Adani*
Donna Anna Donna Ximena	*Luisa Marini*
Maturina	*Ilva Ligabue*
Don Giovanni	*Herbert Handt*
Don Ottavio	*Ezio De Giorgi*
Lanterna	*Mario Marchini*
Pasquariello	*Paolo Montarsolo*
Il Commendatore	*Giorgio Tadeo*
Biagio	*Paolo Pedani*

Maestro concertatore e direttore
Ennio Gerelli
Regia di Sandro Bolchi

Prima rappresentazione moderna

tore sino alla susseguente morte di *Don Giovanni*, nelle quali l'efficacia risiede nella virtù evocativa intrinseca della musica. Nella scena finale l'apparizione del *Commendatore* è musicalmente preparata per virtù di contrasti logici anche se fantastici e resa musicalmente in modo veramente drammatico.

Ma il Gazzaniga sa toccare anche le corde del sentimento e lo fa mediante una cantabilità distesa e prettamente italiana (non per nulla egli aveva studiato col Piccinni a Napoli, ove era stato anche con il Porpora ed aveva avuto modo di stringere amicizia col Sacchini). Questo si avverte nella cavatina di Donna Elvira «*Povere femmine*», nell'aria di Don Giovanni «*Per voi nemmeno in faccia guarderò le belle*»; in quella di Maturina e nuovamente di Elvira «*Sposa più a voi non sono*».

Fra i due poli estremi del patetico e del drammatico Gazzaniga sa determinare situazioni di una musicalità comicamente effervescente e briosa, come nella scena fra Elvira e Maturina, o come nella scena finale dell'opera, convenzionalmente a lieto fine, in cui certi richiami perfino a Rossini ci fanno pensare che, in fin dei conti, certe analogie storiche come questa Gazzaniga-Mozart-Rossini non danno alcuna responsabilità a chi ha avuto la sorte di nascere prima, ma dimostrano ulteriormente che, mentre i talenti sono figli della loro epoca ed a questa sono legati, il genio si avvale di quelli per assurgere ad espressione universale che trascende il proprio tempo.

La concertazione e direzione dell'opera è stata curata con quel gusto e quell'efficacia che sono doti preclare e riconosciute al M.° Gerelli. In palcoscenico tutti indistintamente hanno ottimamente figurato; ci piace qui ricordare i nomi di Mariella Adani (*Donna Elvira*) e Ilga Ligabue (*Maturina*) per le doti canore di sicurezza e di scuola, per intelligenza penetrativa e per vivacità d'azione, nonchè Luisa Marini (*Donna Anna* e *Donna Ximena*). *Don Giovanni* era Herbert Handt, vocalmente dotato e duttile nel piegare la sua voce alle esigenze del personaggio interpretato. Assai bene, sotto ogni punto di vista e per la sua comicità Paolo Montarsolo (*Pasquariello*) nonchè Elio de Giorgi (*Don Ottavio*), Mario Marchini (*Lanterna*) e Paolo Pedani (*Biagio*).

L'Orchestra dell'Accademia anche in questa occasione ha dato una prova del grado di affinamento cui è giunta attraverso un lavoro serio, coscienzioso ed entusiasta. Merito questo dell'infaticabile direttore artistico dell'Accademia Musicale Veronese, M° Laszlò Spezzaferri, il quale in pochi anni ha saputo dare alla città manifestazioni di alto valore artistico attraverso molteplici e coraggiose iniziative.

RICCARDO CAPSONI

TORINO

Tre manifestazioni di alto interesse artistico caratterizzarono il febbraio torinese. La prima in ordine di tempo coincise con il *recital* di Arturo Benedetti Michelangeli, che dimostrò quanto sia stato gradito il suo ritorno all'attività concertistica dopo il lungo periodo di forzato riposo impostogli dalle malferme condizioni di salute. Esecutore impeccabile non meno che eccellente interprete, l'insigne pianista bresciano si fece ammirare in un eclettico programma (Schumann, Debussy, Chopin) particolarmente adatto a metterne in rilievo la raffinata varietà di tocco, la mutevole ma sempre coerente adeguatezza stilistica, la sconfinata devozione all'arte, e infine la rinuncia a qualsiasi forma di esibizionismo futile quanto dannoso.

Se del Michelangeli si apprezza particolarmente l'eleganza e la duttilità del fraseggio, di Rudolf Firkusny — l'altrettanto illustre pianista boemo presentatosi quindici giorni più tardi — non si può fare a meno di ammirare la tecnica trascendentale, per altro subordinata a una sensibilità interpretativa davvero singolare. Ne risultò uno Schumann mirabilmente vario eppur sempre eguale a se stesso, tale da soddisfare anche il più esigente dei critici. Tanto al Michelangeli quanto al Firkusny — entrambi graditi ospiti della Società di Musica da camera — il pubblico volle tributare imparzialmente entusiastiche travolgenti acclamazioni, a suggello di due indimenticabili serate.

Un successo altrettanto caloroso arrise

pure al *Rosenkavalier*, presentato sotto forma di oratorio all'Auditorium della Rai la sera del 22. A non voler tener conto della obiezione, per altro pienamente giustificata in sede estetica, secondo cui l'assenza della dimensione scenica nuoce a una completa valutazione del poderoso, anche se non sempre equilibrato, melodramma straussiano, c'è da ringraziare la Rai per questa sua intelligente iniziativa che consente agli appassionati torinesi di gustare musiche che, per le particolari condizioni in cui vive il teatro lirico nella nostra città, sarebbero precluse al loro ascolto, forse ancora per molto tempo, con quale danno per la cultura generale è facile immaginare.

Fatta questa opportuna premessa, bisogna convenire che l'esecuzione fu quanto di meglio si potesse auspicare, almeno sul piano della pura vocalità. Semmai era desiderabile, qua e là, una maggiore vivezza nella direzione, per altro stilisticamente impeccabile, del M° Rodzinski, il quale, trascorrendo da Brahms e Wagner a Strauss, parve muoversi a suo agio nelle complesse trame della partitura (sottoposta a copiosi opportuni tagli) traendone effetti di indubbio gusto, particolarmente avvertibili nel secondo e terzo atto, in cui l'orchestra, severamente impegnata, rese il massimo delle sue possibilità.

Il *cast* vocale, quasi interamente reclutato allo Staatsoper viennese, s'impose anzitutto per l'esemplare amalgama del complesso prima ancora che per le qualità dei singoli. Emersero tuttavia, per il singolare fascino della loro personalità, Ludwig Weber (un *Ochs* insuperabile per la smaliziatissima tecnica del cantante e per la mirabile incisività dell'interprete) e Sena Jurinac (protagonista di eccezionale rilievo, degna della fama internazionale che la circonda). Al loro fianco, non inferiori per capacità interpretativa, figuravano la Zadek (*Marescialla*), la Stich Randall (*Sofia*), il Poell (*Faninal*), lo Szemere (*Valzacchi*), la Roessl-Majdan (*Annina*), il Felden (*Commissario*), la Welitsch (*Marianna*), l'Handt (*Oste*), e, fra gli italiani, il Pirino (*Cantante*).

Di fronte a queste le restanti manifestazioni musicali di febbraio passano naturalmente in seconda linea: pochi cenni illustrativi sono quindi sufficienti a darne conto ai nostri lettori.

La Società di Musica da Camera ospitò ancora il giovane pianista Robert A. Bohnke, elogiabile per la melodica cantabilità, il già noto e affermato Duo Pelliccia-Agosti, impeccabile esecutore di un vario e attraente programma (Beethoven, Reger, Ravel e Stravinski), e infine i Solisti di Zagabria i quali, sotto la direzione dell'apprezzato violoncellista Antonio Janigro, presentarono un nutrito gruppo di musiche di autori compresi fra il settecentesco Vivaldi e il moderno Britten. Gli Amici della Musica, dal canto loro, puntarono sul *récital* di Michael Rabin, il giovane violinista rivelatosi lo scorso anno in possesso di eccellenti doti, per altro sciupate in uno di quegli scialbi programmi-bazar destinati esclusivamente a mettere in rilievo il virtuosismo dell'esecutore. Altre serate videro le applaudite esibizioni di Alberto Semprini, virtuoso della musica leggera, dell'International Trio, singolarmente accurato nella concertazione di musiche romantiche (Mendelssohn, Smetana, Schubert), e infine della Zürcher Kammerorchester, pregevole complesso diretto da Edmond De Stouz.

Scarsa l'attività dell'Unione Musicale Studentesca, concretatasi soltanto nel concerto di Rosalyn Tureck, un'ancor giovane pianista russo-americana, che si comportò onorevolmente nell'esecuzione di alcune belle pagine bachiane. Infine, per il consueto pomeriggio del Collegium Musicum, venne invitato il M° Albert Keck-Seezer, direttore dell'Orchestra da Camera di Francoforte sul Meno, che ottenne notevole successo guidando l'affiatata orchestra attraverso un programma classico comprendente musiche di Mozart, Vivaldi e Haydn.

Pressochè normale amministrazione nella Stagione sinfonica della RAI. Sollevò vivace entusiasmo la visita di Wilhelm Kempff, come sempre affascinante dominatore della tastiera quanto discutibile interprete beethoveniano, e ottima accoglienza ebbero pure Edoardo Del Pueyo, soprattutto nell'esecuzione di musiche di De Falla, e Alexander Uninsky, riconfer-

matosi l'eccellente pianista che qualche anno fa ascoltammo in una non dimenticata magistrale esecuzione della vertiginosa *Sonata op. 12* di Liszt. Fra i direttori d'orchestra impegnati impressione particolarmente favorevole suscitò il M° Fulvio Vernizzi, collaboratore di Mario Rossi nella direzione dell'Orchestra sinfonica della RAI. Un vivo senso di musicalità e la notevole sensibilità di interprete ne fanno un direttore meritevole di essere seguito.

GIORGIO GUALERZI

BARI

In quest'inverno si sono svolti a Bari due cicli di rappresentazioni liriche: la Stagione ufficiale, che, inauguratasi con *Lohengrin* di Wagner il 25 dicembre al Teatro Comunale Piccinni, ha avuto termine il 27 gennaio, e la Stagione di carnevale, svoltasi al Teatro Petruzzelli dal 22 febbraio (inaugurazione con l'*Aida* di Verdi) al 5 marzo.

In complesso una dozzina di opere quasi tutte di cassetta (salvo *Lohengrin* ed *Iris* di Mascagni) e una sola novità: *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, accolta dal pubblico del Piccinni con simpatia e cordialità (le sere del 5 e 8 gennaio) e molto favorevolmente dalla stampa.

Agli inevitabili inconvenienti derivati dagli affrettati allestimenti, hanno, nei limiti del possibile, ovviato i cantanti: Licia Albanese, Andrea Mongelli (calorosamente festeggiati per la loro riapparizione sulle scene concittadine), Ferruccio Tagliavini, Elisabetta Barbato e Maria Caniglia, nonchè i direttori d'orchestra Del Cupolo, Molinari Pradelli, Simonetti e Belardinelli.

L'affluenza del pubblico è risultata maggiore alle recite che hanno avuto luogo al Petruzzelli, forse perchè attratto dalla sede più idonea agli spettacoli d'opera e dai nomi altisonanti dei cantanti in cartellone. Andamento molto soddisfacente ha l'attività concertistica, espletata dalle tre istituzioni baresi: l'Accademia Polifonica Barese, la Camerata Musicale Barese e la Fondazione Concerti "Niccolò Piccinni". In gara fra esse, queste istituzioni cercano di contendersi la maggiore e la migliore aliquota di pubblico; non mancano però, per fortuna, musicomani accaniti ed intelligenti che si preoccupano di non disertare nessuna manifestazione da chiunque organizzata.

L'avvio stagionale è stato dato sin dallo scorso 1° novembre ad alto diapason dalla Camerata Musicale che ha inaugurato la propria attività con un concerto di Arthur Rubinstein, il quale con uno dei suoi soliti programmi ha incantato il pubblico strabocchevole accorso ad ascoltarlo. Il ciclo procede con una serie di manifestazioni in cui si avvicendano solisti e complessi ovunque noti. Ha avuto uno spicco particolare il complesso dei Menestrelli di Roma, costituito da tre cantanti e quattro strumentisti affiatatissimi e singolarmente dotati di eccellenti qualità di esecutori, che hanno interpretato un programma di eccezionale interesse culturale, dedicato a Monteverdi, Carissimi, Gabrieli, Gastaldi ed altri classici italiani e stranieri, le composizioni dei quali si ascoltano, purtroppo, raramente.

Altri avvenimenti culturali degni di nota sono stati l'esecuzione di alcune opere manoscritte di Stamitz, Ferdinando di Prussia e Haydn, offerto dal complesso di Detmold, e il ciclo delle Sonate di Beethoven eseguite in tre audizioni da Baumgartner. Un entusiastico successo ha ottenuto il pianista Alberto Semprini per il genere specifico del suo programma.

Anche la Fondazione Concerti Niccolò Piccinni ha iniziato a novembre la sua attività concertistica programmando solisti, ma prevalentemente manifestazioni sinfoniche dirette da Ottmar Nussio, Scherchen, Ettore Gracis, Dixon, Nino Rota e Franco Caracciolo.

Fra le composizioni di maggiore rilievo sin qui eseguite vanno segnalate la *5ª Sinfonia* di Beethoven, la *4ª* di Brahms, il *Capriccio spagnolo* di Rimski-Korsakov, e il *Concerto* per due pianoforti ed orchestra di Mozart (direttore Caracciolo) eseguito dalle pianiste Marta Grilletti e Rosa Santamato, che hanno ottenuto una brillante affermazione. Rare le novità, fra le quali vanno segnalati alcuni brani di Malipiero diretti da Gracis e la cantata per coro e orchestra *Aiace* di Orazio Fiume, diretta con molto impegno da Nino Rota.

L'Accademia Polifonica Barese, dopo un concerto corale ed uno corale-organistico, diretti, in novembre, dal suo fondatore M° Biagio Grimaldi, ha iniziato la propria stagione in abbonamento l'11 marzo con un concerto corale che ha suscitato unanime plauso. Il successo ottenuto dal Coro dell'Accademia Polifonica Barese, è dovuto all'alto grado di efficienza nel quale Biagio Grimaldi sa mantenere questo complesso e per le suggestive e profonde interpretazioni di tutti i brani contenuti nell'ecclettico programma, in cui figuravano opere di Clemens non Papa, Palestrina, Di Lasso, Clement Jannequin (con la celeberrima *Bataille de Marignane*), nonchè Simone De Baldis, Stefano Felis e Giovanni de Antiquis, tre musicisti baresi vissuti fra il XVI e XVII secolo, dei quali sono state eseguite un gruppo di Villanelle che costituiscono una testimonianza eloquente della potenza emotiva di quei musicisti.

Il secondo concerto è stato sostenuto dal soprano Iolanda Mancini sapientemente accompagnata all'organo da Luigi Ferrari Trecate. Nel sostanzioso programma la cantante si è rivelata esecutrice sagace, che sa abilmente giovarsi dei propri mezzi vocali e della sua acuta musicalità.

DONATO MARRONE

CATANIA

La SCAM aveva ripreso la sera del 15 ottobre 1956 la sua attività artistica con un concerto del Trio Santoliquido - Amfitheatroff - Gazzelloni, che hanno eseguito con lodevoli intenzioni musiche di Lotti, Haydn, Grieg, Weber, destando vivo interesse nel pubblico che affollava la sala del Teatro Massimo Bellini.

Dopo questa prima manifestazione i concerti sono stati sospesi per il sopraggiungere della Stagione lirica e ripresi il giorno 14 dicembre con un concerto dell'Orchestra Sinfonica Catanese diretta da Antonio Pedrotti con la partecipazione del pianista Vincenzo Pertile che si è affermato nel *1° Concerto* di Brahms esecutore elegante e virtuoso, in possesso di una brillante tecnica e compenetrante espressività; nel programma sinfonico comprendente musiche di Frescobaldi, Haydn e De Falla, il Pedrotti ha ottenuto un cordiale e personale successo.

Non poteva mancare nel centenario della nascita di Giuseppe Martucci una commemorazione degna del grande scomparso. Cesare Valabrega ha illustrato con una dotta conferenza gli aspetti interessanti e molteplici che l'arte martucciana assume nello scorcio dell'ultimo ottocento e la sua importanza storica e stilistica nel campo sinfonico, negletto o quasi — tranne da pochi — in quell'epoca in cui i musicisti volgevano la loro attività e le acquisite conquiste armoniche e tecniche al teatro melodrammatico. Tito Aprea, pianista di eccezionali qualità tecniche e interpretative, ha eseguito il *Concerto in si bemolle minore* in modo mirabile ottenendo dal folto uditorio prolungati applausi. Il soprano Inge Nicolai nella *Canzone dei ricordi*, ha dato il meglio delle sue qualità intellettive.

Franco Caracciolo si è ancora una volta affermato direttore autorevole nelle esecuzioni della *Giga, Notturno, Novelletta*, oltre che nel *Concerto*. Nuovo per il pubblico catanese Hermann Scherchen, con nitida e aderente penetrazione stilistica ha eseguito il *Don Giovanni* di Strauss, la 3ª di Beethoven e, con la partecipazione del soprano Lidia Stix, 4 *Lieder* di Mahler accolti dall'unanime consenso del pubblico.

Anche se con un programma non eccessivamente impegnativo, Dante Ullu ha diretto con sufficiente consapevolezza il *Coriolano* di Beethoven e il poema sinfonico *Sardegna* di Ennio Porrino.

Il concerto, che ha avuto luogo il 19 gennaio, ha assunto un particolare tono per la partecipazione della valorosa pianista Lya De Barberis, che ha eseguito in modo inappuntabile le *Variazioni sinfoniche* per pianoforte e orchestra di Franck e il *Concerto per la mano sinistra* di Ravel. Franco Mannino, già noto al pubblico catanese per esibizioni pianistiche di alto livello artistico, s'è presentato il 26 gennaio nella doppia veste di direttore d'orchestra e di compositore.

Mannino ha interpretato la *Piccola serenata di Mozart* con aderenza di stile, ponendo in rilievo la eleganza del discorso melodico con una adeguata ricerca di so-

norità. Nella *Sinfonia in re minore* di Cesar Franck il Mannino ha reso con sufficiente penetrazione la languida discorsività melodica del più significativo tra i lavori sinfonici del musicista di Liegi. Dove Franco Mannino si è trovato perfettamente a suo agio è stato nel dirigere la sua *Sinfonia americana* in quattro tempi, nella quale, pur restando fedele alla tradizione, ha inquadrato temi popolari *yankee* e di *spirituals*, nello sviluppo dei quali s'è mostrato padrone dei vari accorgimenti della tecnica compositiva. È stato applaudito con molto calore.

Per il settimo concerto sinfonico e corale, dedicato a musiche inedite di Vincenzo Bellini che ha avuto luogo la sera del 2 febbraio, va lode incondizionata alla SCAM o meglio ancora al suo direttore ing. Domenico Di Salvo.

Infatti quando il M° Pastura, direttore del Museo Belliniano, gli ebbe rivelato di avere scoperto — sulla scorta di alcune parti non autografe dell'orchestra e del coro, ma la cui autenticità era avvallata da alcuni frammenti autografi —, la esistenza negli archivi del Conservatorio di San Pietro a Maiella di alcune musiche sacre di Vincenzo Bellini ancora inedite, l'ing. Di Salvo incaricò il M° Pastura di recarsi a Napoli per ricopiare gli autografii esistenti in quell'archivio. Il programma del concerto allineava un *Salve Regina* per coro e orchestra, un *Credo* per coro e orchestra, un *Tecum principium* per soprano e orchestra, un *Te Deum* per coro e orchestra, e la 2ª *Messa in sol minore* per soli, coro e orchestra. Il Pastura fa risalire la composizione di questi pezzi al periodo in cui Bellini era passato dalla scuola di contrappunto di Tritto a quella di composizione di Zingarelli e cioè intorno al 1823-1824. Il ventiduenne Bellini, a nostro giudizio, solo nei primi quattro pezzi riesce a far aderire la sua musica al testo e alla prosodia con commossa religiosità. Nella *Messa seconda* è più palese la tendenza del giovane catanese alla musica melodrammatica, e anche se arieggia una certa solennità stilistica che ricorda a un tempo Pergolesi e Mozart, egli non riesce a svincolarsi dagli atteggiamenti operistici. Comunque, il ritrovamento di queste composizioni giovanili di Vincenzo Bellini è di grandissima importanza per l'arte e per la biografia belliniana. Il M° Mario Parenti ha concertato e diretto le musiche con competenza e religioso amore, seguito con disciplina dall'orchestra catanese dal coro intonatissimo e fuso istruito dal M° V. Giannini e da un gruppo di valorosi solisti composto da Marina Alborghetti (soprano), Maria Minetto (mezzosoprano), Luigi Pontiggia (tenore), Teodoro Rovetta (basso). Applausi cordiali per tutti.

Nel concerto del 10 febbraio il giovane maestro Othmar Federmutz s'è rivelato direttore sicuro dimostrando ottime qualità interpretative in un programma comprendente la *Sinfonietta* (tolta dall'opera *Miseria e nobiltà*) di Jacopo Napoli, i tre brani dodecafonici *Introduzione, Sarabanda, Giga*, del nostro Alfredo Sangiorgi (valoroso insegnante di composizione al Conservatorio di Bolzano) del quale ammiriamo la profonda tecnica e la sincera fede che anima ogni sua fatica compositiva anche se non ne condividiamo e intendiamo e lo spirito e gli ideali, la *Sinfonia n. 4* di Brahms, e il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Schumann. Collaboratore efficacissimo il pianista Walter Blankenheim che del Concerto di Schumann ha reso la cantabilità lirica e lo spirito con sicura padronanza di tecnica e di stile dimostrandosi artista intelligente e preparato. Il direttore e il pianista hanno diviso gli applausi col Maestro Sangiorgi, presente all'esecuzione della sua musica.

VITO MARCHESE

TRIESTE

La Stagione lirica al Verdi si è chiusa con tre notevoli allestimenti, che hanno avuto pure il conforto di un'affluenza assai forte di pubblico. *La Dannazione di Faust* di Ettore Berlioz (7 febbraio direttore Franco Capuana, regia e coreografia di Nives Poli), interessante e polposo ibrido tra l'oratorio, l'opera lirica e il balletto, ha vivamente interessato soprattutto per la musica assai ben condotta e spesso fuori dagli schemi convenzionali del suo tempo. Ottima la resa degli interpreti vocali in scena (Miriam Pirazzini, Mirto Picchi, Mario Petri).

Seguivano *I Puritani* di Vincenzo Bellini (13 febbraio, direttore Molinari Pradelli, regia Messina, interpreti Virginia Zeani, Mario Filippeschi, Aldo Protti, Andrea Mongelli), i quali, dati in una eccellente edizione, hanno riproposto all'attenzione generale i notevoli valori lirici dell'opera belliniana.

Chiusa in bellezza con un vigoroso *Otello* verdiano (21 febbraio, direttore Molinari Pradelli, regia Messina, interpreti Guichandut, Broggini, Savarese, Ronchini, Scarlini, Massaria), che ha fatto segnare il «tutto esaurito» del pubblico triestino.

Stagione lirica nel complesso ricca e appagante, e indubbiamente di quelle che danno a sperare nel... fiato futuro del teatro lirico.

Alla Società dei Concerti, il Quartetto Koeckert, i Musici di Roma, il violinista olandese Herman Krebbers e l'eccellente pianista Maureen Jones, si sono tenuti a programmi classici, ad eccezione della *Simple Simphony* di Benjamin Britten eseguita dai Musici di Roma, che è indubbiamente un notevole saggio della precocità incredibile del maestro inglese. Il lavoro infatti risale al 1925, contando allora Britten soli dodici anni!

In collaborazione con la Società italiana di musica contemporanea, il Gruppo strumentale triestino ha eseguito alla RAI di Trieste un ciclo di tre concerti dedicati ad autori contemporanei norvegesi, inglesi e israeliani. Tra gli autori norvegesi hanno favorevolmente interessato i *Capricci* per violino e viola di Byarne Brustad, un pungente *Trio* per flauto, clarinetto e violoncello di Karl Andersen, due *Lieder* dodecafonici di Fartein Valen, e le *Danze norvegesi* per pianoforte, solide e ben costruite, di Harald Saaverud. Tra gli inglesi, la cosa migliore ci è sembrata il notevole *Quartetto n. 2* di Alan Rawsthorne, più omogeneo del *Quartetto op. 2* di Francis Burt, e anche le liriche *On this Island* di Britten non ci sono parse prive di linfa melodica. Tra i compositori israeliani, più che nei *Tre canti senza parole*, Ben Haim ci ha convinto nella sua robusta e pensosa *Sonata* per pianoforte. Il ciclo comprendeva pure un *Concertino* dell'israeliano Oedoen Partos, e un *Cycle for declamation* per voce sola dell'inglese Priaulx Rainier.

Tra gli interpreti delle difficili musiche, ricorderemo la soprano Ondina Otta, il pianista Luciano Gante, il Quartetto SIMC di Radio Trieste (Simini, Repini, Ferretti, Bisiani), il flautista Poluzzi, il clarinettista Brezigar e il pianista Giulio Viozzi.

Fra la Stagione lirica e quella sinfonica di primavera, il tradizionale impiego dell'Orchestra Filarmonica Triestina è quello dei concerti domenicali mattutini, che stavolta sono stati portati all'Auditorium di via del Teatro Romano. Tre di essi hanno avuto luogo in marzo: ha inaugurato la serie Antonio Brainovich, che ha presentato al pubblico triestino, unitamente al solista Dino Ivicevich, il *Concerto* per violino e orchestra del maestro triestino Michele Eulambio, opera costruita con mano esperta, contesta di sequenze vivaci e melodicamente efficaci, ancorate per altro a modelli delle grandi scuole romantiche. Vivissimo il successo del *Concerto* di Eulambio, autore com'è noto, di numerose opere teatrali che tuttora attendono una giusta valorizzazione nel nostro Paese.

Seguiva la mattinata diretta da Sergio Lauricella, che ha incluso nel suo programma il *Piccolo concerto notturno* di Guido Turchi, opera già nota agli ascoltatori triestini, e accolta con vivo fervore dall'auditorio, a conforto della progressività ricettiva del pubblico triestino nei riguardi della buona musica contemporanea. Il giovanissimo Emio Suvini ha diretto il terzo concerto domenicale, che di nuovo per Trieste (almeno in sede pubblica) conteneva la suite dalla farsa *Le boef sur le toit* di Darius Milhaud, musica vecchia di quasi quarant'anni, ma tuttora ricca di mordente e di efficacia ritmica. Quale solista — interprete provveduto delle *Variazioni su tema di Paganini* di Rachmaninov — si è fatto meritatamente applaudire il giovane pianista triestino Claudio Gherbitz.

L'attività cameristica della Società dei Concerti in marzo comprendeva i concerti della violinista Gioconda De Vito, del Quartetto Amadeus, e finalmente, un *récital* al Verdi, di Arturo Benedetti Michelangeli, che *more solito* ha riempito ogni ordine di posti, costringendo anche a porre le sedie sul palcoscenico.

GIULIO VIOZZI

PARMA

Con la recente Stagione lirica 1957 il Teatro Regio di Parma è entrato nel circuito dell'E.T.I. Il risultato è stato senz'altro soddisfacente: pur con qualche inevitabile lacuna non ci è permesso rimpiangere i tempi in cui i nostri spettacoli erano affidati agli impresari privati, e nemmeno l'esperimento dell'ultimo biennio in cui il Comune stesso ne aveva assunto la gestione diretta. Per la verità la gestione diretta si era distinta per il tono sostenuto delle rappresentazioni; ma inevitabilmente, come contropartita, le finanze comunali avevan accusato il sensibile peso di una stagione curata scrupolosamente nella messinscena e nell'allestimento totale. Ora l'E.T.I. provvede per suo conto. La Commissione teatrale mette insieme il cartellone, indica gli artisti di proprio gradimento, esprime desideri ed aspirazioni, e poi rimette all'Ente la sorte definitiva degli spettacoli.

Concludendo: abbiamo avuto un ottimo *Sansone*. Dopo circa trent'anni di assenza dalle nostre scene, l'opera di Saint-Saëns ha scoperto le sue intramontate bellezze e le altrettanto chiare deficienze, mentre i protagonisti hanno fatto del loro meglio per completare la buona riuscita dell'allestimento corale ed orchestrale. Ebe Stignani e Renato Gavarrini hanno soddisfatto per la linea classica della loro interpretazione. Ha diretto il M° Vincenzo Bellezza. La regia di Riccardo Moresco si è fatta notare, così come nel *Trovatore* verdiano, dove accorte revisioni della tecnica scenografica, con un movimento scenico ricondotto alle linee più semplici del teatro classico, ha conferito all'appassionante tragedia musicale tutto il prestigio e la sua eterna freschezza. Le parti principali erano affidate all'ottimo tenore Carlo Bergonzi, ad Annamaria Rovere, una buona *Leonora*, a Lucia Danieli, *Azucena* meravigliosa, ed al bravo Zanin (*Ferrando*). Romano Roma ha sostenuto la parte del *Conte di Luna*.

Avvenimento di grande rilievo è stato il *Principe Igor* di Borodin, presentato qui con le masse e i quadri dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale di Bologna. L'opera del musicista russo è così arrivata per la prima volta nel nostro Regio, e vi è stata bene accolta per la ricca messinscena ed il valore degli interpreti. Dirigeva Herbert Albert, con regia di Riccardo Moresco.

Il concittadino M° Renzo Martini ha portato sulla scena una *Bohème* che il pubblico di Parma ha gradito non solo per una forma di affettuoso attaccamento al capolavoro pucciniano, ma anche per l'impegno di alcuni bravi giovani cantanti: Aureliana Beltrami (*Mimì*), Flaviano Labò (*Rodolfo*), Silvana Zanolli (*Musetta*), Carlo Feliciani (*Marcello*), Ernesto Vezzosi (*Schaunard*) ed il basso Lorenzo Gaetani (*Colline*).

Angelo Questa ha diretto, oltre il *Trovatore*, l'*Andrea Chénier*. Qui il tanto temuto loggione ha ritrovato lo spirito delle grandi battaglie d'altri tempi. Non si può parlare di un insuccesso, piuttosto di un contrattempo determinato dalle condizioni di salute del soprano sostituito nella seconda recita da Renata Tebaldi. Naturalmente tutto lo spettacolo ha preso quota nel benefico raggio d'azione della grande cantante. Carlo Guichandut, il tenore che l'anno precedente aveva qui riscosso trionfale successo con *Otello*, si è presentato nell'opera di Giordano non senza rischiare la vivace polemica con gli irriducibili "loggionisti", intransigenti anche con i cantanti già altre volte applauditi. Certamente le qualità naturali del suo canto lo indicherebbero più appropriato interprete dell'*Otello* verdiano che non del personaggio Chénier; tuttavia egli ha riscosso un caloroso successo a fianco di Renata Tebaldi.

Magda Olivero ha dato un forte risalto al personaggio di Violetta, e per tutto l'insieme la sua *Traviata* resterà nel ricordo di tutti. La grande interprete aveva al suo fianco il tenore Carlo Zampighi ed il baritono Ugo Savarese, poi sostituito da Carlo Tagliabue. Dirigeva Giuseppe Podestà.

Anita Corridori ha conferito un ottimo risalto alla figura di *Santuzza*, a lato di Attilio Planise (*Turiddu*) e di Otello Bersellini (*Compare Alfio*), in una *Cavalleria* diretta da Franco Patanè. Di tutti gli spettacoli ricordati è stato regista Augusto Cardi, mentre per *Cavalleria* e per la novità della stagione, *La Figlia del diavolo* di Virgilio Mortari è stato regista il giovane Mario Lanfranchi. L'opera del Mortari, sostenuta dalla bravissima Norma Palmieri, tessuta dalla felice intuizione di un musicista colto e dalla mano sicura, è stata sorretta da una regia tutta moderna, totalmente affidata all'effetto scenico della luce riflessa ed in continuo, instancabile, movimento. Fu vivamente applaudita.

GIUSEPPE MASSERA

BRESCIA

Com'è tradizione a Brescia, si è svolta la Stagione lirica di carnevale dal giorno 26 febbraio al 5 marzo. Per l'inaugurazione è stata allestita *Aida*, interpretata da Simona Dall'Argine, Umberto Borsò, Gina Consolandi, Gino Calò e Ivan Sardi. Dirigeva il M.° Armando La Rosa Parodi, la cui partecipazione alle recite era particolarmente attesa e fu gradita ai bresciani. Il baritono Walter Monachesi (e, in recita straordinaria, Giuseppe Taddei) ha sostenuto la parte di Figaro nella seconda opera in programma, il *Barbiere di Siviglia*; Gianna d'Angelo, Dino Forchichini, Virgilio Carbonari, Carlo Cava erano gli altri artisti. Il M.° Tino Cremagnani ha guidato l'orchestra molto bene, ma con un piglio che a qualcuno è sembrato un po' insolito.

La terza serata che comprendeva, insieme al *Telefono* di Menotti, tre balletti, è riuscita senz'altro la più interessante per l'inclusione del *Mandarino meraviglioso* di Béla Bartòk. Questa composizione ha suscitato un'impressione enorme ed ha costituito una ghiottoneria per i cultori della musica contemporanea. Lo stile crudo e deciso del compositore si adatta perfettamente alla trama realistica che appare, anche in ultima analisi, più evidente e, in un certo senso, più suggestiva del significato allegorico. La difficile partitura è stata condotta in porto egregiamente dall'orchestra, grazie soprattutto al M.° Ottavio Ziino che l'ha interpretata e diretta in maniera felicissima. Lia Dell'Ara e Milorad Miscovitch, dalla decisa ed intensa mimica e dalla viva espressione, sono stati i bravissimi ballerini. Completavano la serata *Il Crepuscolo* di Mendelssohn, con Teresa Beaumont e Alexandre Wassiliev, e il *Bolero* di Ravel, interpretato ancora da Lia Dell'Ara insieme a Fernando Zanoli. L'opera di Menotti è stata brillantemente sostenuta da Dora Gatta e Dino Mantovani.

La *Fedora*, ben diretta da Alberto Paoletti, si è avvalsa della partecipazione di Maria Caniglia e di Angelo Lo Forese. Ha chiuso la stagione la *Norma*; Lucia Ferraris Kelston ne interpretava il personaggio; *Adalgisa* era Myriam Pirazzini, *Pollione*, Salvatore Puma, *Oroveso*, Carlo Cava. Con gran cura ha diretto ancora il M.° Ottavio Ziino.

Ottimo istruttore del coro è stato il M.° Lido Nistri. Registi: Augusto Cardi e Domenico Messina. Coreografia: Lia Dell'Ara.

LUIGI MANENTI

LIVORNO

Alla Casa Comunale della Cultura prosegue la serie dei concerti e manifestazioni musicali che già da vari anni incontrano il pieno consenso della cittadinanza. Nel mese di febbraio un ottimo concerto presentato per conto dell'ACIF (Associazione Culturale Italia-Francia), cui hanno preso parte la violinista Marie-Madeleine Tschachtli ed il pianista Pierre Duvauchelle, è stato molto applaudito. I due strumentisti hanno presentato musiche di Jean-Marie Leclair, Beethoven e due Sonate rispettivamente di Debussy e Ravel. Quindi la giovane pianista Wanda De Rango, diplomata col massimo dei voti al Conservatorio Cherubini di Firenze (iniziativa della Casa della Cultura di dar posto ai giovani) si è esibita in un programma comprendente Scarlatti, Clemen-

ti, Chopin, Debussy, CastelnuovoTedesco (*Cipressi*), Guarino (*Studio n. 4*) e Liszt. Infine una manifestazione che ha lasciato un graditissimo ricordo è stata la conferenza che il M.° Vincenzo Davico ha tenuto sul tema *Il melodramma italiano dalle origini ad oggi*. Egli, in maniera simpatica e piana, ha dato uno sguardo panoramico alla storia del melodramma in Italia punteggiando la conferenza con osservazioni argute e con spunti polemici. Dopo una rapida scorsa agli stili, alle tendenze, alle nuove esperienze, il M.° Davico ha chiuso con una dichiarazione di fede verso la continuazione di quel teatro musicale che segna le orme della più nobile tradizione italiana senza nessuna schiavitù verso i linguaggi artefatti e voluti di altre nazioni. Indi, accompagnata al pianoforte da Annarosa Carnieri, la stupenda voce del soprano Myrian Funari ha reso con arte e temperamento brani di opere di Peri, Monteverdi, Paisiello, Cherubini, Rossini, Boito, Puccini, Mascagni, Pizzetti (*La Sacra rappresentazione di Abramo e Isacco*), Del Corona (*Giuliano De' Medici*), Alfano (*Resurrezione*).

R. DEL CORONA

ALLA RADIO

Ad impreziosire un mese lirico delineatosi sin quasi alla fine — per quanto concerne la produzione contemporanea — piuttosto modesto, giacchè risultava per tre quarti fondato su riprese che riteniamo registrate (*Il Cordovano* di Petrassi, *Donata* di Scuderi e pagine scelte dall'opera *Giocondo e il suo re* di Jachino) e per un quarto costituito da una registrazione effettuata alla Piccola Scala (*La Donna è mobile* di Riccardo Malipiero), è stato opportunamente inserito il 31 marzo un nuovo allestimento, offerto dalla Stagione lirica della RAI.

Si trattava della recente *Tempesta* di Frank Martin, battezzata con successo nel giugno scorso alla Staatsoper di Vienna. La scelta del soggetto shakespeariano come base di questa prima esperienza teatrale, sta ad indicare l'ampia disponibilità del maestro elvetico e soprattutto la sua cosciente fede nei propri mezzi di musicista tecnicamente agguerrito e poeticamente dotato, chè, dei capolavori del drammaturgo inglese, questa *Tempesta*, tutta intessuta di elementi realistici e fantastici, drammatici e grotteschi, lirici e naturalistici, si presenta forse, per il compositore che intenda affrontarla, come la più irta di scogli e difficoltà, quindi come la meno accostabile. La tentacolare vicenda, invero, è parsa consona al peculiare temperamento del Martin, che ha saputo riflettere con adeguati accenti il clima fiabesco e soprannaturale, raggiungendo spesso elevati ed originali risultati espressivi. Ne fanno fede, tra l'altro, l'indovinata caratterizzazione dell'enigmatico Ariel (scenicamente raffigurato da un ballerino), che si esprime mediante un esiguo coro interno, sorretto da una piccola orchestra pure invisibile, e, all'inizio dell'opera, la mirabile descrizione del naufragio, ove il musicista manifesta suggestive facoltà coloristiche.

Alle manifestazioni concertistiche di maggior rilievo — affidate con ritmo intensissimo alle quattro Stagioni sinfoniche pubbliche — la RAI non manca di affiancare opportunamente altri concerti di minore respiro, di solito appannaggio del III Programma. Ciò non significa necessariamente che questa attività marginale sia meno allettante della precedente, che gli incontri cui dà origine siano meno proficui ed interessanti.

Così, accanto ai classici della musica contemporanea — al più che mai gradito Stravinski dell'*Histoire du soldat*, al Pizzetti delle musiche per *Le Trachinie*, al Milhaud di *Protée* (seconda suite) e delle *Saudades do Brazil*, all'Hindemith del concerto per viola e piccola orchestra *Der Schwanendreher* e della cantata *Apparebit repentina dies*, ed infine al Ghedini della *Musica notturna* — si è notata in questo mese la presenza nei programmi radiofonici di A. Tansman, esibitosi con un gustoso e stilisticamente assai disinvolto *Concertino* per oboe, clarinetto e orchestra d'archi; di Rito Selvaggi, del quale è stato diffuso il mistico concerto italiano *Laus perennis*, lavoro di stesura contrappuntistica e di ambientazione intenzionalmente secentesco; di David von

de Woestyne, del quale ci fu consentito di conoscere un non ozioso *Concerto* per orchestra; ed ancora di Terenzio Gargiulo, la cui ampia *Sinfonia* è parsa opera vigorosa e quadrata, sebbene piuttosto disuguale nello stile, ondeggiante singolarmente tra modi consuetudinari e stilemi dodecafonici.

Inoltre, il III Programma ha recentemente dedicato due trasmissioni della serie « Piccola antologia musicale » ad opere sinfoniche dei milanesi Niccolò Castiglioni e Vittorio Fellegara e cameristiche dei fiorentini Bruno Bartolozzi e Carlo Prosperi. Opere, parte note per precedenti diffusioni — come la *Sinfonia* di Castiglioni e la *Musica per amici* di Bartolozzi (alle quali si è accennato in altra circostanza) —, parte in probabile prima esecuzione, come il *Concerto* per orchestra di Fellegara e le *Quattro invenzioni* per clarinetto, violino e arpa di Prosperi. Opere, ancora, che si distinguevano più per la stimolante varietà delle forme e dei complessi strumentali che per sostanziali discrepanze del linguaggio sonoro, denotando i quattro giovani autori pressochè uguali disposizioni per le sintassi più moderne, non per questo più spregiudicate od ermetiche. Anzi, soprattutto dal *Concerto* di Fellegara — dominato da una serrata ed interessante scrittura polifonica, che svela invero un musicista non insensibile alla lezione hindemithiana — e dalle *Invenzioni* del Prosperi — redatte secondo una libera adozione dei principi seriali — sono emerse indubbie aspirazioni ad un eloquio caratterizzato da atteggiamenti scevri da aridità, intelligibili ed accostevoli. Tra le numerose composizioni da camera messe in onda durante il mese di marzo, si registrano, tra l'altro, due Sonate di Bartok — quella per due pianoforti e percussione e la prima per violino e pianoforte —, un elaborato *Quartetto* per archi di Ottavio Ziino e un *Trio* in la minore per violino, violoncello e pianoforte di Rubino Profeta, presentato l'11 marzo dal Sindacato Musicisti Italiani. È, detto Trio, opera equilibrata e, complessivamente, di piacevole ascolto, ma che appare tuttavia, per gli accenti nettamente conformisti che tutta la pervadono, composta con soverchio ritardo.

Quest'ultimo rilievo, che, sia detto per inciso, nulla toglie alle qualità intrinseche del lavoro, nasce spontaneo una volta assicuratisi della effettiva appartenenza dell'autore alle ultime leve musicali. Nondimeno, accertamenti del genere non sono sempre agevoli ad effettuarsi per la grande maggioranza degli ascoltatori. Non sarebbe quindi opportuno che il *Radiocorriere*, ove lo spazio non fa certo difetto, anzi è evidentemente in soprappiù, come attestano le intere colonne settimanalmente riservate a rubriche mediche, giuridiche, gastronomiche, grafologiche, di moda, ecc. — rubriche la cui attinenza con i programmi radiofonici ci riesce alquanto occulta —, non sarebbe opportuno, dicevamo, che su detto settimanale trovassero posto più circostanziati ragguagli, particolarmente biografici, e venissero indicate con maggiore puntualità sia prime esecuzioni sia edizioni registrate?

Una trasmissione di alto valore musicologico, messa in onda il 5 marzo, ci ha permesso di ascoltare nella sua integrità quella mirabile *Saviezza giovanile* del Banchieri che costituisce uno dei più vitali esemplari del genere madrigalistico rappresentativo. Il lavoro è stato presentato nella moderna edizione curata da Riccardo Allorto, il quale ha fondato la sua fatica di revisore intelligente e opportunamente rispettoso della lezione originale sulla stampa del 1628. Pregevole e varia l'esecuzione, affidata a solisti e al coro della Radio della Svizzera Italiana, diretti da Edwin Loehrer.

FA. BRU.

LETTERA DALLA POLONIA

In ottobre, pochi giorni dopo la chiusura del Festival Internazionale di Musica Moderna, ebbe inizio a Varsavia la Stagione concertistica 1956-57.

Attualmente in Polonia svolgono attività sinfonica 9 orchestre stabili statali nelle seguenti città: Varsavia, Bydgoszcz, Danzica, Cracovia, Lublino, Lodz, Poznan,

Katowice e Stettino. Esistono inoltre nei centri minori del paese alcune orchestre sinfoniche sovvenzionate dallo Stato. Tre delle orchestre sovranominate dispongono dei cori stabili, le rimanenti invece, collaborano con le società corali autonome. Secondo i dati concessimi cortesemente dal dipartimento della Musica presso il Ministero della Cultura e dell'Arte, le orchestre sinfoniche diedero complessivamente nel 1955 circa 6.300 concerti in 575 località. Alcuni complessi operano non soltanto nella loro sede fissa ma anche in diverse località dei dintorni. Ai loro concerti furono presenti complessivamente ben tre milioni e mezzo di ascoltatori.

La più importante orchestra sinfonica in Polonia è indubbiamente la Filarmonica Nazionale di Varsavia. I suoi concerti hanno luogo ogni venerdì e vengono quindi ripetuti nelle mattinate sinfoniche domenicali. La Filarmonica Nazionale iniziò la sua Stagione con una pregevole esecuzione del *Magnificat* di Bach. Fra i compositori le cui opere sono state eseguite nel periodo ottobre-dicembre, incontriamo, accanto ai maestri del passato anche molti compositori moderni: Stravinski (*Concerto per violino*), Prokofiev, Casella (*Concerto romano* per organo, ottoni, timpani ed archi), Milhaud, Frank Martin (l'oratorio *In terra pax*) ed altri, per non parlare dei compositori contemporanei polacchi.

Oltre a solisti polacchi, la Filarmonica Nazionale ha ospitato anche alcuni stranieri: Oistrakh (Mosca), Merckel (Parigi) e Rostropovic (Mosca). Ognuno di essi si è inoltre esibito in un *récital*. Ho ascoltato Rostropovic per la prima volta; egli è senza dubbio uno dei migliori violoncellisti del nostro tempo e viene paragonato dai critici a Pablo Casals. L'interpretazione del *Concerto* per violoncello di Dvorak conferma in pieno questo giudizio.

Occorre però rilevare che la vera Stagione per gli ospiti stranieri non è ancora iniziata. Nello scambio musicale con l'estero la Polonia vanta un bilancio tuttora attivo, e cioè esporta più musicisti di quanti ne importi. Ad esempio nell'anno 1955 abbiamo ascoltato circa 200 artisti e 3 complessi provenienti da 25 paesi stranieri, mentre all'estero — pure in 25 paesi — sono stati ospitati oltre 360 musicisti ed 11 complessi polacchi. In novembre la Filarmonica Nazionale ha ospitato il coro di Poznan. Questo eccellente complesso di 90 componenti tra ragazzi ed adulti, diretto da S. Stuligrosz, si specializza nelle interpretazioni di musiche antiche. Prima dei numerosi « *bis* » insistentemente richiesti dalla sala affollata, il coro aveva eseguito molte composizioni degli antichi fiamminghi (Arcadelt, Weerbeke, Orlando di Lasso), francesi (Mouton, Bonsignac, Jannequin), italiani (Palestrina, Donati ed A. Scarlatti) e soprattutto polacchi come: l'inno goliardico dell'Università di Cracovia del '400 *Breve regnum* e le composizioni dei classici della polifonia vocale polacca del '500 (Waclaw Szamotulski, Nicola Gomolka, Martino Leopolita e Nicola Zielenski).

Oltre alla grande sala da concerto, la Filarmonica Nazionale dispone anche di una sala minore dove vengono dati concerti da camera ed i *récitals* solistici.

Un altro centro molto attivo nella vita musicale a Varsavia è costituito dalla Associazione Federico Chopin, che ha sede in un bellissimo palazzo antico in via Okolnik. Poco tempo fa è stata chiusa la mostra « *Mozart e Chopin* » (il cimelio più importante era il manoscritto delle *Variazioni* chopiniane *op. 2* sul duettino « *Là ci darem la mano* » dal *Don Giovanni*, manoscritto ottenuto in prestito da Vienna), ed ultimamente è stata inaugurata un'altra mostra, quella che espone le « *Raccolte musicali della Associazione F. Chopin a Varsavia* ».

Nella sala da concerto di questa Associazione, ha avuto luogo una serie di *récitals* pianistici, tenuti soprattutto dai vincitori dei Concorsi Internazionali Chopin (Hesse-Bukowska, Harasiewicz, Kedra) e del noto pianista polacco Stanislaw Niedzielski, residente a Parigi. Inoltre l'Unione dei Compositori vi organizza ogni tanto i cosiddetti « *Incontri fra i compositori moderni ed ascoltatori* ». Ultimamente ha preso parte ad un incontro del genere, il compositore e critico musicale Zygmunt Mycielski.

Sarebbe difficile enumerare in questa sede tutti i concerti eseguiti a Varsavia nel 1956. Bisogna tuttavia, accennare che godono di una particolare popolarità i saggi pubblici delle scuole musicali e i concerti speciali per bambini, organizzati sporadicamente. Questi ultimi hanno carattere di audizioni singolari: infatti le recitazioni (eseguite da attori di prosa) sono intercalate dalla musica. La viva reazione dei giovani ascoltatori dimostra il loro grande interessamento e, nello stesso tempo, aiuta a intendere e sentire profondamente la musica. Sarebbe tuttavia augurabile, a titolo sperimentale, organizzare concerti in cui i bambini potessero eseguire opere musicali per i loro ascoltatori coetanei. Sono convinto che ciò aumenterà ancor più l'attrattiva dei concerti del genere. Bisogna infine dedicare qualche parola all'attività del Centro Culturale Cecoslovacco e dell'Istituto Ungherese, i quali pure organizzano spesso concerti. Particolarmente attivo è il Centro Cecoslovacco dove ha avuto luogo recentemente un interessante concerto dedicato a Janacek. Fra le decine di nomi di compositori apparsi sui manifesti, un nome si ripeteva con singolare frequenza: quello di Mozart. Nulla di strano: l'anno 1956 è stato l'Anno mozartiano. Tutte le orchestre stabili e mobili del paese hanno dato almeno un concerto interamente dedicato alle opere del Salisburghese. Il programma finale dell'anno mozartiano è stato particolarmente ricco nella Slesia. L'orchestra sinfonica della Radio Polacca di Katowice ed il menzionato coro di Poznan hanno eseguito, fra l'altro, il *Requiem*. Sempre a Katowice hanno avuto luogo le competizioni finali del concorso mozartiano, bandito tra tutte le scuole musicali della Slesia. A questo concorso hanno preso parte circa mille concorrenti. Sono state inoltre rappresentate le opere *Così fan tutte* e *L'impresario* ed eseguiti *Il Ratto del serraglio* e il *Flauto magico* in forma da concerto.

WALDEMAR VOISÉ

LETTERA DALL'INGHILTERRA

Durante la degenza di Sir William Walton in un ospedale romano — in conseguenza di un incidente stradale — un pubblico numeroso ed entusiasta ascoltava a Londra, in prima esecuzione europea, il suo *Concerto* per violoncello, presentato dalla Royal Philharmonic Society. Gregor Piatigorsky, che aveva commissionato il lavoro, ne fu il superbo solista, coadiuvato dall'orchestra della B.B.C. diretta da Sir Malcolm Sargent. Come era lecito attendersi dall'autore di *Troilo e Cressida*, il *Concerto* risulta dettato in istile romantico e, tanto nella stesura armonica come nella concezione architettonica, risente della tradizione. Tuttavia rivela una freschezza, una logica e un dominio della materia sonora tali da renderlo bene accetto. Dei suoi tre movimenti, l'intermedio — uno Scherzo limpido ed arioso — offre al solista ampia possibilità di affermarsi brillantemente. Il Finale — una serie di variazioni — conclude con accenti pacati.

Per le sue risultanze l'opera è comparabile, a mio avviso, al *Concerto* per viola del 1929, una delle più valide composizioni di Walton.

Londra ha pure ascoltato per la prima volta un'altra virtuale novità di Walton, la *Johannesburg Festival Ouverture*, già eseguita nello scorso settembre nel Sud Africa. Di carattere gaio, stesa in forma di rondò ed orchestrata secondo le consuete brillanti maniere di Walton, essa fruì di un'adeguata spiritosa interpretazione da parte di Sargent e della B.B.C. Symphony Orchestra.

Anche Benjamin Britten ha presentato un nuovo lavoro, e in una forma che rappresenta per lui una nuova esperienza. Egli è il primo compositore britannico di un balletto che occupa un'intera serata. Il lavoro, che ha per titolo *Il Principe delle Pagode*, venne allestito al Covent Garden dal Royal Ballet (è questa la nuova denominazione del Sadler's Wells).

La coreografia di John Cranko svolge una storia di fate in uno stile immediato, alieno da freudismi o da altre specificamente moderne complicazioni, e lo spettacolo si

chiude, secondo la moda di Ciaikovski, con un *divertissement*.

La musica è interessante (segnatamente nella parte per strumenti a percussione), non di rado affascinante, benchè alcuni appassionati del balletto avrebbero preferito più vibrati accenti emozionali.

Nel campo operistico, Londra ha assistito, per la prima volta dal 1920, all'integrale messa in scena del *Trittico* pucciniano. La rappresentazione — in versione inglese — ebbe luogo al Teatro Sadler's Wells.

Il Tabarro e *Gianni Schicchi* sono a noi relativamente familiari; non così *Suor Angelica*, la cui religiosa sentimentalità sembra peraltro offendere quel rigore protestante che gli inglesi probabilmente non abbandonano neppure a teatro. Secondo la mia opinione, *Il Tabarro* si presenta come il migliore dei tre atti unici: una esemplare, concentrata *short story* in senso letterario, che procede speditamente verso l'epilogo, senza inopportune divagazioni.

John Hargreaves, Ronald Dowd e Victoria Elliott realizzarono soddisfacentemente le parti di Michele, Luigi e Giorgetta. Direttore d'orchestra fu Leo Quayle.

Gianni Schicchi, benchè piacevolmente realizzato, con Denis Dowling quale protagonista, richiederebbe una maggiore e assolutamente irresistibile *vis comica*, affinchè la burla non torni insipida.

L'altro teatro londinese, il Covent Garden, ha offerto una nuova edizione dei *Maestri cantori*, allestiti felicemente secondo i det tami di Wagner e non secondo le discutibili innovazioni di Bayreuth. La regia venne curata da Erich Witte, che sostenne pure, in modo querulo ed incerto, il ruolo di Walther. Diresse l'orchestra Rafael Kubelik.

Al Covent Garden, tra l'altro, vennero rappresentate *Norma* (in lingua italiana, con Maria Meneghini Callas ed Ebe Stignani) e *Le Nozze di mezza estate* (*The Midsummer Marriage*) di Michael Tippett, opera udita per la prima volta due anni or sono. La Liverpool Philharmonic Orchestra tenne un concerto, nella sua sede, rifiutando l'apporto di un direttore. Saggiamente il programma venne circoscritto a musiche già familiari agli esecutori. Esso allineava la *8ª Sinfonia* in si minore (*Incompiuta*) di Schubert e la *Marcia "Rakoczy"* di Berlioz (quest'ultima era in carattere con la manifestazione, svoltasi a beneficio dei profughi ungheresi). Il concerto riscosse enorme successo, grazie all'espressivo e concorde effetto d'insieme raggiunto dagli esecutori. Inutile aggiungere, però, che la novità rivestiva sapore sperimentale; non vi è qui nessuna intenzione di rinunziare all'opera del direttore d'orchestra.

Lo stesso complesso di Liverpool venne a Londra col suo direttore stabile, John Pritchard, ma suonò in modo deludente; in compenso fece conoscere un sorprendente pianista tredicenne di Leeds, Allan Schiller. La sua interpretazione del *1º Concerto* per pianoforte di Beethoven rivelò non solo una stupefacente tecnica, ma anche un tocco vibrante di passione e singolari capacità espressive. Grandi speranze si ripongono perciò in questo giovane.

Rimessosi da una grave infermità, Sir John Barbirolli ha recentemente presentato la *5ª Sinfonia* di Carl Nielsen, tanto a Manchester quanto a Londra durante la *tournée* della Hallé Orchestra di Manchester — da lui diretta — che costituisce il nostro maggiore complesso di provincia. Cinque anni or sono, dopo la visita della orchestra radiofonica danese al Festival di Edimburgo, un vivo interesse si risvegliò da noi per il compositore nordico (1865-1931): tale interesse venne ravvivato dall'intensa, drammatica riproduzione di questa Sinfonia da parte di Barbirolli. Nondimeno, in due soli movimenti la composizione appare ricca di tratti significanti e caratteristici. Vi è anche un punto in cui il suonatore di tamburo deve improvvisare un'ampia e violenta cadenza ritmicamente libera, mentre, incurante di lui, il resto dell'orchestra continua l'esecuzione della parte assegnata.

Il compositore svedese Karl-Birger Blomdahl (nato nel 1916) è stato ospite di Londra in occasione delle esecuzioni offerte dalla B.B.C. di due suoi lavori: la *3ª Sinfonia* e la cantata *In the hall of mirrors*.

Tra gli altri visitatori si notarono il direttore d'orchestra rumeno Constantin Silvestri, molto applaudito per il contributo arrecato ad una serie di concerti storici presentati dalla London Philharmonic Orchestra; Hermann Scherchen, che diresse nella medesima circostanza, e Yehudi Menuhin che interpretò concerti di Mozart, Ciaikovski, Bruch e Paganini.

Il centenario della nascita di Elgar cade nel prossimo giugno e speciali programmi commemorativi si stanno allestendo dalle nostre maggiori organizzazioni concertistiche. Già in una serie di concerti dedicati ai giovani — offerti dal mecenate Sir Robert Mayer —, Sir Malcolm Sargent ha diretto un programma interamente riservato a musiche di Elgar, comprendente le *Enigma-Variations*, op. 37 e la cantata *The Music Makers*.

ARTHUR JACOBS

NOTE MUSICALI

modulazioni

Discorso sul metodo. Navighiamo verso tempi felici; i nostri figli diventeranno pianisti provetti senza affaticarsi troppo sulla tastiera, senza dover ricorrere alla noiose pratiche del solfeggio, della lezione, del duro esercizio. A stare al bollettino dell'Accademia Lanaro finiranno con l'imporsi, anche ai più retrivi, le seguenti 3 verità 3:

1 - Il solfeggio fa odiare la musica.

2 - I Metodi di pianoforte dei più bravi allievi di solfeggio, sono costellati di segni fatti dal Maestro per raddrizzare le battute sbagliate ritmicamente. Il che dimostra che solfeggiare è una cosa, suonare è un altra.

3 - Si può imparare a suonare magnificamente senza solfeggio.

Ma per chiarire meglio le idee seguono altre 3 verità:

1 - I metodi per pianoforte finora esistenti sono alquanto barbosi ed emanano il caratteristico odore delle cose vecchie e stantie.

2 - Prima di raggiungere un risultato apprezzabile, gli allievi di piano devono sudare le famose sette camicie. Molti si fermano alla prima camicia. Non è forse vero?

3 - Col nuovo metodo per pianoforte del M° Luigi Lanaro non si suda affatto, cioè non suda l'allievo, non suda l'insegnante, e neppure le famiglie che devono sognare il famoso primo pezzettino come si sogna il 13 al totocalcio.

Questa la suggestiva presentazione del metodo Lanaro; che però, a quanto dice l'onesto bollettino, non è esente da difetti, od almeno da un difetto:

Il metodo Lanaro ha un solo difetto: superate le prime pagine, l'allievo vorrebbe divorarlo tutto d'un fiato, come succederà a Lei quando lo proverà al pianoforte!!!

Il tenore marziano. Una singolare coincidenza ci ha dato modo di ascoltare e di conoscere di sera, in una casa accogliente, il Peo. Il Peo, è un individuo che sembra per qualche aspetto uscire fuori dagli schemi comuni; ne sentiamo parlare da alcuni anni, ma non abbiamo peraltro mai bene compreso se sia questo Peo un nome, un cognome od un rapido, affettuoso soprannome.

Comunque la storia del Peo è semplice: presentatosi alla radio in occasione di una trasmissione tipo "ora del dilettante", organizzata nella nativa Savona, impressionò tanto il nostro amico F., in ascolto a Milano, da indurlo a partire senza indugi in automobile verso la riviera. Raggiunto il Peo (che probabilmente dormiva ancora) non fu difficile a F. convincerlo ad abbandonare l'opificio presso cui lavorava, a lasciare i cari parenti, a trasferirsi a Milano per studiare sotto la guida di valenti maestri. Il Peo non tradì l'attesa del trepido F. In breve entrò nel giro di certi teatri lirici stabili della Svizzera e della Germania, intraprese una seria carriera, giungendo, sono ormai vicende recenti, ad occupare il posto, ambito, di primo tenore presso il teatro stabile di una importante città svizzera. Una storia che avrebbe sedotto uno di quei registi cinematografici che andavano per la maggiore venti anni or sono.

Ma, all'incontro con siffatto personaggio, quello che più colpisce, al di là della venturosa carriera, è un certo atteggiamento funzionale, acquistato evidentemente negli anni della tranquilla routine *svizzera. Il primo tenore non sembra proprio un parente di quei focosi eroi che conferiscono tanto colore agli ambulacri segreti dei nostri teatri; ha la tranquilla sicurezza dell'uomo giustamente inserito in un organismo, sia pure in una posizione di rilievo, di un funzionario di prima categoria di un'industria chimica.*

Racconta, senza impennate, del permesso di otto giorni ottenuto per venire a Milano, dell'altro permesso che gli consentirà tra breve di effettuare alcune recite in un teatro tedesco, dei suoi colleghi d'ufficio (cioè di teatro), del direttore d'orchestra primo e del direttore d'orchestra secondo, della pensione che matura di anno in anno, delle ferie estive, delle prove, delle decine di rappresentazioni, dei continui spettacoli fuori sede, del regista stabile, ecc. Ignora, il Peo, le conferenze-stampa, i cani di razza, i viaggi intercontinentali, le partenze frettolose a sipario calato, gli arrivi trafelati a prove iniziate, gli scontri con la primadonna e col direttore, i problemi delle precedenze sul cartellone. E' il primo tenore del suo teatro, ha un vestito grigio anzichè una giacca di daino chiusa da un fazzolettone di seta; ha una 1100 *nera, se ce l'ha, anzichè la Cadillac celeste e d'oro. Sembra un uomo normalissimo, almeno a chi non sa che fa il tenore; una volta chiarito che fa il tenore sembra inconsueto come un marziano.*

*Senza direttore. Sono venute di moda da qualche tempo le orchestre senza direttore; fenomeno singolarmente attraente, almeno si deve ritenere, se alcuni manifesti comparsi recentemente, in occasione della calata in Italia di una orchestra centroeuropea di tale genere (orchestra peraltro veramente efficiente), recavano scritto bene in grande, al centro, in caratteri pesanti e vistosi: "*senza direttore*". In cosa poi stia questo vero o presunto fascino dell'assenza del direttore non si può dire; indubbiamente il poter fare a meno di un direttore richiede una certa dose di affiatamento da parte di un'orchestra; ma si deve ritenere che le suggestioni adirettoriali non si basino soltanto su questo elemento razionale ed in fondo banale (le orchestre d'oggi, quelle vere, sono tutte ottimamente affiatate), piuttosto su qualche cosa di meno definibile: una sorta di dimostrazione dell'inutilità del capo, una extrapolazione musicale del concetto di repubblica o di autogoverno, una condanna, per usare termini attuali, del culto della personalità. Evidentemente c'è qualche cosa che piace, in questo superamento dell'impostazione tradizionale basata sull'autorità del singolo. Già il favore ottenuto dai bambini prodigio, quando si presentano alla testa di poderose orchestre sinfoniche, è dovuto in buona parte al gusto di vedere minimizzato, in fondo, tutto quel compito eroico che in genere viene affidato ad uomini sovente affascinanti, talora illustri, sempre autorevoli; si applaude Paolino, non tanto perchè lo si creda realmente un genio precoce, ma perchè traendo sonorità non poi tanto banali, riporta sul piano dell'uomo comune quel divo cinquantenne (as-*

sente) di cui per una sera occupa il podio.
*L'orchestra senza direttore costituisce il caso limite: è un'orchestra che dà più o meno lo stesso risultato di quella diretta dal famoso XY, ergo XY è uno zero. Un'equazione un po' avventata, peraltro talora (attribuendo ad X ed Y valori precisi) abbastanza esatta. Non saremo certo noi ad attribuire questi valori. Plaude il pubblico, plaude l'imprenditore: perchè, per bestia che sia, un direttore d'orchestra vuole sempre una sia pur modesta parte del denaro; che invece può essere utilmente divisa tra i violoncelli o meglio ancora conservata nelle casse gelose dell'impresa. Vi sono taluni finti studiosi del costume industriale che insistono, durante gli intervalli dei concerti senza direttore, a strologare di sottili parallelismi tra l'orchestra senza direttore e l'automazione. Sono dei veri sciocchi: per iscriversi nel ciclo evolutivo o rivoluzionario che sia della automazione dovrebbe, un concerto sinfonico, essere sostenuto piuttosto da un direttore senza orchestra. Ma l'*automation *pura non vorrà sapere nè di direttori nè di orchestre; appare inoltre improbabile, a stare a certi studiosi canadesi, che i musici elettronici possano ereditare, in quel periodo felice, dolori e glorie dei musici tradizionali: l'*automation *sarà un fatto del tutto silenzioso.*

PANFILO

concorsi

Il Conservatorio di Musica C. Monteverdi di Bolzano indice il IX Concorso Pianistico Internazionale Ferruccio Busoni. Il Concorso è aperto ai pianisti d'ambo i sessi e di ogni nazionalità che al 31 dicembre 1957 abbiano compiuto il 15° anno di età e non oltrepassato il 32°. Il Concorso 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. 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.

Programma del concorso:

per la 1ª e 2ª gara eliminatoria: *a*) Busoni (obbligatorio per tutti): *Preludi n. 1 e 5* dai *24 Preludi op. 37*, vol. 1° - Edizione Ricordi; *b*) un gruppo di almeno 4 composizioni importanti di differenti autori, scelti 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 50 minuti, formato dalla giuria con pezzi scelti dal repertorio presentato dal candidato per la 1ª e 2ª gara eliminatoria.

Per informazioni ulteriori rivolgersi alla Segreteria del Concorso, presso il Conservatorio di musica C. Monteverdi, Bolzano.

■

Sono usciti i bandi dell'VIII° edizione del Concorso Internazionale di Musica e Danza G. B. Viotti di Vercelli.

Il successo che ha ottenuto al VII° Concorso la Sezione di Danza, che era stata istituita a titolo sperimentale, ha indotto la Presidenza a dedicarle una parte intera del Concorso che acquista così la denominazione di Concorso Internazionale di Musica e Danza.

E' da notare poi il crescente interesse del mondo musicale, in specie da parte dei più noti Enti teatrali e concertistici, per i vincitori del Concorso Viotti. Elencare tutte le affermazioni dei laureati del Concorso Viotti sarebbe troppo lungo. Ricordiamo solamente che 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 San Carlo di Napoli, dalla Fenice di Venezia, dal Massimo di Palermo, ecc.

Come nei precedenti Concorsi si è cercato di stabilire il programma in modo tale 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 dal 30 settembre al 31 ottobre prossimo con il seguente calendario di massima: canto: 30 settembre - 6 ottobre; danza: 8 - 13 ottobre; pianoforte: 11 - 23 ottobre. Le composizioni saranno esaminate durante il periodo 10 - 31 ottobre.

Per informazioni rivolgersi alla Società del Quartetto, Casella Postale 56, Vercelli.

brevi

A Roma e a Milano si sono svolte, a fine aprile, le manifestazioni indette dalla Società Italiana Autori ed Editori per celebrare i settantacinque anni di attività.

Durante la cerimonia milanese, che si è svolta sabato 27 aprile alla Piccola Scala presenti l'on. Brusasca in rappresentanza del Governo e le autorità cittadine, sono state consegnate alcune medaglie d'oro di benemerenza. Tra i premiati, con l'on. Bertone e alcuni editori milanesi che appartengono al sodalizio da oltre un cinquantennio, figura il sig. Alfredo Colombo, presidente della G. Ricordi & C., il quale da lunghi anni dedica agli organi direttivi e al Consiglio di Amministrazione della SIAE la propria autorevole competenza nella legislazione sulla proprietà intellettuale.

Ricordiana si felicita vivamente con il festeggiato per il giusto riconoscimento della sua lunga e benemerita opera.

RECENSIONI:

musica

MARIO ZAFRED. ***Sinfonia breve*** per archi. Partitura in-16°. Milano, Ricordi, 1956.

Se l'aggettivo «minore» suolsi affibbiare (e quanto spesso erroneamente) ai lavori di minore durata, questa *Sinfonia breve* per archi potrebbe appartenere allo Zafred minore, quello delle composizioni meno estese. Ma per l'intensità dell'espressione la *Sinfonia breve* non teme il confronto coi lavori di più vasto respiro. Abbiamo comunque uno Zafred più semplice, accessibile anche, a nostro avviso, a complessi di media levatura, e che pertanto non dovrebbe mancare nel repertorio delle piccole orchestre.

Uno Zafred semplice che dovrebbe pure andare diritto alla sensibilità del pubblico comune, al quale non pone certo problemi e patemi di sorta, con il suo saldo ancorarsi ai principi classici della gravitazione armonica, al pieno risuonare delle triadi, al vibrare intenso degli unissoni, all'amore per il discorso quadrato e inequivocabile. E se i caratteri di fissità e di insistenza della musica di Zafred non perdono interesse nel loro metodico ripetersi, è segno che la carica interiore della sua musica è ben lungi dal diminuire.

La *Sinfonia breve* è tagliata in tre tempi. Già nell'Introduzione lenta all'Allegro iniziale avvertiamo le tipiche sonorità diradate e ferme della musica di Zafred, già ben note dal tempo della *Sinfonia carsica* ma che conservano sempre in sè una cospicua forza di rinnovamento. Esse ritornano nel Lento centrale, estese in una pagina di liricità desolata, in cui viole e violoncelli svolgono un appassionato dialogo. Il finale, Allegro giusto, riporta al tipico schema dello Scherzo zafrediano, con il suo tema squillato in arpeggio, e che pulsa lungo quasi tutto il corso del tempo, a parte un breve Trio interno.

Lavoro robusto, ricco di forza ingenua e agreste, la *Breve* di Zafred è sicuro passo in avanti nella moderna produzione italiana per archi.

GIULIO VIOZZI

MARIO ZAFRED. ***Quarto Quartetto*** per archi. Milano, Le Chant du Monde, 1956.

Anche se meno nota di quella sinfonica, la produzione cameristica di Mario Zafred risulta estesa e variamente distribuita: tre Sonate per pianoforte, un Quintetto per fiati, tre Trii, e quattro Quartetti per archi. Il *Quarto Quartetto*, composto nel 1954 è uno dei lavori più maturi e meditati. Tagliato in quattro tempi, si attiene a schemi classici specie per lo *Scherzo* (II tempo) e il *Rondò* (IV tempo). Fino dalle prime note del I tempo (*Moderato*), il clima zafrediano dei tempi lenti appare tipicamente segnato: una scattante cellula tematica in levare, e trattata in imitazione, diviene presto la sigla ritmica informatrice di tutto il primo tempo. Dall'iniziale atmosfera di pensosa attesa il ritmo si sgela nel volante *Scherzo* in un disegno balzante e acre, che davvero sembra una esclusiva zafrediana. Alquanto originale l'Adagio cantabile successivo, che nella sua contenuta e scontrosa liricità, dà posto nella parte di centro e in quella di chiusa a disegni rapidi e pungenti. Di effetto sicuro l'Allegro vivo finale, che in gustosa alternativa di unissoni e di pieni pluricordici, riporta a quel sano clima di danza balcanica, altra «costante» espressiva del maestro triestino.

GIULIO VIOZZI

LEONIDA TORREBRUNO. ***Metodo per xilofono e marimba.*** Milano, Ricordi, 1956.

Quanto mai opportuna giunge la presente pubblicazione di Leonida Torrebruno — timpanista nell'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma e già batterista nell'Orchestra della Scala — soprattutto ove si considerino, da un lato, la particolare importanza assunta dallo xilofono nell'orchestra moderna e, dall'altro, la spesso pressochè lacunosa conoscenza delle sue effettive proprietà tecniche ed artistiche.

Si tratta dunque di un Metodo oltremodo giovevole oltre che agli esecutori, ai quali è particolarmente destinato, anche ai cultori della strumentazione.

Dopo aver fornito una sobria descrizione del modello di xilofono attualmente in uso, e dopo essersi brevemente soffermato su indispensabili norme teoriche, l'autore presenta, con chiaro senso didattico, una serie di esercizi convenientemente disposti in ordine di difficoltà, affrontando e sviluppando minuziosamente ogni problema tecnico, avendo cura che nulla di essenziale risulti omesso: scale, salti, arpeggi, suoni simultanei, abbellimenti, esercizi per l'indipendenza ritmica delle mani. Puntualmente, misurate ma precise note esplicative corredano gli studi.

Una utilissima selezione di passi per xilofono, tratti da opere di numerosi maestri, particolarmente contemporanei, impreziosisce il lavoro. Nell'antologia, fra gli esempi citati, non manca — *inutile dictu* — il celebre frammento della *Danse macabre* di Saint-Saëns.

FA. BRU.

OTMAR NUSSIO. ***Concerto classico*** per cembalo o pianoforte e orchestra d'archi. Partitura. Milano, Carisch, 1957.

È una composizione improntata ad estrema chiarezza formale e discorsiva, che si riallaccia con circospetta libertà di atteggiamenti a moduli del passato, in particolare settecenteschi. L'ossequio a schemi e, ancor più, a stilemi linguistici tradizionali, sembra invero voler qui assumere un vago significato polemico, rinunziando il compositore al rifacimento stilistico modernamente inteso, materiato, come usa oggi, di parodistiche deformazioni. Solo qualche saporoso accordo disseminato qua e là o qualche isolato urto bitonale ricordano il musicista dalla moderna sensibilità armonica.

La composizione consta di tre movimenti: un Allegro di classica misura, un tripartito Allegretto non troppo (costituito dal nesso Minuetto, Musetta, ripresa variata del Minuetto), e un Vivacissimo in forma di Rondò, caratterizzato da un ritornello di sapore popolaresco.

Il materiale tematico è complessivamente piacevole, anche dove appare ricalcato su stampi. Preponderante e persistente risulta l'impiego dello strumento solista, trattato a volte con accenti vagamente virtuosistici; mentre gli archi intervengono con funzioni per lo più accompagnanti, pur non mancando, spesso, d'inserirsi attivamente e con propositi dialogici nel gioco d'insieme.

FA. BRU.

VITTORIO FELLEGARA. ***Concerto breve*** per orchestra da camera. Milano. Suvini Zerboni, 1956.

Dopo le prove datecì dal giovane compositore milanese in questi ultimissimi anni, è questo un lavoro che sembra ormai concludere un'esperienza giovanile per far posto a un mondo espressivo più nettamente personale. Partito dalle posizioni di Hindemith, il Fellegara ha scelto la sua strada tra le acquisizioni più complesse e più decisive della musica d'oggi. Ci ha dato così un lavoro che è costruito con la tecnica seriale e che tuttavia non viene meno ad una chiara coscienza di musicalità italiana; tanto che in fondo questo concerto richiama nel suo complesso più l'ambito stilistico di un Petrassi — e non a caso il concerto è dedicato a questo musicista — che non quello del maestro della dodecafonia.

Se il mondo tecnico del Fellegara resta messo a fuoco da questi due termini di paragone — che hanno per lui costituito un'esperienza insostituibile nel senso della chiarificazione del proprio materiale musicale — ciò non significa che le specifiche esigenze espressive non vengano ugualmente alla luce. Anzi, nella mobilità del trattamento strumentale, nella sicurezza creativa dei punti focali della partitura e infine nell'assoluta padronanza tecnica dell'orchestra si afferma una necessità e una ricchezza d'espressione che è tipica di una personalità ormai determinata, e che difficilmente si lascerebbe confondere con quella dei maestri.

È lecito dunque aspettarsi dal Fellegara in un futuro non lontano ulteriori affermazioni compositive, in cui egli si distacchi del tutto da legami stilistici presi dall'esterno per presentarci una fisionomia inequivocabile ed unitaria, formalmente rinnovata e definitivamente precisata nelle istanze linguistiche ed espressive. GIM

FRANK MARTIN. ***Concerto*** per sette strumenti a fiato, timpani, batteria e orchestra d'archi. Wien, Universal.

Questa partitura di Martin, che porta la data del 1949, appartiene a un periodo di intensa attività creativa in cui il compositore svizzero sembra volgersi con precipuo interesse verso le libere forme del «concerto», inteso non soltanto secondo lo schema consueto di rapporto fra solista e orchestra (*Concerto per violino*, *Concerto per cembalo* e piccola orchestra), ma ampliato fino a comprendere una dialogica di gruppi strumentali, ciascuno dei quali nettamente individuato e tale da poter essere considerato come uno strumento unico. In quest'ordine di idee Martin ci aveva già fornito un rilevante esempio, forse il più noto della sua produzione, con la *Piccola sinfonia concertante* per arpa, clavicembalo, pianoforte e due orchestre d'archi. Ma, a differenza da quel lavoro, nel *Concerto* il gruppo dei sette fiati — pur essendo identificabile in quanto tale, per la sua compattezza — tende sovente ad articolarsi, a ridurre gli spessori, liberando gli elementi che lo compongono a un gioco di singole linee concertanti con l'orchestra. Siamo insomma al limite fra la concezione che informava la *Piccola sinfonia* e il *Concerto per orchestra* così come si è venuto ormai definendo nella tradizione contemporanea.

Nell'*Adagietto*, che costituisce il secondo tempo, le parti solistiche dei fiati si accentuano e acquistano maggior rilievo, arricchendosi in volute capricciose, un po' barocche, quasi tendenti a una sorta di virtuosismo. Il terzo tempo, dall'andamento veloce e inquieto, è caratterizzato rispetto agli altri da un più notevole impiego della percussione, che giunge a un «a solo» in un breve episodio centrale, e si conclude in un finale serratissimo e concitato.

VIT. FE.

DMITRI KABALEVSKI. ***Concerto op. 49*** for violoncello and orchestra. Reduction for violoncello and piano by the composer. New York, Leeds Music Corporation, 1954.

Poco noto a noi, il compositore russo Dmitri Kabalevski (educatosi con Miaskovski, come il coetaneo Kaciaturian), già posto in patria tra i migliori esponenti della nuova musica sovietica, è largamente apprezzato negli Stati Uniti dove è emigrato e dove viene ritenuto operante nell'orbita dello stile musicale americano.

A giudicare da questo lavoro, scritto negli anni 1948-49 e appartenente ad una trilogia completata da altri due *Concerti*, rispettivamente per violino (op. 48) e per pianoforte e orchestra (op. 50), il musicista dà piuttosto l'impressione di non essersi totalmente svincolato dalla suggestione di quei particolari orientamenti, di carattere più politico che artistico, che hanno costituito il tormento di non pochi compositori sovietici del periodo successivo alla Rivoluzione, e se tracce del gusto di Oltreoceano si ravvisano nella sua opera sono tenuissime e certo non determinanti.

Il Concerto, diviso in tre tempi: *Allegro*, *Largo*, *Allegretto*, si distingue per una tradizionale disposizione ed elaborazione delle idee, semplici e chiare anche se non sempre peregrine, e per il candore della veste armonica, tonalmente cristallina, dalla quale vengono diligentemente escluse combinazioni «sporche» e note men che corrette.

Si rileva nei tempi estremi (entrambi in sol minore) una discorsività agile e sagacemente variata che conferisce colore e vita al gioco delle parti, spesso impegnate in un dialogare sobrio ma efficace.

Il breve *Largo*, in si maggiore, è percorso da un'ampia frase cantabile affidata allo strumento solista, la cui preminenza è qui pressochè assoluta. Due cadenze del violoncello (negli ultimi due tempi) ribadiscono la discendenza dagli schemi consacrati di questo Concerto che, per la validità di alcune sue pagine, rende accettabili non poche banalità, forse esclusivo frutto di una discutibile posizione estetica.

FA. BRU.

GENNARO D'ONOFRIO. ***Suite da concerto*** per grande organo. Padova, Zanibon, 1956.

Due particolarità risaltano innanzi tutto alla lettura di questa *Suite*: la natura musicale tendenzialmente lirica ed elegiaca dell'autore e la conseguente aspirazione ad una larga cantabilità, affermantesi in un fraseggiare disteso e ben definito.

Ne fa fede, soprattutto, il secondo brano del lavoro, una *Preghiera* di accorata ed espressiva intensità sostanziata da una tematica romanticheggiante, ben condotta, tra schemi armonici consueti, secondo i canoni tradizionali. E lo attestano, del resto, anche i rimanenti brani, tutti di limpida struttura: l'Introduzione, dai colori a tratti, delicatamente pastorali, il brioso Scherzo, lo scorrevole e gioioso movimento finale.

FA. BRU.

RECENSIONI:

dischi

La messa, dal gregoriano a Stravinski

Missa VIII (de Angelis) cum Credo III in Festis duplicibus.
Coro dei Monaci benedettini dell'Abbazia di S. Martino a Beuron.
Archiv, 1 disco EP, 37112 EPA.

Nessuna forma come la Messa è stata presente attraverso le vicende musicali di un seguito di secoli così lungo; nessuna accompagna quanto essa un così ampio svolgimento di stili, di sostanziali mutazioni nel linguaggio. Solo alcuni soggetti secolarmente prediletti dalla iconografia sacra possono vantare lo stesso privilegio: di funzionare quasi da osservatorio, da barometro che presenzia al mutare delle estetiche, dell'anima religiosa, delle tecniche compositive. La messa ha attraversato senza mai bruciarsi le ali i fuochi di opposte teoriche, di mode susseguenti; si è offerta duttilmente ai mutevoli punti focali della sensibilità e della cultura, vestendo via via penne gotiche, rinascimentali, barocche, classiche, romantiche, espressioniste, sfumando volta per volta o intensificando i colori e le intenzioni che pregiano i capolavori di tutte le arti.

Una Messa non esaurisce se stessa nell'atto di fede e di adorazione che l'ha sollecitata. Nelle mani di un artefice di genio, di un maestro di cappella impegnato a fornirne, per debito d'ufficio, la cantoria di un signore o di una cattedrale, il testo sacro non è remora o gravame. Machaut e Bach, Palestrina e Monteverdi, Beethoven e Verdi e molti altri han saputo fare delle differenti preghiere latine del *Kirie*, del *Gloria*, del *Credo*, del *Sanctus* e *Benedictus*, dell'*Agnus Dei*, emblemi di fede, figurazioni di sentimenti; perciò essi sono anche la tavolozza dei gesti e degli atti attraverso i quali l'artista apre al Creatore l'animo suo e scopre gli angoli riposti dell'anima, le celate bontà — anche il grigiore morale, sollecitato da un'intima aspirazione al divino.

A Gregorio principaum: dalle 18 messe che il *Firiale* gregoriano raduna, la Missa VIII *(de Angelis)* è la più nota, anche perchè è tuttora frequentemente eseguita durante le funzioni religiose.

L'esecuzione che ne fanno i monaci dell'abbazia tedesca di S. Martino porta la fedele impronta dello stile benedettino.

GUILLAUME DE MACHAUT. ***La Messe Notre Dame.***
Ensemble vocal e instrumental dir. da Roger Blanchard.
Ducretet-Thomson, 1 disco LP da 25 cm., 270 C 085.

GUILLAUME DE MACHAUT. ***La Messe Notre Dame.***
Pro Musica Antiqua, dir. da Safford Cape.
Archiv, 1 disco LP da 30 cm., 14063 APM

La *Messa* detta di *Notre Dame* (fino a qualche tempo fa, accettando una pseudo tradizione risalente al Settecento, si asseriva che essa fosse stata composta per l'incoronazione del re di Francia Carlo V, circostanza che nessun documento dell'epoca conferma) occupa nella storia il posto riservato a chi giunge per primo. Essa è infatti, per quanto si

conosce, la prima messa in stile polifonico scritta interamente da un solo compositore. Più importante però il primato estetico che le frequenti esecuzioni e le incisioni degli ultimi tempi (dal 1943 essa è stata trascritta e stampata ben 5 volte da Besseler, Chailley, Machabey, G. de Van e Hübsch) vanno confermando: la *Missa Notre Dame* è la più dotta e seducente incarnazione degli ideali sonori dell'età gotica, espressi da un senso grandioso della simmetria, un respiro vasto, una concentrazione espressiva.

Le interpretazioni di Rogers Blanchard e di Safford Cape hanno intendimenti diametralmente opposti. Il primo si mostra preoccupato dal desiderio di far risaltare la varietà espressiva delle successive sezioni dei vari brani; a tale scopo egli gioca con grande libertà sulla opposizione voci-strumenti (per questi ultimi si è servito di strumenti moderni: una tromba, una tromba bassa e due tromboni). Più ieratizzata l'interpretazione degli specialisti del Pro Musica Antiqua, il cui canto non è mai suggestionato dal sostegno strumentale, nel quale si alternano un flauto diritto, tre vielle e un liuto.

L'incisione realizzata dalla Archiv è tecnicamente meglio riuscita dell'edizione Ducretet-Thomson; questa si fa pregiare soprattutto per la varietà espressiva.

JOSEPH HAYDN. ***Missa « in tempore belli » (« Paukenmesse ») in do maggiore.***
Soprano J. Topitz-Feiler, contralto G. Milinkovic, tenore H. Handt, basso H. Braun; Akademie Chorus e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna dir. da Hans Gillesberger.
Parlophon-Odeon, 1 disco LP da 30 cm. PMA 1015.

« Quando penso a Dio il mio cuore è così pieno di gioia che le note ne sgorgano come da una sorgente. E poichè Dio mi ha dato un cuore giocondo mi perdonerà di averlo servito in letizia ». Così scriveva Haydn, parlando della sua musica religiosa: e le sue parole ricordano quelle del Rossini in chiusura della *Petite messe solennelle*. Per questa semplicità dell'animo nelle messe di Haydn, più che le pagine piene in cui il coro e l'orchestra impongono una espressione massiccia, ci piacciono le mammole di alcune delizie ad una voce solista, i brevi interventi sottovoce del coro, le vivaci apparizioni di qualche strumento tra le grandi quinte delle pagine a solennità obbligata.

Questa Messa è la prima di una serie di sei che Haydn, rientrato dal trionfale viaggio in Inghilterra (1795), fu incaricato di scrivere ogni anno per l'onomastico della principessa Esterhary. Eseguita nel settembre 1796 fu contraddistinta con i nomi di *Missa in tempore belli* (era l'epoca delle vittorie di Napoleone sugli austriaci in Italia) e di *Paukenmesse* (per l'uso insolito dei timpani nell'*Agnus Dei*).

Hans Gillesberger dosa abilmente la maestosa sonorità e l'affettuosa trepidanza, con risultati positivi anche per merito della ottima resa tecnica dell'incisione.

JOSEPH HAYDN. ***Messa Imperiale***
Soprano L. Bonetti, contralto C. Carbi, tenore N. Adami, basso G. Ferrein. Coro dell'Angelicum dir. da A. Bortone, Orchestra dell'Angelicum dir. da Aladar Janes.
Angelicum, 1 disco LP da 30 cm. LPA 954.

Delle sei Messe solenni composte da Haydn tra il 1796 e il 1802 la *Messa Imperiale* (conosciuta anche come *Messa per l'incoronazione* e *Messa per Nelson*) è la terza.

Al titolo corrisponde il carattere della composizione, che svela aneliti di grandezza, una fierezza eroica, slanci di forza.

Aladar Janes ha dato rilievo, insieme al vigore ritmico e sonoro che in questa Messa sono il « tema » obbligato, alle zone contrapposte di effusioni contemplative. La sua concertazione, ben assecondata dai valenti suoi collaboratori, ha acquistato una profondità prospettica altamente lodevole. Curata l'incisione.

LUIGI CHERUBINI. ***Messa di requiem in do minore.***
The Robert Shaw Chorale e NBC Symphony Orchestra dir. da Arturo Toscanini.
RCA Italiana, 1 disco LP da 30 cm. A 12 R 0210.

Scritto per ricordare nella pietà del dolore cristiano, la morte o, come si diceva durante la Restaurazione, il martirio di Luigi XVI re di Francia, ed eseguito per la prima volta il giorno anniversario del 21 gennaio 1817 nella vecchia cattedrale parigina di Saint-Denis, il *Requiem in do minore* è universalmente celebrato come il capolavoro del Maestro fiorentino. Non è solo un lavoro musicale: è un'opera di pensiero in cui il compositore raccoglie organicamente le sparse sue meditazioni sulla morte, sul destino dell'uomo, sul mistero dell'aldilà e le riflette entro la sua pazienza morale, nella sua natura cristallina. Dal fondo dei secoli sale a Cherubini la tristezza che diventa il colore dominante della intera composizione.
A tale capolavoro altissimo interprete: ora trepido e grandioso, ora acceso e ora sconfortato, Arturo Toscanini ha trovato collaboratori pronti e sensibili nella sua orchestra e nel coro di Robert Shaw, la cui fama ha da tempo varcato l'Atlantico. Eccellente la incisione della RCA.

FRANZ SCHUBERT. ***Messa in la bemolle maggiore (Missa solemnis).***
Soprano A. Felbermayer, contralto S. Sasaki, tenore M. Dickie, basso N. Foster; Akademie Kammerchor e Pro Musica Symphony Orchestra di Vienna dir. da Ferdinand Grossmann.
Vox, 1 disco LP da 30 cm., PL 9760.

Come quella di Mozart e di Beethoven la fede di Schubert nel divino è improntata dal razionalismo religioso propugnato da Lessing e da Mosè Mendelsshon. Ma il suo teismo si investe anche di empirico realismo: egli sa bene che le sue messe non sono destinate ai cori angelici o alle schiere di santi ma ad una turba di fedeli fatti di carne oltre che di spirito. Le sue sei messe perciò ricordano assai da vicino la concezione formale che più direttamente egli attuava nella forma sonata e l'afflato lirico che ispirava i suoi *Lieder*. Pagine non periture di questa Messa che egli dedicò al suo Imperatore Francesco I° e all'Imperatrice Carolina Augusta sono il *Gratias agimus* (nel *Gloria*) e l'*Et incarnatus est* (nel *Credo*) di dolcissima umana gravità.
La terrestre religiosità del lavoro è stata plasticamente resa da Ferdinando Grossmann e dai suoi collaboratori, i quali sono stati coadiuvati da una registrazione chiara e precisa.

IGOR STRAVINSKI. ***Messa*** per coro misto e doppio quintetto di fiati.
The Netherlands Chamber Choir dir. da Felix de Nobel.
Philips, 1 disco LP da 30 cm. A 00312 L.

Composta nel 1948, la *Messa* stravinskiana è stata subito avvicinata, per il principio dei contrari, al precedente celebre suo lavoro religioso: la *Sinfonia dei Salmi*: opulenta questa di misticismo bizantino, spoglia, la *Messa*, che richiama lo spirito liturgico della cattolicità romana.
Stravinski, come è noto, ha lavorato tenendo gli occhi sui princìpi della salmodia gregoriana, aggregando i suoni con una rudezza che ricorda le gotiche angolosità delle musiche religiose del Duecento, cedendo raramente (in alcuni passi del *Gloria* e del *Credo*) all'invito dei richiami contrappuntistici. L'insieme procede con una certa prestezza, senza indugi da capo a fondo. E' una messa bassa, messa dei poveri, come la definì acutamente Massimo Mila, cui i fedeli partecipano con animo disadorno che non è umiltà e non è penitenza, ma rappresenta l'esiguo gruzzolo spirituale dell'uomo comune.
La non facile partitura è stata dosata con maestria negli effetti e nei rapporti da Felix de Nobel; il disco, curato esemplarmente dalla Philips, appartiene alla serie delle composizioni che questa Casa incise in occasione del Festival d'Olanda del 1954.

RICCARDO ALLORTO

Altre recenti incisioni

JOHANN SEBASTIAN BACH

Messa in si minore.
Solisti, coro della Dreikönigskirche di Francoforte e Orchestra del Collegium Musicum dir. da Kurt Thomas.
L'Oiseau Lyre, 3 dischi LP da 30 cm., OL 50094/96.

Messa in si minore.

Schwarzkopf, Hoffgen, Gedda, Rehfuss, Coro e Orchestra dir. da H. von Karajan.
Columbia, 3 dischi LP, 33 QCX 10055/57.

ORAZIO BENEVOLI

Messa solenne a 53 voci.
Solisti e Coro del Duomo di Salisburgo, Orchestra sinfonica di Vienna dir. da Joseph Messner.
Philips, 2 dischi MP da 25 cm., A 00622-3 R.

JOHANNES BRAHMS

Un Requiem tedesco.
Fischer-Dieskau, Grümmer, Coro e Orchestra dir. da Wilhelm Kempe.
La Voce del Padrone, 2 dischi LP da 30 cm., QALPS 10146/47.

MARC ANTOINE CHARPENTIER

Messe de minuit.

Solisti e complesso vocale di Parigi, Orchestra della Societé de Musique de Chambre de Paris, dir. da André Jouve.
Ducretet-Thomson, 1 disco MP da 25 cm., EL 93006.

LUIGI CHERUBINI

Requiem.

Solisti, Coro e Orchestra dir. da Carlo Maria Giulini.
Columbia, 1 disco LP da 30 cm., 33 QXC 10045.

GUILLAUME DUFAY

Missa "Caput" (cantata in latino).
The Ambrosian Singers dir. da Denis Stevens.
L'Oiseau Lyre, 1 disco LP da 30 cm., OL 50069.

Missa "L'Homme armé".
Solisti, Coro e strumenti dir. da Roger Blanchard.
Ducretet-Thomson, 1 disco MP da 25 cm., 320 C 108.

GABRIEL FAURE'

Requiem.

Souzay, Danco, Union Chorale de la Tour de Peilz e Orchestre de la Suisse Romande dir. da Ernest Ansermet.
Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5158.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Grande Messa in do minore

Solisti, Coro da Camera e Orchestra sinfonica di Vienna dir. da Rudolf Moralt.
Philips, 2 dischi LP da 25 cm., A 00762-3 R.

Requiem in re minore.

Solisti, Singverein der Musikfreunde e Orchestra Pro Musica di Vienna dir. da Jascha Horenstein.
Vox, 1 disco LP da 30 cm., DL 270.

Requiem in re minore.

Laslò, Monteneau, Roessel-Maydan, Standen, Wiener Kammerchor e Orchestra di Stato di Vienna dir. da Herman Scherchen.
Telefunken, 1 disco LP 30 cm., LE 6542.

PIER LUIGI PALESTRINA

Missa "Aeterna Christi Munera" - Missa "Lauda Sion".
Les Chanteurs de Saint-Eustache dir. da P. Emile Martin.
Erato, 1 disco LP da 30 cm., LDE 3036.

Missa Papae Marcelli - Missa "Assumpta est Maria".

Pro Musica Choir di Vienna dir. da Ferdinando Grossman.
Vox, 1 disco LP da 30 cm., PL 10020.

Missa Papae Marcelli

Coro da Camera olandese dir. da Felis De Nobel.
Philips, 1 disco LP da 25 cm., A 00105 R.

GIOACCHINO ROSSINI

Petite messe solennelle.

Solisti, Coro e orchestra dir. da Renato Fasano.

La Voce del Padrone, 2 dischi LP da 30 cm., QALP 10107/08.

GIUSEPPE VERDI

Messa da Requiem.

Solisti, Coro e Orchestra dell'Accademia Naz. di Santa Cecilia.

Philips, 2 dischi LP da 30 cm., A 00284/85 L.

Messa da Requiem.

Gigli, Caniglia, Signani, Pinza, Coro e Orchestra dir. da Tullio Serafin.

La Voce del Padrone, 2 dischi LP da 30 cm., QALP 10016/17.

Messa da Requiem.

Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez, Siepi, Coro e Orchestra dir. da Victor De Sabata.

Columbia, 2 dischi LP (Serie « Teatro alla Scala »), 33 QCX 10104/05.

LETTERE AL DIRETTORE

Il sole in un organo di chiesa del Portogallo

... un reporter abbastanza quotato scrive dal Portogallo di aver visto in un organo di chiesa un effetto luminoso chiamato Sole. Non riesco a capacitarmi ...

M° Luigi Menegalli - Bossico

Quel reporter deve aver visto semplicemente qualche guida turistica locale dove avrà letto che l'organo della cattedrale annovera fra i tanti ritrovati della scienza organara anche il « Sole ». E cos'è questo « Sole »? È una ruota dentata che gli antichi fabbricanti piazzavano sulla facciata dello strumento e che a volontà dell'organista girava facendo risuonare un diluvio di campanelle e campanellini.

Il « Sole » che ha abbagliato quel reporter doveva piacere moltissimo alla gente semplice di una volta, gente cui bastava un nulla come la corsa nei sacchi e il tiro della corda, per divertirsi pazzamente come bambini.

Re e Principi della musica

... l'antica retorica laudativa dei musicisti non abbandona mai l'infantile metafora dei Re e dei Principi della musica. Anche Palestrina fu sempre ed è tuttora definito Principe dei musicisti. Con un po' più di fantasia ...

Aldo Scarafia - Palermo

Ciò che Lei chiama retorica laudativa e infantile metafora non fu un semplice ornamento discorsivo ma un reale diritto giuridicamente riconosciuto. Fin da prima del Mille, in disegni del tempo si vedono raffigurati *Re della musica* con tanto di corona in testa, seduti quasi in trono nel bel mezzo di complessi vocali, in atto di gara e sfida.

La « dignità-regale » durava un anno ma in seguito il titolo venne conferito stabilmente.

Più tardi, nel secolo XVI il laureato non portava più il titolo di « Re » bensì quello di « Principe dei musicisti ». A questi spettava l'allestimento delle esecuzioni più importanti, dopo le quali restavano a suo carico le spese di una formidabile cena cui partecipavano in massa, ahilui, « cantori et sonatori d'ogni sorta ».

Gli ultimi « Principi » come Josquin Desprès, Palestrina, Orlando di Lasso, furono chiamati così per consuetudine e platonico riconoscimento.

Principi senza principato, essi sono rimasti nella storia col solo distintivo di una « infantile metafora ».

In compenso non dovettero pagare il cenone a cantori et sonatori di alcun genere.

« Le cinque fanciulle coglievano il fiore... »

... è idea quasi comunemente condivisa che D'Annunzio più che un tecnico della musica, fosse un impareggiabile uditore. Eppure questo frammento che Le trascrivo rivelerebbe senz'altro un'autentica competenza contrappuntistica ...

Marino Merli - studente a Firenze

Riporto qui il bellissimo frammento dannunziano dicendoLe fin da ora che esso, a rigore, non riguarderebbe il *contrappunto* quanto l'*armonia*.

« *Le cinque fanciulle coglievano il fiore per riempirne le ceste e cantavano. Cantavano un canto spiegato con accordi di terza e di quinta perfetti. Quando giungevano ad una cadenza, sollevavano la persona di sul cespuglio perchè la nota sgorgasse più libera al petto aperto; e tenevano la nota a lungo, guardandosi negli occhi, protendendo le mani piene di fiori* ».

Bellissimo brano. Dispiace persino doverlo portare sul tavolo anatomico della competenza musicale, ma già che Lei mi vuole novello Sixtus Le dirò intanto che cinque fanciulle cantando « un canto spiegato con accordi di terza e di quinta » dovranno per forza dare in disquilibrio vocale essendo una delle tre componenti accordali destinata al contributo canoro di una sola fanciulla. (A meno che non si volessero dividere le cinque fanciulle in tre parti uguali utilizzando il sullodato tavolo!).

Altre più complesse e peregrine considerazioni tecniche storiche estetiche sarebbero da farsi sopra quel cantare per triadi di terza e quinta, ma siccome l'improprietà lessicale non incrina affatto il cristallo del frammento, chiudo dicendoLe che al poeta non importava la precisione lessicale quanto il valore puramente musicale della parola.

Lei ricorderà certamente questi suoi versi:

Parola che l'amor de la rotonda
bocca mi versa come unguento e odori;

Come vede il poeta stesso dice che per il gusto del parlare ornato (*ore rotundo*) la sua parola esce come unguento e profumo. Così nel brano con felice scelta da Lei indicato, i termini musicali piacciono al poeta non già come indici precisi di una tecnica precisa, ma come profumi provenienti da una lontana felice regione aulicamente musicale.

Resp. Guido Valcarenghi
Arti Grafiche G. Mongiani - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
AURIC	*Musical Chairs*	Balletto		Hagen	Epplen		Ricordi Paris
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Interm. buffo	1	Duisburg	Zilcher		Ricordi
DELIAS-LAMBRINOS	*Contrepoint d'amour*	Balletto		Cannes	Lambrinos		Ricordi Buenos Aires
DELIAS-LAMBRINOS	*Contrepoint d'amour*	Balletto		Nizza	Lambrinos		Ricordi Buenos Aires
DONATONI	*La Lampara* (1° rappres. assoluta)	Balletto		Milano	Rosada	Scala	Ricordi Paris
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto		Paris RTF	Fournet		Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Emporia (Kansas)	Taylor		Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Pittsburgh (Kansas)	Laing		Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Hattiesburg (Mississ.)	Marsh		Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Lexington (Kentucky)	Kiviniemi		Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Bremen			Ricordi New York

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
AGUIRRE	*2 Danze argentine: Huella y Gato*	Orch. cam.	Mar del Plata	Friarte		5	Ricordi
AUTUORI	*Augusta*. Preludio e gavotta	Archi	São Paulo	Autuori		14	Ricordi São Paulo
BACH-AUTUORI	*Ciaccona*	Archi	São Paulo	Autuori		18	Ricordi São Paulo
BACH-RESPIGHI	*Passacaglia in do min.*	Gr. orch.	Tulsa (Oklahoma)	Brown		15	Ricordi
BARRAUD	*Te Deum*	Orch.	Paris RTF	Ch. Bruck			Ricordi Paris
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Archi	Montreal CBC	Leduc		10	Ricordi
BOCCHERINI-SILVA	*Concerto in re, op. 34 per violoncello e orchestra*	Orch.	Springfield (Ohio)	Whallon			Ricordi New York
BRERO	*Concerto n. 2 per archi* (1° esec. assoluta)	Archi	Milano	Gerelli			Ricordi
CARABELLA	*Girotondo dei fanciulli*. Piccola suite	Orch.	London BBC	Gentry		18	Ricordi
CASELLA	*Notturno e tarantella*, per violoncello e orchestra	Orch.	Le Mans	Albrespic	Renzulli	10	Ricordi
CIMAROSA-ZANON	*Il Maestro di Cappella*. Sinfonia	Orch.	London BBC	Jenkins		4	Ricordi
CORTESE	*Prometeo*. Suite	Gr. orch.	Bruxelles INR	Sternfeld		20	Ricordi
DANIEL-LESUR	*Sérénade*	Archi	Paris RTF	Evrard			Ricordi Paris
FERNANDEZ	*Batuque*. Danza di negri	Gr. orch.	São Paulo	Autuori		5	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
FERNANDEZ	*Batuque*. Danza di negri	Gr. orch.	Rochester (N. Y.)	Fennell		5	Ricordi
FOURDRAIN	*Cadet Rousselle* (estratti dell'opera)	Orch.	Paris RTF	Ellis			Ricordi Paris
FRESCOBALDI-GHEDINI	*4 Pezzi*	Orch.	Baden-Baden	Rossi		22	Ricordi
FRESCOBALDI-MALIPIERO	*Toccate*	Archi	Bremen	Richartz		9	Ricordi
GANNE	*Hans le joueur de flûte* (estratti dell'opera)	Orch.	Paris RTF	Theurer			Ricordi Paris
GHEDINI	*Canzoni per orchestra*	Orch.	Berlin			16	Ricordi
GHEDINI	*Concerto per pianoforte e orchestra*	Gr. orch.	Bruxelles INR	Sternfeld		26	Ricordi
GHEDINI	*Concerto per violino e archi* detto *Il Belprato*	Archi	Boston (Mass.)	Munch		18	Ricordi
GHEDINI	*Pezzo concertante per* 2 violini, viola obbligata e orchestra	Orch.	Berlin Rias	Previtali	Lessmann, Görlach e Brose	13	Ricordi
JARRE	*Passacaille à la mémoire d'Arthur Honegger*	Orch.	Paris RTF	De Froment			Ricordi Paris
KELKEL	*Concertino per violoncello e orchestra*	Orch. cam.	Paris	J. S. Béreau	Lasserre	16	Ricordi Paris
KELKEL	*Concertino per violoncello e orchestra*	Orch. cam.	Saarbrücken	Ristenpart	Hindrichs	16	Ricordi Paris
KELKEL	*Concertino per violoncello e orchestra*	Orch. cam.	Paris RTF	Capedevielle	Navarra	16	Ricordi Paris
KELKEL	*Musica funebre*, alla memoria delle vittime innocenti di guerra, per oboe e orchestra	Orch.	Paris RTF	Bigot	Chevalet		Ricordi Paris
KUBIK	*3° Sinfonia*	Orch.	New York City	Mitropoulos			Ricordi New York
LEO-CILEA	*Concerto in re*, per violoncello e archi	Archi	Köln	Caracciolo	Caramia	14	Ricordi
MALIPIERO	*2° Fantasia concertante*, per violino e orchestra	Orch.	Frankfurt	Lenssen	Honegger	11	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Baden-Baden	Bour		14	Ricordi
MANCINELLI	*La Fuga degli amanti a Chioggia* da *Scene veneziane*	Gr. orch.	São Paulo	Ferraro		4	Ricordi
MANCINELLI	*La Fuga degli amanti a Chioggia* da *Scene veneziane*	Gr. orch.	New York City	Paige		4	Ricordi
MARGOLA	*Kinderkonzert*. Per pianoforte e orchestra	Orch.	Stuttgart	Schröder	Kleber	12	Ricordi
MARINUZZI	*Rito nuziale*	Gr. orch.	Frankfurt	Arndt		4	Ricordi
MARINUZZI	*Valzer campestre*	Orch.	Frankfurt	De Bella		3	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Hamburg	Martin		6	Ricordi
MARTUCCI-PICCIOLI	*Tema con variazioni*, per pianoforte e piccola orchestra	Picc. orch.	Milano	Schippers		15	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Preludio	Orch.	Denver (Colorado)	Caston		5	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*. Preludio	Orch.	Frankfurt	Schröder		5	Ricordi
MIGNONE	*Congada*. Danza afrobrasileira	Orch. cam.	Mar del Plata	Jriarte		5	Ricordi
MIGNONE	*1° Fantasia brasileira*, per pianoforte e e orchestra	Orch.	Berlin Rias	Walter	Schröder	15	Ricordi
MIGNONE	*1° Fantasia brasileira*, per pianoforte e e orchestra	Orch.	Stuttgart	Odnoposoff	Priegnitz	15	Ricordi
PAISIELLO-BRUGNOLI	*Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Bruxelles INR	Sternfeld		21	Ricordi
PAISIELLO-UALDI	*Proserpina* 6 Tempi di danza	Picc. orch.	São Paulo	Ferraro		15	Ricordi
PERGOLESI-ZANON	*Salve Regina*. Per contralto, archi e organo	Archi	London	Mundlak	Grayston	16	Ricordi
PEROSI	*Adagio* dal 3° *Quartetto*	Orch.	Bologna	Mander		6	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PETRASSI	*Salmo IX*, per coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Köln	Rossi		45	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Piccola suite*	Gr. orch.	New York City	Woorhees		9	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Orch.	Frankfurt	Matzerath	Priegnitz	12	Ricordi
PINELLI	*Sinfonia breve*	Orch.	Hamburg	Rossi		15	Ricordi
PIZZETTI	*Canti della stagione alta*. Concerto per pianoforte e orchestra	Orch.	Milano	Pizzetti	De Barberis	30	Ricordi
PIZZETTI	*Epithalamium*. Cantata per soli, piccolo coro e orchestra	Coro e orch.	Milano	Pizzetti	Martino Orlandini Bertocci		Ricordi
PIZZETTI	*Oscuro è il ciel*, per mezzo soprano e orchestra	Orch.	Milano	Pizzetti	Martino	2	Ricordi
PIZZETTI	*Per l'Edipo Re di Sofocle*. 3 Preludi sinfonici	Picc. orch.	Braunschweig	Caracciolo		15	Ricordi
PIZZETTI	*O vero e sommo Dio* dalla *Sacra Rappresentazione di Abram e Isaac*, per soprano e orchestra	Orch.	Milano	Pizzetti	Martino	3	Ricordi
PIZZETTI	*La pesca dell'anello* dalle *3 Canzoni*, per soprano e archi	Archi	Milano	Pizzetti	Martino	4	Ricordi
PIZZETTI	*La prigioniera* dalle *3 Canzoni*, per soprano e archi	Archi	Milano	Pizzetti	Martino	5	Ricordi
PIZZETTI	*Il viaggio al Monte del Sacrificio* dalla *Sacra Rappresentazione di Abram e Isaac*	Orch.	Milano	Pizzetti			Ricordi
POULENC	*Dialoghi delle Carmelitane* (estratti dell'opera)	Orch.	Paris (telev.)	Gavoty	D. Duval		Ricordi Paris
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Montreal CBC	Beaudry		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Boston (Mass.)	Munch		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Washington (D. C.)	Bales		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Tours	Panterne		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie*. Selezione dalle *3 Suites*	Orch.	Birmingham	Gentry		9	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie*. « Italiana » dalla 3ª *suite*	Archi	Stuttgart	Münchinger		5	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*. Poema sinfonico	Gr. orch.	London	Kempe		23	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Stuttgart	Erede		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Saarbrücken	Micht		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Buffalo (N.Y.)	Krips		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Grenoble	Stekel		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	São Paulo e Radio Gazeta	Belardi		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Valenciennes	Bozza		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Scranton (Penn.)	Weissman		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	München	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Davenport (Iowa)	Gigante		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	New York	Autori		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Indianapolis (Ind.)	Solomon		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Houston (Texas)	Stokowski		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Shreveport (Louis.)	Shenaut		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Mönchen-Gladbach	Hubertus		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Toulon	Doubrère		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini del Gianicolo* da *Pini di Roma*	Gr. orch.	Montreal Symphony	Pelletier		5	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Orch. cam.	Buenos Aires	Caldéron		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli.* Suite	Orch. cam.	Köln	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli.* Suite	Orch. cam.	London BBC	Tausky		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli.* Suite	Orch. cam.	Winnipeg Symphony	Litschauer		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli.* Suite	Orch. cam.	Baden-Baden	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli.* Suite	Orch. cam.	Southsea	Groves		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli.* Suite	Orch. cam.	Bournemouth	Groves		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli.* Suite	Orch. cam.	Strasbourg	Molinari-Pradelli		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli.* Suite	Orch. cam.	Hartford (N.Y.)	Mahler		20	Ricordi
ROSSELLINI	*La Guerra.* Berceuse	Orch. cam.	London	Daly			Ricordi
SANTORSOLA	*Preludio e fuga*	Archi	São Paulo	Autuori		15	Ricordi São Paulo
SAUGUET	*I Capricci di Marianna* (estratti dell'opera)	Orch.	Paris RTF	Bonneau			Ricordi Paris
THOMSON	*Five songs from William Blake*	Orch.	Atlanta (Georgia)	Sopkin			Ricordi New York
TURCHI	*Piccolo concerto notturno*	Picc. orch.	Trieste	Lauricella		14	Ricordi
VARESE	*Ionisation*	Percussione	München	Albert		5	Ricordi New York
VARESE	*Octandre*	Orch.	Milano	Travis			Ricordi New York
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Chicago (Ill.)	Keiner		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Los Angeles (Cal.)			4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Cincinnati (Ohio)	Johnson		4	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Bruxelles INR	Jakus		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Portland (Oregon)	Sirpo		31	Ricordi
VIVALDI-CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Tunis	Clergue		31	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in re min.*, per oboe, archi e cembalo, F. VII n. 1	Archi	Frankfurt	Jouve	Casier	7	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in sol min.* « La Notte », per flauto, fagotto, archi e cembalo, F. XII n. 5	Picc. orch.	Stuttgart	De Stoutz	Schühli	12	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto* « Funebre » *in si bem.*, F. XII n. 12	Orch. cam.	São Paulo e Radio Gazeta	Belardi		12	Ricordi
VIVALDI-EPHRIKIAN	*Concerto in do* « Per la solennità di San Lorenzo » F. XII n. 14	Orch.	Milano	Lupi		14	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (febbraio - marzo 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI-GENTILI	*Concerto in mi min.*, per violoncello e orchestra	Orch.	Baden-Baden	Münchinger	Fournier	11	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in la min.*, per 2 violini, archi cembalo F. I n. 61	Archi	Baden-Baden		Oistrach e Stern	10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do*, per 2 flauti, archi e cembalo F. VI n. 2	Archi	Hannover-Herrenhausen	Thierfelder		8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do min.*, per flauto, archi e cembalo, F. VI n. 11	Archi	Saarbrücken	Ristenpart	Rampal	13	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in sol* « Alla rustica », per archi e cembalo, F. XI n. 11	Archi	Milano	Suvini		4	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in si bem.*, per oboe, violino, archi e cembalo, F. XII n. 16	Archi	Saarbrücken	Ristenpart	Winschermann Hendel	8	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Concerto in do*, F. XII n. 23	Orch.	Bruxelles INR	Jakus		10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*L'Inverno* dalle *4 Stagioni*, per violino e archi	Archi	Cambridge	Tilmouth	Thompson	10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*L'Inverno* dalle *4 Stagioni*, per violino e archi	Archi	Saarbrücken	Ristenpart	Hendel	10	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*, per violino e archi	Archi	Köln	Giulini	Giesen	40	Ricordi
VIVALDI-MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*, per violino e archi	Archi	Lille RTF	Clovez		40	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*8° Concerto in la min.* da « L'Estro armonico »	Orch.	Bologna	Mander		10	Ricordi
VIVALDI-MOLINARI	*Concerto in la*, per « l'Eco lontano »	Archi	Mendoza	Romani		14	Ricordi
VOGEL	*Thyl Claes.* II Parte	Oratorio	Hamburg	Schmidt-Isserstedt	Exner, Becker e Schellow	97,40	Ricordi
WISSMER	*2° Sinfonia*	Orch.	Radio Luxembourg	Pensis		40	Ricordi Paris
WOLF FERRARI	*Il Campiello.* Intermezzo atto 2°	Orch.	Hamburg	Schüchter		3	Ricordi
WOLF FERRARI	*La Dama boba.* Ouverture	Orch.	Berlin Rias	Schüchter		8	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe, 2 corni e archi	Archi	Köln	Marszalek	Faber	20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe, 2 corni e archi	Archi	Hamburg	Schüchter	Nordbruch	20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Suite-concertino in fa*, per fagotto, 2 corni e archi	Archi	London BBC	Tausky		20	Ricordi

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.

DIE STUDIENPARTITUREN RICORDI

bieten mehrere hundert Kompositionen aller Gattungen
der klassischen und modernen Musikliteratur.
Die elegante graphische Erscheinung, der klare Stich,
die zuverlässige und einheitliche Revision
in vorbildlicher Achtung der Originale
machen diese Sammlung zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel
für den Studierenden wie für den Liebhaber
und zu einem unschatzbaren Führer für den Musikhörer.
Die Preise dieser Partituren in 16° sind sehr vorteilhaft.
Vollständiger Katalog auf Anforderung.

LES PARTITIONS DE POCHE RICORDI

comprennent plusieurs centaines de compositions
appartenant à tous les genres
de la littérature musicale classique et contemporaine.
L'élégance de la présentation graphique,
la netteté lithographique,
l'authenticité de la révision, fidèle aux textes originaux,
font de cette collection un instrument indispensable
pour l'étudiant et l'amateur,
et un guide très utile pour l'audition de la musique enregistrée.
Les prix de ces partitions in-16° sont des plus modérés.
Catalogue complet sur demande.

THE RICORDI MINIATURE SCORES

comprise several hundred works, covering a wide field
in the literature of classical and modern music.
The attractive covers, the clarity of the printing
and the impeccable editing,
which shows an exemplary fidelity to the originals,
make the series indispensable to expert and amateur alike
and provide an invaluable accompaniment
when listening to recorded music.
The scores are very moderately priced.
A complete catalogue is available on request.

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 Aprile 1957

			Lire
LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			
129394	GAVAZZENI	*La Casa di Arlecchino.* Prose, memorie e un dialogo	1600
PIANOFORTE			
E.R. 1062	BRAHMS	*Rapsodie*, op. 119 n. 4	200
E.R. 1467	CHOPIN	*Scherzo*, op. 31 (Brugnoli-Montani)	300
PIANOFORTE A 2 MANI			
E.R. 2492	BACH	*Concerto brandeburghese n. 2.* Riduzione di M. Zanon	600
E.R. 2493	—	id. n. 3	600
CANTO E PIANOFORTE			
129275	SEGHIZZI	*14 Canti popolari friulani*, per voci maschili	1500
FISARMONICA			
129518	LUNAZZI	*Preludio n. 2*	150
ARMONICA A BOCCA			
129494	ANZAGHI	*Canto di Primavera*, per solo, duo, trio, quartetto o quintetto di armoniche a bocca	300
TROMBA			
E.R. 2522	CAFFARELLI	*100 Studi melodici per il trasporto nella tromba e congeneri.* Corso completo	1200
PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°			
P.R. 853	KACIATURIAN	*Concerto*, per violino e orchestra	2000
P.R. 820	MOZART	*Concerto in do*, per pianoforte e orchestra (K. 467)	600
P.R. 860	PORRINO	*Nuraghi.* 3 Danze primitive sarde, per orchestra	1200
SPARTITI PER CANTO E ORCHESTRA			
	FERRARI-TRECATE	*Ghirlino* (in brochure)	7000





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

ARCHIV PRODUKTION

	Disco:
FRESCOBALDI GIROLAMO Toccate d'intavolatura Fritz Neumeyer, cembalo	AP 13043
Fiori Musicali Edward Mueller su antico organo italiano nella Cappella Argentea in Innsbruck	AP 13045
CORELLI ARCANGELO Concerto Grosso per la notte di Natale dir. August Wenzinger Fritz Neumeyer, continuo cembalo	AP 13046
VIVALDI ANTONIO Concerto per viola d'amore, liuto e tutti gli strumenti in sordina Emil Seiler, viola d'amore Karl Egon Glueckselig, continuo cembalo	AP 13046
BACH JOHANN SEBASTIAN Cristo giacque nel Sepolcro Cantata sulla festa di Pasqua BWV 4 dir. Fritz Lehmann Tritt auf die Glaubensbahn Cantata sopra la notte di Natale BWV 152 Complesso da Camera Emil Seiler	APM 14046
GUILLAUME DE MACHAUT La Messe de Notre Dame 10 opere profane Pro Musica Antiqua - Bruxelles dir. Safford Cape	APM 14063

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI

Via Fabio Filzi, 29 - **MILANO** - Telefono 6992

Deposito e distribuzione in: MILANO - Piazzale Duca d'Aosta, 9 - Telefono 665 763 e presso gli Uffici Regionali di:

BOLOGNA Via Riva Reno, 65 Tel. 75 621
CATANIA Via Pacini Tel. 16 461
FIRENZE P.za Stazione, 1 Tel. 23 761
GENOVA Via D'Annunzio, 1 Tel. 54 061
NAPOLI Via Medina, 40 Tel. 25 193
PADOVA Via Verdi, 6 Tel. 38 761
ROMA Lungotevere Arnaldo da Brescia, 6 Tel. 31 234
TORINO Via S. Teresa, 3 Tel. 49 072
TRIESTE Via Trento, 15 Tel. 38 942

In collaborazione col

TEATRO alla SCALA

la COLUMBIA

presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)
Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)
Carosio, Panerai, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco 33 QCX10070

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)
Di Stefano, Callas, Panerai
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)
Callas, Tucker, Tagliabue, Nicolai, Rossi-Lemeni, Capecchi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)
Simionato, Petri, Valletti, Sciutti
direttore GIULINI
2 dischi 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)
Callas, Gedda, Borriello, Danieli
direttore KARAJAN
3 dischi 33 QCX 10156/8

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa)
Stignani, Alva, Sciutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)
Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez, Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)
Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)
Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni, Panerai
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCXS 10216 e QCX 10217/8

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)
Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)
Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)
Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi QCX 10211/12

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)
Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCXS 10153 e 33 QCX 10154/5

Columbia



Friedrich Wuehrer è esecutore di stampo ottocentesco nel senso più nobile della parola. Formatosi alla scuola di Vienna e Salisburgo, romanticamente vivo e impetuoso, capace di eleganti abbandoni, stilisticamente brillante, egli è uno degli ultimi grandi musicisti della tradizione romantica viennese e fra i migliori interpreti delle musiche di Beethoven, Brahms e Schubert.
Ha inciso per la VOX alcune delle sue più importanti interpretazioni:

Beethoven:	Concerto n. 1 per pianoforte, op. 15 Rondò brillante in si bem. per piano e archestra	PL 8400
Beethoven:	Concerto n. 2 per pianoforte, op. 19 Concerto n. 3 per pianoforte, op. 37	PL 9570
Beethoven:	Sonate per pianoforte n. 30, 31, 32	PL 9900
Brahms:	Concerto n. 1 per pianoforte, op. 15	PL 8000
Brahms: **Liszt:**	Variazioni su un tema di Paganini, op. 35 Variazioni su temi di Paganini	
Schumann:	Studi per pianoforte sui Capricci di Paganini	PL 8850
Schubert:	Sonata per pianof. in la min., op. 143 Sonata in si bem. magg. op. postuma	PL 8210
Schubert:	Sonata per pianof. in la magg., op. 120 Sonata per pianof. in sol magg., op. 78	PL 8590
Schubert:	Sonata per pianof. in la magg. op. postuma Sonata in la min., op. 164	PL 9130

Tutti i dischi indicati sono incisioni V. H. F. (Ultra hight fidelity)

VOX

Distributori:
SOCIETÀ ITALIANA DISCHI
VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

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.

esclusività per l'Italia

G. RICORDI & C.
S. P. A.
Milano, Via Berchet, 2.



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:

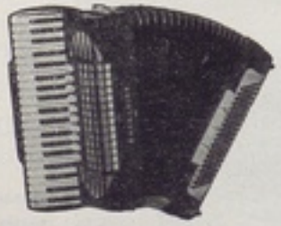
Luciano BETTARINI Quaderni pascoliani
Tre liriche per canto e pianoforte

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
"EXCELSIOR"

. . . 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
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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



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 III N. 6 / GIUGNO 1957

Ricordiana

G. RICORDI & C. s.p.a.

Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, ang. S. Raffaele
Corso V. Emanuele, 34

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., 380
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 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. Fernel Gurman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungmustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. n. 510-1-1 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 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, 1180
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. Díaz, 31

Ricordiana

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie

Anno III N. 6 Giugno 1957

Una copia L. 150

Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio - Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale « Abbonamento Ricordiana ». Sped. abb. post. gr. 3°

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

Direzione e pubblicità:
Milano, via Berchet, 2 tel. 893.367

Sommario:

pag.

274 *Anton Webern* di H. H. Stuckenschmidt

278 *Musica totale negli Stati Uniti* di Riccardo Malipiero

283 *I Canti popolari piemontesi nelle raccolte di Leone Sinigaglia* di Riccardo Allorto

289 *La favola del figlio ricambiato* di G. Francesco Malipiero

292 Teatri e concerti: Milano, Roma, Napoli, Genova, Torino, Palermo, Firenze, Catania, Cagliari, Bologna, Como, alla Radio, alla Televisione, Lettera da Parigi, Lettera dagli Stati Uniti, Lettera dalla Germania Occidentale, Lettera dalla Cecoslovacchia, Lettera dalla Romania, Bilbao, Caracas

320 Note musicali: Modulazioni, Concorsi

Recensioni

324 *Libri*: di Briganti, Coeuroy, Lesure, Haselbach, Chalupt

330 *Dischi*: Musiche di Beethoven

335 *Lettere al Direttore*

Anton Webern

di H. H. Stuckenschmidt

Ci sono nella natura esseri di estrema sensibilità, fiori che si schiudono non appena sentono il più lieve contatto dal di fuori, animali che si rintanano nei rifugi da loro stessi costruiti non appena altri esseri viventi si avvicinano loro. Fenomeni simili compaiono anche nell'ambito umano, e come tutte le cose dell'uomo essi trovano le corrispondenti analogie nella sfera artistica. Del resto il tipo di artista che evita con un comportamento da mimosa o da chiocciola il contatto col mondo esterno e che cerca diligentemente di sottrarsi all'osservazione altrui è divenuto raro. In una vita sociale in cui tutto tenta di farsi valere al più presto e con la maggior forza possibile, in cui lo strepito della sensazione è diventato più importante del contenuto e della forma dell'opera d'arte, il tipo di creatore schiavo e renitente ha sempre meno l'alea di far colpo e di imporsi.

Ma le leggi dell'arte sono diverse da quelle della vita pratica. Qui è talvolta ancora valido il saggio motto cinese che dice che la cosa più soffice che ci sia sulla terra trionfa su quella più dura; le voci che erano prima così lievi da non potersi quasi intendere si sono poi rivelate come le più penetranti, come quelle la cui eco continua ancora quando già da tempo sono stati dimenticati gli altoparlanti che tutto travolgono col loro suono.

La voce di Anton Webern era la più lieve in mezzo al concerto dei compositori da cui discende un rinnovamento dello stile e della tecnica compositivi nel XX secolo. Essa sembrò per lungo tempo una specie di eterea eco della voce di Schönberg, di cui Webern era stato tra i primissimi allievi. Ma già da qualche anno si vede che dovunque oggi al mondo agiscano giovani compositori di talento, essi hanno accolto l'appello di questa voce. La cosa più inverosimile di tutte si è verificata: Anton Webern ha fatto scuola. Uomini come René Leibowitz e Pierre Boulez in Francia, Karlheinz Stockhausen in Germania, Henri Pousseur in Belgio, Humphrey Searle in Inghilterra, Luigi Nono in Italia si ricollegano al punto dove egli aveva cessato. La tecnica delle sue opere più tarde diventa fondamento di una musica nuova, per così dire « *neo-espressionista* », e si è già andati tanto lontani da proclamarlo come una sorta di antipodo e di superatore di Schönberg.

Anton Webern, come Arnold Schönberg e Alban Berg, nasce a Vienna, il 3 dicembre 1883. Discende da una famiglia impiegatizia e si forma a Vienna, Graz e Klagenfurt. Accanto all'istruzione ginnasiale segue studi musicali e incomincia presto a comporre. Nel 1902 si immatricola all'Università di Vienna, nella facoltà di filosofia e musicologia. Nel 1906 discute con Guido Adler la tesi di laurea in musicologia, che verte su Heinrich Isaak, il compositore del Rinascimento, e pubblica un volume di sue opere tra i *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*. Nel 1904 contemporaneamente ad Alban Berg,

diventa allievo di Schönberg, a cui rimarrà dopo d'allora legato con fede incrollabile.

Fu Webern che nel 1912 scrisse, per il libro dedicato a Schönberg e apparso presso l'editore Piper di Monaco, il primo saggio di una certa ampiezza sulla musica del maestro. In un altro scritto apparso nello stesso volume egli scrive del modo di insegnare di Schönberg, e dice tra l'altro: « *È un'educazione all'estrema lealtà verso se stessi. Accanto alla disciplina musicale essa comprende anche tutti gli altri campi della vita umana. È invero con Schönberg si impara qualcosa di più delle regole dell'arte. A chi ha un cuore franco e sincero viene qui indicata la via del bene* ».

Nel 1908, finito lo studio con Schönberg, Webern divenne sostituto e direttore d'orchestra in diversi teatri, tra l'altro a Vienna, Praga e Danzica. Nel teatro però egli non si sentì mai del tutto a suo agio, e lasciò ben presto quella carriera, certo non soltanto a causa della sua salute delicata. Nel 1914 divenne soldato austriaco e dopo la guerra, nel 1918, si stabilì a Mödling, vicino a Vienna, come insegnante privato e stretto collaboratore del *Verein für musikalische Privataufführungen*, che Schönberg aveva fondato. Quando questa associazione fu sciolta, nel 1922, Webern assunse la direzione degli *Arbeiter-Symphonie-Konzerte* di Vienna, e la direzione stabile di un coro di operai. Continuò questa attività fino al 1934, anno in cui le istituzioni a cui essa era dedicata crollarono insieme col partito socialdemocratico austriaco. Inoltre nel 1927 Webern iniziò l'attività di direttore d'orchestra presso la Radio di Vienna. Allora quell'essere tranquillo e così avverso alla *routine* acquistò fama europea come direttore di musica contemporanea. Lo si chiamava a Londra, a Berlino, a Zurigo, a Barcellona: e dovunque il suo senso realistico, dietro al quale ardeva un fuoco di sacro entusiasmo per la musica, faceva l'impressione più profonda su tutti coloro che si attendono dal direttore non rappresentazioni pantomimiche, ma soltanto prestazioni artistiche.

Nel 1934, in seguito agli avvenimenti politici, Webern si ritirò a vita privata, abbandonò l'attività di direttore e si limitò ad insegnare. Nel 1939, quando l'Austria diventò nazionalsocialista, perse anche la possibilità di insegnare, e visse quasi soltanto della composizione. La solitudine, di cui sempre aveva testimoniato la sua musica, circondò con potenza sempre maggiore anche la sua vita personale. Webern restò alla fine tragicamente isolato, anche in mezzo ai suoi più cari. L'uomo che più di ogni altro venerava, Schönberg, era in America, e i contatti con lui cessarono quasi del tutto durante la guerra. Alban Berg, suo compagno di cammino ed amico da molti anni, era morto nel 1935. Nell'ultimo anno di guerra Webern andò in campagna da sua figlia, e passò l'estate del 1945 a Mittersill presso Salisburgo. La sera del 15 settembre uscì sulla soglia di casa per fumare una sigaretta: fu lì che lo colpì mortalmente la pallottola di un soldato delle forze d'occupazione.

Quando morì Webern aveva 62 anni. La sua vita è trascorsa in grande tranquillità, senza nessun avvenimento sensazionale, se si escludono i pochi anni dei viaggi all'estero come direttore d'orchestra. Fu una vita di interiorizzazione progressiva, che trovò il suo centro interamente nel lavoro spirituale e artistico. Webern non cercò mai la compagnia di altri, a meno che non si trattasse di persone a lui spiritualmente vicine. Il ritratto di Kokoschka ce ne rende in

modo assai penetrante il capo nobile e spirituale. Webern era un apostolo profondamente devoto di Schönberg. La sua umiltà di fronte al Maestro era tale che, pregato nel 1934 dall'Universal Edition di dare un contributo per una pubblicazione celebrativa in occasione del sessantesimo compleanno del Maestro, egli inviò solo una raccolta di citazioni da saggi sparsi e dimenticati di Schönberg. Quando nel 1941 gli offrirono una cattedra di composizione all'Accademia di Vienna egli rifiutò, poichè non gli si poteva concedere ciò che egli considerava suo dovere sacro: di potersi continuamente riferire all'insegnamento di Schönberg, alla sua musica e ai suoi scritti. All'insincerità preferì la miseria.

L'elenco delle opere di Webern comprende 31 numeri d'opera: l'op. 32, un *Concerto da camera*, è rimasto incompiuto. 17 di queste 31 composizioni, cioè più della metà, sono costituite da musica vocale: *Lieder* con accompagnamento dei più diversi strumenti, cori a cappella e accompagnati, e tre Cantate. Il resto è musica da camera: tre lavori per quartetto d'archi, pezzi per violino e pianoforte, per violoncello e pianoforte. un *Trio* per violino, viola e cello, una *Sinfonia* per clarinetto, clarinetto basso, due corni, arpa e quartetto d'archi, un *Quartetto* per violino, clarinetto, sassofono tenore e pianoforte, un *Concerto* per nove strumenti (e precisamente tre fiati, tre ottoni, violino, viola e pianoforte), e infine una composizione per pianoforte solo: le *Variazioni* op. 27.

Come prime opere mature testimonianti uno stile personale benchè ancora impregnato dello spirito di Schönberg, possono essere indicati i *Lieder*, op. 3 e 4 su testi di Stefan George. In essi la tonalità è soppressa; ma oltre a questo essi rivelano altre tre caratteristiche, che sono divenute importanti parti costitutive dell'espressionismo: innanzi tutto la condotta eccentrica della voce, in ampi intervalli alternativamente ascendenti e discendenti. In secondo luogo la totale indipendenza ritmica delle voci singole nel tessuto polifonico. E in terzo luogo la caratteristica più personale, tipicamente weberniana: che cioè la struttura si erige su motivi formati da due, tre o quattro suoni che comprendono nell'insieme una terza maggiore.

Si è molto discusso sul problema della brevità nelle prime opere fondamentali dell'espressionismo musicale. Non è possibile trovare analogie nei pittori e negli scultori dell'espressionismo, dal momento che le arti figurative non si sviluppano nella dimensione temporale ma in quella spaziale. Ma la letteratura espressionistica, in particolare la lirica, conosce elementi di affinità. Se si sfoglia una vecchia annata della rivista berlinese *Der Sturm* si trovano nella lirica di August Stramm, Rudolf Blümner e Kurt Heynicke immagini di analoga densità. Ciò che in quest'arte viene sacrificato quanto ad ampiezza della forma, è guadagnato in intensità di espressione, in immediatezza di successione delle visioni, in forza della dinamica e del gesto poetico.

Con l'adozione della dodecafonia nei tre testi popolari dell'op. 17 vien tracciata una linea di demarcazione nell'opera di Webern. La severità del nuovo metodo viene grandemente incontro al suo pensiero radicale. E se abbiamo potuto notare in Berg una tendenza alla sintesi, all'unione della nuova tecnica con procedimenti tradizionali, all'equiparazione di mezzi creativi tonali, liberamente atonali, politonali e dodecafonici, vediamo invece che l'evoluzione di

Anton Webern si svolge nella direzione opposta. Egli separa totalmente la nuova tecnica dai procedimenti della tradizione, evitando anche l'apparenza di una possibile sintesi, e sceglie il suo materiale in modo che non possano assolutamente esserci errori in proposito.

Nella musica di Webern l'intervallo estende il suo predominio su tutto, persino sulla serie. Le serie vengono deliberatamente scelte in maniera che uno o due intervalli abbiano in esse il predominio assoluto. Infatti molte di queste serie weberniane, come nella *Sinfonia* e nel *Concerto per 9 strumenti* op. 24, sono costruite in modo da potersi suddividere in gruppi più piccoli di suoni. L'esempio più bello è il *Concerto*, la cui serie si divide in quattro gruppi di tre suoni, che sono a loro volta forme speculari degli altri gruppi. Il terzo gruppo è ad esempio il retrogrado del primo, il quarto l'inversione e il secondo l'inversione retrograda sempre del primo. Ne consegue naturalmente che ad esempio il retrogrado dell'intera serie non porta con sè nulla di nuovo, ma soltanto una successione differente delle tre forme speculari. Le particelle costitutive della serie vengono così sottoposte ad un procedimento permutativo che permette solo un numero limitato di mutamenti: e se si osserveranno ora questi motivi di tre suoni si noterà che si tratta di figure melodiche come quelle che con tanta frequenza si riscontrano nelle prime opere di Webern: figure che, servendosi di un numero di suoni da due a quattro, comprendono lo spazio di una terza.

Inoltre le serie di questo tipo particolare vengono assoggettate in Webern al procedimento « puntuale ». Webern ha ulteriormente sviluppato il concetto della *melodia di timbri*, che Schönberg aveva coniato praticamente in uno dei suoi *Pezzi per orchestra* op. 16 e definito teoricamente nella *Harmonielehre*. Il timbro diventa nella musica cameristica e orchestrale di Webern un elemento autonomo della composizione, e nel desiderio di ottenere il maggior rilievo possibile egli fa passare i motivi da strumento a strumento, in modo che in realtà ciascuno strumento esegue ogni volta da due a quattro note, e talora anche soltanto una. Ne nasce così, dal punto di vista strettamente estetico l'impressione di un « puntinismo » sonoro, cioè di una superficie timbrica che risulta — come in Paul Signac, Seurat o altri pittori del neo-impressionismo — da parecchi punti posti l'uno accanto all'altro. In Webern però questo non sottintende tanto un'estetica impressionista, quanto piuttosto una volontà costruttiva assai più severa. Il risultato va oltre tutto ciò che è stato finora considerato come musica, e in realtà si fa avanti in queste opere l'esigenza di un tipo di ascoltatore completamente nuovo.

H. H. STUCKENSCHMIDT

Musica totale negli Stati Uniti

di Riccardo Malipiero

Sinceramente devo dire che non so se sia possibile, ad un europeo, esprimere un giudizio sulla musica degli Stati Uniti d'America; così come non so (con tutto il rispetto) se un professore universitario di storia, possa essere il miglior giudice della psicologia giovanile! Chi sia nato in quell'ideale triangolo formato da Napoli-Parigi-Berlino, in quel «paese» della musica che ha dato Vivaldi e Mozart, Debussy e Bach, Berlioz e Haendel, Verdi e Wagner, Beethoven e Scarlatti e così via, raramente riesce a concepire la musica al di fuori di una tradizione, in modo cioè non storicistico, in un modo che possa non tener conto delle premesse e delle conseguenze di quella linea che va da Perotinus a Schoenberg e già oltre.

Questa posizione storicistica appunto, tanto radicata da rendere precaria la vita degli stessi geni (per cui Mozart e Beethoven e Berlioz e Wagner e Debussy e tutti i «grandi» furono contrastati, da vivi, oltre il comprensibile e l'umano) non è fatta per distaccarsi dal «credo» sul quale si basa, non è fatta per cercar d'intuire ciò che la scienza e la conoscenza non suggerisce. Pronta una fazione ad accogliere una tendenza, ma prontissima quella avversa, a contrastarla ciecamente; per cui il giudizio europeo sulla musica nordamericana può andare dall'accettazione esclusiva e fanatica del jazz, alla negazione d'ogni suo valore che non sia di semplice e secondaria derivazione europea.

Difficile giudizio dunque e per lo più dato con eccesso di faciloneria, anche per la mancanza di una documentazione che fino al 1945 ha impedito di conoscere in numero sufficiente e abbastanza profondamente i musicisti americani, pochissimi dei quali avevano a quella data oltrepassato l'Atlantico con la loro musica, anche se tutti o quasi vantavano un'educazione europea, diretta o di derivazione.

Oggi la situazione è già molto diversa: la curiosità verso tutto ciò che è americano, la nuova posizione politica degli Stati Uniti, la facilità di scambi di persone e di cose, ha portato gli europei a voler conoscere anche la musica americana; particolarmente per noi, italiani, il dopoguerra ha fatto si che gli americani *scoprissero* l'Italia, così che se per tutto l'800 gli studenti del nuovo continente si recavano in Germania per perfezionarsi, se per la prima metà del '900 l'unica meta era Parigi, oggi molti sono i giovani musicisti

nordamericani che vengono in Italia, non più soltanto terra di melodramma, ma riconosciuta culla della civiltà musicale moderna nel Sei e nel Settecento e patria promettente della civiltà musicale contemporanea. Molti preconcetti sono caduti, molti nuovi rapporti si sono stabiliti.

Forse, in questo campo, gli Stati Uniti avrebbero potuto fare di più: il cinematografo ha portato a conoscenza degli europei il panorama americano; la letteratura ha fatto conoscere la psicologia americana; la scienza ha fatto vedere il progresso americano. La musica è rimasta arretrata. Chi è arrivato sino al vecchio continente? Non è sempre detto che un paese esporti i suoi migliori prodotti; spesso anzi sembra esser vero il contrario, l'ufficialità rispecchiando raramente la realtà spirituale di un paese. Molte idee dunque sono tuttora confuse e incerto tuttora il giudizio.

Alla domanda se esista una musica nordamericana (cioè con precise caratteristiche sue) si sarebbe portati a rispondere affermativamente qualora si pensasse ad uno strano fenomeno al quale abbiamo potuto assistere in questi ultimi vent'anni: il diverso orientamento preso da molti musicisti europei trasferitisi negli Stati Uniti tra il 1930 e il 1940; se per alcuni di questi si può parlare di arretramento su posizioni più conservatrici, per molti si può parlare di un fenomeno di chiarificazione; se ciò, relativamente alla civiltà europea, può essere considerato uno svantaggio, quasi un cedimento ad un conformismo americano, all'esame obbiettivo ciò può anche significare che negli U.S.A. esiste un'atmosfera particolare che può portare ad un determinato modo di scrivere. E non credo siano sempre o soltanto ragioni banali di conformismo a portare a questo risultato: benchè anche in America sia piuttosto difficile vivere di diritti d'autore, v'è in atto, in quella nazione, un maggior senso di quella *Gebrauchsmusik* che inutilmente si era cercato di restaurare recentemente in Europa; v'è in più un rinnovato senso di partecipazione civile del musicista, nella comunità americana, che in Europa, quanto meno, si stenta a trovare. Il fatto che musicisti che diremo, tanto per intenderci, di *chiara fama* e di *alta dottrina* siano invitati a scrivere per il complesso bandistico d'una piccola città o per le limitate possibilità teatral-musicali d'una università secondaria, è segno di una *Gebrauchsmusik* in atto; il fatto che il musicista studi dapprima e poi insegni nelle Università accanto a studenti e professori di tutte le altre facoltà è una qualifica «civica» che in Europa il musicista non ha, chiuso com'è dapprima nella torre d'avorio dei Conservatori e poi in quella di un certo esoterismo che un malinteso romanticismo tramanda tuttora.

Ed è proprio qui, nelle Università, nei *Colleges* che si stabilisce la possibilità di un'atmosfera americana: in quegli ambienti cioè dove vive e si manifesta più fortemente l'autentica America: dove si fondono un prepotente e costante impeto di giovinezza e un garbato, quasi ironico senso di conservatore tradizionalismo! Si potrebbe arrivare in questo senso anche a prescindere dai risultati (cioè la «musica americana») da un punto di vista morfologico (il ritmo, l'armonia, la melodia, la forma), per considerare solo quelli, per così dire, morali: l'autentica passione o amore o interesse o considerazione (o tutte queste cose messe insieme) per la musica, di un'enorme quantità di persone. Sentimenti graduati e graduabili alle condizioni spirituali e ricettive e

culturali d'ogni diverso uomo, secondo le varie manifestazioni musicali. Il risultato allora è dato dalla combinazione di chi dà e di chi riceve: dall'artista e dal « consumatore », l'uno e l'altro portati a considerare la musica come una necessità, un fatto nuovo ad ogni generazione, senza preoccupazioni e pesi e confronti con una tradizione che non c'è e, per contro, con l'unica preoccupazione (chiaramente americana) di essere prima di tutto se stessi, senza riguardo alle origini: cittadino della musica che raggiunge o non raggiunge la fortuna e può raggiungerla qualunque sia la sua origine, così come chiunque può raggiungere la fortuna partendo dallo sciacquare piatti in un albergo o dal vender giornali all'angolo della strada. Soltanto dunque tenendo conto di questi elementi psicologici, totalmente diversi da quelli europei, si può comprendere la musica americana. Elementi psicologici che hanno le loro radici (oltre che nelle ragioni civili di cui parlavamo poc'anzi) nel puritanesimo e nel pionierismo americani.

Elementi, forse, più apparentemente che sostanzialmente contrastanti: è difficile che, giudicando attentamente gli elementi di contrasto che sono in un popolo (in tutti i popoli, tanto più in quello americano, ancora tanto giovine e così composito), non si trovi una radice, una ragione comune. Il puritanesimo dei Pellegrini, del Mayflower o dei Padri Moravi e così via, era pionieristico e nel contempo il loro pionierismo era sempre puritano. Il puritanesimo dei discendenti di quei primi americani li assolve, spiritualmente, da qualsiasi ricerca d'un'espressione d'arte fuori del tempio, considerata manifestazione profana e anticristiana; nello stesso tempo lo spirito pionieristico li spinge alla conquista materiale, che, ben si sa, lascia poco tempo alle pratiche attive dell'arte. Per tutto il '700 ancora, tutti i musicisti che praticano in America sono europei e, salvo pochissime eccezioni, di secondo e terzo piano, autentici passaporti rossi della musica. La musica « americana » di quel tempo è esclusivamente religiosa e anche quella non nativa ma d'importazione salmistica europea. La scoperta della musica da parte dell'America comincia nell'800, ma è una scoperta difficile ed una più difficile conquista: i ricchi mercanti, i ricchi possidenti, gli armatori e gli assicuratori, tutta l'aristocrazia del Nuovo Mondo, non può pensare alla musica come ad una professione, perchè sente ancora la scomunica puritana e perchè non vi vede una via alla fortuna. È da questo duplice impaccio che muove la musica americana. E per muovere i primi passi, ritorna in Europa. E per tutto l'800 ricalca le orme della Germania.

Si suol dire che il più grande compositore americano è George Gershwin: era figlio di emigrati russi. Si suol dire che uno dei maggiori compositori americani viventi è Aaron Copland: è figlio di emigrati russi. Un altro, George Antheil è di genitori polacchi emigrati. I genitori di Leonard Bernstein erano russi e così quelli di Blitzstein. Vittorio Giannini è figlio di italiani. Era un emigrato italiano il signor Pistoni (con la « i » finale) padre di Walter Piston e così il signor Guttoveggio padre di Paul Creston!

Si suol dire anche che il jazz è folklore americano e si scopre che lo *spiritual* è di stretta origine chiesastica, quindi puritana; chi ha sentito certi canti di *cow-boys* del Sud non può non aver ricordato automaticamente la Spagna, mentre per quelli del Nord ha influenza l'Irlanda!

Come si può ancor oggi giudicare una musica americana alla stessa stregua, con lo stesso metro che si usa per la musica tedesca o quella italiana? Quando poi, inaspettatamente, contro tutti i ragionamenti fin qui fatti, almeno in apparenza, salta fuori una figura come quella di Charles Ives, musicista della domenica che per certi suoi aspetti ricorda proprio Rousseau, pittore della domenica! Un discendente, se avesse saputo che esisteva, di Erik Satie, quindi anticonformista: in un certo senso dunque un ribelle al puritanesimo avvilente l'arte al più vieto conservatorismo da sagristia. E nello stesso tempo un artista che usa ad un certo momento una sua dodecafonia, prima di Schöenberg e, prima ancora, procedimenti armonici debussiani senza conoscere Debussy: un pioniere alla conquista di una nuova « frontiera » per la musica! Musicista tipicamente americano dunque, ignorato per tante ragioni dai suoi contemporanei e che comincia a salire faticosamente gli altari ora che da tre anni è morto. È molto probabile che un giorno finalmente gli americani lo riconosceranno come uno dei più autentici padri della musica americana.

Gli avessero dato retta prima, il clima musicale americano sarebbe cambiato qualche anno innanzi e l'etimologia, l'ascendenza di certe musiche e di certi musicisti si potrebbe trovare più direttamente là anzichè in Webern o in altri musicisti europei.

Perchè oggi ancora l'America musicale è divisa: tra conservatori che continuano imperterriti ad usare una lingua postromantica tentando di fonderla in una forma neoclassica; tra americanisti che tentano il folklore buttandosi ad una poematica di colore; tra rivoluzionari che si dedicano al concretismo, alla dodecafonia esasperata, all'elettronica, agli strumenti alterati e così via. E gli uni e gli altri e gli altri ancora in uno squisito senso d'accademismo, perchè profondamente mancanti di quello che in inglese si chiama *back-ground*: diciamo di antecedente, di passato, di preparatorio. Ottimi musicisti, tecnicamente preparatissimi, colti, pieni di desideri, ma come i giacinti coltivati nell'acqua, sostenuti dal vaso di vetro, non dalle loro stesse radici. Il vaso di vetro è l'ambiente nel quale vivono. Un ambiente per molti segni invidiabile.

È un ambiente vivificato da un'autentica e calda passione per la musica in tutte le sue forme: dalla canzone alla musica elettronica. Se la canzone di successo penetra ovunque attraverso milioni di copie di dischi, non esiste compositore « dotto », tanto per intenderci, che non abbia ricevuto qualche *commission*, qualche ordinazione di musica da una delle moltissime orchestre sinfoniche o da camera o da qualcuno degli innumerevoli enti che si occupano della musica. Se i dischi riproducenti le grandi opere dei grandi maestri si contano in molte e molte edizioni, basta scorrere un catalogo americano per vedere come quasi tutti i nomi dei compositori che appena appena siano usciti dall'ombra, hanno delle composizioni in disco. La natura musicale del cittadino è coltivata fin dalle elementari, chè già in quelle scuole si comincia, senza alcuna coercizione beninteso, ad alimentare il gusto e il desiderio della musica; così all'Università dove quasi sempre esiste un forte dilettantismo (e spesso d'alta lega) musicale; così attraverso aiuti d'ogni genere che consentono al giovane musicista di viaggiare con borse di studio, di studiare a proprio agio a Parigi, a Roma, a Vienna o di ritirarsi in una località isolata, senza preoccupazioni, per inseguire i propri sogni.

Gli Stati Uniti sono un paese invidiabile, visto da un musicista europeo! Attenti critici americani dicono che si esagera, nel loro paese, troppo spesso aiutando indiscriminatamente. Può darsi, ma può anche darsi che in questo severo giudizio s'infiltri un tantino quella credenza d'origine romantica, secondo la quale l'artista per produrre deve soffrire la fame e il freddo! Moltissimi musicisti europei potranno sempre confermare, io credo, che sentirsi invitati a scrivere qualcosa per un determinato scopo, è uno stimolante formidabile, dà un piacere straordinario, anche se l'ordinazione non è accompagnata da un assegno bancario. L'artista, in Europa, è ancor oggi e probabilmente lo sarà sempre di più, un isolato, un individuo « strano » che la società guarda con occhio diverso da quello che usa per il resto dell'umanità; negli Stati Uniti, senza che vi sia alcuna limitazione alla libertà personale e creativa del musicista e senza che vi sia coercizione a scrivere in un modo piuttosto che in altro, c'è una considerazione sociale del musicista inteso come parte viva della comunità; si è trasferita nelle abitudini americane, la consuetudine settecentesca del musicista di corte, diversi essendo naturalmente tutti i rapporti e le condizioni, ma non la missione civica del musicista. Con ciò naturalmente non si deve pensare ad una condizione di severi rapporti; negli Stati Uniti non c'è alcuna prevenzione per quello che è, che è stato o che può essere un individuo: da giornalaio a grande finanziere, da ballerina *strip-tease* ad acclamata cantante del Metropolitan (non è citata a caso questa parabola), da autore di un'operetta scanzonata ad applaudito autore di sinfonie (anche questa non è casuale): nessuno si stupirà di simile carriera e nessuno si sentirà irrimediabilmente « rovinato » se dovrà fare qualche passo indietro in un giorno di minor fortuna. La legge dell'impiego totale, trova anche in musica la sua applicazione: tutti devono lavorare e nel lavoro, qualunque esso sia, essere rispettati e considerati. E c'è posto per tutti: ogni genere di musica ha i suoi « clienti » ed una clientela « totale »; non c'è cittadino americano che non *consumi* la sua razione quotidiana di musica, sia essa canzone o sinfonia. A scuola e a casa, in taxi e al bar, alle elementari e all'università, a New York e nello sperduto villaggio del Montana, qualcosa suona, qualcuno canta; qualche *ammalato* di musica si trova ovunque.

È in questo clima particolare che si sta sviluppando la musica negli Stati Uniti, con una forza propulsiva che è andata centuplicandosi in questi ultimi dieci anni: l'America ricca del suo benessere, felice della sua libertà, orgogliosa della sua posizione politica, sta andando alla conquista del suo nuovo « Eldorado »: il mondo dello spirito, il mondo dell'arte. Giudicarne oggi le imprese può avere senso soltanto se terremo presente di trovarci di fronte ad un adolescente; Dio non voglia che in questa nostra adorabile ma stanca Europa, quando quell'adolescente sarà uomo, noi non siamo già morti.

RICCARDO MALIPIERO

I canti popolari piemontesi nelle raccolte di Leone Sinigaglia

di Riccardo Allorto

La recente ristampa delle 36 *Vecchie canzoni popolari del Piemonte* raccolte e trascritte da Leone Sinigaglia, e la stampa, di poco precedente, di altre 24 *Canzoni* finora inedite (1), stimolano un discorso più ampio e meno generico di quello che è stato tenuto dai pochi recensori: non soltanto perchè la silloge del Sinigaglia rientra di diritto nel gruppo tutt'altro che nutrito dei « classici » del canto popolare italiano, ma anche per la vastità, varietà ed importanza dei filoni che la lettura dei due libri scopre a chi la intraprenda.

Come siano nati questi canti lo ha rivelato lo stesso Sinigaglia in un passo di uno scritto inedito che meriterebbe di essere integralmente pubblicato:

« Un giorno d'estate sui colli di Cavoretto (1902) *udii da una contadina cantare una così bella canzone che ne rimasi colpito, e pensai che un'accurata ricerca potesse rivelare insospettate ricchezze nel campo del folclore musicale piemontese ».*

I primi frutti della complessa fatica cui egli si accinse subito — ricerca, scelta, confronti, studio ed elaborazione musicale — non videro la luce che tra lunghe pause, perchè l'editore Breitkopf aveva cautamente suddiviso le 36 *Canzoni* in sei fascicoli apparsi, a due a due, negli anni 1914, 1921 e 1927. Preso rapidamente il volo verso le sale da concerto italiane e straniere, le popolari melodie hanno la fortuna di incontrare subito interpreti di rara sensibilità: Chiarina Fino Savio, che fu la prima a farle applaudire in concerto (1915), Stella Calcina, Yvette Guilbert, per la quale fu preparata la versione francese.

Agli ormai introvabili fascicoli della Breitkopf viene ora sostituita la stampa, in un unico volume, delle 36 *Vecchie canzoni*, accompagnate (come si è già detto) da una seconda serie di 24 *Canzoni*, tutte inedite. I due volumi sono stati limpidamente stampati dalla Ricordi, per cura affettuosa di Luigi Rognoni il quale fu legato al compianto maestro piemontese da saldi vincoli

(1) *36 Vecchie canzoni popolari del Piemonte* raccolte e trascritte per canto e pianoforte da *Leone Sinigaglia*. Op. 40. Versione francese di Marguerite Turin. — Milano, Ricordi, 1957.
24 Vecchie canzoni popolari del Piemonte raccolte e trascritte per canto e pianoforte da *Leone Sinigaglia*. 2ª serie (postuma). Revisione di *Luigi Rognoni*. — Milano, Ricordi, 1956.

di affetto e spirituale vicinanza. Sono perciò sessanta composizioni che provengono da una zona assai circoscritta della collina piemontese e che furono scelte dal Sinigaglia tra un mazzo vastissimo di melodie pazientemente annotate.

Se una presunzione basata sul calcolo proporzionale può avere un significato, l'ampiezza della scelta raffrontata al ristretto territorio di indagine e di ascolto postulano un repertorio di canti popolari così vasto da contraddire la voce comune che il Piemonte sia, per ciò che attiene la musica, (la frase è del Sinigaglia) « *la Beozia d'Italia, e la sua produzione musicale ristretta a poche volgari canzoni, di carattere prevalentemente satirico e burlesco* ».

Ma per quali ragioni il Sinigaglia, muovendo controcorrente alle inclinazioni prevalenti all'inizio del secolo tra i compositori italiani, volse opera e ardore a far rivivere i canti della sua terra piemontese? Come procedette nel lavoro di riscoperta, volto a salvaguardare le « medaglie melico-linguistiche » minacciate dalla distruzione totale del tempo? Da quali presupposti (scientifici, musicali, filosofici) mosse il suo lavoro? Quali convincimenti animarono la sua fatica?

Per comprendere come il Sinigaglia sia approdato alle rive del canto popolare regionale occorre ricordare la sua formazione, completata nell'ottavo e nono decennio dell'Ottocento nell'ambiente viennese alla scuola di Mandycewsky vigilata dalla grande ombra brahmsiana. La cultura germanica dell'epoca continuava a respirare la nostalgia per i canti del popolo. Era perciò un atteggiamento diffuso, quasi una moda culturale, quello di passare tra il popolo delle campagne per coglierne i fiori liederistici da consegnare agli erbari delle raccolte vocali e della produzione strumentale e teatrale. Così ci si poteva illudere che i canti popolari, salvati dall'oblio e dalla scomparsa minacciata a tante reliquie vive del folclore, avrebbero potuto riprendere dalle immote partiture il volo verso i campi che li avevano veduti nascere.

Questa credenza il Sinigaglia la vedeva operante ovunque nella musica, tranne che in Italia. Egli l'aveva ritrovata a Praga, alla scuola di Dvorak da lui frequentata per qualche tempo; la ammirava attuata nei capolavori russi; la apprezzava nella musica francese del d'Indy e di Chausson e nelle documentate indagini del Tiersot sul canto popolare in Francia.

In Italia — dove egli era rientrato al termine degli studi stabilendosi nella natale Torino — ancor pochi avevano volto occhi ed anima di artista ai canti regionali del popolo. E quando decise di occuparsi delle canzoni piemontesi, si accorse che camminava su di un terreno pressochè incolto. Dinnanzi a sè aveva solo lo stimolo dei *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra, una raccolta di oltre centocinquanta poesie seguite da pochissimi temi rubricati; conosceva anche i pochi *Canti monferrini* pubblicati dal Ferraro e apprezzava i dotti scritti di Alessandro D'Ancona il quale considerava il canto piemontese come una manifestazione importante della vitalità della razza celtica. Ed era tutto.

Il lavoro al quale egli si accinse durò così parecchi anni e procedette attraverso difficoltà di ogni sorta. Di esse il Sinigaglia diede una breve, saporita relazione in un saggio inedito, scritto nel 1921, di cui ho potuto prendere

visione grazie alla cortesia ed amicizia di Luigi Rognoni che affettuosamente lo custodisce con gli altri inediti ed appunti del maestro torinese. Lo scritto è una vera professione di fede folcloristica ed al tempo stesso la poetica di un musicista permeato della migliore e più attiva cultura contemporanea.

« *La ricerca diretta delle poesie e melodie popolari fu sempre e divenne ogni giorno più ardua cosa, specialmente là dove chi le raccoglie non ha personali conoscenze. I contadini accolgono con istintiva diffidenza il ricercatore, non ne comprendono lo scopo, non intendono qual valore possano avere queste cantilene ormai quasi dimenticate, alle quali molti di loro preferiscono i facili ritmi di danza, o le volgari canzonette importate dalla vicina città. Al giorno d'oggi purtroppo è quasi più soltanto nelle lunghe veglie invernali, accanto al fuoco, o nel tepore delle stalle, che ancora si possono udire quelle, fra le vecchie canzoni, che il tempo non ha travolto nell'oblio; la solitudine, la quiete, ne ridestano talora il lontano ricordo. O le canta ancora qualche annosa contadina, o qualche giovane ancora le rammenta, per averle udite dalla mamma o dalla nonna. Il più delle volte però la memoria di queste antiche melodie, se non è del tutto persa è assopita da gran tempo, onde assai fatica si dura sovente a ridestarla nella mente dei rustici cantori e, come abbiamo detto, ad interessarli a un'opera di cui non comprendono facilmente l'attrattiva e l'importanza. Nel ricercatore si richiede poi tempo, pazienza, tatto grandissimi per entrare nelle buone grazie di chi vi deve cantare le canzoni: e ottenuto che ve le cantino, si è appena al principio delle difficoltà. Conviene raccogliere, potendo, le versioni, sovente numerosissime, della musica e della poesia; sovente è difficile interpretare e trascrivere esattamente la musica, se la cantano donne assai vecchie (io radunai una volta a consiglio tre vecchie oltre gli ottant'anni!) o, in ogni caso, anche se giovani, darne la giusta divisione ritmica, sovente turbata da capricciose corone, e sceverare i gruppetti e abbellimenti di cui il popolo volentieri fiorisce le sue melodie, da quelli che ne sono parte essenziale* ».

Dubito che l'etnologia comparata, la quale si ispira a criteri di rigida obiettivazione documentaria, possa oggi accettare integralmente i risultati cui è pervenuto il Sinigaglia — che, essendo prima di tutto un musicista, mirava a concretare i frutti della sua indagine paziente in prodotti musicali finiti a regola d'arte. Qualche volta infatti di fronte alla stroficità ineccepibile, alla quadratura classica delle frasi, viene il sospetto che il musicista abbia esercitato una leggera pressione sull'appassionato ricercatore... Comunque sia, grazie alla paziente opera del musicista torinese disponiamo oggi di un *corpus* di sessanta canti piemontesi, nei quali il valore documentario ed il pregio artistico si alternano, e spesso, si fondono. Le composizioni infatti si rivelano una vera miniera di temi, musicali e non, di interesse svariato. Vi ricorrono, ovviamente, tutti gli argomenti e i motivi tipici della poesia dell'Italia settentrionale: la inclinazione alle forme epiche e narrative fin nell'ambito della lirica amorosa; la predilezione per i soggetti storici e domestici, com'è nella natura e nelle preoccupazioni dei piemontesi — con una varietà di accenti e di umori che svaria dall'egloga alla satira, dall'elegia al gioco, dalla canzone a ballo al canto rusticano. Alcuni quadretti e tipi vi appaiono frequentemente: la ragazza che vuol marito; la pastorella che fa innamorare il viandante; le comari; gli apologhi di animali e altri.

Tra i canti della prima raccolta qualcuno è ancora molto popolare tra le genti delle campagne piemontesi e delle vallate alpine: *Il cacciatore del bosco*, dal franco realismo; *Maria Catlina*, diffusa anche in vesti poetiche e in versioni melodiche diverse; *La sposa morta* il cui accorato dolore ha avuto una rinnovata interpretazione da parte del più noto coro folcloristico italiano, quello della Sat. Stupenda, di una ariosità alpigiana vasta e triste nello stesso tempo (connubio non infrequente nelle canzoni alpine) *La bergera larga i mutun*, dal cui robusto respiro melodico sembrano affiorare richiami di lontanissimi *Alpenhorn*. Rinchiusa nell'angusto ambito melodico di una sesta minore invece *Cecilia* si presenta in un inopinato modo dorico; mentre *La rondine importuna* è un'*aube* trasferita in Piemonte dalla vicina Provenza con la sua franca lascivia e un individualissimo gusto vocale.

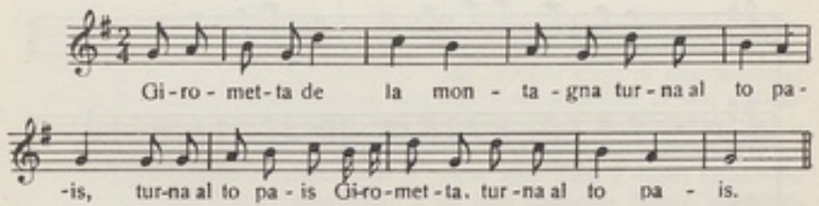
La seconda raccolta serba, forse più della precedente, alcune sorprese. Se la ideazione e più la forma di ciascun canto risente della organica fissità del fraseggio cui Sinigaglia tenta di ovviare mutando, nella successione delle strofe, il disegno dell'accompagnamento pianistico, è proprio quest'ultimo a rivelare, in confronto con la prima raccolta, un più raffinato intuito armonico, una invenzione più permeata di umori fantastici.

Uno dei canti più belli è quel *Fior di tomba* più conosciuto col verso iniziale *Là darè da cui bocage na tan bela fia j'é*, cui conferisce vivezza la alternanza ritmica (piuttosto insolita nel canto popolare piemontese) tra il 3/4 e il 6/8 con passaggi dal 4/4. E il respiro melodico di *Jolicoeur* (*Di' me'n po', bel galant, bel giuvo*) è di una limpidezza così cristallina da lasciare meravigliati.

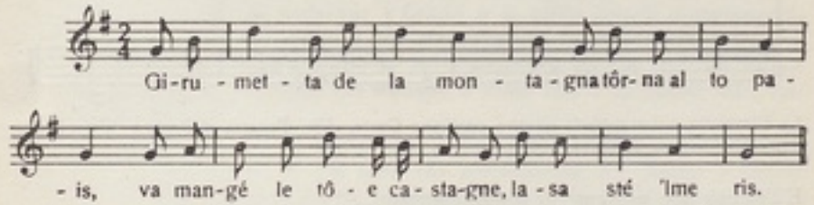
Nei canti della seconda serie il ritmo caratteristico della Monferrina (a quando uno studio s questa forma di danza e un suo raffronto con la non molto dissimile Tarantella?), che nelle precedenti *36 Canzoni* reggeva *Mama mia, vuria, vuria; L'àn marià la Brandolina; Pelegrin che andè a San Giaco*, si presenta nella composizione più conosciuta (*Invito alla danza*): essa scintilla nella vivacità della danza rusticana, indiavolata come le « *paisanote* » che si buttano con ardore nel ballo.

Molti aspetti della vita dell'antico Piemonte si riflettono in questi canti: la sua storia, la natura fiera e rude ma gentile della sua gente, la cadenza patriarcale impressa nei suoi organismi, familiare e civile; persino quel secolare e ormai placato dualismo etnico per cui convivono in Piemonte due anime, due tipologie umane e sociali: il contadino della *bassa*, della *piana*, e il montanaro delle *valli*, del *brich*. (Ricordo, di passaggio, come queste due « anime » del Piemonte siano state illuminate, in memorabili scorci, da due saggi di Luigi Einaudi e di Augusto Monti apparsi alcuni anni fa su un fascicolo che *Il Ponte* del compianto Calamandrei aveva dedicato alla regione pedemontana). Ancor oggi esistono, sebbene più sfumate, queste differenze di costumi, di tradizioni di economia e anche di storia, per cui appare semplicistico, se non improprio, parlare del Piemonte come di un blocco etnico compatto. *L'Brich* e *la piana*: un dualismo complementare che la canzone popolare documenta — a spese generalmente del primo e in favore del secondo; come avviene per esempio, con l'acre pesantezza di una presa in giro, in una burlesca narrazione delle nozze di un alpigiano (*A la moda dei muntagnum*) che « sfotte » la goffaggine ritmica dei balli montanari.

Ma anche la celeberrima *Girometta*, distendentesi nel pacato « contrasto » del canto amebeo, si richiama al medesimo dualismo. Di questa canzone, che non ha perso popolarità, si conoscono molte varianti poetiche, ma tutte o quasi adombrano questo dissidio etnico nell'appello di una persona della *piana* che si rivolge alla montanina *Girometta* per invitarla a tornarsene fra i suoi monti: la qual cosa non sembra a lei di soverchio gradimento, tanto che avanza pretesti di ogni genere per procrastinare il ritorno. In particolare in una strofa della versione ancor oggi diffusa nel Biellese (ove la melodia della *Girometta* era nel Seicento già tanto celebre da essere assunta come « sigla » musicale del celebre Santuario di Oropa, le cui campane la diffondevano e tuttora la diffondono come saluto ai pellegrini che salivano dalla valle) si fa esplicita menzione dei due cibi tradizionali fra i contadini della pianura (il riso) e quello dei montanari (la castagne): « *Va mangé le tôe castagne, lasa sté 'l me ris* ».

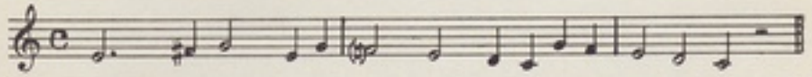


La Girometta *nella versione accolta dal Sinigaglia.*



La Girumetta, versione diffusa nelle vallate del Biellese.

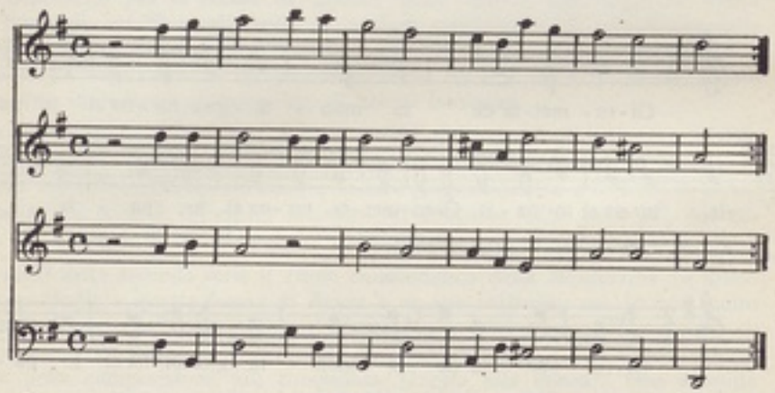
Non credo siano molti i repertori dei canti regionali che possano vantare la singolarità di una melodia di origini antiche come questa *Girometta* la quale conservò prestigio e attualità nell'oriunda « sede » popolare anche dopo che era salita dall'ambiente nativo alla musica dotta del Cinque-Seicento e dopo essere stata assorbita dalla musica sacra (e qui c'entra per qualcosa l'autorità di Frescobaldi, che alle Messe per organo dei suoi *Fiori musicali*, aveva fatto seguire un *Capriccio sopra la Girolmeta* mentre le precedenti apparizioni della melodia erano rimaste ancorate al genere profano).



Soggetto del Capriccio sopra la Girolmeta *di G. Frescobaldi (da « I Fiori musicali », 1635)*

Sarà opportuno stendere analiticamente, un giorno o l'altro, il bilancio delle musiche vocali e strumentali che i compositori dei sec. XVI e XVII hanno scritto su questa facile e cordiale melodia. Esso era già stato iniziato da Balilla Pratella, con uno scritto pubblicato su *Musica d'oggi* (a. XIII), in cui elencava, insieme al *Capriccio* di Frescobaldi, un Madrigale di Orazio Vecchi, una Ballata per liuto di Domenico Garsi (e il Torchi già nel 1897 aveva pubblicato, nel suo studio sulla *Musica strumentale* apparso sulla *Rivista Musicale Italiana*, anno IV, la *Gerometta* a otto parti di Costanzo Porta).

Siamo in grado di ampliare — per ora nominalmente — questo elenco con i nomi di Giovanni Antonio Cangiasi, autore degli *Scherzi forastieri per suonare a quattro voci*, Milano 1614; del frate G. B. Fasolo, autore di una *Fuga sopra la Girometta* 1645; di Gaspare Zanetti, che riprende la popolare melodia nel suo *Il Scolaro*, 1645.



La Girometta « *con tutte le quattro particine Canto, Alto, Tenore, et Basso* » (*da « Il Scolaro » di Gasparo Zannetti*, 1645).

E l'elenco non presume di essere completo...

RICCARDO ALLORTO

La favola del figlio ricambiato

di G. Francesco Malipiero

In questi giorni *La Favola del figlio cambiato* ha nuovamente fatto parlare di sè, ma in una forma mai pensata dal poeta, cioè no: il primo atto faceva parte dei *Giganti della montagna*, gli altri due atti li aveva pensati per la *mia musica*.

Nel marzo 1932 Luigi Pirandello mi narrava il soggetto della sua *Favola*. Parlava lentamente, quasi timidamente, ed egli notava la mia delusione, chè in cuor mio gli ero ostile in quel momento: cercavo forse di non lasciarmi « prendere », volevo rimanere fedele alla mia determinazione di non collaborare, dopo varie delusioni sofferte, con librettisti. Pirandello tirò fuori allora il copione (che rappresentava una parte dei *Giganti della montagna*) e mi lesse il primo e secondo quadro, cioè il primo atto. Tutti i dubbi disparvero insieme ai pregiudizi e ai preconcetti, e da quel momento l'unico mio desiderio fu di possedere anche i due atti mancanti. Il mio entusiasmo soddisfece Luigi Pirandello. Ebbe così inizio una fraterna collaborazione. Inviandomi i primi due quadri egli mi scriveva: « *Lascio a te piena libertà d'aggiungere, togliere, adattare; ciò che conta è che sia rispettato lo spirito dell'opera...* ». Superfluo dire che egli sapeva che io avrei rispettato l'opera sua. La lettera che accompagnava la consegna del secondo e terzo atto è la sintesi delle sue convinzioni estetiche.

Egli si preoccupa un po' di quello che il musicista avrebbe potuto ricavare dalle sue espressioni: « *...Io già vedo che specialmente nel quarto e quinto quadro, la musica non potrà forse rendere tutto ciò che io ho dovuto esprimere, senza correre il pericolo di sfibrare l'azione scenica. Sulle necessità musicali, torno a dirti, tu sarai giudice assoluto. Altro è un teatro poetico che deve soddisfare alle leggi del suo organismo estetico, con altre sue proprie leggi. Il creatore ha sempre e in ogni caso tutti i diritti: quando è un vero creatore non può fare a meno d'ubbidire col massimo scrupolo a quel corrispettivo di doveri che inconsciamente ognuno di noi si assume verso la propria creatura. Perciò io non credo che una nostra collaborazione diretta, oltre quella che è nel fatto stesso d'averti io con la mia opera « offerto » una pura e semplice « materia » da adoperare per l'opera tua, possa riuscire utile; perchè tu devi restare solo e libero di fronte al tuo lavoro come lo sono stato di fronte al mio...* ».

La collaborazione sottintendeva però l'accettazione da parte del musicista delle sue idee, chè altrimenti il conflitto diventava inevitabile. Il musicista non è stato costretto a sottomettersi perchè le sue idee coincidevano con quelle del poeta. Richiesto l'elenco dei personaggi ch'egli aveva dimenticato mi rispondeva: « *...Ti sarò molto grato se vorrai esimermi dal rimetter gli occhi*

sulla Favola, *chè sarebbe per me un grave pericolo. Il pericolo che mi si riaccenda nella fantasia e mi induca invece che a cavarne semplicemente la lista dei personaggi, a tornarci a lavorare, limare, mutare... e chi sa?, a buttare tutto per aria, per rifar tutto da capo. Sarebbe un disastro, nelle condizioni in cui mi trovo, sapendo come so che la mia coscienza d'artista sarebbe sorda a qualsiasi considerazione di convenienza appena alla fantasia balenasse che c'è un modo migliore di dire ciò che ho già detto. Spero mi comprenderai. Non mi tiro indietro da un lavoro, che è semplicissimo, ti chiedo di scansarmi la possibilità d'un grave pericolo...* ».

Da questa lettera, in data 9 luglio 1932, sino al compimento dell'opera, non lo rividi più.

Nella *Favola* ho soppresso non più di venti parole, quelle che si rifiutavano di « farsi cantare ». Tutto il dialogo è stato conservato perchè ero convinto del suo valore poetico. Non mi sono nemmeno accorto delle frasi che si prestavano al doppio senso, chè la cosiddetta filosofia pirandelliana, secondo me, non è meno profonda di quella di Amleto. La nostra collaborazione finì alla prova generale della *Favola*. E' meglio tacere sullo strascico della rappresentazione; però è ancor vivo in me il rammarico per avere involontariamente causato un grande dolore a Luigi Pirandello che non era abituato alla « atmosfera melodrammatica ». « *...L'offesa gratuita e brutale che c'è stata fatta mi tiene lontano perfino dai* Giganti della montagna, *in cui della* Favola *si parla e si cita qualche verso. Quella ch'è forse la mia opera maggiore di teatro m'è rimasta lì da allora...* ». Così egli mi scriveva quattro mesi dopo la serata ingloriosa, e queste parole mi fanno temere di aver scoperto la ragione per cui *I Giganti della montagna* rimasero incompiuti. (La rivincita della *Favola* a Venezia, nel 1952, lo avrebbe certamente confortato).

Il ricordo della mia collaborazione con Luigi Pirandello fa parte delle reliquie che gelosamente custodisco nel mio cuore. Non dimenticherò mai l'espressione del suo viso quando ascoltava le sue parole rivestite di musica; mai egli avrebbe potuto dirmi, salvo con gli occhi, la sua soddisfazione e questo fu la mia più ambita ricompensa.

Ebbi occasione di assistere alla rappresentazione della *Favola del figlio cambiato* in quattro teatri con quattro registi: due tedeschi, uno russo, uno italiano. Tutti obbedirono alla volontà del librettista.

Nella recente rappresentazione della *Favola* sul teatro di prosa, entrarono in scena maschere, marionette, pupazzi. Non so che cosa debbano significare e quanto avrebbero soddisfatto l'autore. Ma per giustificarsi il loro inventore avrà forse pensato: « La verità degli uomini è a patto che tale la credano, quale la sentano. Oggi così, domani altrimenti ».

Difatti oggi altrimenti. Che cosa è cambiato? La regia, la quale anzichè « vestire gli ignudi » veste quelli che non lo sono, mutando non solo le vesti, ma persino i connotati.

Il cinematografo ci ha abituati ai rapidi cambiamenti di scena, a tutte quelle illusioni che già tre secoli fa riempivano di stupore gli spettatori con le « macchine » del Torelli, del Sabbatini, ecc., ecc.

Gli ascoltatori invece (spettatori sono pure le cose) non hanno bisogno di inganni, e se con la fantasia accompagnano ciò che l'artista ha immaginato, essi spiritualmente sono nel vero.

Non è possibile realizzare i fantasmi pirandelliani sostituendoli con le marionette, tanto più che la maggior parte dei personaggi di Pirandello sembrano fantasmi per la luce in cui egli li fa apparire, ma in realtà sono uomini mascherati, avvolti da una nebulosa per non farsi conoscere da coloro che non li possono capire. Come mai, pupazzi, marionette, maschere, si sono infiltrati, ospiti non desiderati, nella *Favola?* Forse perchè, cambiato il figlio, si poteva pure cambiare tutto il resto? Per comporre il « suo » quadro il regista ormai non bada più a nulla.

Una recente mia esperienza mi ha dimostrato a quali rischi si espone il musicista se il regista gli è spiritualmente ostile. La « parola cantata » si trasmette all'ascoltatore con più lentezza di quella parlata e spesso non si comprende. Quando il regista (come nella mia recente avventura) si proclama indipendente, nel conflitto si salva solo la parte visiva, chè nessuno si dà la pena di controllare se essa corrisponde a ciò che l'autore del dramma ha voluto esprimere ed ha chiaramente indicato nelle sue non rispettate didascalie. Comunque sarò lieto se la *Favola del figlio cambiato*, liberata dalla mia musica potrà vivere e se riuscirò ad abituarmi ai pupazzi.

G. FRANCESCO MALIPIERO

teatri e concerti

MILANO

Nella ricorrenza del trecentocinquantesimo anno dalla sua nascita il capostipite del teatro in musica, l'*Orfeo* di Monteverdi, è apparso alla Piccola Scala. Indossava in questa circostanza l'abito moderno che gli era stato tagliato da un suo devoto, Alceo Toni, il quale aveva dichiarato di perseguire la ricostruzione fedele (nei limiti delle odierne possibilità) dello strumentale monteverdiano.

Ci spiace di non poter ragguagliare più diffusamente i lettori intorno a questo importante evento della Stagione scaligera, perchè assenti da Milano nei giorni in cui si seguivano le rappresentazioni dell'*Orfeo*, le quali, a quanto scrissero i giornali milanesi, ebbero buon successo di pubblico ed accoglienze diverse dalla critica.

Per l'occasione era stata raccolta una compagnia di canto formata interamente da giovani. Primeggiavano fra essi il baritono Dino Dondi nelle vesti del protagonista, la Carturan (*La Messaggera*), il basso Zaccaria (*Caronte*), la Cossotto (*La Sapienza*). Dirigeva Antonino Votto. Regista Riccardo Bacchelli, alla sua prima esperienza nel genere. Coreografa Luciana Novaro.

Nel periodo della Fiera abbiamo avuto un piccolo Festival donizettiano: il Donizetti comico alla Piccola Scala, il Donizetti tragico nella sala maggiore.

Il primo spettacolo allineava due farse: *Il Campanello* e *Rita* Quest'ultima era stata una lieta scoperta della passata stagione scaligera e fu pertanto ripetuta con gli stessi bravissimi interpreti di allora, (la Ratti, Alva, Capecchi, Nessi); *Il Campanello* invece, già ascoltato altrove, costituiva una novità per il pubblico scaligero. Il mondo del *Campanello* è quello tipico di uno Strapaese non ancora immalinconito dal pungolo novecentesco delle evasioni: è un mondo sereno e festoso nel quale la burla è cordiale, il dispetto conserva un tono indulgente, le umane debolezze sono derise sì, ma con affetto. E' il mondo tipico della provincia italiana o, se preferite, della nostra modesta borghesia rurale e borghigiana.

Essa si agita chiassosa tra i fogli degli spartiti buffi, giocosi, sentimentali e semi-seri del nostro Sette-Ottocento. Non ha gravi problemi; i suoi conflitti, anche se ingranditi nell'enfasi, sono poca cosa e si risolvono nel respiro di un'aria o di un duetto. Canta, perchè il canto è nella sua natura — la proiezione più genuina di un appagato amore alla vita. E questa natura si fa, nei personaggi, carne, cioè musica: duttilità di ritmi, felicità melodica, scintillio dell'invenzione, aderenza della frase.

Le *nugae* di questo Donizetti minore sono di alta qualità; l'allegria musicale che scoppia in esse appare più che spontanea, genuina.

Se lo spettacolo è stato giocondo, riuscito ed applauditissimo ne va riconosciuto il merito a tutti gli interpreti, fra cui primeggiavano, irresistibili nella vivacità comica e variamente espressivi per qualità vocali, Fernando Corena, Giuliana Tavolaccini e Orlando Panerai; a Nino Sanzogno direttore musicale e Margherita Wallmann regista, che comunicarono alla farsa un brio leggero, saporoso e scintillante senza mai cadere nei pericoli dell'insistito; al pittore Gregorio Sciltian nei cui bozzetti trionfava allegra una fantasia vesuviana di colori.

Altrettanto successo riscuoteva nella vicina sala del Piermarini, la *Anna Bolena* sulla quale si erano appuntati attesa ed interesse fin dall'« assaggio » che ne era stato dato nello scorso ottobre al Festival di Bergamo; e l'attesa e l'interesse erano stati naturalmente acuiti dal prestigio e dai nomi degli interpreti.

Non c'è da nascondere che l'*Anna Bolena* — opera di grande importanza nella biografia artistica di Donizetti perchè segna il superamento di un periodo di pura *routine* professionale aprendo all'artista la misteriosa porta che conduce all'immortalità — conserva, nel magma incandescente della materia tragica, scorie e residui di materiali non nobili o comunque non fusi entro il nuovissimo crogiuolo da cui nascerà la follia sublime della *Lucia*.

Ma dove la materia storica è investita dal fuoco purificatore dell'angoscia, della disperazione, della nobiltà e della fierezza che scolpiscono il ritratto non obliabile della protagonista e che da lei si riflette per forza comunicativa irresistibile sugli altri personaggi, appare la nuova personalità donizettiana: liberata dalle suggestioni e dalla fedeltà a Rossini, capace di imprimere al libretto il suggello tragico che la forza della sua evocazione musicale pretendeva.

Maria Meneghini Callas ci ha offerto una altra di quelle interpretazioni mirabili per maestria vocale e dominio del personaggio che già ci diedero non obliate *Lucia* e *Medea;* accanto a lei Giulietta Simionato, nei panni ingrati di Giovanna di Seymour fu non meno vibrante e regale.

Nelle altre parti, sacrificate nella stessa economia del libretto dal giganteggiare delle rivali, si fecero ascoltare ed applaudire Nicola Rossi Lemeni, Gianni Raimondi, la Carturan.

La regia di Luchino Visconti ha avuto il merito grandissimo e oggidì raro di non indulgere a facili tentazioni di effettismi, di una spettacolarità vistosa per la quale avrebbe trovato tuttavia innumerevoli occasioni e pretesti nel testo stesso. Essa si è posta, ma con la libertà e la iniziativa che solo la fantasia di un grande regista può avere, al servizio della musica. Anche le scene di Benois, tra le più belle che si siano viste alla Scala nelle ultime stagioni, hanno obbedito alla necessità del grandioso senza indulgere a inutili sfarzi, nè a virtuosismi cromatici. Il successo è stato vibrante.

RICCARDO ALLORTO

■

Concluse ormai le stagioni concertistiche delle società maggiori e minori, questo è in genere, a Milano, un periodo di attesa: i frequentatori dei concorsi, sgranata per intero la serie dei *récitals* pianistici, dei pomeriggi sinfonici, delle serate cameristiche, attendono pazienti che il sipario cali sull'ultima rappresentazione scaligera e che la famosa orchestra riemerga dal golfo mistico per conseguire la piena luce del palcoscenico, nella breve ma preziosa stagione sinfonica.

Quest'anno però questa sorta di vacanza primaverile è stata movimentata da un fatto nuovo: i *Concerti della Primavera 1957* che si tengono, con ritmo settimanale, nella Sala Ricordi, un ambiente raccolto ed elegante che sembra particolarmente indicato a serate di musica da camera volutamente lontane da ogni contaminazione di tipo banalmente divistico.

Manifestazioni di singolare interesse; talchè vale la pena di tracciarne un rapido lineamento.

Iniziò, sul finire di aprile, il giovane pianista Mario Buri, strumentista dotato di solida preparazione e di vivace sensibilità interpretativa. I singolari mezzi tecnici del giovane concertista furono impiegati nella realizzazione di un programma improntato ad un confortante anticonformismo, allineante musiche pianistiche recenti, italiane e straniere, elegantemente assortite: pagine di Busoni, Menotti, Malipiero, Montani e De Sabata, poi altre di Gershwin, Poulenc, Bartòk e Prokofiev sono state rese dal Buri con vigorosa sicurezza; talchè il pubblico ha mostrato di gradirle anche se si trattava di musiche non certo delle più note.

Il secondo concerto è stato affidato al soprano Helda Marino che ha diviso il suo programma in tre parti dedicate rispettivamente ad arie seicentesche e settecentesche, a musiche ottocentesche, a musiche spagnole.

La cantante ha dimostrato le sue particolari attitudini a svolgere programmi così compositi e impegnativi, trovando per ognuna gli accenti e le inflessioni più adatte ed è stata assai festeggiata dal pubblico convenuto insieme al valente collaboratore pianistico, Antonio Beltrami,

ed al flautista Bruno Martinotti autorevolmente intervenuto nell'esecuzione delle variazioni mozartiane «*A te alma mia dirò...*». La pianista Mizi Brusotti, che ha sostenuto il terzo concerto, ha invece voluto presentare una serie di trascrizioni ed elaborazioni, da lei stessa curate, di antiche arie di danza; riservando la seconda parte della serata a musiche del XVII e del XVIII secolo: da Casini a Leo, da Purcell a Rameau, dal Della Ciaja a Mozart. Occorre dire che la Brusotti è una pianista evidentemente portata alla ricreazione di musiche di quelle epoche felici: un tocco soave, una lucida intelligenza dei delicati rapporti tra sonorità pianistiche e sonorità clavicembalistiche (risolti peraltro su un piano di piena utilizzazione del più moderno mezzo espressivo), una giusta gerarchia di intensità sonore sono altrettanti elementi che inducono a giustificare tale affermazione. Le libere rielaborazioni delle arie di danza, hanno anch'esse incontrato il pieno favore di un pubblico evidentemente pronto a raccogliere quelle inconsuete suggestioni.

Era la volta di Lolita Tagore, che si presentava con uno strumento non proprio consueto: la chitarra. Un concerto piacevole saviamente articolato tra musiche settecentesche e moderne, queste ultime, naturalmente di musicisti spagnoli; la giovane concertista ha dimostrato di saper trarre dal suo strumento sonorità ed atmosfere suggestive, comunque gradite al pubblico accorso ad ascoltare.

Giuliana Marchi, pianista già ben nota al pubblico milanese, ha sostenuto il concerto successivo: concerto che presentava chiare ragioni d'interesse già nella formulazione del programma dedicato, nella prima parte a Domenico Scarlatti ed ai suoi discepoli spagnoli, e nella seconda ai moderni compositori spagnoli Albeniz, Granados e Falla. Questa inclinazione della giovane concertista per i compositori spagnoli (quelli dell'epoca clavicembalistica e quelli dell'epoca pianistica) non è di oggi: già in altre occasioni Giuliana Marchi aveva presentato programmi di tale carattere «specialistico». Ancora una volta essa ha dimostrato che tale inclinazione è unita ad una precisa attitudine a cogliere, di quelle musiche tutte le inflessioni anche le più discrete; e, a parte questa sottile questione di «inclinazione», ha confermato le sue notevoli possibilità, sia sul piano tecnico che su quello interpretativo.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Abbiamo già accennato, il mese scorso, alle disavventure della *Manon* rinviata per l'improvvisa indisposizione di Giuseppe Di Stefano, nonchè al successo riscosso finalmente il 28 marzo da Victoria de Los Angeles, splendida creatura massenettiana, reso possibile dalla prontezza con la quale Ferruccio Tagliavini si è sostituito al tenore malato. Appena due giorni dopo, il Teatro dell'Opera si riapriva per un'altra prima rappresentazione, affidata alla bacchetta di Vincenzo Bellezza, alla regia del Piccinato, alle voci di Magda Olivero, Giacomo Lauri Volpi, Giangiacomo Guelfi: e *La Fanciulla del West* di Puccini ritrovava le vie del favore popolare.

L'aprile operistico romano, un aprile su cui le difficoltà finanziarie hanno continuato a pesare sensibilmente, ha visto in tutto due serate di gala. Ma se la prima, dedicata all'*Elisir d'amore* di Donizetti nell'interpretazione di Ferruccio Tagliavini, Rosanna Carteri, Giuseppe Taddei e Sesto Bruscantini, diretti da Gabriele Santini, si è mantenuta nei limiti pur degnissimi dell'ordinaria amministrazione, la seconda è stata invece un avvenimento ricco d'interesse artistico, trattandosi di una esecuzione del *Fidelio* beethoveniano affidata a un complesso di cantanti stranieri appositamente invitati. Segnaliamo particolarmente tra di essi la protagonista Birgit Nilsson, nonchè Sebastian Feiersinger, Gustav Neidlinger e Ludwig Weber. Dirigeva con una vitalità degna della sua chiara fama André Cluytens, il quale ha riscosso un vibrante successo personale.

Chiuso il mese di marzo all'Argentina da un concerto diretto da Fabien Sevitzki con la collaborazione del violinista Arrigo Pelliccia, durante il quale si è avuta la avvilente sorpresa di sentire qualche contrasto alla fine di una pagina splendida e ormai accettata ovunque come il *Concerto* di Alban Berg, aprile si è iniziato nel nome di Hindemith il cui *Concerto* per violoncello e orchestra ha trovato ottimi interpreti in Amedeo Baldovino e nell'autore stesso, seguito dalle *Danze* dell'Attaignant e dalle *Variazioni su un tema di Mozart* di Max Reger in un programma di estremo interesse, la cui modernità il pubblico ha dimostrato stavolta di gradire appieno.

Domenica 7, mercoledì 10 e domenica 14 aprile, invece, tre autentici trionfi della classicità hanno contrassegnato le apparizioni sul podio romano di un insigne vegliardo, Otto Klemperer. Il primo programma, ripetuto due volte, era interamente centrato nel nome di Beethoven: a una *1ª Sinfonia* d'una animatissima solidità, ha fatto seguito una *Nona* quale da tempo non si sentiva, nella quale il direttore ha avuto la docile collaborazione dei solisti Rizzoli, Ribacchi, Berdini e Arié, nonchè delle masse corali ottimamente preparate da Bonaventura Somma. Il secondo programma ha avuto come tema Brahms; e dall'*Ouverture accademica* alle *Sinfonie n. 3 e 4*, la più felice e nobile vena ha guidato l'eccezionale interprete, salutato alla fine da affettuosissime ovazioni.

Mercoledì 17, ultimo concerto dell'orchestra di Santa Cecilia prima delle vacanze pasquali. Dopo una pura esecuzione della *Sinfonia K. 543* di Mozart, Fernando Previtali ha fatto ascoltare il *Renard* di Stravinski: pagina di squisita arguzia e penetrante vivacità che merita davvero la sua rinnovata popolarità. I tenori Carlin e Frascati, assieme ai bassi Mazzini e Trama, hanno fedelmente servito la brillante qualità dell'esecuzione. Meno felice è stata invece la sorte del *Concerto* di Mendelssohn, che ha chiuso il programma nell'interpretazione del violinista Bronislaw Gimpel.

Dopo avere accennato a un'altra di quelle liete, periodiche apparizioni che fa all'Aula Magna lo squisito Ottetto di Vienna, impegnato stavolta nel *Settimino* di Beethoven e nel *Quintetto op. 117* di Brahms, passiamo brevemente in rassegna l'attività della benemerita Accademia Filarmonica Romana: un'attività tanto più di rilievo quanto meno sembra soffrire della crisi economica in corso nel mondo musicale italiano. Chiusi tra due *récitals* solistici, quello della violinista Johanna Martzy alla fine di marzo e quello del pianista Robert Casadesus alla fine di aprile, tre concerti di notevole interesse hanno infatti attirato il pubblico alle sedute del teatro Eliseo.

Giovedì 4 aprile, anzitutto, l'Accademia ha presentato a Roma uno dei rari complessi che volenterosamente spezzano il silenzio della vita musicale di provincia: l'Orchestra della Fondazione Nicola Piccinni di Bari, cui Nino Rota dedica la sua encomiabilissima attività. In programma il paradossale *Scherzo K. 522* di Mozart, le *Impressioni norvegesi* di Stravinski, la nuovissima ed elegante *Sinfonia n. 3* dello stesso Rota, e l'attraente *Concerto* per arpa e archi di Händel cui Clelia Gatti Aldrovandi ha dato il contributo della sua signorile sensibilità.

Giovedì 11, poi, esecuzione integrale della *Messa Notre-Dame* di Guillaume de Machault. Questa meravigliosa opera per voci sole, la cui importanza storica è stata sottolineata da Roman Vlad nella sua prolusione, ha provato i miglioramenti del Coro dell'Accademia, che vi si è impegnato con cosciente generosità. Due complessi stranieri, il Bach-Chor di Monaco e la Bayerisches Staatsorchester, si sono infine uniti sul palcoscenico dell'Eliseo lunedì 15 per una nuova esecuzione della *Passione secondo San Matteo* di Bach, diretta da Karl Richter con una chiarezza espressiva e una commossa partecipazione cui solo nuoceva l'abbondanza dei tagli malaccortamente operati alla partitura. Successo molto vivo.

GUGLIELMO BERAGHI

NAPOLI

A chiusura della fortunosa stagione, che ha visto l'Ente del S. Carlo lottare strenuamente per sopravvivere con la dignità cui ha diritto per il passato remoto e per quello prossimo, la sera del 6 aprile andò in scena una edizione finalmente 'rinnovata' della pucciniana *Butterfly*. Per uno strano destino, alcune delle opere di

maggior richiamo presso il pubblico sono state le più trascurate, o almeno le meno curate, nel decennio del risorto S. Carlo. Trattate con confidenza affettuosa, si chiedevano ad esse i maggiori sacrifici, come si fa con le persone di famiglia quando si è molto impegnati con gli ospiti. A nostro avviso un tal modo di fare non è senza dannose conseguenze, alla lunga, sul buon nome del teatro; gli stranieri specialmente, e soprattutto i musicisti sempre più frequentemente ospiti delle nostre istituzioni, aspettano avidamente una esecuzione esemplare di Puccini, o, poniamo, del rossiniano *Barbiere*, e non di rado ne rimangono delusi. Poco edotti del metodo di lavoro in uso da noi, non sanno che tutte le energie furono spese per l'allestimento della tale o tal'altra opera andata in scena poche sere prima, e naturalmente giudicano secondo quello che han visto e sentito. Ciò premesso, registriamo con particolare compiacimento il nuovo allestimento della popolare opera di Puccini. Questa si giovò soprattutto della intelligentissima, umile e fervida interpretazione di Victoria de Los Angeles, che costantemente si tenne dentro i panni del popolare personaggio. Il giovanissimo tenore Giuseppe Gismondo le fu accanto col prestigio di una voce bellissima e assai ben timbrata, ma ancora acerbamente impiegata; il baritono Enzo Sordello fu un corretto *Sharpless*. Ugo Ràpalo diresse con particolare impegno, oltre che con tutta sicurezza, riuscendo a una esecuzione musicale sciolta, limpida, animata, cui fece riscontro la regia toscanamente semplice e scorrevole di A. G. Bragaglia. Le scene erano state magnificamente realizzate da Cristini sui bozzetti di Grazia Lusignoli Verdola, vincitrice di un concorso bandito con lodevole iniziativa dall'Ente, e riservato ai giovani.

Non lasceremo l'argomento del teatro senza almeno accennare alla esecuzione della *Giara*, il vecchio e sempre fresco balletto caselliano su soggetto di Pirandello. In questa esecuzione si potè misurare, soprattutto, l'efficienza della nostra scuola di ballo che, affidata alle cure assidue, estremamente efficaci ed energiche di una coreografa del valore e della serietà di una Bianca Gallizia, incomincia ora a dare i primi cospicui frutti.

Nonostante il vento tempestoso spirante da Roma, al S. Carlo si sta allestendo, mentre scriviamo, la Stagione sinfonica di Primavera. Nulla ancora si sa della Stagione d'opera estiva all'Arena Flegrea. E' da sperare che si riesca a realizzarla. Scritta a 18 anni, la prima delle sei *Messe* di Franz Schubert sollecita, soprattutto per tale circostanza la nostra attenzione. A parte il fatto che i dati anagrafici non ci aiutano a 'pesare' un'opera d'arte, c'è l'altra considerazione che intorno alla stessa epoca Schubert componeva la *2ª Sinfonia*, che è ben altra cosa, e alcuni fra i suoi *Lieder* più belli. Per non parlare di Mendelssohn, che a 17 anni aveva composto le musiche di scena per il *Sogno d'una notte d'estate*, o di Mozart, che alla stessa età... Ma lasciamo andare Mozart; e del resto affrettiamoci a dire, per non essere fraintesi, che la *Messa* ascoltata alla Scarlatti è pur sempre opera di Schubert, uno dei padri (viennesi) della musica, dal labbro del quale scende sempre un rivo di miele. Tutta la *Messa* è tenuta su un piano di alto decoro, e qua e là si addensa in pagine di più o meno alto lirismo. E va da sè che la scrittura vocale (solista e corale) è già quella d'un maestro. Interpretata con sicurezza da Marika Rizzo, da Vera Presti, da Tommaso Frascati e da Aldo Terrosi e dal Coro della Scarlatti preparato con la consueta cura da Emilia Gubitosi, la *Messa* di Schubert fu diretta con penetrante senso stilistico dal giovane direttore Peter Maag, già favorevolmente noto a Napoli.

Uno dei più riusciti concerti della Scarlatti, sotto il profilo dell'esecuzione, fu quello diretto da Ferdinand Leitner, che allestì un programma piuttosto pigro: *Serenata in re maggiore K. 320* di Mozart e *Suite* dal *Borghese gentiluomo* di Strauss.. Il maestro Leitner trattò l'una e l'altra partitura con una misura, con una discrezione e con un gusto esemplari. Ancora alla Scarlatti-RaiTV (che, avendo inaugurato tardi la stagione, va espletando a ritmo tambureggiante il suo programma) ascoltammo il giovane direttore americano Paul Strauss e il nostro Carlo Zecchi.

Abbondantemente provveduto sul piano generale della musicalità, e su quello della specifica capacità direttoriale, lo Strauss ha anche, vivissimo, il senso della fedeltà ai testi, tuttavia trattati con calda confidenza. Stupende le esecuzioni, tanto per citare gli opposti poli stilistici del programma, del sovranamente composto *Apollon musagète* di Stravinski e della *Tragica* di Schubert: esemplare la collaborazione fornita all'ottimo nostro cellista Massimo Anfitheatroff che ci fece conoscere, sorretto dal fagottista Ubaldo Benedetelli che gli tenne degnamente bordone, un *Concerto in mi minore* di Vivaldi, non propriamente sorprendente e tuttavia di dilettevole ascolto. Le novità (almeno per Napoli) del mese di aprile furono presentate da Carlo Zecchi e da Mario Rossi. La *Partita* di Lescovic, interpretata da Zecchi, è concepita nello spirito degli «omaggi». Idealmente dedicata a G. S. Bach, la composizione del musicista sloveno, orchestrata con mano espertissima, si tiene a un quasi ossequioso vagheggiamento degli spiriti e degli stilemi propri del grande Cantor. Deve molto piacere (e non senza ragione, del resto) a Zecchi, la cui prudenza nella scelta delle novità vuol essere spiegata, se ben comprendiamo, dal desiderio di aderire *toto corde* alla pagina eseguita, e in tal senso va accreditata alla sua alta moralità.

Mario Rossi usa spaziare più largamente nel campo delle nuove musiche, scoprendo assai meno i propri gusti. Nello stesso concerto eseguì i *Symboli chrestiani* del russo-americano Nicolas Nabokov (ottimo solista il britono Sesto Bruscantini) e il *Concerto* per due pianoforti e orchestra del Martinu: piuttosto arcaizzante la prima composizione e schiettamente fervida; più ambiziosa la seconda, e assai disinvoltamente condotta, e tuttavia anch'essa procedente da un nucleo lirico piuttosto modesto. Interpretata per la parte pianistica dal Duo Gorini-Lorenzi, la novità del Martinu fu accolta cordialmente dal pubblico, che aveva già applaudito i *Symboli chrestiani* del Nabokov e il bravissimo Bruscantini.

Credevamo di aver finito sull'attività della Scarlatti, ma dimenticavamo di accennare a un concerto di musiche da camera di autori napoletani, nel quale il pezzo di maggiore impegno apparve il *Quintetto* per flauto, violino, viola, violoncello e pianoforte di Bruno Mazzotta. Questo lavoro, condotto con scaltrezza e fermezza di mano, tocca il livello più alto nel secondo tempo, in cui il flauto e gli archi pensosamente discorrono sul basso suggestivamente ostinato del pianoforte. Variamente interessanti i pezzi per organo di Tamara Mormone (provvedutissima musicista, vincitrice di un concorso Viotti e di un altro premio) di Alfredo Cece e di Gennaro D'Onofrio, degno esecutore della propria e dell'altrui musica.

Un cenno fugace all'attività dell'Accademia, meno febbrile in quest'ultimo periodo. Vi hanno riscosso un bel successo i pianisti Pieralberto Biondi, di scuola romana, e Lucia Immirzi, allieva di Paola Denza. Si è fatta anche applaudire Gigliola Rizzuto, che ci ha fatto conoscere una nuovissima *Sonata* per pianoforte di Michele Lizzi, l'agrigentino allievo di Pilati e Pizzetti, Premio Napoli 1955 per l'opera *Pantea*. Condotta anch'essa con mano ferma e sciolta, questa *Sonata* denuncia onestamente le suggestioni pizzettiane, specialmente evidenti in certo procedere tematico a note ribattute, nel lungo passo a ottave con cui si apre l'Andante, nell'andatura festosa (assai vicina alla *Rapsodia di settembre*) del finale. Altre componenti ci sono, naturalmente, in questo pezzo dettato con convinzione e che si fa ascoltare con rispetto. Non chiuderemo, sull'Accademia, senza aver citato il concerto dell'eccellente Trio di fiati (Ulderico Paone, clarinetto; Luigi Marcello, oboe; Alfio Poleggi, fagotto) che tra l'altro eseguì un *Trittico* di Alfredo Cece, efficacemente sollecitante alcune possibilità dei singoli strumenti.

E perchè non accennare, in questa sede, al concerto offerto all'Agimus di Roma dall'orchestra del nostro Conservatorio? Scegliendo dai concerti celebrativi di Mozart, di Schumann e di Martucci, i nostri bravissimi ragazzi (tre neo-diplomati con lode, il direttore Carlo Bruno, il pianista Nunzio Zappulla e il violinista Angelo Gaudino) secondati entusiasticamente dall'orchestra degli allievi, si esibirono de-

gnamente, oltre che all'Auditorium del Foro Italico, alla presenza del Pontefice, che espresse il suo alto compiacimento. È la prima volta, crediamo, che un Conservatorio italiano « esporta » la propria orchestra, e però crediamo doveroso darne cenno, lietamente. GIACOMO SAPONARO

■

Si sono conclusi i lavori della commissione giudicatrice del Concorso per una Sinfonia, a suo tempo bandito dal Comitato Nazionale per le celebrazioni in onore di Giuseppe Martucci. Sono risultati vincitori i Maestri Terenzio Gargiulo del Conservatorio di Napoli e Orazio Fiume del Conservatorio di Milano.

GENOVA

La Stagione sinfonica al Carlo Felice si è conclusa con due rappresentazioni straordinarie, in occasione del carnevale, dell'opera *Buricchio* di Luigi Ferrari Trecate. L'illustre maestro piemontese è tra i pochi in Italia che hanno rivolto il loro pensiero d'arte ai ragazzi; da *Ciottolino* a *Ghirlino*, da *Buricchio* ad *Orso re* (a non contare *Le Astuzie di Bertoldo*, che ebbero il battesimo proprio al Carlo Felice, nel 1934) per Ferrari Trecate è stata sempre una delizia vivere nel mondo incantato della favola e della poesia infantile.

Questo *Buricchio* narra, in tre atti ed un epilogo, le avventure di un monello, in un mondo zoologico fatto di animali parlanti, di ranocchi gracidanti, di colossali ragni, di minuscoli nani, di pirati, di sapienti e di fate azzurrine. Con le sue semplici melodie, con i suoi ritmi vivaci, alternando episodi fantastici e patetici e comici, che diffondono colore, luce e brio nella ricca partitura, l'opera è forse la migliore fra le fiabe musicali scritte da Ferrari Trecate, senza dubbio quella che più rivela nel suo autore aspetti e significati di gustosa modernità.

L'esecuzione, diretta da Emidio Tieri, ha avuto quali interpreti principali Jolanda Mancini, Angela Vercelli, Liliana Poli, Nanda Mari, Giuseppe Nessi, Amedeo Berdini, Ugo Novelli.

La Stagione lirica ufficiale si è inaugurata a marzo con *Le Maschere* di Mascagni. Non crediamo sia il caso di scoprire o riscoprire i meriti ed i difetti della graziosa ed originale commedia mascagnana. Anche tutti coloro che posano a dispregio verso Mascagni debbono doverosamente riconoscere che la chiarezza dell'intuito e la sicura mano dell'operista, sempre proclive alle caldi effusioni liriche, hanno offerto in quest'opera — mirante alla risurrezione della nostra antica commedia dell'arte — un saggio d'italianità dello stile canoro, e basterebbe questo a riaffermare la genialità del maestro livornese, troppo presto dimenticato.

Sotto la vivida, accurata direzione di Franco Capuana, gli interpreti principali (Angela Vercelli, Elena Rizzieri, Nicola Filacuridi, Sergio Tedesco, Giampiero Malaspina, Antonio Cassinelli) si sono prodigati con generosità e splendore vocali. Nelle vesti dell'Impresario si è fatto calorosamente applaudire Gilberto Govi.

Alle *Maschere* è seguita una buona edizione di *Sansone e Dalila*, diretta dallo stesso Capuana e interpretata da Oralia Dominguez, Renato Gavarini e Anselmo Colzani. Ottima regìa di Frank de Quell. Una sorpresa per tutti è stato il rossiniano *Turco in Italia*, opera che ritornava gioiosamente sulle scene genovesi giusto dopo un secolo e mezzo di assenza, essendo stata rappresentata il 15 aprile 1816 nel vecchio Teatro da S. Agostino, ove, si può dire, Rossini era di casa, tanto frequentemente vi venivano eseguite le "novità" del genio pesarese.

Anche al pubblico del Carlo Felice, non edotto del valore artistico di questo spartito, il *Turco in Italia* si è rivelato una "novità" piacevole, dilettevole, scintillante. Sul colorito sfondo partenopeo, affollato di pescatori, di zingari, di maschere, con i suoi battibecchi di belle donne giovani e di vecchi mariti babbei, la commedia del Romani fila via gustosa e frizzante, e la musica di Rossini le tien dietro tutta saltellante e tintinnante di brio, con la mirabile snellezza, con la levità, la grazia, l'arguzia, la giocondità, la vaghezza melodica, l'euritmia delle forme preannuncianti la felice perfezione del *Barbiere*. L'esecuzione è riuscita d'una accuratezza e d'una evidenza veramente ammirevoli; Vittorio Gui vi ha dedicato tutto il suo fervore, ottimamente assecondato sul palcoscenico da Sesto Bruscantini,

Graziella Sciutti, Fernando Cadoni, Melchiorre Luise, Renato Capecchi, Nicola Monti.

Dopo il *Turco*, secondo avvenimento importante di questa fortunata stagione è stata l'esecuzione di *Orfeo ed Euridice* di Gluck (terzo grande avvenimento sarà *Il Console* di Menotti).

Crediamo superfluo rispolverare qui le questioni inerenti alla famosa riforma gluckiana, al suo decantato precorrimento del teatro romantico tedesco ed alle rivendicazioni storiche miranti ad assegnare a molti maestri di casa nostra (Vinci, Leo, Perez, Traetta, Jommelli, ecc.) la qualifica di precursori delle radicali innovazioni melodrammatiche attuate da Gluck. L'*Orfeo* è tale modello di purezza stilistica e di potenza drammatica che non ha bisogno di sostegni polemici per trionfare sulle scene. Diremo anzi — condividendo il pensiero di molti — che gli accenti più vivi, le melodie più belle, le oasi più vere e suggestive della partitura si ritrovano proprio in quelle pagine che alla medesima riforma contraddicono, e cioè la trenodia del primo quadro, l'episodio sinfonico-corale dell'Averno, la miracolosa visione dei Campi Elisi, il pianto disperato di Orfeo nel finale.

Successo vivissimo. La regìa di Margherita Wallmann ha raggiunto risultati di grande efficacia; Vittorio Gui ha tenuto tutto lo spettacolo ad un alto livello di accuratezza e di perfezione stilistica; sulla scena hanno brillato con i loro commossi accenti Miriam Pirazzini, Elena Rizzieri e Liliana Poli. Anche la parte corale è stata curata con dignità da Adolfo Fanfani.

Con *Butterfly* la Stagione è calata sensibilmente di tono. L'opera pucciniana è stata presentata in una edizione poco più che dignitosa, diretta da Emidio Tieri e interpretata da Orietta Moscucci, Ferrando Ferrari, Saturno Meletti e Fernanda Cadoni.

Al direttore stabile dell'orchestra sinfonica del Carlo Felice, Alceo Galliera, è stata affidata la direzione del *Rigoletto*. Egli ha volto tutte le sue cure a raggiungere potenze di effetti drammatici e fluida scorrevolezza di ritmi. Sotto la sua vigile bacchetta hanno degnamente figurato Aldo Protti, Anna Moffo e Alfredo Kraus.

SALVATORE PINTACUDA

TORINO

Una prima esecuzione assoluta e due prime esecuzioni torinesi costituiscono la parte più interessante dell'attività concertistica che, coincidendo con la triplice comparsa di Sergiu Celibidache al podio dell'Auditorium, ebbe luogo nell'accogliente sala di via Rossini.

Di Luigi Dallapiccola il direttore d'orchestra rumeno presentò, nuova di zecca, la *Tartiniana II* per violino e orchestra, un lavoro che è frutto della tendenza a riprendere, in forme diverse e per fini di « omaggio », temi già compiutamente sviluppati da musicisti d'altri tempi (in questo caso la *Nona* fra le ventisette autografe *Sonate* di Tartini per violino e basso continuo). Essa s'impose all'attenzione degli ascoltatori sia per una certa freschezza d'ispirazione sia per l'eleganza formale rilevabile nei nuovi brillanti effetti armonistici affidati all'alternarsi dei timbri e della dinamica strumentale. Attenta e applaudita esecutrice fu Ida Haendel, la cui bravura ebbe altresì modo di farsi opportunamente valere nel discontinuo e stilisticamente ibrido *Concerto in la minore* di Alfredo Casella, composto nel 1928 per Joseph Szigeti ma finora mai ascoltato nella città natale dell'illustre compositore di cui ricorre quest'anno il decimo anniversario della morte.

Quanto a Celibidache, la cui popolarità a Torino aumenta di anno in anno, le non comuni qualità di concertatore e di interprete s'imposero ancora una volta in un programma vasto ed eclettico comprendente, fra l'altro, la *5ª Sinfonia* di Beethoven e *La Mer* di Debussy. Tre capolavori che hanno offerto non solo l'esatta misura del valore di questo direttore ma anche la preziosa conferma che, in determinate condizioni, la nostra Orchestra Sinfonica della Rai sa ritrovare l'antico smalto e rimeritare i generali consensi di un tempo non troppo lontano: una lieta constatazione e insieme un incitamento a continuare.

Rudolf Albert, dal canto suo, accanto a un'edizione integrale del balletto *Dafni e Cloe*, volle presentare, nell'ammirata interpretazione di quell'esemplare solista che è Massimo Amfitheatroff, il *Concerto* per violoncello e orchestra di Sandro Fuga: nobilmente ispirato a ideali di coerenza artistica cui l'autore mai è venuto meno, ricco di una liricità interiore espressa attraverso toni ora fervidi ora malinconici ora agitati ora patetici ma sempre sobriamente composti in un superiore equilibrio formale, esso giustifica pienamente la favorevole impressione destata all'indomani della prima esecuzione avvenuta a Roma nel dicembre scorso.

Triplice fu pure l'apparizione di Mario Rossi sul podio direttoriale dell'Auditorium: fra le musiche da lui presentate interessarono soprattutto il fervido e brillante *2° Concerto* in sol minore per pianoforte e orchestra di Saint-Saëns (solista Lya De Barberiis), i *Concerti* in re maggiore e in si minore per violoncello e orchestra, rispettivamente di Haydn e Dvorak, magistralmente eseguiti da Enrico Mainardi, e infine il salmo drammatico-sinfonico *Le Roi David* di Honegger, che a trentasei anni dalla sua composizione conferma la primitiva impressione di saldezza e poderosità.

Ottime serate seppero anche offrire le varie Società musicali. Ne furono volta a volta applauditi protagonisti: per gli Amici della Musica, i pianisti polacchi Mieczyslaw Horzowski e Benno Moiseiwic, brillanti esecutori; per la Società di Musica da Camera, l'eccellente Quartetto Janacek e il meno noto ma ugualmente apprezzato Quartetto Città di Torino; per l'Unione Musicale Studentesca, il pianista americano Abbey Simon.

Particolare rilievo ebbe la III Rassegna dei giovani pianisti che vide la meritata affermazione del romano Remo Remoli, un allievo di Benedetti Michelangeli dotato di notevole temperamento. A questo complesso di manifestazioni va infine aggiunto il consueto pomeriggio del Collegium Musicum, questa volta destinato a musiche di Corelli, Durante, Pergolesi, Schubert e Beethoven, come sempre ottimamente presentate dal M° Massimo Bruni.

GIORGIO GUALERZI

■

A Torino nel Salone del Conservatorio Verdi, il 19 gennaio u.s. furono eseguiti, in prima assoluta, i *Tre Momenti* per violoncello e archi della compositrice fiorentina Matilde Capuis, lavoro di alta concezione d'arte e di ampia cantabilità strumentale, che ha ottenuto un vivissimo successo.

Il Maestro Massimo Bruni che ha diretto l'Orchestra del Collegium Musicum di Torino, fu applauditissimo col violoncellista Ugo Attilio Scabia, esecutore magistrale.

■

Nella vita musicale delle grandi città si producono sempre una o più iniziative di enti o associazioni che operano in modo sostanzialmente autonomo dalle grandi, tradizionali società di concerti. Iniziative che riescono a radunare gli uditori di più istituzioni musicali e, nel contempo, a rivolgersi e a interessare settori di pubblico normalmente al di fuori del consueto « giro » di concerti.

Tale è il caso, ad esempio, dei due concerti organizzati nella nostra città dall'Unione Nazionale Musicisti, presso il locale Conservatorio.

Il primo di detti concerti avvenne il 19 marzo u. s. ed ebbe a validi interpreti i componenti il Trio d'Archi di Torino (A. Crotta violino, L. Moffa viola, U. Eggadi cello) con la partecipazione del flautista A. Danesin.

Il programma comprendeva la *Sonata polonese a tre* di Telemann, il *Quartetto K. 285* per flauto, violino, viola e cello di Mozart, il *Trio* in si bemolle di Schubert per archi, la *Musica per violino, viola e cello* di Felice Quaranta e la *Sonata concertante* di G. Ferrari, per flauto e trio d'archi. Tralasciando ogni analisi sulle musiche di Telemann, Mozart e Schubert, rese egregiamente dagli interpreti tutti, ci piace qui dare un rapido cenno ai due autori contemporanei. Della composizione di F. Quaranta — nei tre tempi Lento, Allegro vivace, Andante calmo, articolata attraverso procedimenti seriali liberamente condotti — ci ha colpito soprattutto, emozionalmente, il carattere ad un tempo lirico e drammatico di essa e, dal lato più propriamente tecnico, la scaltrezza timbrica degli effetti suoi propri, ottimamente dosati tra i tre archi e sempre posti spazialmente secondo « tensioni » che sembrano volersi proiettare oltre le caratteristiche più ovvie degli strumenti adoperati... quasi a punto di fuga e d'incontro con le sorgenti architetture della musica elettronica.

In tutt'altro clima spirituale ci trasportò invece la *Sonata concertante* di Ferrari. Meno problematica e inquietante della composizione di Quaranta, l'opera di G. Ferrari tuttavia, nell'intiera successione dei quattro tempi, fermò e impegnò vivamente la nostra attenzione con la bella evidenza di un cantare modale intimamente sentito e sapientemente variato secondo particolari canoni ciclici.

Il secondo concerto — comprendente musiche di Mozart (*Quartetto K. 156*), di Sandro Fuga (*Quartetto n. 1*), Haydn (*Quartetto op. 64, n. 5*) e di G. F. Ghedini (*Primo Quartetto*) fu tenuto dal Quartetto di Torino della Rai (Giaccone, Valesio, Pozzi e Ferrari). Anche per esso, dato il giusto e meritato plauso agli interpreti, ci soffermiamo solo sui due lavori contemporanei. È già stato detto dell'insolita posizione di Sandro Fuga nel quadro dell'odierna musica italiana. E non saremo perciò noi a ripetere un lungo discorso che dimostri come per il nostro autore si tratti di una posizione, forse un poco appartata, ma certamente tutta personale e convincente nei frutti che da essa provengono. Così, per la composizione in questione, se è giustamente rilevabile che spesso il fraseggiare di Fuga travalica fuori dalla sfera espressiva più propriamente cameristica, quasi per una nostalgia dell'orchestra, è altrettanto vero che i tre tempi dell'opera posseggono una comunicabilità e — in specie il secondo — un fervore lirico non facilmente dimenticabile.

Il *Primo Quartetto* di Ghedini porta la data dell'oramai lontano 1927, ma in questa epoca, nella quale tante « novità » tecniche diventano nel corso di pochi anni atteggiamenti acquisiti, se non scontati, la composizione ha conservato una sostanziale attualità di valore musicale. In essa il discorso sonoro procede sempre aperto alle più svariate possibilità dialogiche e nei tre movimenti che la strutturano c'interessò particolarmente il simultaneo contrapporsi delle esigenze di organizzazione del materiale sonoro all'urto dell'interiore forza ispiratrice, in codesto caso, quasi a carattere passionale. Vedansi, al proposito, nell'ultimo movimento, la condotta d'insieme dei due violini e del cello opposta alle entrate della viola. La cronaca delle due serate registra una larga partecipazione di pubblico plaudente, il quale decretò a tutte le composizioni presentate all'ascolto un vivissimo successo.

A.C.A.

PALERMO

La realtà orrida della violenza, l'ingiustizia dell'odio restano e, sanguinanti tracce di un non lontano passato, pare condizionino la realtà d'oggi. *La Guerra* di Renzo Rossellini conserva questo scoperto significato, condensando in un breve atto il dramma di una madre paralitica che, mentre l'esercito nemico si ritira dal territorio invaso, sotto l'infuriare del bombardamento vede andar via, dietro all'amore, la unica figlia e ritornare cieco il figlio suo fuggitivo per sottrarsi all'invasore. La vicenda cupa, martellata di disperazione, di angoscia, straziata di smarrimenti e di disperazione, è resa attraverso un'evocazione musicale abbondantemente effusa che ferma e determina un'atmosfera. Rauchi gridi, urla, clamori di folla inferocita, ululati di sirene d'allarme ne punteggiano il tessuto melodico completando quella ricostruzione sonora e musicale della vicenda che ha una indubbia presa drammatica, una sua efficacia spettacolare. Casa Ricordi, facendo sua l'opera, ha siglato, ci pare, tale carattere di vivida teatralità che trabocca dalla intensa vicenda, proponendo al pubblico che ha risposto con entusiasmo all'invito, uno spartito di effetto. Perchè la sensibilità di Renzo Rossellini, la sua esperienza di artista consumato e rotto a tutte le espressioni più immediate, hanno nello spartito de *La Guerra* creato una musica, si diceva, d'atmosfera che pur esprime battuta su battuta sempre nuove suggestioni senza

mai ripetersi, bensì mutuando agli sviluppi ultimi del melodramma colme realtà melodiche, intense espressioni di amore (si veda il duetto fra i due amanti) colorendo vicenda e situazioni con uno strumentale ricco, un discorso musicale che conosce il giro ampio della frase e lo serra nella vivezza degli stacchi, lo varia nelle particolarità ritmiche e timbriche e che nella madre è capace di creare una personaggio di carne e di sangue nel suo amore avido per i figli, nella tenace realtà della sua speranza. Un personaggio che ha avuto in Magda Olivero la sua vitalità possente, soverchiante di umanità e terribile d'azione scenica e di canto con la voce della nostra grande artista cavata dai precordi di un incontenibile furore venato di dolce, appassionatamente dedita tenerezza. L'analisi del quadro vocale va completata con la citazione della Bertolli, veemente di passione e del Tagger dal timbro limpido e chiaro, nonchè del Li Donni e del bravissimo Mazzoli. La vicenda sullo sfondo della scenografia garbatamente realistica del Cristini è stata animata con gusto e viva penetrazione dalla regia di Aldo Mirabella Vassallo, intensamente resa. Ha diretto l'opera Ottavio Ziino che ha dato allo spartito la sua altissima esperienza di musicista e di concertatore colorendo e rendendo in tutta la sua complessità una musica contesta di suggestioni e tesa ad una significazione immediata, con fantasia e calore e sempre con assoluto domi-

PALERMO - TEATRO MASSIMO

12 aprile 1957

CERERE E DEMOFOONTE

Dramma coreografico in 4 quadri
Musica di **Pietro Ferro**
Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Cerere	*Nives Poli*
Metanira	*Brenda Hamlyn*
Le Figlie di Celeo	*Christine Brabant* *Luciana Chiovitto* *Silvia Ghisi* *Vera Veghin*

Il Corpo di ballo

Una Voce	*Giuditta Mazzoleni*
Un Nunzio	*Sergio Tedesco*

Maestro concertatore e direttore

Pietro Ferro

Regìa e coreografia di Nives Poli - Scene e costumi di Bruno Caruso

Prima rappresentazione assoluta

nio della impegnatissima orchestra e del palcoscenico.
Successo di pubblico vivo con molte chiamate per autore, direttore e interpreti.
Nel 1930 Pietro Ferro presentò a Venezia la *Suite agreste* e quella musica variata su cinque strumenti, screziata dalla voce umana, parve e fu rivelatrice di una sensibilità nuova tesa ad esprimere un mondo arcaico, la verità scarna essenziale che sottende la vita: il ritmo del sangue, il desiderio insaziato di sempre, la voce segreta scaturita da ancestrali sopravvivenze rinvenute nel mito come dimensione ultima umana, eterno e ricorrente atteggiarsi dell'anima e del corpo, del sentimento e del suo proiettarsi, urtarsi e rinvenirsi nella realtà. *Cerere e Demofoonte*, ieri presentata in prima esecuzione assoluta dallo stesso autore, ottimamente coadiuvato dal complesso orchestrale e dalle voci di Giuditta Mazzoleni e del Tedesco, conserva questi caratteri or ora delineati e accresciuti dalla precedente esperienza di poesia e d'arte resa con *Persefone*; li conserva e li arricchisce con nuove combinazioni armoniche, aspre dissonanze intessute e tramate in uno strumentale che si raccoglie tutto nei fiati, nelle arpe, nei contrabbassi, negli strumenti a percussione esplicitamente rinunciando all'espansione romantica dei violini. Perchè il mito è primigenia realtà di vita e di suono e quindi, per suo destino e natura, a-melodico. L'acqua, la terra non hanno colore e non ha voce l'urlo disperato di Demetra che cerca la figlia sua, non nome da pronunciare, non sentimento da rivivere ed esprimere. Le significazioni del mito sono immense, cosmiche e una musica che voglia esprimerle deve rinunciare, se non vuole precipitare nell'oleografia più falsa, a sopravvivenze romantiche.
Nel "dramma coreografico" di Pietro Ferro l'atmosfera mitica è raggiunta con coltissima felicità di ispirazione di atteggiamenti nell'inserire i *modi* della musica ellenica nelle forme della musica ultima e queste e quelli immedesimare in una ispirazione, che è classica perchè scarnificata, essenziale nel succedersi di intensi nuclei melodici condensati e rappresi in dure sonorità, contrapposti nell'alternarsi, opporsi e combinarsi di orchestra e voci e tutti raccolti e superati in quell'atonalismo che a tratti compare, portando al limite l'urto e lo sviluppo delle sonorità stesse.
Musica difficile? Non crediamo, se la si ascolti liberi da tradizioni che tutti rispettiamo e ammiriamo ma che non esauriscono e tanto meno bloccano l'arte e la musica in particolare. Musica mediterranea, quella di Pietro Ferro, attinta alle fonti di una sensibilità attualissima, dicemmo, perchè ritrovantesi identica alle sue fonti di vita e di poesia. Il ritorno ad Omero ed al suo mito della terra, rigenerante promessa di messi nell'avvicendarsi delle stagioni, non è senza significato in un musicista siciliano d'oggi, quale è e resta Pietro Ferro, che il pubblico palermitano ha applaudito con convinta adesione al suo messaggio d'arte e di poesia.
Bruno Caruso ha reso scenograficamente con asciutta, controllatissima fantasia la vicenda sonora. Come il compositore, il pittore ha sposato forme arcaiche, immagini di maschere fittili o vascolari, strutture architettoniche elleniche, con la sua pungente, acuta sensibilità di uomo moderno nel gioco allusivo di linearità scarnificate, semplificate all'estremo in asciutta verità di segno e figura.
Nives Poli, coerografa e danzatrice, ha raccolto le suggestioni offertele dallo spartito e dalla sua illuminazione pittorica, tonalmente efficace per il gioco dei costumi in bianco e nero sulla trama degli sfondi, con la sua intelligenza avidissima di definire e tradurre nel nostro tempo la mimica realtà del danzare greco e mediterraneo. La Poli ha piegato il magnifico corpo di ballo del Massimo in univoca, misuratissima fermezza di visione componendo quadri, direi, di memoria e suggestione vascolare, quale emerge dalla visione delle anfore arcaiche ove più scarnificata, più semplice appare la figura. Una stupenda realizzazione, coltissima, ricca di penetrante fantasia.
Ottavio Ziino ha, infine, dato vita con sciolta vivezza e colorito estro agli episodi danzati delle *Avventure di Pinocchio* che Gino Marinuzzi, gloria e vanto dell'arte direttoriale e della musica qui nella sua Palermo e nel mondo ove affermò la sua sensibilità prodigiosa, compose e il figlio

ha con passione e sensibilità variamente rielaborato. E' una musica ricca, variamente tessuta, a volte *Mitteleuropa* con puntuali riferimenti straussiani, ma sempre sostenuta da un vivace senso ritmico, espressivamente efficace a rendere la favola immortale dell'infanzia emergente alla vita della ragione alla consapevolezza dell'essere uomini dalla fresca, pulsante immediatezza della natura.

Nora Irinova ha danzato con scattante bravura, sbarazzina scoppiettare di trovate mimiche che la divertente coreografia di Nives Poli le ha proposto, combinando espressività nuova a tradizionali figure dello stile ballettistico, animando ballerini, (molto bravi la Brabant, la Hamlyn, il Testa, la Chiovitto e la Veghin) e acrobati in un succedersi gustoso di trovate e di combinazioni di piacevole effetto.

Un vivo consenso di pubblico ha coronato lo spettacolo di novità, messo in scena come è uso di ogni teatro che si rispetti. Ultimo spettacolo di una stagione che, a nostro ricordo, mai il Teatro Massimo ebbe così alta per interessi d'arte, bellezza di esecuzioni, varietà di programmi e per la quale il nome di Palermo è alto nel mondo delle esecuzioni musicali. Al Maestro Simone Cuccia, ideatore e realizzatore, la nostra grata ammirazione e quella di chi ama l'arte, la musica, il teatro.

UBALDO MIRABELLI

FIRENZE

Terminata la felice Stagione lirica al nostro Teatro Comunale, si è iniziato in quel teatro un ciclo di concerti sinfonici organizzati in collaborazione con la Radiotelevisione italiana.

Così Carlo Maria Giulini ha diretto un concerto schumanniano interpretando con molto impegno la *Sinfonia renana* e il *Concerto* per violoncello, solista squisito essendo Enrico Mainardi. Poi è stata la volta di Franco Caracciolo con la violinista Gioconda De Vito che si è confermata la eletta artista nota nel *Concerto* di Brahms. Vittorio Gui ha avuto particolari festose accoglienze nella esecuzione della *Pastorale* beethoveniana e della 2ª *Sinfonia* di Brahms. Anche il violinista Pelliccia si è fatto apprezzare nel difficile *Concerto* per violino di Alban Berg, accompagnato dal direttore Carlo Franci che ha anche interpretato *Vangelo minimo* di Rossellini — pagina semplice ma poetica — e con foga travolgente la Suite *Petruska* di Stravinski nella versione del 1947.

Nel quinto concerto è stata presentata, in prima esecuzione, l'opera radiofonica *La Via di Colombo* di Riccardo Nielsen, che vinse il Premio Italia della Rai nel 1953. L'opera è apparsa pregevole per molti aspetti, ma forse non adatta ad una esecuzione concertistica, dove la recitazione del testo di Alessandro Piovesan non è stata sufficientemente ascoltata. L'ha diretta con grande bravura il giovanissimo Bruno Bartoletti, che va sempre meglio affermandosi, e vi ha partecipato egregiamente il coro diretto da Andrea Morosini. Nello stesso concerto si è distinto altresì il pianista Armando Renzi nel 2º *Concerto* di Brahms. Un concerto è stato diretto da Lorin Maazel che ha con smaglianti colori interpretato il *Canto dell'usignolo* e l'*Uccello di fuoco* di Stravinski, e due concerti hanno avuto a direttore André Cluytens, che ha ottenuto un successo personale molto vibrante specialmente in Ravel (*Ma mère l'oye*), in Roussel (*Bacco e Arianna*) e in Franck (*Sinfonia*). Ha chiuso il ciclo Ildebrando Pizzetti che ha fatto ascoltare e godere in prima esecuzione a Firenze la Cantata per basso «*Oritur sol*» e il *Preludio ad un altro giorno*, insieme al Concerto per violino (solista Pina Carmirelli) e al Preludio di *Fedra*. Il maestro Pizzetti è stato entusiasticamente festeggiato dai fiorentini, che lo ritengono fiorentino d'elezione.

■

Si sa che lo scopo fondamentale dell'AIDEM (Associazione Italiana Diffusione Educazione Musicale) è quello appunto di svolgere la propria attività (dopo aver compiuto il suo ormai famoso ciclo di Serate Musicali Fiorentine tenute in estate nel cortile di Palazzo Pitti a beneficio specialmente degli stranieri) nelle città italiane dove non esistono complessi sinfonici e dove scarse sono le audizioni di buona musica in esecuzioni ineccepibili. Quest'anno la *tournée* ha compiuto il suo giro dall'11 marzo al 28 marzo toccando ben tredici città, dove l'orchestra è stata accolta con entusiasmo fervente da buoni cittadini assetati di musica ma impossibilitati a seguire i concerti delle altre città principali e solo accontentandosi o di ascoltazioni radiofoniche o di qualche sporadico concerto di solisti o di qualche appassionato professionista locale. Le città dove l'orchestra dell'Aidem ha riscosso i successi più clamorosi sono state Pisa, Arezzo, Volterra, Livorno (dove ha avuto luogo un secondo concerto a richiesta generale), Siena, Pavia, Cesena, Bari, Lecce, Taranto, Ravenna, Massa. I direttori, acclamatissimi, sono stati Emidio Tieri, Carlo Felice Cillario, e il giovanissimo Aldo Foldi, una buona promessa della direzione orchestrale.

I programmi di questo ciclo educativo erano stati limitati alle opere di maggiore importanza storica e di più immediata comunicativa come la 7ª *Sinfonia* di Beethoven, l'*Incompiuta* di Schubert, la *Sinfonia «dal Nuovo Mondo»* di Dvorak, le Sinfonie dal *Matrimonio segreto* di Cimarosa e dai *Vespri Siciliani* di Verdi, unite ad alcune pagine di musica contemporanea di Casavola, La Rotella, Salvatore Orlando. Ora richiamiamo l'attenzione su questa Associazione la quale, con scarsi mezzi e con sovvenzioni tardivamente concesse, riesce ad organizzare un numero considerevole di concerti nelle Serate Fiorentine e trova modo anche di spostare l'orchestra in città minori, dove anche i mezzi sono scarsi e quindi con grande sacrificio del proprio patrimonio. E se l'Associazione potesse contare su di una annuale e sufficiente sovvenzione fissa e sicura, potrebbe anche aumentare questa sua attività a pro' delle piccole città di provincia, con grande vantaggio dell'educazione musicale e con sicuro godimento dei cittadini amanti della musica. Anche di qui vogliamo incitare tante altre città che non hanno fin qui goduto di un tale beneficio, a non lasciarsi sfuggire la buona occasione nelle *tournées* future che l'Aidem ha in animo di compiere in tutta la Nazione.

ADELMO DAMERINI

CATANIA

L'attività della Scam è stata interrotta dall'inaugurazione (7 marzo) della Stagione lirica di Quaresima al Teatro Massimo Bellini, col capolavoro di Mussorgski, il *Boris Godunov*, opera che da quasi un trentennio non si rappresentava sulle scene catanesi. I giovani che mai avevano ascoltato l'opera non sospettavano la presenza di un tesoro melodico e coloristico così ricco, mentre coloro che la conoscevano hanno avuto ancora una volta l'impressione di scoprire in ogni battuta qualche cosa di nuovo che forse non avevano mai sospettato che potesse esistere, tanto fresca e viva è apparsa, a ottantatre anni dalla sua nascita, l'opera di Modesto Mussorgski. La magnifica esecuzione era diretta dal maestro Lazslo Halasz a capo di una compagnia di canto che raggruppava quanto di meglio può vantare il teatro lirico italiano. Protagonista Nicola Rossi Lemeni cui facevano degna corona Marco Stefanoni, Giuseppe Modesti, Franca Sacchi, Mirto Picchi, Dina Piccini, Petre Monteanu, Norma Palmieri ed altri. Il numeroso pubblico che affollava ogni ordine di posti ha applaudito con entusiasmo alla pregevole esecuzione.

Sabato 9 marzo è andata in iscena *Adriana Lecouvreur* di Cilèa. Nulla è stato trascurato perchè anche quest'opera fosse presentata in un'edizione degna delle tradizioni del nostro Teatro. Un complesso di primo ordine operante sul palcoscenico ha imposto il successo crescente dalle prime scene fino alla fine dell'opera. Protagonista vocalmente e scenicamente superba Magda Olivero; Ferrando Ferrari nei panni di *Maurizio* ha fatto sfoggio di una bella voce e di una composta arte scenica; un *Michonnet* di rara efficacia per bontà di mezzi vocali e per elegante interpretazione scenica ha composto il baritono Renato Cesari; una *Principessa di Bouillon* dai magnifici mezzi vocali ha realizzato Adriana Lazzarini. Il M.° Gabriele Santini ha diretto con grande passione e perizia.

Nel pomeriggio del giorno 13 nel foyer del Teatro Massimo le autorità e i dirigenti dell'Ente Musicale Catanese hanno festeggiato, in un clima di simpatica ami-

cizia, un avvenimento importante della vita artistica del maestro Gabriele Santini: le sue nozze d'oro con l'Arte. L'illustre maestro aveva iniziato cinquanta anni fa nel locale Teatro Sangiorgi, la sua brillante carriera, dirigendo proprio l'*Adriana Lecouvreur*. Il Sindaco ha offerto al festeggiato una medaglia d'oro accompagnando il dono con simpatiche parole di ammirazione e di stima.

Col maestro Santini è stato festeggiato anche il maestro cav. Arturo Aprea (oggi direttore artistico dell'Ente Musicale Catanese) che proprio nello stesso anno iniziava col maestro Santini, in quello stesso teatro, la sua carriera di impresario e direttore artistico. Anche al cav. Aprea è stata offerta una medaglia d'oro.

Carmen di Bizet è andata in scena con caloroso successo la sera del 16 marzo. L'Ente Lirico Catanese ha allestito lo spettacolo con dovizia di mezzi sicchè possiamo senz'altro dire che nel corso della fortunata stagione, l'opera bizetiana è stata resa come richiede la realizzazione di un capolavoro consacrato dal tempo. Giulietta Simionato ha cantato con passione mediterranea, anche se qualche volta poco gitana, nei panni di quella fatale e strana creatura di cui ha saputo rendere sensualità, languore, tristezza, con evidente penetrazione drammatica. Il tenore Umberto Borsò è apparso vocalmente sicuro e scenicamente efficace. Aureliana Beltrami che lodiamo senza riserve s'è impegnata con cosciente consapevolezza nella parte di *Micaela*, suscitando unanime consenso. Nè va taciuto per le ottime qualità vocali e sceniche di Carmen Piccinni, Laura Zannini, Carmelo Mollica, e Nino Valori. Un ottimo *Escamillo* per mezzi vocali e scenici è stato il baritono Mario Zanasi; ottimi i cori istruiti da Gaetano Riccitelli. Il maestro Georges Sebastian ha portato in questa esecuzione l'esperienza che lo distingue quale animatore infaticabile, e ha dato alla mirabile partitura un giusto equilibrio tra palcoscenico e orchestra. Ottime le scene, le danze, e la regìa di Carlo Piccinato.

Atteso già da tempo con vivo interesse dal pubblico, lo spettacolo di balletti allestito la sera del 23 marzo, è stato accolto con grande successo dai numerosi seguaci che conta questa forma d'arte. Il mito di *Persefone*, ha ispirato al maestro Pietro Ferro, direttore del Conservatorio di Palermo, musiche aderenti, attraverso modi popolareschi siciliani e una limpida e felice sovrapposizione ritmica e melodica. Egli è riuscito a creare un colore ambientale perfettamente intonato al mito ellenico. Il successo del lavoro — diretto dallo stesso Ferro e realizzato da un gruppo valoroso di danzatori e danzatrici con a capo l'ottimo Sabine Leblanc, per la regìa e coreografia di Franca Bartolomei — è stato calorosissimo. Anche *Follia viennese*, diretta da Ottavio Ziino, adattamento di musiche di Strauss, e *Shéhérazade* di Rimski-Korsakov, hanno ottenuto un grande successo.

La Forza del destino, diretta da Angelo Questa la sera del 30 marzo, ha avuto un significativo successo per la interpretazione di Anna De' Cavalieri nei panni di *Leonora*, Umberto Borsò in quelli di *Alvaro*, Dora Minarchi di *Preziosilla*, Anselmo Colzani in quelli di *Don Carlos di Vargas*. Ottimo il coro preparato da G. Riccitelli, belle le scene e suggestiva la regìa di Carlo Maestrini.

Con l'opera *Malìa* si è felicemente conclusa la Stagione. L'Ente catanese s'è reso particolarmente benemerito rendendo omaggio ad un illustre musicista catanese, Francesco Paolo Frontini, che nell'ultimo scorcio dell'800 ebbe viva parte nella vita artistica di Catania. *Malìa*, nata nel 1893 su libretto di Luigi Capuana, appartiene a quel genere verista che sulla fine dell'800 e i primi del 900 aveva con *Cavalleria rusticana*, dato al teatro lirico il suo capolavoro. F. P. Frontini, musicista non certo vigoroso nè innovatore ma dotato di una solida preparazione tecnica, e di un temperamento più lirico che drammatico, è riuscito a creare un'opera che mantiene intatti e genuini i caratteri dell'atmosfera siciliana, con una vena melodica nobilissima soffusa di un intenso lirismo cui non è affatto estraneo l'uso frequente di canti di ispirazione prettamente popolare.

L'opera — rappresentata la prima volta a Bologna nel 1893 al Teatro Brunetti (ora Teatro Duse) — dopo un fortunato giro in diverse città quali Milano, Trapani, Catania e Siracusa, cadde in un immeritato oblio. Riportata ora all'onore delle scene catanesi, *Malìa* ha avuto un calorosissimo successo. Interpreti pregevoli per mezzi vocali e scenici Luisa Malagrida, Aida Londei, Carmelo Mollica, Angelo Lo Forese; Ottavio Ziino ha diretto egregiamente e con amorosa cura l'orchestra che lo ha seguito con slancio e passione. Ottimi i cori istruiti dal Maestro Gaetano Riccitelli. Regìa di Carlo Maestrini, scene su bozzetti del pittore Francesco Contraffatto, e i costumi su bozzetti del pittore Roberto Rimini.

VITO MARCHESE

CAGLIARI

Anche a Cagliari finalmente abbiamo l'Agimus la cui attività fu inaugurata nell'Auditorium del Conservatorio con un concerto dedicato a G. Martucci.

Il Direttore del Conservatorio, M° Ennio Porrino, che ne è stato l'organizzatore, ne ha delineato gli scopi e il prof. B. Corrias ha illustrata la figura del compositore napoletano sotto i vari aspetti di artista e di uomo di cultura. Lucia Siddi e Franco Oppo, ambedue affermatisi nel Concorso Martucci, hanno eseguito brillantemente varie pagine pianistiche con impegno; hanno partecipato al concerto anche i soprani Cappi, Valente, il mezzo soprano Casula e il tenore Corrias.

In febbraio ha avuto inizio al Massimo un ciclo dei Concerti Sinfonici dell'Istituzione dei Concerti. Il primo è stato diretto da Ennio Porrino.

Tra le musiche eseguite buona metà del programma comprendeva musiche di contemporanei: apriva *Il Piemonte* di C. A. Pizzini, trittico sinfonico ispirato alle bellezze storiche, naturali ed industriali del Piemonte. Di G. F. Ghedini abbiamo ascoltato l'Interludio all'atto I di *Maria d'Alessandria*: una squisita pagina degna di una antologia per la suggestiva e sognante atmosfera.

Infine i *Nuraghi* dello stesso Porrino comprendenti tre danze primitive sarde: la Danza della Terra, dell'Acqua, del Fuoco. Questo lavoro che chiudeva il programma ha riscosso molto successo, tanto da costringere l'autore a concedere il *bis* dell'ultima danza. In tutta l'opera ma soprattutto nella Danza del fuoco sono incastonati dei motivi sardi, che alla moderna maestria e al fervore fantastico dell'autore aggiungono un carattere di autentica nobiltà antica, a similianza di quei Nuraghi a cui il Porrino si è ispirato. Vivo successo ha riscosso il Porrino anche come direttore per la sua diligente, sensibile e signorile bacchetta.

Il giovane Massimo Pradella ha diretto fra l'altro due elaborate pagine di V. Tosatti (*Preludio a Dionisio e Le Nozze d'Arianna*) e il *Concerto* op. 23 di P. Ciaikovski, eseguito dal brillante e preciso pianista Tito Aprea.

Nel Concerto diretto da Carlo Felice Cillario abbiamo constatato che l'aver egli sostituita la bacchetta direttoriale all'archetto del violino, non sarà di rimpianto a nessuno, tale e tanta è la puntualità del suo gesto, la precisione degli attacchi e soprattutto la musicalità serena che anima le musiche da lui interpretate. In programma oltre a Dvorak e Humperdinck (Preludio di *Haensel und Gretel*), la *5ª Sinfonia* di Sciostakovic, che oggi è generalmente ritenuta l'opera migliore di questo compositore.

Altri due concerti sono stati affidati all'esagitata bacchetta di P. Derveaux, musicalmente sicura ma non efficiente al punto da ottenere perfetta rispondenza tra quelle che potrebbero essere le intenzioni del direttore e i vari componenti dell'orchestra. L'unico brano moderno fu la *Sinfonia americana* di Mannino. Altro concerto è stato affidato a Bernhard Conz, equilibratissimo e quanto mai efficace nel dare risalto alle copiose bellezze della *Sinfonia* di César Franck. Egli diresse anche il *Concerto dell'Argentarola* per chitarra e orchestra di Ennio Porrino, molto applaudito. Il solista Mario Gangi ha fatto del suo meglio per emergere con l'esile suono del suo strumento, ma nonostante gli accorgimenti dell'autore e un amplificatore — forse non troppo efficiente — il solista è stato di poco rilievo. In quanto alla composizione abbiamo notato un Porrino più audace, più smaliziato del solito negli elementi strutturali e più proclive all'abbandono di se stesso alla fan-

tasia. Ma quel che più ci ha interessati è la rivelazione, sempre più accentuata, di un mondo interiore che ha strani richiami a qualcosa di lontano nel tempo, nonostante la modernità dei mezzi; verrebbe di pensare ad una rievocazione di antichi riti, vuoi nel ritmo, nella coloritura strumentale, vuoi in elementi ispirativi imponderabili; verrebbe di pensare ad una eco di occulte e misteriose risonanze, un ritorno a primordiali sentimenti; una espressione infine appropriata al suggestivo incanto che emanano le melodie sarde. Anche in talune altre opere dello stesso autore abbiamo potuto rilevare questa personalissima «nota», il segreto diremmo, dell'originalità e dell'attrattiva di un Porrino che ci piace definire moderno compositore di antiche risonanze.

Questo ciclo di concerti sinfonici è stato concluso da Pietro Argento, molto noto da noi per essere stato a più riprese collaboratore dell'Istituzione dei Concerti in questo dopoguerra. La sua precisione e concordanza con solisti ci è stata confermata nel *1° Concerto* di Beethoven per pianoforte. Le doti più personali del direttore Argento si sono rivelate in *Moldava* di Smetana e ancor più in *Tre Spirituals* di Morton Gould trascritti per orchestra (*Sermon - A little Bit of Sin - Protest*): notevole opera moderna per sana ispirazione basata su moduli popolareschi americani. Delle varie opere in programma Argento ha dato una felice interpretazione.

ERNESTO PAOLONE

BOLOGNA

Teniamo particolarmente a ricordare il felice inizio dell'attività della Sezione di Bologna della Gioventù Musicale d'Italia: l'adesione numerosa e il consenso entusiastico dei giovani stanno a sottolineare ancora la ragione e l'importanza culturale di questo organismo. Validamente condotta dal dottor Roberto Lauro, la Sezione Bolognese ha già presentato al folto e attento pubblico più di un concerto: nel dicembre scorso il pianista Agostino Orizio, in un ampio programma, da Bach a Clementi, da Brahms a Chopin e Listz; nel gennaio la giovanissima pianista Giovanna Calzi, impegnata in Schumann e Beethoven; in febbraio un intelligente complesso, che si presenta vivacemente con il nome di Estro Concertante, composto dai violinisti Cesare Ferraresi e Thea Pitrelli Bonetto, dal violoncellista Roberto Caruana e dall'organista Carlo Sforza Francia. Esso eseguì un programma quanto mai interessante, volto a scoprire una parte di quella illustre produzione dei Manfredini, dei Bonporti, dei Corelli, le *Sonate* e le *Sinfonie a tre col basso per l'organo*, che un malinteso limite lascia nelle antiche edizioni delle nostre biblioteche e dei nostri archivi.

Continuano, intanto, in un livello sempre alto, i concerti del Centro Universitario Musicale: in gennaio il Quartetto Haydn e il Quartetto con pianoforte Pro Arte; in febbraio il violoncellista Amedeo Baldovino accompagnato al piano dal maestro Eugenio Bagnoli; il Quartetto Drole in due composizioni di Dessau e Malipiero e nel *2° Quartetto* di Schönberg, op. 10, con il soprano Lidia Stix; il chitarrista Mario Gangi, in un programma centrato su musiche di contemporanei spagnoli.

Sempre in febbraio, si è potuto ancora ascoltare il complesso dei Musici, per i concerti della Società Bolognese di Musica da Camera.

SERGIO PACANELLI

COMO

Dal 13 febbraio al 5 marzo si è svolta a Como la consueta Stagione lirica al Teatro Sociale, con opere di Verdi, Donizetti, Puccini, Ponchielli e Pannain. Il *Falstaff* di Verdi (direttore M.° Argeo Quadri) è stato interpretato da Mariano Stabile il quale, padrone della scena, ha dato un perfetto rilievo alla figura del protagonista.

La Gioconda di Ponchielli (direttore M.° Ennio Gerelli) ha dato modo di far apprezzare al pubblico comasco la bella voce della concittadina Anita Corridoni festosamente accolta e molto applaudita.

Madama Butterfly di Puccini è stata modernamente realizzata dal direttore Franco Mannino con novità scenografiche ottenute con un geniale gioco di luci; è

stata interpretata da Orietta Moscucci e, per la mattinata, da Margherita Benetti.

Lucia di Lammermoor di Donizetti diretta da Oliviero De Fabritiis, ha avuto come protagonista Vittoria Zeani, che si è fatta particolarmente ammirare per la misurata drammaticità nella scena della pazzia.

La novità della Stagione è stata *Beatrice Cenci* di Guido Pannain. Già rappresentata a Roma e a Napoli, quest'opera ha avuto a Como un pubblico ed una critica favorevolissimi. Mariano Stabile, Luisa Malagrida, Eugenio Ferrandi, M. T. Mandalari hanno dato esatto rilievo ai diversi personaggi.

Molto accurate, nelle diverse opere, la regìa e le scene. Ed è senz'altro lodevole l'impegno col quale il Teatro Sociale di Como mantiene viva ogni anno la tradizione operistica.

ALDA VIO

ALLA RADIO

La trasmissione dell'opera *Wozzeck* di Alban Berg, offerta sul Terzo Programma in una pregevole edizione diretta da Nino Sanzogno, ha per certo rappresentato l'avvenimento lirico di maggiore rilievo del mese di aprile.

L'audizione della celebre partitura — di cui sono risaputi e gli altissimi meriti intrinsechi che ne fanno uno dei vertici del teatro musicale contemporaneo, e il significativo contributo arrecato all'evoluzione dell'opera in musica — non ha mancato di ribadire la veridicità dell'asserto berghiano, secondo cui "*Qualunque cosa si conosca circa l'impiego di forme musicali in quest'opera..., dal momento in cui il sipario si alza, sino a quando cala per l'ultima volta, non ci dovrebbe essere nessuno nel pubblico che si renda conto di alcuna di quelle varie fughe e invenzioni, movimenti di suites e di sonata, variazioni e passacaglie; nessuno dovrebbe essere dominato da altra idea che da quella di quest'opera, la quale trascende il personale destino di Wozzeck*".

Alla diretta attività della RAI è pure da ascriversi l'allestimento di *Antigone* opera vitale di Lino Liviabella, intempestivamente diffusa sul Programma Nazionale la sera del 24 aprile, in coincidenza quindi con la comparsa sui teleschermi della *Medium* di Menotti. A questo proposito non si può non rilevare come tale contemporaneità di eventi lirici — che pone inevitabilmente in esitanza il doppiamente allettato ascoltatore — sia tutt'altro che infrequente nei programmi radiotelevisivi.

Tramite registrazioni effettuate in teatri nazionali, la RAI ha offerto altre partiture di autori italiani contemporanei, dall'atto unico *Lanterna rossa* di Soresina (nella edizione del Teatro dei Rinnovati di Siena), alla coeva (1942) *Beatrice Cenci* di Pannain (dal comasco Teatro Sociale), alla recentissima *Vivì* di Mannino (fatta conoscere nell'allestimento del San Carlo di Napoli).

Nel settore oratoriale non è da tacere la presenza della *Sposa di Fontebranda* di Rito Selvaggi, la cui diffusione — avvenuta peraltro con un giorno di anticipo (29 aprile) — era volta a celebrare, come già lo scorso anno, la festività della patrona d'Italia. Un altro lavoro di ispirazione religiosa, *Maria a Nazareth* di Alderighi, è ritornato ai microfoni in questo periodo; se non che, a differenza del citato oratorio di Selvaggi, per il quale, rispettando la destinazione, è stato tenuto presente il calendario liturgico, la composizione di Alderighi, già opportunamente trasmessa lo scorso 8 settembre (ricorrenza della Natività di M.V.), è stata ripresentata in occasione del Venerdì Santo!

Conclusasi il 7 aprile la breve stagione sinfonica pubblica affidata all'Orchestra stabile del Maggio Musicale Fiorentino, gli ormai consueti concerti messi in onda la domenica sul Programma Nazionale sono proseguiti con una serie di trasmissioni organizzate per la Casa Ricordi, trasmissioni accoglienti musiche edite dalla Casa stessa e spazianti esclusivamente nei domini dell'arte contemporanea.

Di quest'arte, il primo concerto diretto da C.F. Cillario è parso rispecchiare l'indirizzo moderato e, per certi rispetti, tradizionalista — oscillando le opere in programma tra le espressioni pittoresche o pensose di certo sinfonismo programmatico e gli accenti di un istintivo gusto romantico —; indirizzo però non completa-

mente chiuso alle moderne esperienze sonore.

Figuravano nella prima parte del concerto il *Poema* per violino e orchestra di Cesare Nordio, pagina di un sentito lirismo, condotta con serietà e scioltezza discorsiva, e gli *Acquarelli paesani* di Pino Donati, un variegato trittico di intonazione chiaramente descrittiva e di un potere evocativo sovente efficace.

La seconda parte allineava, oltre ad una composizione di Von Oertzen, la tripartita *Sinfonia trasfigurante*, l'Impressione romantica *Cipressi* di Vincenzo Cinque, delle musiche programmate — come il sottotitolo tradisce — certo la più imbevuta di spiriti romantici.

A composizioni di G. F. Malipiero, presentate da F. Caracciolo, era interamente riservato il successivo appuntamento domenicale (21 aprile). Si sono ascoltate la *5ª Sinfonia* (*Concertante in eco*), il *3° Concerto* per pianoforte e orchestra, le abbastanza recenti *Fantasie di ogni giorno* e *Stradivario* (*Fantasia di istrumenti che ballano*): opere tutte che, riaffermando con evidenza i tratti tipici della fisionomia malipieriana, testimoniano di una rara costanza di idee e di propositi. Emergono in esse, con la nobiltà dell'ispirazione, la freschezza dell'inventiva e la perspicuità della visione sonora.

Il terzo concerto della serie, messo in onda il 28 aprile (direttore P. Argento), iniziava con un lavoro di Mortari: *La Lunga strada della morte*. Si tratta di una composizione unitaria, estremamente chiara, tanto nella sostanza musicale, quanto nella struttura. La sua tematica ed il suo incedere solenne, quasi ieratico, sono efficacemente sottolineati dalla "percussione".

Alla composizione di Mortari seguivano due non ampie ma dignitose pagine strumentali, il *Notturno* di Gubitosi e l'*Interludium* per archi di Sanders.

Completavano il programma una vibrata e a tratti declamatoria *Rapsodia* di Ziino ed un disinvolto *Tema con variazioni* di D'Ambrosi.

L'11 aprile, in una trasmissione dedicata a musicisti francesi contemporanei, sono stati presentati lavori sinfonici di Raymond Gallois-Montbrun e di Maurice Thiriet. Del primo era in programma una *Symphonie japonaise* di recente composizione: pagina pregna di colori esotici e che ci è parso peccasse di monocromia. Del secondo musicista — tra l'altro fecondo autore di musiche per film — è stata fatta conoscere una piacevole ma piuttosto esteriore *suite* tratta dal balletto *Psyché*.

Sempre in aprile i programmi radiofonici includevano, tra l'altro, la monumentale *Turangalîla-Symphonie* di Messiaen, ed ancora, di autori nostri, il romanticheggiante *Concerto* per pianoforte e orchestra di Carlo Jachino, ove tonalità e dodecafonia sembrano profittevolmente contemperarsi, la *Fantasia* per orchestra di Mario Peragallo ed il mistero coreografico *Laudes Evangelii* di Valentino Bucchi, elaborato su testi poetici medievali umbri: un significante affresco sinfonico-corale, tutto pervaso da suggestive tinte arcaiche, tutto percorso da una commossa vocalità, impregnante sia gli ampi squarci corali, sia gli episodi solistici.

Nutrita e varia anche l'attività cameristica. Segnaliamo, tra le numerose musiche programmate, due impegnati ed egregiamente costruiti *Quartetti* per archi, dovuti al nostro Vito Frazzi e allo svizzero C. Beck; il *Trio* in la per violino, viola e violoncello di Margola — composizione di un malinconico e suadente intimismo —, la spigliata e un tantino polemica *Piccola sonata* per violino e pianoforte di Tosatti. Ed ancora, di G. F. Malipiero (come s'è detto, anche largamente rappresentato nel settore orchestrale), i pianistici *Preludi autunnali*, le valide *Stagioni italiche* e, nella versione per quintetto d'archi dello stesso compositore, la *Sinfonia degli archi*.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

Dopo una discutibile edizione di *Mavra*, presentata in febbraio, l'attività lirica esplicata dagli auditori della TV ha subito un arresto temporaneo, benchè non effimero, essendosi protratto per circa due mesi.

La ripresa della normale attività, preannunziata da una replica in registrazione della *Sonnambula*, si è avuta nella seconda metà di aprile con l'allestimento della *Medium* di Menotti. Tale opera, cui arrise ovunque un caloroso successo — a New York tenne il cartellone per oltre duecento sere consecutive — e che venne persino portata sullo schermo, fruendo della regia del musicista medesimo, reca evidentissima l'impronta del non comune istinto teatrale e drammaturgico del compositore, manifesto nell'abile impostazione del testo e nel felice ordinamento degli eventi scenici, disposti con efficacia di mobilissimi e teatralmente indovinati trapassi. E nella musica reca inconfondibili i segni della peculiare stilistica menottiana, della quale la fortunata produzione lirica del maestro lombardo ci ha resi ampiamento edotti.

Il lavoro, affidato alla direzione di Nicola Rescigno, è stato interpretato, nei ruoli principali, da Gianna Pederzini e Leo Coleman — come già in una non lontana edizione dell'opera al milanese Teatro S. Erasmo, insuperabili realizzatori delle parti di *Madama Flora* e del muto *Toby* — nonchè da Graziella Sciutti, eccellente *Monica*.

Varia e ordinata la regìa di Margherita Wallmann, che tendeva ad ampliare con soluzioni ingegnose il naturale ambito dell'azione.

Sotto questo aspetto, il successivo spettacolo dal Teatro della Pergola di Firenze — che ha con profitto riproposto al pubblico d'oggi l'ultrabicentenario *Filosofo di campagna* del Galuppi —, in quanto ripresa diretta, arginava entro più stretti limiti l'opera del regista televisivo.

FA. BRU.

LETTERA DA PARIGI

Il 19 dicembre, a Parigi, in un concerto da Pierre Boulez prudentemente definito *«Indagine nella ricerca strumentale e nella ricerca elettronica»* (concerto che il musicista ha personalmente presentato illustrando i rapporti esistenti tra questi due campi di studio apparentemente tanto dissimili) si sono esibiti sia compositori che perseguono il nuovo mediante suoni e timbri, sia compositori che arditamente si inoltrano nell'ancora inesplorato dominio della musica elettronica.

John Cage, con i suoi «piani preordinati», si cimentò nella prima parte; tuttavia i suoi piani, evidentemente non a sufficienza «preordinati» (un certo numero di oggetti posti sulle corde avrebbe dovuto modificarne il timbro) non suscitarono che ilarità e dileggi. Ma Karlheinz Stockhausen, Ernst Krenek ed Herbert Eimert, antesignano, quest'ultimo, della nuova tecnica e direttore dello Studio elettronico della Radio di Colonia, indussero gli ascoltatori a profonde ed appassionate reazioni.

Il pubblico parigino era ormai maturo per questa nuova esperienza sonora, nota attraverso l'opera e le ricerche di Pierre Schaeffer sulla *Musica concreta*, di cui il Centro Sperimentale della Radiodiffusione aveva divulgato i canoni. Ma sino ad oggi questa musica concreta non aveva varcato gli studi dei tecnici del suono e non era ancora stata affrontata dai compositori.

I *Cinque studi* di Herbert Eimert testimoniano che un musicista può realizzare con la nuova tecnica opere che per spirito e risultanze foniche si avvicinano a quelle concepite, nello stesso genere, da Mozart, Couperin, Schumann e Mendelssohn.

Ernst Krenek, in un passo del suo *Oratorio di Pentecoste*, ha prospettato la possibilità di contaminare neologismi sonori con i modi tipici di un genere classico quale l'Oratorio. Ma benchè la voce umana si affranchi dall'accompagnamento elettronico, non si scorge traccia di quella forma d'arte da Bach e da Haendel condotta a perfezione. Perciò questo esperimento ha polarizzato su di sè minore attenzione — nonostante il suo lato di rassicurante conformismo — che non il *Canto degli adolescenti* di Stockhausen, rivelatosi il vero eroe e il trionfatore della serata. Questo *Canto* non ricorda nè l'Oratorio nè la Cantata nè il Poema sinfonico con coro: la parola umana (esso è contesto infatti di canto e recitazione), trasfigurata da processi elettro-acustici,

diviene a sua volta elemento sonoro elettronico. Cosicchè la voce di un fanciullo di dieci anni, registrata, poi contraffatta, distorta, moltiplicata ed infine sovrapposta a se stessa mediante un gioco di numerosi magnetofoni, può essere utilizzata tanto solisticamente (per usare un'espressione usuale), quanto in forma di uno o più cori.

Vien fatto di pensare a quei Mottetti a cinque o sei voci dell'età gotica, nei quali ogni parte viene cantata su testi differenti, producendo nell'ascoltatore un effetto dei più sconcertanti.

Giovane, intraprendente, audace all'occorrenza, Karlhein Stockhausen si addentra nell'oscura selva dell'Ars Nova, ed essendo egli artista e creatore, compone opere che ci colpiscono per saldezza, per maestria e per quell'inconfondibile accento che distingue il vero musicista.

La musica elettronica — equiparabile a quella che si ascolta in sogno — ora vaga e discontinua ora viscosa e frenetica, crea uno spazio nuovo, non quello solitamente definito a torto quarta dimensione, ma uno spazio proprio dell'inconscio. Si direbbe quasi che essa partecipi dell'occultismo e della parapsicologia. Senza dubbio la causa di tale sensazione è da ricercarsi nell'origine meccanica di questa musica e negli ordigni trasmettitori che la rendono simile ad un prodotto prefabbricato. Questa musica non è destinata nè a soppiantare nè ad eliminare la «musica normale», bensì ad ampliarne ed arricchirne gli orizzonti, poichè le sue possibilità sono illimitate e può quindi affiancarsi alla musica cui siamo abituati ed affezionati. Si tratta in ogni caso di un mezzo di espressione legittimo, intelligente e ricco di sfumature. Dal fatto che se ne avvalga un musicista quale Stockhausen si può dedurre che il suo influsso nel mondo sonoro sarà molto forte.

MARCEL SCHNEIDER

■

Il pubblico parigino ha recentemente ascoltato ed applaudito alcune composizioni del maestro italiano Cesare Brero: l'opera *Novella*, allestita al Théâtre Sarah Bernardt per la R.D.F.; la *Cantata* per recitante, coro e piccola orchestra su testo di S. Teresa d'Avila; il *Concertino* per pianoforte e orchestra.

LETTERA DAGLI STATI UNITI

Il 25 gennaio la Houston's Grand Opera Association celebrò il primo anniversario della sua fondazione allestendo la *Cenerentola* di Rossini. L'opera venne offerta in edizione inglese con Frances Bible quale protagonista. Degno di nota fu l'apporto arrecato allo spettacolo dalle giovani danzatrici appartenenti alla Houston Foundation for Ballet Workshop, abilmente guidate da Tatiana Semenova. La esecuzione si dimostrò sorprendente per eleganza di stile e purezza di linee. Dell'accurata realizzazione va data lode anche a Rex Harrower, direttore dell'allestimento scenico e ad Andrea Nomikos, autore delle raffinate scene.

Questi due giovani artisti cooperarono anche al secondo spettacolo della serie, cioè a *Tosca*, interpretata dal soprano cittadino Nancy Blackburn, superbamente coadiuvata da David Poleri nella parte di Cavaradossi e da Filippo Maero, Scarpia sinistro e convincente dalla giovane e bella voce baritonale.

Nuovamente le scene costituirono una delle attrattive della serata (la stampa locale ne sottolineò il contributo arrecato allo spettacolo, contributo che ogni compagnia, non esclusa quella del Metropolitan, potrebbe a ragione invidiare); la messa in scena, agevolata dagli episodi drammatici, rivelò fluidità di movimento.

Terza ed ultima rappresentazione fu una veramente pregevole *Traviata*.

Ne furono protagonisti il soprano Katherine Fitzpatrick, una cantante dai solidi mezzi vocali, che si distinse quale appassionata e affascinante Violetta; David Poleri, che impersonò Alfredo, e Filippo Maero che sostenne la parte del vecchio Germont, riconfermando l'eccellente impressione lasciata in precedenza quale Scarpia.

Le scene eleganti e ricche d'inventiva di Andrea Nomikos, collocate su di un piano inclinato conferirono grande rilievo scenico a questa manifestazione conclusiva della Houston Grand Opera Association, memorabile anche per i convincenti risultati espressivi ottenuti dall'orchestra, magistralmente guidata da Walter Herberts, e per il fervido contributo dei cantanti.

Per motivi non chiaramente definiti, il NBC-TV Opera Theatre commissionò un lavoro teatrale — *La Grande bretèche* — al compositore americano Stanley Hollingsworth e lo allestì, come era lecito attendersi, in una edizione pregevole e sontuosa.

La vicenda tratta da Balzac — già musicata, benchè mai con risultati propriamente felici — sembra a tutta prima rappresentare la materia ideale per un'opera in musica; ma l'interpretazione che di essa hanno offerto e compositore e librettista la rendono assai più simile ad un esiguo episodio che a quell'opera commovente se pur amara che, avrebbe potuto essere, qualora il soggetto fosse stato ampliato, i personaggi approfonditi e soprattutto si fosse notata la presenza di un autore veramente ricco di ingegno inventivo.

Se il libretto è manchevole e povero di inventiva, la musica non è da più.

Non manca di eloquenza ed è di facile accessibilità, tuttavia risulta come spersonalizzata e priva d'ali. L'orchestrazione costituisce la parte più efficace del lavoro.

Qui il compositore manifesta una certa maestria, dovuta senza dubbio al proficuo influsso esercitato su di lui dai musicisti che egli indica come suoi maestri e mentori: Darius Milhaud e Giancarlo Menotti.

Gli artisti furono scelti con somma diligenza onde pervenire ad una esemplare armonia tra azione e canto. Gloria Lane e Hugh Thompson eccelsero nelle parti principali, mentre nelle parti minori si distinsero Davis Cunningham, Adelaide Bishop e Jimi Beni. L'orchestra eseguì talora con eccessivo vigore di suono; nondimeno la direzione di Peter H. Adler si rivelò dignitosa, al pari della regia e degli scenari, particolarmente efficaci quanto a colori.

La Little Orchestra in occasione del suo decimo anno di vita, invitò a dirigere Pierre Monteux, il quale, su proposta dell'istituzione medesima, accettò di ripresentare composizioni cadute in oblio, e ciò in conformità all'indirizzo assunto dal sodalizio sin dal 1947, anno della sua fondazione.

Si eseguirono un lavoro contemporaneo dell'americano Gunther Schuller; quella 2ª *Serenata* di Brahms che esclude i violini dal suo organico strumentale; l'ouverture dell'opera *Le Jeune Henri* (1797) di Mèhul; un brano da *Neues vom Tage* di Hindemith, nonchè il *Concerto in do maggiore* per pianoforte di Paisiello, interpretato limpidamente ed encomiabilmente da Vera Franceschi.

Il Julliard Dance Theatre scelse quale novità per la presente stagione la *Récréation concertante* di Goffredo Petrassi, un lavoro offerto in prima esecuzione assoluta in America. Benchè l'opera meriti un'attenzione assai maggiore di quanto non consenta la sovrapposta azione scenica — dal titolo *Descent into the dream* (*Discesa nel sogno*) — essa sembrò perfettamente idonea ad una realizzazione coreografica, e trasse soprattutto dall'inattesa sequenza di accordi finali nuovi motivi di vitalità.

Frederick Prausnitz si dimostrò come sempre direttore d'orchestra di alta sensibilità; la Julliard Orchestra suonò esemplarmente.

Dopo il successo ottenuto con la favola di Menotti *L'Unicorno*, il New York City Center Ballet presentò un nuovo balletto, che diede la possibilità ad un giovane e non ancora affermato coreografo e compositore, allievo di Sam Barber, Charles Turner, di farsi conoscere. Dalla partitura, che sembra pienamente corrispondere alle esigenze ritmiche e drammatiche dei ballerini, emergono le palesi disposizioni liriche dell'autore.

Al Metropolitan la rappresentazione a scopo benefico di *Traviata* — allestita in nuova edizione — fruttò un incasso di oltre 30.000 dollari, il più alto ottenuto in una sola serata. Ciò è da attribuirsi alla attrazione che Renata Tebaldi esercita sugli appassionati dell'opera di New York, nonchè sui critici. Uno di questi scrisse recentemente che la cantante italiana potrebbe con diritto aprire una scuola per insegnare il canto agli angeli.

Oliver Smith, un noto disegnatore, generalmente perspicace e ricco di fantasia, affrontò in questa occasione per la prima volta il teatro, con risultati, invero, alquanto scialbi, non sembrando la sua opera nè suasiva nella ricostruzione ambientale nè riflettere con proprietà di stile i caratteri del dramma e della musica. Tuttavia non si rivelò determinante il fatto che questa nuova edizione si avvalesse di scene stilisticamente superate, che abusasse di scalinate, candelabri ed altre esagerazioni hollywodiane, che, infine, la messa in scena risultasse chiassosa ed insignificante, poichè la voce umana, poeticamente e delicatamente usata, rappresentò il pregio principale di questa *Traviata*.

Nella Tebaldi e in Leonard Warren — che impersonò Germont padre — abbiamo due delle più belle voci della nostra generazione. Il soprano — benchè non si possa definire una Violetta ideale, sia per impostazione vocale sia per attitudini drammatiche — spiegò tutta la sua magnifica voce, apparsa in questa stagione nella sua forma migliore; Leonard Warren, artista dall'ampio volume canoro, fu insuperabile nelle sfumature di colore. Giuseppe Campora realizzò la parte di Alfredo con accenti sempre gradevoli e giovanili, ma forse rese il personaggio più debole di quanto dovrebbe essere. Corretto direttore e concertatore fu Fausto Cleva.

Due significative composizioni di autori italiani contemporanei vennero presentate per la prima volta in America. Si trattava di un *Quartetto* di Valentino Bucchi, commissionato dal Quartetto Italiano che lo eseguì mirabilmente nel corso di un recente concerto, e dei *Cinque Canti* di Luigi Dallapiccola che figuravano in un programma di musica contemporanea presentato dalla Julliard Orchestra, sotto la abile direzione di Frederick Prausnitz.

Il lavoro di Bucchi, allineato tra un Quartetto di Mozart e quello di Debussy, venne accolto dal pubblico con consensi e viva comprensione. E' opera non poco riposante, stesa nel personalissimo stile che ci si deve attendere da questo compositore. I *Cinque canti* di Dallapiccola sono distesi con una delicatezza che è immagine di una misteriosa e remota sensibilità. Si riceve nettamente l'impressione che qualsiasi cosa il compositore tocchi, essa si illumina alla sua personalissima immaginazione. Pubblico e stampa furono unanimi nell'apprezzare il lavoro ed applaudirono cordialmente l'autore al suo apparire. In questo semestre Dallapiccola insegna composizione al locale Queens College.

TRUDY GOTH

LETTERA DALLA GERMANIA OCCIDENTALE

Il pubblico di Karlsruhe ha accolto con entusiasmo la prima esecuzione della commedia *Il Cappello di paglia di Firenze* del brillante compositore italiano Nino Rota, noto anche in Germania attraverso le musiche per i films *La Strada* e *Guerra e pace*. L'esecuzione di quest'opera, alla quale ha presenziato l'autore, ha ravvivato il programma della Stagione. L'opera è strumentata con raffinatezza, le parti soliste sono vive, garbate e varie; le scene corali assurgono ad un'ampia e vasta concezione musicale; si vede agevolmente che l'autore è nato per il teatro. Il regista Sigmund Skraup ne ha fatto un vero fuoco di artificio, entro la divertente cornice delle scene create da Ulrich Elsässer. La direzione brillante di W. H. Goldschmidt trascinò anche gli artisti (Eric Marion, Eva Bober, Anke Naumann) a una irresistibile comicità.

Il Teatro di Kiel ha invece messo in scena la vivacissima *Burlesca* di Antonio Veretti, egli pure presente all'esecuzione. Mescolando la dodecafonia con una ritmica eccitante ed una invenzione pronta, l'autore vi ha rielaborato il suo precedente *Favorito del re*; ne è nata una gaia favola (tratta dalle *Mille e una notte*) che Wolfgang Blum ha allestito con opulenza orientale ben sorretta dalle scene di Rolf Christiansen. I due protagonisti della commedia, Ursula Teutmeyer (*Samar*) e Werner Nesseler (*Aladino*), provocarono una vera ondata di gaiezza. Le parti che musicalmente piacquero di più furono il *Blues* e la *Marcia funebre* del Preludio. Georg C. Winkles ha diretto con entusiasmante vivacità.

La prima esecuzione tedesca dell'opera *Pentesilea* al Teatro di Stato di Kassel, allestita in omaggio al settantesimo compleanno di Othmar Schoeck, fu un avvenimento importante. In seguito a questo successo l'opera venne ripetuta a Stoccarda e Vienna. Abbreviando in qualche punto il poema di Kleist, Schoeck lo traduce in un linguaggio drammatico e chiaro indirizzo psicologico, atto ad interpretare l'odio, l'amore e la follia della regina delle Amazzoni. In alcune parti questo melodramma risponde perfettamente alle sollecitazioni offerte dal testo. La concertazione di Hermann Schnaffer non è sempre riuscita a condurre in perfetta concordanza tutte le componenti dell'esecuzione. Ingrid Steger e Dagmar Behrendt, nelle vesti di *Pentesilea* e *Meroe* arrivarono assai vicino all'immagine ideale dei loro ruoli; accanto a loro Derrik Olsen fu un *Achille* pesante nella voce e nell'azione.

La prima esecuzione scenica di *Jephte*, l'oratorio drammatico di Haendel, all'Opera di Stato di Stoccarda, ci è parsa, indipendentemente da ogni interesse storico, una riesumazione convincente. L'allestimento scenico dovette tener conto del fatto che l'autore non aveva introdotto nell'oratorio nè un narratore nè un commento corale. Sullo sfondo di uno scenario spoglio e a carattere unitari di Caspar Neher, Günter Rennert ha dispiegato tutta la sua abilità di regista. Non sempre favorevole all'effetto dell'insieme ci parve il voler mantenere sempre in scena i personaggi dopo la loro azione e animare lo sfondo con i movimenti di un gruppo di danzatori. Ferdinand Leitner, utilizzando l'edizione abbreviata e tratta dalla partitura originale di Hermann Stephani, portò eccellentemente l'orchestra e i solisti (Josef Traxel, Res Fischer, Friederike Sailer) a un successo entusiastico.

La città di Genselkirchen ha visto sulle sue scene la prima esecuzione tedesca dell'opera di Henri Thomasi *La Regina dell'Atlantide* il cui testo è stato creato sulla falsariga del romanzo di Benoit. Il compositore francese, nello stendere una partitura piena di musica ineguale si è avvantaggiato della sua esperienza direttoriale nei più svariati generi musicali, persino il saxofono e l'organo Hammond, impiegati con abilità, sono presenti nell'imponente orchestra.

Il regista si è limitato alla sola presentazione canora degli artisti, privandoli dell'apporto del gesto; compito ingrato per Hermin Esser, Albert Zell, Geneviève Warner e gli altri. Sul podio il direttore Ljubomir Romansky contribuì decisamente al successo strepitoso della première. E' sempre un'impresa rischiosa musicare un dramma che abbia già per se stesso una efficace ragione di esistere.

Questo è il caso di Mischa Spoliansky che ha fatto eseguire a Monaco la sua *Caterina Knie* su testo di Zuchmayer, un'opera realizzata senza equilibrio. Eccessi di sonorità in momenti patetici e nostalgici, mentre marcette e melodie banali, addirittura sconfinanti nell'ironia, accompagnano il variopinto mondo del circo. E tutto quanto avvolto nella nebbia malsana di ballabili volgari di gusto filmistico. Fortunatamente questo basso livello da operetta venne rialzato dall'interpretazione di esecutori eccellenti. Insieme agli artisti di Monaco, ricordiamo Hans Albers, fulcro del successo nelle vesti di *Mastro Knie*, la berlinese Sonja Schöner, una piacevole *Caterina*, Traute Rose attraente *Bibbo*. Ricordiamo ancora il regista Erich Fritz Brücklmeier di Stoccarda. Dal podio non partì sempre quella scintilla che avrebbe potuto dar qualche vita all'opera.

Sedotto dal successo mondiale della sua opera *Fuochi di artificio*, Paul Burkhard ha trasformato in operetta la novella di Gottfried Keller *Spiegel* (*Il Gattino*) assolutamente inadatta alle scene. Musicata per intero, seria e pesante nelle parti umoristiche, in una mescolanza variatissima di stili che vanno da Lortzing a Strauss, non poteva avere — come non ebbe — un successo convincente, nonostante che al Teatro di Stato di Monaco i bravissimi protagonisti e il direttore Kurt Eichhorn abbiano posto tutto il loro impegno per dare risalto ai lati migliori. La produzione musicale moderna sembra orientata verso l'opera piuttosto che verso importanti composizioni da concerto. Anche Helmut Riethmüller ha voluto misurarsi in un dramma musicale con *I Com-*

plici, tratto da Goethe. L'autore, insegnante alla Scuola Superiore di Musica di Weimar, non ha avuto un esordio felice al Teatro di Stato di Mecklemburg. Non ha saputo adattare alle scene, prendendolo troppo alla lettera, un testo già freddo di per sè e troppo poco drammatico per le grandi cornici dell'opera. Egli si è acconciato ad illustrare musicalmente le scene e, benchè il direttore Arno-Reiner Dorn coadiuvato da cantanti quali Dietrich Musch e Elmut Völker e dal regista Erwin Bugge, cercasse all'orchestra e ai cantanti quella scintilla vivificatrice che faceva difetto alla partitura, ogni sforzo parve inutile.

Per chiudere dobbiamo registrare il successo strepitoso dell'operetta *L'Amante ideale* a Norimberga. Gerhard Winkler, il noto autore di musica leggera, ha musicato il testo di Hermann Hermecke gettandovi a piene mani fox-trots, rumbe, canzonette, marce, valzer e ogni sorta di musica di questo genere. Il libretto ricchissimo sotto l'aspetto teatrale, prende lo spunto dai raggiri di una donna, Ministro dei Culti, la quale cerca di conquistare il ricco borghese Dubiosa per salvare il suo Stato dalla bancarotta. Tutto quello che un teatro può offrire in fatto di attrezzature, balletti, invenzioni è stato sfruttato; la sfavillante regia di Willi Auerbach, la direzione travolgente di Edgar Schmidt Bredou, i protagonisti Gretl Hartung e Karl Mikorey portarono il pubblico al delirio.

C. SCHWEIZER

LETTERA DALLA CECOSLOVACCHIA

In Cecoslovacchia nei mesi scorsi sono state riprese alcune opere interessanti. Il Teatro Nazionale di Praga ha portato alla ribalta l'opera *Sárka*, lavoro poco conosciuto di Zdeněk Fibich, uno dei tre astri della costellazione Smetana-Dvorák-Fibich che nella storia della musica cecoslovacca occupa un posto preminente sopratutto per l'opera *La Sposa di Messina* e la Trilogia drammatica *Hippodamie*. Il libretto dell'opera *Sárka* è tratto da un'antica leggenda sulla guerra delle donne, argomento musicato anche da Smetana nel ciclo *La mia patria*. La romantica musica di Fibich, strumentata con eleganza, ha melodie e andamenti caratteristici tali che, rivestendo un soggetto come questa ballata passionale-erotica, raggiungono una intensa forza espressiva. L'esecuzione ebbe un grande successo.

La Radio cecoslovacca ha il merito di altre tre riprese.

L'opera *Oberon* di Pavel Vranicky, direttore dell'orchestra e del Teatro di Corte di Vienna, fu composta nell'anno 1790, per l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II a Francoforte sul Meno. A quel tempo piacque moltissimo. Il soggetto ha molta affinità con l'opera omonima di C. M. von Weber, ma la musica concepita in uno stile mozartiano, non lascia neppure sospettare l'avvento del romanticismo.

Con grande aspettativa abbiamo ascoltato alla Radio la *première* dell'opera comica *Il Fidanzamento in convento* di Sergei Prokofiev, opera fra le migliori udite in questi ultimi anni per la sua musica vivace e capricciosa e l'originalità della strumentazione. Non si può desiderare opera più felicemente popolare di questa e, del successo ottenuto, gran parte del merito va ai solisti dell'Opera di Janácek di Brno.

Otakar Ostrcil appartenne alla generazione posteriore a quella di Smetana e di Dvorák. La sua opera comica *Il bocciolo*, rappresentata per la prima volta a Praga nel 1911, sorprende ancora oggi per l'audacia melodica e i forti accenti espressivi dei recitativi drammatici. Ostrcil fu un riformatore tanto come compositore quanto come direttore; gli anni della sua attività al Teatro Nazionale di Praga vengono ricordati come i più felici e brillanti della vita artistica di quelle scene.

Almeno con poche parole voglio ricordare qui due nuovi films musicali; *Dalibor* l'opera di Smetana portata sugli schermi dal Cinematografo di stato cecoslovacco, con la partecipazione dei solisti del Teatro Nazionale e *Praga ai tempi di Mozart* un recente documentario a colori.

ZDENEK VYBORNY

LETTERA DALLA ROMANIA

Nel mese di marzo ha avuto luogo a Bucarest la ripresa, dopo circa due anni, di due creazioni rappresentative del genere drammatico nazionale: l'opera *O Noapte furtunoasa* (*Una notte burrascosa*) di Paul Constantinescu e l'Oratorio eroico *Tudor Vladimirescu* di Gheorghe Dumitrescu.

Scritta nel 1934 e data in prima rappresentazione il 25 ottobre 1935 all'Opera Romena sotto la direzione di Jonel Perlea, la commedia musicale in due atti *Una notte burrascosa* è stata insignita del Premio municipale Città di Bucarest 1943. Essa si basa su un libretto approntato e versificato dallo stesso compositore, tratto da un lavoro dello stesso titolo del maggiore drammaturgo romeno, Jon Luca Caragiale. Soprattutto dopo il rifacimento dello spartito nel 1950 questo lavoro si è imposto come la più valorosa opera romena ispirata dalla letteratura nazionale. Ciò si deve all'ingegnosità e alla maestria con cui il compositore ha saputo trasferire in musica il fondo comico e satirico dell'azione, volta a sferzare i costumi della società cittadina romena della fine del secolo scorso, che è rappresentata da tipi caratteristici: scrocconi sentimentali, amorosi ridicoli, letterati da strapazzo enfatici e immorali, patrioti opportunisti e demagoghi.

Per conseguire il dinamismo e il brio inestinguibile dell'azione, Paul Constantinescu ha utilizzato preferibilmente l'arioso e il recitativo, svolti liberamente e ha messo talvolta in evidenza alcuni motivi conduttori. Egli ha creato un linguaggio espressivo particolarmente plastico e originale, trasfigurando con pronta sensibilità elementi tratti ora da vecchie romanze folcloristiche care alla musica da salotto ora dal tesoro assai ricco della musica vocale religiosa, che il compositore altamente apprezzava. Grazie allo sviluppo armonico (nel quale predomina l'impronta modale specifica alla melodia) e all'orchestrazione colorita, scintillante, la musica di quest'opera, imprimendo all'azione una tensione continua e dando un pronunciato rilievo ai quadri, offre bellezze assolutamente inedite.

In questa ripresa cantarono Jean Banescu, Barbu Dumitrescu, Silviu Garau, Costel Simionescu, George Mircea, Costin Niculescu, Constantin Popescu, Valentin Teodorian, Irina Dogeanu, Thea Ramurescu, Claudia Saghin e Iolanda Marculescu. La regia porta la firma di Jean Rînzescu, le scene e i costumi di Th. Kiriacov-Suruceanu, mentre alla direzione musicale si alternarono Constantin Silvestri e Mihai Brediceanu.

Nello stesso mese all'Ateneo della RPR, sotto la direzione del maestro George Georgescu, ha avuto luogo la presentazione dell'Oratorio *Tudor Vladimirescu* di Gheorghe Dumitrescu, in prima audizione integrale dopo il 1955. Hanno dato il loro concorso i cantanti Petre Stefanescu Goanga, Maria Vorosevschi, Pantelimon Frunza, Viorel Ban e Alexandru Voinescu, il coro e l'orchestra sinfonica della Filarmonica di Stato George Enescu, il coro delle Forze Armate (direttori V. Stelian e I. Serfezi) e il coro della Radio (diretto da Gh. Danga).

Evocando l'eroismo della rivolta del 1821 condotta da Tudor Vladimirescu, Gheorghe Dimitrescu ha creato l'immagine veridica di un momento della storia nazionale. Alle due grandi tappe dell'azione dell'oratorio — la rivolta e l'uccisione di Tudor — ne segue una terza — l'apoteosi — significante la fiducia nell'avvenire luminoso della patria. Il testo, basato su alcune sorgenti storiche e folcloristiche autentiche, ritessute e svolte in un ambiente nuovo e unitario, imprime alle parti letterarie dell'oratorio i tratti di una grandiosa epopea. Per realizzare i contrasti possenti che sostengono lo svolgimento di un'azione ampia, Gheorghe Dumitrescu ha svolto l'idea di base — eroica — dell'oratorio in successive immagini: la tragica morte di Tudor, l'aspra ironia all'indirizzo degli oppressori autoctoni e turchi, la glorificazione luminosa degli eroi della rivolta. Mantenendo intatto il carattere nazionale dell'ispirazione melodica, il compositore si è servito di temi desunti dal canto popolare e propri per alternare, in ricca gamma di contrasti espressivi, gli

stati d'animo dei diversi personaggi portati alla lotta dall'amor patrio. Pur seguendo la tradizione classica, Gheorghe Dumitrescu ha adottato soluzioni inedite per i molti problemi legati dallo specifico carattere nazionale della melodia. Egli ha così creato un recitativo particolare con lo scopo d'intensificare il ritmo dell'azione ed esprimere il tumulto dei sentimenti; ha poi scoperto nelle risorse melodiche modali i mezzi più idonei allo sviluppo armonico e orchestrale della melodia e ha fissato quest'ultima in un vasto quadro sinfonico e drammatico.

Gheorghe Dumitrescu è pure l'autore di un'opera storica, *Ion Voda cel Cumplit* (*Ion Voda il Terribile*) data in prima rappresentazione nella stagione 1955-1956, che ha messo in evidenza le sue eccellenti disposizioni al genere eroico.

Tra le opere di repertorio apparse ultimamente sulle scene liriche romene ricordiamo le riprese della *Carmen* di Bizet al Teatro d'Opera e Balletto di Bucarest e quella di *Tannhäuser* di Wagner all'Opera Romena di Cluj. Sotto la direzione di E. Massini ha poi avuto luogo all'Ateneo della R.P.R. la presentazione del *Requiem* di Verdi con il concorso dei solisti Maria Volosescu, Elena Cernei, Mihail Stirbei e Mircea Buciu, del Coro e dell'Orchestra Filarmonica George Enescu.

Altre notizie in breve sulla vita musicale rumena.

Per onorare la memoria del più grande musicista romeno, George Enescu — compositore, violinista, direttore d'orchestra, pedagogo — è stato istituito il Concorso Internazionale George Enescu per giovani interpreti, che avrà luogo a Bucarest periodicamente ogni tre anni, incominciando dal settembre 1958. Il Regolamento del Concorso e la composizione del Comitato organizzatore sono pubblicati nella rivista *Muzica* Nr. 3/1957.

Durante il decorso mese di marzo, all'Unione dei Compositori della R.P.R. hanno avuto luogo delle audizioni consacrate alle creazioni di giovani compositori nonchè un'audizione riservata a nuovi lavori corali, composti con lo scopo di rinnovare questo genere con contributi originali. Sono stati presentati lavori di Zeno Vancea, S. Toduta, L. Comes, C. Silvestri, Al Mendelssohn e altri.

Uno dei problemi più importanti della musicologia romena è quello riguardante lo studio delle suddivisioni di intervalli più piccoli del semitono. Questo è tanto più importante in quanto sia nella musica popolare contadina, sia nella musica ecclesiastica, sia nelle creazioni colte — come, ad esempio, nella 3ª *Sonata* per violino e pianoforte *in carattere popolare e romeno* di George Enescu — si utilizzano tali suddivisioni. Facendo eco a queste preoccupazioni, la rivista *Muzica* ha pubblicato nel n. 1/1957 l'articolo *Problemi attuali della creazione con alcuni riferimenti alla musica romena* del compositore e musicologo cecoslovacco Alois Haba, e nel n. 2/1957 lo studio *Introduzione al sistema dei quarti di tono* firmato dal compositore romeno Dimitrie Cuclin, nel quale l'autore pone le basi scientifiche alle osservazioni di ordine pratico contenute nel primo articolo, seguendo il sistema delle 53 *come* esistenti in un'ottava. Ancora su questo argomento è apparso nel n. 4/1957 della rivista lo studio *Sulla armonizzazione modale* del medesimo studioso; esso tratta delle possibilità di innovazioni armoniche che offre la melodica popolare romeno.

VASILE TOMESCU

BILBAO

L'Orchestra da camera dei Musici Lucenses diretta da Aldo Priano ha felicemente conclusa la sua *tournée* in Spagna presentandosi per la prima volta alla nostra Società Filarmonica: il pieno caloroso successo riportato ha confermato le eccellenti referenze da cui era preceduta. Infatti il complesso si è dimostrato affiatatissimo e in possesso di una sonorità calda e morbida insieme.

Dopo le varie composizioni del repertorio classico — egregiamente eseguite — fra cui il *Concerto in si bemolle* di Boccherini che è servito al giovanissimo violoncellista Franco Maggio Ormezowski a mettere in evidenza le sue notevolissime qualità di esecutore — l'orchestra ha fatto conoscere ed apprezzare il *Tema con variazioni* di Caltabiano e, soprattutto e particolarmente gradito, il piacevole, scorrevole *Concertino in mi* di Montani, che ha avuto nella pianista Liana Gragnani De Botton una brillante spigliata interprete.

CARACAS

Ha avuto luogo recentemente il Concorso Internazionale di Musica Contemporanea José Angel Lamas al quale hanno partecipato 200 concorrenti. Il primo premio è stato assegnato al noto compositore brasiliano Mº Camargo Guarnieri che ha presentato il pezzo *Chôro para piano e orchestra*. Detto pezzo sarà edito dalla Ricordi Brasileira.

NOTE MUSICALI

modulazioni

Le feste e le « domeniche ». Personalità singolare, quella di Gianandrea Gavazzeni; personalità composita (per usare una parola che gli è cara) che sembra riproporre certi modelli tramandatici da una suggestiva (e forse inattendibile) tematica rinascimentale. Par di vederlo, di profilo, con quella sua mascella forte temperata dalla chiarezza degli occhi, balzar fuori da un affresco: avendo dietro, visibile a traverso un tenue porticato, le torri di Bergamo, che si profilano alte sopra le mura. (Lo vedemmo sì a Bergamo, una sera dopo il Figaro *mozartiano; ma sullo sfondo di una macchina per caffè, avvolto, per coprire il frak, in un impermeabile banale).*

La recente lettura, proprio su queste colonne, delle sue pagine dedicate alle « domeniche musicali » suggerisce un nuovo motivo, da aggiungere ai mille che caratterizzano il musicista-scrittore: Gavazzeni è un nostalgico.

Quegli accenti spesi per ricreare la atmosfera perduta delle « domeniche musicali » di Baveno sono indicativi, e tanto più indicativi ci sono apparsi quando li abbiamo collegati ad altri accenti più remoti, ritrovati su una ormai antica pubblicazione del Maestro: Le Feste musicali.

« Vi fu un periodo — *scriveva Gavazzeni quando più drammatica premeva la guerra* — nella vita musicale contemporanea in cui la musica, teatrale o concertistica che fosse, veniva spesso accompagnata da una idea di festa. A vederle a distanza di tempo, ora che tale periodo è forse per sempre tramontato nella tragica svolta della vita umana segnata dalla seconda grande sciagura del secolo, rappresentazioni e concerti possono definirsi come le feste musicali. Non per nulla ricorrevano a quei tempi, che abbiamo felicemente vissuto, le parole « festivals », « maggi », « sagre ». Parole che avevano assunto un senso preciso. Si canzonavano i festivals, si lanciavano strali contro gli snobs che ivi fissavano il loro annuale appuntamento, si strillava alle mode: eppure ognuno vi trovò le proprie ore giulive, e ne rimane il ricordo di stazioni felici durante le quali i grossi problemi e gli interrogativi angosciosi dell'arte trovano soluzione provvisorie, ma sufficienti a tener l'animo quieto, almeno per la breve durata della manifestazione... Crollate in gran parte le sedi delle feste musicali, disperse le persone, tutto rimane ormai preda della memoria. Soltanto della memoria: e, mancando l'animo per una diligente narrazione dei fatti, vale il frammento e l'annotazione, onde risentire in se stessi l'eco affettuosa di incontri e di avvenimenti perduti ».

Erano indubbiamente atmosfere suggestive, quelle che Gavazzeni rievocava nelle sue pagine; e rese quasi struggenti da una sorta di disperazione della possibilità di ripresa dei motivi fondamentali; " Teatri che crollano — *aggiungeva* — case editrici divampanti dove vanno in cenere musiche d'ogni tempo e d'ogni valore: strumenti, musicisti, cantori, dispersi non si sa dove. Come se anche la bellezza dovesse sparire dalla terra ".

La bellezza, non era sparita dalla terra. Lo impariamo ora, a leggere le vicende delle " domeniche " musicali di Baveno, quelle tenui feste musicali di minima dimensione, assediate dalla " situazione " di fuori, dove " giungeva improvvisa la rappresaglia, il rastrellamento, incombevano il terrore dell'occupante e tutta la crudeltà mostruosa della razza toscana ". *A guerra finita, quando orizzonti più chiari promettevano una piena ripresa dei motivi felici, Gavazzeni riandava dunque con la memoria alle sue modeste " domeniche ".* " Man mano che le domeniche proseguivano e i tempi accentuavan la crudezza, i frequentatori chiedevan musiche di teatro. Il bisogno di sentirsi viver sotto le mani personaggi conosciuti: vederli da vicino nel poco spazio di una camera, accanto al pianoforte. Li accontentavo senza esitare perchè la loro esigenza era la mia. Istanze affettive, sentimentali, non speculative... ...Veniva ormai la primavera: fiorivano di azalee le rive, nelle domeniche splendenti e arieggiate; ma i frequentatori proseguivano nel loro musicale accanimento. Badate — avvertivo — quando finirà la guerra non verrà più nessuno! Una domenica contammo fino a trenta persone. Un esaurito favoloso!... Dopo, le vicende presero ognuno di noi. Gli ascoltatori delle " domeniche " di Baveno ci sono ancora tutti. Eppure a nessuno viene più in mente di riunirsi. Sono mutate le condizioni, intorno a noi, che incitavano a buttarsi nei sentimenti delle vecchie opere. Ma anche per l'altra musica, per quella pianistica, nei luoghi medesimi di prima, non esiste più l'ambiente, l'animo adatto. Provai a trarre dal pianoforte qualche accordo e n'ebbi un senso di gelo, un'irritazione sorda. S'era chiuso un periodo della nostra vita, durante il quale, tra i pericoli e le angosce, forse proprio per questo, abbiamo avuto, chiaro come non mai, il senso della bellezza musicale e dei suoi valori umani ". *Ecco dunque che, terminato il periodo oscuro, quando tutti si gettavano a riprendere il tempo perduto, a formulare nuovi piani, cercando per quanto possibile di dimenticare le passate traversie, Gavazzeni riscopriva gli elementi positivi di una esperienza dura, rievocava un'atmosfera creata su un precario equilibrio, sul ciglio della tragedia: con lo stesso affettuoso rimpianto con cui prima, al tempo delle " domeniche ", aveva così efficacemente rievocato le antiche " feste ". In Gavazzeni ogni sorta di inflessione episodica, di momentanea esperienza, tende fatalmente ad organizzarsi nella rotonda configurazione di una tradizione, di un costume civile; talchè un pianoforte, uno spartito, una decina di ascoltatori sono sufficienti a tradurre, sul piano della " domenica " le emozioni della " festa ". Le " domeniche ", non meno che le " feste ", gli appaiono dunque come preziosi ricordi di una atmosfera perduta.*

Le " feste " e le " domeniche " erano, le une e le altre, " musicali ".

PANFILO

---

concorsi

L'Associazione Amici della Musica di Arezzo annunzia che nei giorni dal 29 agosto al 1° settembre 1957 avrà luogo in questa città il V 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 è riservato alle seguenti categorie:

Categoria I (cori misti di non oltre 40 voci e non meno di 2). Questa categoria comprende: *a*) una competizione eliminatoria, nella quale ciascun Coro dovrà eseguire, come pezzo d'obbligo: Orlando di Lasso: *Resonet in laudibus* a 5 voci e come pezzo di libera scelta una composizione originale di qualsiasi epoca e scuola; *b*) una competizione finale cui saranno ammessi 10 cori i quali dovranno eseguire, come pezzo d'obbligo: G. B. Palestrina: *Vergine chiara* madrigale spirituale a 5 voci e come pezzo di libera scelta una composizione polifonica originale di epoca diversa da quella presentata nella eliminatoria.

Categoria II (cori maschili di non oltre 30 voci e non meno di 18). Questa categoria comprende: *a*) una competizione eliminatoria, nella quale ciascun coro dovrà eseguire come pezzo d'obbligo: T. L. Da Victoria: *Aestimatus sum* e come pezzo di libera scelta una composizione polifonica di qualsiasi scuola; *b*) una competizione finale, cui saranno ammessi 10 cori i quali dovranno eseguire come pezzo d'obbligo: Magistro Rofino: *La mi fa sol fare*, villotta a 4 voci, e come pezzo a libera scelta una composizione polifonica originale di qualsiasi epoca e scuola diversa da quella presentata nella eliminatoria.

Categoria III (cori misti o maschili o femminili di non oltre 24 voci e non meno di 12). Ciascun coro dovrà eseguire due trascrizioni di canti popolari, scelte liberamente.

Il Concorso sarà dotato dei seguenti premi: 1ª Categoria: primo premio di L. 300 mila; 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; terzo di L. 75.000.

Durante il soggiorno in Arezzo per la partecipazione alle competizioni i complessi corali saranno ospiti del Comitato organizzatore; i viaggi di andata e ritorno invece saranno a carico dei complessi stessi. Per informazioni rivolgersi al Comitato Amici della Musica - V Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo, Via Albergotti, Arezzo.

■

Il Comitato Organizzatore del III Concorso Internazionale Enrico Wieniawski in comune con l'Associazione Liutai Polacchi bandisce un Concorso Internazionale di Liuteria per la costruzione di violini al quale possono partecipare i liutisti senza distinzione di nazionalità, sesso ed età.

Il Concorso avrà luogo a Poznan, nella sede del Museo degli strumenti musicali, dal 1° al 15 novembre 1957.

Potranno essere ammessi al Concorso solo strumenti nuovi, costruiti negli anni 1956-1957, che esprimano in qualche modo la individualità del loro costruttore e che rispondano alle caratteristiche della liuteria moderna.

Non saranno ammessi al Concorso gli strumenti:

a) che imitino nell'aspetto esteriore lavori di liuteria antica;

b) che abbiano forme eccentriche;

c) costruiti di materiale diverso dal legno;

d) già premiati in altri concorsi;

e) che non costituiscano proprietà del costruttore.

Sono stati stabiliti 5 premi:

1° premio 4.000 zl; due 2i premi di 2.500 zl; due 3i premi di 1.500 zl.

Per informazioni ulteriori rivolgersi alla Segreteria del III Concorso Internazionale di Violino Enrico Wieniawski, Warszawa, Ul. Krakowskie Pazedmiescie, 15 (Polonia).

■

È aperto a giovani cantanti di ogni nazionalità, di età superiore ai 18 anni ed inferiore ai 30, il Concorso Internazionale di Canto di Tolosa. Il Concorso si svolgerà dal 1 al 20 ottobre 1957, al Théâtre du Capitole di Tolosa e comporterà tre serie di prove: una prima prova eliminatoria alla quale possono partecipare i candidati regolarmente iscritti; una seconda prova eliminatoria, alla quale possono partecipare i candidati selezionati nella prima prova eliminatoria; una prova finale alla quale parteciperanno i candidati scelti nel corso della seconda prova eliminatoria; essa sarà trasmessa dalla Direzione Generale della Radiodiffusione-Televisione Francese in emissione registrata. I risultati del Concorso saranno proclamati alla fine di quest'ultima prova. I concorrenti dovranno cantare nella lingua del brano o dell'opera interpretati; le trascrizioni del testo originale in qualsiasi altra lingua non saranno ammesse. Essi dovranno essere anche in grado, per soddisfare alle esigenze del programma, di cantare, oltre che nella loro lingua di origine, in una delle lingue seguenti: francese, inglese, italiano, russo, spagnolo, tedesco o latino.

Per il programma delle prove, le modalità di iscrizione e qualsiasi altra informazione rivolgersi alla Segreteria del Concours International de Chant, Donjon du Capitole, Toulouse (Francia).

■

La Commissione Permanente di Lettura, istituita dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia per l'esame delle composizioni di autori viventi italiani, delle quali si domanda la esecuzione nei concerti della Accademia stessa, riprende il suo funzionamento a partire dalla data odierna.

Non sono prefissi termini alla presentazione delle composizioni, che verranno pertanto accettate continuativamente ed esaminate nel più breve tempo possibile. Dell'ammissione o meno all'esecuzione verrà data notizia direttamente, di volta in volta, all'interessato.

Potranno essere presentate composizioni di musica sinfonica (senza partecipazione di coro) o di musica da camera per complessi da due a dodici strumenti, con soli — una o due voci soliste — o senza (escluso parimenti il coro).

La durata delle composizioni di musica da camera non dovrà essere inferiore ai 10 minuti nè superare i 20.

L'Accademia corrisponderà agli autori delle composizioni ammesse all'esecuzione, nei limiti che le saranno consentiti dalle esigenze di bilancio, una indennità che li compensi parzialmente delle spese di copiatura e apprestamento materiale.

Ad ogni composizione dovranno essere uniti, nell'atto della presentazione alla Commissione:

a) l'indicazione precisa del nome, cognome e domicilio dell'autore;

b) il certificato di cittadinanza italiana dell'autore;

c) una dichiarazione, sottoscritta dall'autore, che la composizione non è stata mai eseguita in pubblico nè radiotrasmessa.

Sono escluse le trascrizioni di qualunque genere e le composizioni già presentate alla Commissione in anni precedenti.

RECENSIONI:

libri

ANDRE' COEUROY. ***Dictionnaire critique de la musique ancienne et moderne.*** Paris, Payot, 1956. In 8°, pp. 413.

Finora avevamo sempre creduto che i dizionari, tutti i dizionari, avessero una funzione documentaria — che adempissero a scopi pratici di informazioni spicciole ma precise. Questo *Dictionnaire critique de la musique* invece, ci avverte l'autore, «*ogni volta che lo ritiene necessario prende posizione, giudica, loda o condanna, sempre con fermezza, spesso con virulenza. Questo atteggiamento è sembrato necessario allo scopo di lottare contro l'avvilimento del gusto, assecondato dalla compiacenza colpevole del disco e della radio e dalle debolezze di una critica filistea amica di tutti*».
Coraggioso. Bene. Ma, ostili quali siamo alle dichiarazioni precedute da squilli di trombe e da rulli di tamburo, passiamo direttamente alla lettura del *Dizionario*. E perchè il lettore possa seguirci, gliene traduciamo qui di seguito una «voce», una qualunque presa a caso: per esempio *Paganini*.

> PAGANINI Nicolò violinista e compositore italiano (Genova 1782 - Nizza 1840). Insuperabile virtuoso, è rimasto il tipo dell'improvvisatore romantico aureolato di leggende delle quali Heine si è fatto portavoce nelle sue *Notti fiorentine*. Si raccontava di lui che avesse venduto l'anima al diavolo per sfuggire la prigione (dove l'avrebbero rinchiuso per aver assassinato un'amante infedele) e per guadagnare molto denaro. Si sa invece che ebbe mille avventure, che era un appassionato giocatore, ora avaro (per alimentare la sua passione) ora prodigo (regalò 200.000 franchi a Berlioz), e che nell'aspetto ricordava il diavolo. (Il ritratto fattone dal Delacroix è al Metropolitan Museum di New York). La sua tecnica stupiva i più abili per l'uso di «corde doppie» che non s'erano mai udite prima, di pizzicati rimbombanti e di continui «*tour de force*» come quello di suonare soltanto sulla corda di *sol* o di alzare di un semitono quella di *la*.
> Morì di colera a Nizza e Maupassant racconta (*Sur l'eau*) che il suo feretro rimase per cinque anni sulla rupe di Saint-Ferréol. Il Guarneri sul quale suonava è conservato a Genova come una reliquia. Lasciò due milioni e composizioni di alto virtuosismo. Le più celebri sono i *24 Capricci* per violino solo che Schumann e Listz trascrissero poi per pianoforte, alcuni Concerti (il 2° detto *La Clochette*), alcune *Variazioni* (*Carnevale di Venezia*) e alcune Sonate per violino e chitarra, strumento quest'ultimo del quale era altrettanto virtuoso. Alcune composizioni sono state adattate dal Rieti a balletto (*La Femme muette*). Nel 1955 il disco ne ha riesumato un inedito (*4° Concerto*) di nessun interesse. Quand'era vivo osservatori imparziali quali Sand e Vigny erano urtati dalla sua ciarlataneria e dai rimaneggiamenti effettistici d'opere già celebri.

Ce n'è per tutti. Ecco cosa scrive il Coeuroy di Massenet:

> MASSENET Jules, compositore francese (Montaud, nei pressi di St. Etienne 1842, Parigi 1912).

> Questo abilissimo fabbricante ha creato un genere, uno stile, una scuola, ma malgrado i suoi doni naturali, non ha mai desiderato superare il livello di una accurata cromatura... I suoi disuguali allievi — Bruneau, Charpentier, Leroux, Pierné, Vidal, Hahn, fra cento altri — non sono riusciti a trarre l'opera dall'abisso nella quale egli la precipitò. Al suo attivo si contano 50 registrazioni. Sono troppe.

Il tono bilioso che si pretende di gabellare per impegno critico, riserva a molti compositori italiani una virulenza tutta particolare, un atteggiamento di aperto disprezzo. Pochi si salvano. Ecco in che cosa consiste il giudizio critico su Puccini («*L'immensa popolarità lo fece nominare senatore: eccitante avventura!*»), quello su Albinoni («*Il disco si sforza di far rivivere questo piccolo maestro di terz'ordine...! Bach gli ha fatto l'onore di scrivere tre righe su temi suoi*»), su Toscanini («*non ha mai manifestato il minimo interesse per la musica contemporanea, eccetto quella verista: amico intimo di Puccini, fu lui a creare* Pagliacci *di Leoncavallo. Le sue composizioni sono retrograde*). E così di seguito.

Almeno, penserà a questo punto il lettore ottimista, se la critica è... così, la documentazione sarà accurata. Illusi! Vediamo *Banchieri*:

«Le sue opere («*operas*») sono importanti (*Pazzia senile, La Parca di Venezia, Tirsil*) per la storia del madrigale applicata al teatro... La sua suite madrigalistica, dedicata alla *Cena* ha avuto gli onori del microsolco».

E tutti sanno che Banchieri non ha mai scritto opere, che *La Parca* si intitola *La Barca di Venezia per Padova*; che *Tirsil* è invece *Tirsi, Filli e Clori*. Quanto alla *Cena*, si tratta del famoso *Festino nella sera del giovedì grasso avanti la cena* e non è una suite madrigalesca.

Gli ingenui pensano che chi si accinge ad un lavoro del genere si deve prima documentare un po' meno frettolosamente. Invece — almeno per quanto riguarda gli italiani — nebbia, come dicono i milanesi.

Fiorellini simili a quelli citati abbondano un po' dovunque: vedete tra le voci dedicate alle Scuole moderne e comprendenti i «minori», quella consacrata all'Italia. Vi troviamo citati per ordine cronologico: Franchetti, Busoni, Cilea, Giordano, Setaccioli, Sinigaglia, Tarenghi, Ugo Afferni, Monsignor Lorenzo Perosi («*Prete campione accademico dell'Oratorio... Il fratello minore Marziano filo-tedesco (germanisant)*»), Zanella, Gennaro Abbate, Bas, Fano, Montemezzi, Alfano, Bustini, Gnecchi, Wolf-Ferrari («*Autodidatta. Opere facili: Sulamita. Cendrillon, 4 Rusteghi, Gioielli della Madonna, Segreto di Susanna, Amore medico*») Vatielli, Pedrollo, Gasco, Arnaldo Bambini, Barrilli, Casimiri, Pratella, Tommasini («*Educazione tedesca, spirito latino*»), Alaleona, Carlo Bersani, («*Buon pianista*»), Lattuada, Marinuzzi, Mangiagalli, Bastianelli, Santoliquido, Zandonai, Toselli («*Pianista diventato popolare per la sua* Serenata *e celebre per il matrimonio con la principessa Luisa di Sassonia che scrisse per lui il libretto di un'operetta autobiografica:* La Principessa bizzarra; Il Fuoco (*Annunzio*) (*sic*) *gli ispirò un cattivo poema sinfonico*»), Liuzzi, Vittadini, Pascuale (*sic*) Montani, Mulé, Mons. Licinio Refice («*Più evoluto del suo rivale Perosi. Missa Sanctae Clarae, Samaritana, Sant'Agnese, Stabat*»), Onofrio Altavilla, Lualdi («*Neoclassico*»), Tagliapietra, Barbieri, Davico, Guerrini («*Scuola bolognese*»), Desderi, De Sabata, Ghedini («*Lirismo piemontese severo ma pittoresco... Da neo-classico divenuto modernista ma senza eccessi...*»), Rocca, Castelnuovo-Tedesco, Aurelio Giorni, Confalonieri, Labroca, Alderighi, Massarani, Rieti, Tocchi, Mortari, Zecchi, Vieri Tosatti («*n. 1905* (toh! credevamo nel 1920) («*Umorista. Opera buffa: Il Sistema della dolozza* (*sic*)»), Cortese, Piccioli, Salviucci, Rossellini, Gavazzeni, Peragallo, Porrino, Rota, Turchi, Gorini, Donatoni, ecc.... (A parte, con voce a sè, oltre ai musicisti della generazione dell'Ottanta i «grandi» contemporanei: Dallapiccola, Petrassi, Peragallo, Menotti, Riccardo Malipiero, Luigi Nono e Camillo Togni).

Le conclusioni le lasciamo trarre ai lettori.

RI. AL.

FRANCESCO BRIGANTI. ***Gio. Andrea Angelini-Bontempi*** (1624-1705) Musicista, letterato, architetto. Firenze, Leo S. Olschki, 1956. In-8°, pp. 129, con 32 illustraz.

La Biblioteca degli Historiae Musicae Cultores che con ritmo veramente sorprendente va allineando uno dopo l'altro volumi di notevole interesse, mentre ne promette come ormai imminenti già una nuova serie, dedica l'ultimo suo libro a un riuscito profilo soprattutto biografico del musicista, letterato e architetto perugino Giovanni Andrea Angelini-Bontempi. Ne è autore Francesco Briganti, veterano e appassionato cultore di studi perugini, che con piacevole stile narra tutto quanto ha potuto raccogliere sull'artista, il cui nome è ben noto a tutte le storie della musica, dove puntualmente è segnalato come colui che fece rappresentare a Dresda nel 1662 la prima opera teatrale italiana, il suo *Paride*, del quale aveva scritto libretto e musica. Con altrettanta puntualità tutti i lessici segnalano che nel 1695 l'Angelini-Bontempi aveva dato alle stampe la sua *Historia musica*. Ma ora, dopo aver letto il pregevole studio del Briganti, viene il sospetto che nessuno o ben pochi avessero mai sfogliato l'*Historia*, tanto interessanti se ne rivelano le citazioni tratte. Eccone certamente la più saliente, là dove l'Angelini narra come si svolgeva l'insegnamento musicale alla scuola di Virgilio Mazzocchi in Roma, dove l'Angelini ebbe a compagni, tra altri, il Liberati, il Pasqualini e Loreto Vittori. "*Le scuole di Roma obbligavano i discepoli ad impiegare ogni giorno un'ora nel cantar cose difficili e malagevoli per l'acquisto dell'esperienza. Un'altra nell'esercizio del trillo; un'altra in quello de' passaggi. Un'altra negli studi delle lettere ed un'altra agli ammaestramenti ed esercizi del canto, e sotto l'udito del maestro ed avanti ad uno specchio per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente nè di vita, nè di fronte nè di cigli nè di bocca... Dopo il mezzodì s'impiegava mezz'ora negli ammaestramenti appartenenti alla teorica: un'altra mezz'ora nel contrappunto sopra il canto fermo, un'ora nel ricevere e mettere in opera i documenti del contrappunto sopra la cartella; un'altra negli studi delle lettere; ed il rimanente del giorno nell'esercitarsi nel suono del clavicembalo, nella composizione di qualche salmo o mottetto, o canzonetta, o altra sorte di cantilena secondo il proprio genio... Gli esercizi poi fuori di casa erano andar spesse volte a cantar e sentir risposta da un'eco fuori della Porta Angelica verso Monte Mario, per farsi giudicare da se stesso de' propri accenti: l'andar a cantare quasi in tutte le musiche, che si facevano nelle chiese di Roma: e l'osservare le maniere del canto di tanti cantori insigni, che fiorivano nel pontificato di Urbano VIII, l'esercitarsi sopra quelle; e renderne le ragioni al maestro, quando si ritornava a casa, il quale poi per maggiormente imprimerle sulla mente dei discepoli, vi faceva sopra i necessari discorsi e ne dava gli opportuni avvertimenti*". Non viene subito voglia di andare finalmente a rileggere per intero l'opera del nostro cantore evirato? E di questa nuova curiosità il Briganti può andare onestamente fiero.

C. S.

F. LESURE et G. THIBAULT. ***Bibliographie des Editions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598).*** Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, Société Française de Musicologie, 1955. In-8°, pag. 304, con 9 tavole.

Proseguendo nella loro fatica di rivendicatori della musica francese, François Lesure e Ginette Thibault Chambure hanno aggiunto alla loro prima bibliografia delle edizioni di Nicolas Du Chemin (*Bibliographie des Editions Musicales publiées par Nicolas Du Chemin* (1549-1576), Annales Musicologiques, T. I., Paris, 1953), un secondo ben più corposo volume sulle edizioni dei due soci Le Roy et Ballard, frutto di una lunga fatica e di ricerche quanto mai attente e accurate.

Per darne subito l'idea, si pensi che il volume elenca ben 319 edizioni e di ogni numero offre la scheda bibliografica completa del frontespizio, la descrizione del volume, l'indice completo del contenuto e infine l'elenco degli esemplari conservati nelle biblioteche di tutto il mondo. Al volume è premessa una succosa prefazione con notizie sui due editori, sul materiale tipografico, sul repertorio della loro produzione; con una lunga serie di interessantissimi documenti inediti. Lo concludono invece gli indici degli *incipit* dei tesi delle composizioni contenute nei volumi descritti, l'indice dei volumi stessi, l'indice dei nomi e infine una pagina di esemplari di cui gli autori ebbero notizia quando già il volume era in corso di stampa. L'indice alfabetico dei titoli dei volumi si rendeva necessario perchè la materia è disposta nel libro cronologicamente, cioè le edizioni sono descritte in ordine di data di pubblicazione, offrendo così il quadro progressivo dell'attività editoriale.

Chi conosce per i loro precedenti lavori, la scrupolosità che informa lo studio dei due autori e le loro ricerche minuziose non ha bisogno di ulteriori elogi nei loro riguardi. Per chi ne fosse ancora ignaro, basti sapere quanto segue.

All'apparire di un volume del genere di questo, diventa quasi un gioco per chi si è dedicato a lavori similari, il cercare di aggiungere qualche notizia che possa essere sfuggita ai compilatori di edizioni o solamente di qualche esemplare da loro non segnalato. Un gioco privo di malizia, perchè intenzionato solamente a completare la fatica altrui, ma sempre un gioco che riesce spesso abbastanza facile. Nel caso di questa eccezionale bibliografia per parte nostra possiamo segnalare una sola mancanza: un esemplare delle *Missae tres* di Claudio de Sermisy, Joanne Maillard e Claudio Goudimel del 1558, che è conservato nella Basilica di S. Maria Maggiore a Roma e che è sfuggito alle ricerche degli autori. Questa unica mancanza per quanto riguarda le biblioteche italiane rappresenta addirittura una *performance* eccezionale, se si pensa che i due autori hanno fatto le loro ricerche, senza poter usufruire dei dati riguardanti le biblioteche italiane oggi offerte dal lavoro preparatorio del *Répertoire International des Sources musicales*, di cui invece abbiamo potuto servirci noi per tentare inutilmente di fare le pulci ai due studiosi. Da soli essi hanno fatto, per quanto riguarda i loro editori associati, il lavoro di controllo eseguito poi da tutta una rete di collaboratori.

Detto questo a riprova, se ce ne fosse bisogno, della serietà dell'opera, bastano poche parole per sottolinearne l'importanza per gli studi generali di musicologia. Insieme alla precedente bibliografia del Du Chemin questa dedicata a Le Roy et Ballard, copre interamente la produzione francese della seconda metà del sec. XV, e viene quindi a costituire proprio quello che i due autori desideravano, un repertorio di musica francese da porre come controaltare per lo meno per questo periodo, al repertorio di musica italiana steso dal Vogel. Ma per questo periodo oggi, grazie alla loro fatica, la musica francese viene a trovarsi avvantaggiata sulla musica italiana. Infatti mentre il Vogel si limita a elencare e descrivere le edizioni italiane di musiche profane, Lesure e Thibault comprendono anche le edizioni di opere teoriche, di musiche strumentali e di musiche religiose.

Cosicchè quando la loro fatica sarà completa, poichè vogliamo sperare che essi la continuino fino a completamento del programma, penetrando a fondo anche nel sec. XVII e nella sua produzione francese, avremo un *Vogel francese* ben più completo del *Vogel italiano*. E spetterà allora agli eruditi e bibliografi italiani di ristabilire l'equilibrio, poichè se noi oggi possediamo bibliografie complete per la produzione vocale e strumentale dei sec. XVI e XVII, siamo invece assolutamente a zero, per quanto riguarda la musica sacra dei due secoli che attende

ancora al varco la buona volontà di pazienti ricercatori e ordinatori.
Ma esistono in Italia studiosi se non del calibro e della preparazione dei due eruditi francesi, almeno altrettanto entusiasti e altrettanto disposti al sacrificio non lieve? Per ora abbiamo molti dubbi in proposito, ma spetta ai giovani dimostrarci che abbiamo torto. Saremo sempre pronti a riconoscere il nostro errore di giudizio con vera gioia e soddisfazione.

C. S.

RICHARD HASELBACH. ***Giovanni Battista Bassani.*** Kassel, Bärenreiter Verlag, 1955. In-8°, pp. 292 con 60 es. mus. DM. 20.

Quanti sono i musicisti che di Giovanni Battista Bassani conoscono qualcosa più del nome o ricordano l'audizione di una delle numerose composizioni — vocali o strumentali, religiose o profane?
La lodevole ed esauriente monografia dell'Haselbach dovrebbe fruttificare un pratico arricchimento della nostra conoscenza; e non sarebbe vantaggio da poco se, insieme alle acquisizioni biografiche e critiche, alla definizione del catalogo delle sue composizioni, la musicologia ancora una volta, desse un vigoroso scrollone alla pigrizia ed al conformismo di concertisti ed organizzatori di concerti offrendo, attraverso l'ascolto di lavori inediti, la possibilità di piacevoli scoperte e sorprese. Più che alle composizioni religiose (i mottetti, i salmi, le messe scritte per assolvere ai compiti di maestro di cappella) o a quelle operistiche (che non si scostano da uno stile e linguaggio comune all'epoca e quindi generico) pensiamo possano riservarci liete novità quelle soavi ariette, quelle cantate amorose, per una o più voci che ornavano di leggiadre ghirlande canore le raccolte dai titoli vaghi e preziosi: *L'Armonia delle Sirene, Il Cigno canoro, La Moralità, Affetti canori. Eco armonica delle Muse,* ecc. che le raccolte del Notari e del Parisotti ci hanno già fatto gustare. Ma soprattutto — precisandosi meglio il disegno e gli intenti di quella strumentalità secentesca che confluirà nella grande matrice corelliana — attendiamo di ascoltare le *Sinfonie a due e tre instrumenti,* i *Balletti, Correnti, Ghe e Sarabanda a violino* ancora pressochè sconosciuti.

DO.

RENÉ CHALUPT. ***Ravel au miroir de ses lettres.*** Correspondance réunie par Marcelle Gerar et René Chalupt. Paris, Robert Laffont, 1956 (« Collection Musicale »). In-16°, pp. 279.

E' questo il primo epistolario raveliano apparso a tutt'oggi. Comprende 186 scritti — lettere, biglietti, cartoline postali — indirizzati dal musicista nel corso di trentacinque anni (1899-1934), al fratello Edoardo, alla madrina di guerra, ad amici e soldati. Numerosissime le missive dirette a persone note nel campo musicale: con frequenza si incontrano i nomi del critico Jean Marnold, di F. Schmitt, Roland-Manuel, M. Delage, nè mancano quelli di E. Ansermet, M. Long, Guido Gatti o dell'editore J. Durand. E, ancora, figure di musicisti appaiono nella spigliata prosa dell'autore di *Daphnis et Cloé,* da Debussy a Stravinski, da Casella a R. Strauss e altri. Vi appaiono generalmente di sfuggita, ma quanto basta per documentare la serenità di giudizio, non mossa da sentimenti di invidia, del maestro basco, per denotarne la rara sensibilità, il singolare senso critico. Ma sono, per lo più, pareri frettolosi, osservazioni di valore non sempre attuale nè di estremo rilievo. E inappagato rimane il desiderio di rintracciare considerazioni estetiche preziose o maggiori riferimenti all'attività del compositore, sebbene non facciano difetto allusioni alla sua opera — testimonianti fra l'altro della gestazione lenta e ponderata di talune composizioni — nè accenni a lavori divisati e mai attuati.

Anche nelle lettere più familiari vi è il rifiuto delle confessioni aperte, delle note di carattere intimo, delle indiscretezze. Ciò non può sorprendere chi conosce il temperamento riservato e contegnoso di Ravel, da tutti i biografi sottolineato e da questi scritti, così congeniali all'indole dell'autore, posto in nuova luce. Più espanse e dettate in altro clima appaiono le lettere del periodo bellico, soprattutto quelle indirizzate alla madrina di guerra. Mostrano un Ravel particolarmente trepido, profondamente consapevole della gravità del momento, tuttavia alieno da meschini atteggiamenti sciovinistici, come rivelano i brani che illuminano sulla posizione da lui assunta nei confronti della Ligue Nationale pour la défense de la musique française.

Il volume abbonda di puntuali note di commento che recano un utile apporto alla esatta comprensione delle lettere; le ambienta convenientemente, illustrando la figura dei destinatari, fornendo particolari sulle opere citate, chiarendo le allusioni e i rari punti oscuri. Alla fine un breve capitolo, *Raveliana,* è precipuamente atto a lumeggiare la natura del maestro, le sue abitudini, preferenze, metodi di lavoro.

FA. BRU.

RECENSIONI:

dischi

MUSICHE di L. van BEETHOVEN

9ª Sinfonia op. 125 (« Corale »)

Pro Musica Symphony diretta da Jascha Horenstein.

Vox, 1 disco LP da 30 cm., PL 10000.

Tra le oramai numerose registrazioni della *9 Sinfonia* di Beethoven, direi che questa, curata da Jaschi Horenstein con gli artisti della Pro Musica viennese e il coro della Gesellschaft der Musikfreunde, la ben nota associazione corale austriaca, sia una tra le più felici di questi ultimi anni. I solisti vocali sono il soprano Wilma Lipp, l'« alto » Elisabeth Hoengen, il tenore Julius Patznak e il basso Otto Wiener. La registrazione è in un solo disco microsolco a trentatre giri e un terzo. Si usa dire « felice » di una incisione, innanzi tutto, quando è ben riuscita dal punto di vista della riproduzione: ed è il caso di questo disco che riesce a mantenere uno *standard* sonoro veramente mirabile per equilibrio di volumi e per nitidezza di timbri. Si sa che le registrazioni di musica sinfonica sono sempre irte di pericoli quando si tratta di incidere soprattutto i grandi sinfonisti del primo e del secondo Ottocento, progressivamente sempre più complessi e possenti. Abbiamo visto fior di gente far fiasco in imprese di questo genere, direttori famosi incidere dischi mediocri, di cui pochi osano denunziare i difetti proprio per rispetto al direttore, ma che di difetti, comunque, sono pieni: mancanza, soprattutto, d'equilibrio tra le varie famiglie strumentali, mancanza di « spazio » tra un gruppo e l'altro; sovrabbondanza non *pulita* di timbri nei *fortissimo*, oppure *pianissimo* che non si sentono e si perdono. Causa spesso di queste deplorevoli mende il fatto che l'illustre direttore si è assai poco curato di sapere che altro è dirigere in una sala, altro è incidere un disco.

Ai direttori moderni, invece, il problema di una incisione sta diventando familiare in sede meramente tecnica, cioè in sede di microfoni, di distanze e di vicinanze, ecc. Dobbiamo dedurne che anche lo Horenstein abbia avuto di queste salutari preoccupazioni? È più che probabile, a giudicare dai risultati. Lieta coincidenza: il valore artistico di questo disco corrisponde al suo valore tecnico. Horenstein è uno di quei direttori che rifugge da qualsiasi forma di retorica (ed è pur così facile farne, in Beethoven), che evita scrupolosamente le tentazioni numerose della vanità direttoriale, che mira diritto a un risultato schiettamente musicale, senza curarsi d'altro. La *9ª Sinfonia*, purtroppo, ha, spesso, per colpa dei suoi interpreti, pencolato verso una magniloquenza letteraria che, forse, non sarebbe dispiaciuta nemmeno a Beethoven, il quale era mezzo letterato, ma che, comunque, rischia di diminuirne il carattere. Niente di tutto questo nella versione dataci dallo Horenstein. Lo si avvertirebbe, se fosse necessario, confrontando semplicemente il carattere da lui dato al celebre Scherzo con quello adottato da una certa tradizione concertistica. In particolare rileviamo in questa incisione una nobiltà di fraseggio, una puntualità ritmica che non sono di tutti i giorni; rileviamo la saggia decisione di non correre mai troppo e di « dire » chiaramente, tema per tema, disegno melodico per disegno melodico, sviluppo per sviluppo, ciò che l'Autore voleva si dicesse (esemplare, in questo senso, il terzo movimento): rileviamo altresì uno splendore inconsueto di timbri, particolarmente quelli dei fiati in legno e in ottone, un giuoco strumentale talora esemplare, per evidenza sonora ed eleganza grammaticale e sintattica.

8ª Sinfonia op. 93

Orchestra Filarmonica di Vienna diretta da Karl Boehm.

Decca, 1 disco LP da 25 cm., LW 5259.

Al direttore Karl Boehm e alla Orchestra Filarmonica di Vienna è dovuta l'incisione in un disco microsolco a 33 giri e un terzo della *8ª Sinfonia* di Beethoven. Anche senza avere la lucentezza di riproduzione della sopra segnalata *9ª Sinfonia*, questa incisione rappresenta un notevole contributo alla discografia beethoveniana, sia per la serietà e la provata valentia del Boehm, sia per le qualità intrinseche di un'orchestra che è considerata, a ragione, tra le migliori d'Europa, e una tra le più note del mondo. I nostri appunti, se mai, interessano la qualità generale di suono di questa registrazione la quale, in sede tecnica, non sembra essere riuscita a superare taluni di quegli scogli cui abbiamo fatto cenno più sopra. E dire che il magistero del direttore e la bravura dei professori d'orchestra sono ben evidenti, rimanendo fuori discussione. Ma, come si diceva dianzi, sappiamo bene quali siano le difficoltà che la grammofonia, sia pure con i ritrovati più recenti come quelli dell'alta fedeltà, incontra, ancor oggi, nella riproduzione della grande musica sinfonica. Ad ogni modo, va detto, ad onore del Boehm e dei suoi professori, che quello squisito Allegretto scherzando (secondo movimento dove l'ombra di Mozart appare e scompare, facendo capolino tra una battuta e l'altra) è stato qui reso con amabilissima grazia.

Trio op. 70 n. 1 (degli Spiriti)

Trio di Trieste

Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5253.

E passiamo ora, sempre in tema di incisioni beethoveniane, al Trio di Trieste, eccellente complesso ben noto ai frequentatori di concerti; il quale Trio ha inciso un'altra pagina famosa del maestro di Bonn: l'opera 70 numero uno e cioè il *Trio* detto *degli Spiriti*. Gli esecutori sono, come sapete, Renato Zanettovich (violino), Libero Lana (violoncello) e Dario de Rosa (pianoforte) Il Beethoven cameristico è una sfinge ambigua che può parere, volta a volta, sublime o scolastico, secondo lo spirito degli interpreti: il che significa che gli interpreti debbono avere un grandissimo spirito. A me pare che qui gli ottimi artisti del Trio di Trieste si siano lasciati prendere un po' troppo la mano dal *pli professionel* (come si dice in Francia), con il risultato di offrirci una decorosissima versione della pagina, appunto secondo le buone norme della professione: il che, per un gigante della statura di Beethoven, non è sufficiente. Questo appare evidentissimo nel primo movimento (Allegro vivace con brio) che è reso, forse anche dal disco, in modo un po' troppo letterale e metallico. Fortunatamente le cose cambiano con l'avvento di quella pagina magica che è il secondo movimento (Largo assai ed espressivo) e qui ritroviamo nel de Rosa un pianista eccellente, nello Zanettovich un violinista ricco di suono e di espressione, nel Lana una bella, baritonale, qualità di suono cellistico. Il terzo movimento (Presto) ripete qua e là i difetti di versione riscontrati nel primo. Complessivamente, peraltro, un'ottima edizione di studio. Il verso del disco è dedicato al *Trio K. 542* di Mozart.

Sonate per violino e pianoforte op. 24 *(La Primavera)* e op. 96.

Solista Yehudi Menuhin.

Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10164.

In ultimo, e a guisa di conclusione, vogliamo occuparci di due Sonate per violino e pianoforte di Beethoven che portano rispettivamente i numeri d'opera 24 e 96 (n. 5 e n. 10). Qui è di scena Yehudi Menuhin in compagnia del pianista Louis Kentner. Come sapete, la prima di queste Sonate è stata chiamata *Primavera*. La registrazione è in un disco microsolco a 33 giri e un terzo di formato grande che ospita una Sonata per faccia. Ecco un Beethoven cameristico più facile da rendere di quello del precedente Trio: soprattutto

nella Sonata *Primavera* una commossa, intenerita vena di umanissima poesia consente grandi effetti agli interpreti, laddove il carattere chiuso, a volte metafisico, spesso scostante del primo tempo del *Trio* detto *degli Spiriti* mette a dura prova le qualità degli esecutori. È certo che il Beethoven di queste due Sonate è molto uomo e poco Dio; e il suono stesso del violino, per quella sua vocalità calda e affettuosa, cui, appassionatamente dialogando, fa riscontro il timbro signorile e malinconico del pianoforte, contribuisce all'incanto e alla comunicabilità di questo poetico colloquio tra i due strumenti. Colloquio, sia detto tra parentesi, di cui lo stesso Mozart, vissuto all'epoca in cui il violino la faceva da padrone, consentendo, tutt'al più, come si legge, un accompagnamento « ad libitum » di pianoforte (o fortepiano), aveva cominciato a capire l'importanza, ove fosse stata instaurata la parità assoluta tra i due strumenti.

Non so di quando sia quest'incisione, parendomi che Menuhin, da anni, non suoni più, o suoni soltanto per sè stesso. Comunque sia, qui abbiamo uno degli esempi più persuasivi di quella che è, o fu, la sua arte d'interprete: arte a volte addirittura magica, non tanto per qualità virtuosistiche (che del resto esistono in grado superlativo) ma per una ricchezza e tenerezza di suono, un garbo di cavata, una eleganza di fraseggio, una musicalità, infine, che sbalordiscono. Accanto al Menuhin, il Kentner suona da artista egregio e da pianista ottimo: il disco è dunque eccellente e raccomandabile ai collezionisti.

Quartetti op. 18 n. 5 e 6

Quartetto di Budapest

Philips, 1 disco LP da 30 cm., A. 001195 L

In questa incisione c'è un dettaglio esecutivo di sommo interesse. I quattro esecutori suonano strumenti di valore inestimabile, già introdotti in America da Gertrude Clarke Whittall ed ora appartenenti alla Biblioteca del Congresso, in Washington. Si tratta di quattro capolavori della liuteria italiana dello Stradivari detti rispettivamente Betts violin, Castelbarco violin, Cassevetti viola e Castelbarco 'cello dagli americani. Il suono di questi strumenti, nelle mani di artisti eccellenti quali sono i componenti del Quartetto di Budapest — e cioè il Roisman, il Gorodetzky, il Kroyt e lo Schneider — è di suprema bellezza. La registrazione ne ha reso fedelmente la preziosa qualità; quanto allo spirito del piccolo e valoroso complesso esso è ben noto. Si tratta di musicisti attenti, precisi, perfettamente affiatati e straordinariamente corretti sia grammaticalmente che sintatticamente; essi sono, inoltre, interpreti intelligenti, consapevoli, ai quali certamente non fa difetto uno spirito schiettamente cameristico, anzi un gusto della musica cameristica che non è da tutti da quando la grande musica sinfonica ha sommerso i piaceri delle vecchie « accademie », pubbliche e private, del Settecento e del primo Ottocento. La bellezza di queste pagine beethoveniane non poteva perciò trovare migliori estensori e migliori strumenti.

GIAN GALEAZZO SEVERI

Sonata in fa minore op. 57 ***(Appassionata)***

Sonata in do minore op. 13 ***(Patetica)***

Pianista Arthur Rubinstein.

RCA Italiana, 1 disco LP da 30 cm., A12R 0185.

Sonata in do diesis minore, op. 27 n. 2 ***(Chiaro di luna)***

Sonata in do maggiore op. 53 ***(Waldstein)***

Pianista Vladimir Horowitz.

RCA Italiana, 1 disco LP da 30 cm., A12R 0214.

Sonata in mi bemolle maggiore op. 81 a ***(Les Adieux)***

Pianista Wilhelm Kempff.

Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1 disco EP da 17 cm., EPL 30213.

Cinque Sonate di Beethoven, cinque capolavori rivissuti da tre fra i massimi esponenti dell'arte pianistica del nostro tempo.

Dirò primamente che tessere elogi di carattere tecnico per questi perfettissimi dischi sarebbe cosa assolutamente superflua; dire poi che in essi non c'è ombra di rumori parassitari, nè distorsioni eccetera eccetera sarebbe una ridevole ingenuità, perchè non c'è più discofilo o, per dirla modernamente, *long-playing players* che non lo sappia da molto tempo.

Passando quindi dalla discotecnica all'arte dell'interpretazione, che dire di tre grandi pianisti quali Horowitz, Rubinstein, Kempff? Quei superlativi assoluti che l'occhio del lettore vede già spuntare sulla pagina, si possono impegnare non solo genericamente secondo la retorica laudativa, ma proprio per quelle impervie regioni interpretative dove tanti altri pianisti, per ragioni tecniche e di gusto, regolarmente perdono quota.

Per esempio nel Primo tempo dell'op. 57 detta *Appassionata*, le pause, così necessarie strutturalmente, è difficile che un pianista non le misuri con qualche creduta poetica imprecisione: Rubinstein invece sente la loro funzione architettonica e arresta quei sovrumani silenzi, diciamoli pure così, con perentoria maestrevole esattezza.

Così Horowitz nell'op. 53 detta *Aurora*, l'Introduzione al Rondò (stupenda pagina che Beethoven scrisse in sostituzione dell'originario interminabile Andante) non la canta con tenorile lirismo come tanti esecutori, ma la mantiene in quell'aura di sospensione che all'apparire del Rondò si converte in quel senso di liberazione e di poesia che è proprio dell'imminente sorgere del sole in compagnia dell'alba.

Inutile dire che l'abusatissima *Patetica* esce dalle mani di Rubinstein rinnovata, liberata dalle incrostazioni dilettantesche, rivestita di nuovo piumaggio.

Altro prodigio interpretativo offre Horowitz nel Primo tempo dell'op. 27 n. 2 (*Chiaro di luna*) dove quasi tutti gli esecutori si ingegnano di cantare come in una Romanza senza parole. Horowitz la tiene tutta come avvolta in una nebbia sonora offrendo così alla meditazione il più propizio ambiente spirituale.

Gli esempi potrebbero alternarsi e susseguirsi sino a invadere l'intera rivista. È però impossibile non sottolineare fra i pregi interpretativi di Kempff nell'op. 81ª detta *Les Adieux*, quello che riguarda *Le retour* dove neppure Gieseking (detto col massimo riguardo) raggiungeva la perfetta felicità di quel *sei ottavi* trascorrente senza la minima slabbratura del *trocheo*.

Sotto le mani di Kempff la cellula ritmica germinale resta sempre snella e leggera, appunto secondo il significato originario del greco *trochaios*: snello e leggero.

Bilancio: cinque capolavori di Beethoven; cinque interpretazioni magistrali; cinque incisioni perfette in tre dischi di alta classe.

PIETRO MONTANI

Altre recenti incisioni di musiche beethoveniane

SONATE PER PIANOFORTE

Sonata in fa minore op. 57 (" *Appassionata* "); *Sonata in do minore* op. 13 (*Patetica*); *Sonata in do diesis minore* op. 27 n. 2 (" *Chiaro di luna* ").

Pianista Hans Richter-Heaser.

Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 00325 L.

COMPOSIZIONI PER VIOLONCELLO E PIANOFORTE

Sonata in la maggiore op. 69; *12 Variazioni su un tema del " Giuda Maccabeo " di Haendel; 12 Variazioni su un tema del " Flauto magico " di Mozart.*

Violoncellista Zara Nelsova; pianista Arthur Balsam.

Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5268.

QUARTETTI

Quartetto in fa maggiore op. 59 n. 1.

Quartetto di Budapest.

Philips, 1 disco LP da 25 cm., A 01632 R.

Quartetto in mi minore op. 59 n .2.
Quartetto di Budapest.
Philips, 1 disco LP da 25 cm., Q 1633 R.

SINFONIE
Le Nove Sinfonie di Beethoven. Edizione completa in 7 dischi microsolco.
NBC Symphony Orchestra diretta da Arturo Toscanini.
RCA Italiana, 7 dischi microsolco da 30 cm., G 12 R 0230/0236.

1ª Sinfonia in do maggiore op. 26; *8ª Sinfonia in fa maggiore* op. 93.
Orchestre de la Suisse Romande diretta da Ernest Ansermet.
Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5253.

2ª Sinfonia in re maggiore op. 36.
Orchestra Filarmonica di Leningrado diretta da Kurt Sanderling.
Siemens, 1 disco LP da 30 cm., LPM 18335.

3ª Sinfonia in mi bemolle maggiore op. 55 (*"Eroica"*).
Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, diretta da Erich Kleber.
Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5215.

5ª Sinfonia in do minore op. 67.
Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Eugène Jochum.
Philips, 1 disco LP da 25 cm., A 00766 R.

6ª Sinfonia in fa maggiore op. 68 (*"Pastorale"*).
BBC Symphony Orchestra diretta da Arturo Toscanini.
La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QJLP 107.

8ª Sinfonia in fa maggiore op. 93.
Orchestra Filarmonica di New York diretta da Bruno Walter.
Philips, 1 disco LP da 25 cm., S 06625 R.

Inno alla gioia (dalla *9ª Sinfonia*); *Marcia funebre* (dalla *3ª Sinfonia*).
Coro e Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese diretti da Eugène Yochum.
Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Eugène Yochum.
Siemens, 1 disco LP da 30 cm., LPEM 19074.

ALTRE COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA
Fantasia per pianoforte e orchestra op. 80.
Pianista Aldo Schön.
Coro e Orchestra di Radio Berlino diretti da Leopold Ludwig.

Sinfonia in do maggiore (*"Jena"*).
Orchestra della Société des Concerts du Conservatoire de Paris diretta da Louis Sauguer.
Ducretet-Thomson, 1 disco da 30 cm., LPG 8327.

4° Concerto per pianoforte e orchestra op. 58.
Pianista Clifford Curzon.
Orchestra Filarmonica di Vienna diretta da Hans Knappertsbusch.
Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 2948.

Leonora, Ouvertures n.ri 1, 2, 3; *Fidelio*, Ouverture.
Orchestra Filarmonia di Londra diretta da Otto Klemperer.
Columbia, 1 disco LP da 30 cm., QCX 10237.

Leonora n. 3, Ouverture; *Coriolano*, Ouverture.
Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Fritz Lehmann.
Siemens, 1 disco LP da 30 cm., LPE 17 072.

Le Creature di Prometeo, Ouverture; *Le Rovine di Atene*, Ouverture.
Orchestra Filarmonica di Monaco diretta da Fritz Rieger.
La Consacrazione della casa, Ouverture.
Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Paul van Kempen.
Siemens, 1 disco LP da 30 cm., LPE 17 073.

LETTERE AL DIRETTORE

I musicisti italiani e il punto esclamativo

... I musicisti, più di tutti, abbondano di punti esclamativi. Basta vedere le lettere dei nostri maestri precedenti la campagna di ojettiana memoria contro questa « inutilissima baionetta ». Tali lettere sono una selva di punti esclamativi a tre, quattro, dieci per volta: « Ti prego!!! ti supplico!!!! Manda subito il De Castro per la prova di domani!!!!!!! » così testualmente il M° L. Carraro. E pensare che il Manzoni e i moderni non sanno neanche che cosa sia questo inutile segnale interiettivo.

Dr. Sergio Faccanoni - Milano

Sì, è vero, i musicisti d'allora (solo i musicisti?) non badavano a spese in fatto di esclamativi, specie quando l'urgenza era a conflitto con la tartaruga dei mezzi di comunicazione e soprattutto quando entrava in gioco quell'eterno citrullo detto cuore, protagonista dell'epoca. Allora tutti diventavano ansiosi, anfananti, e i punti esclamativi scendevano dalle penne come lagrime dagli occhi dei vitelli. Passato quel tempo, dopo la brillante campagna ojettiana contro gli esclamativi, non c'era più scrittorello che se ne lasciasse sfuggire uno, foss'anche per gridare « 'O sole mio! » La sua lettera tuttavia offre due splendide occasioni alla professione del « bastian contrario »: Manzoni e i moderni. Ed io (lepre invitata a correre!) Le cito subito un Manzoni e un moderno, con fior di esclamativi. Stia a vedere. Manzoni: *O Signore! esclamò Renzo: esauditela! tiratela a voi, lei e la sua creaturina: hanno tutti patito abbastanza! hanno patito abbastanza!* E ancora: *O Signore! fate che non sia vero! fate che io non ci pensi!*
E ora un moderno, un moderno di grande rilievo: Eugenio Montale. In *Corno inglese* (da *Ossi di seppia*):

Il vento che stasera suona attento
— ricorda un forte scuotere di lame —
gli strumenti degli alberi,
e spazza l'orizzonte di rame
dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
malchiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.

Vede? In Manzoni, fior di esclamativi; in Montale, esclamativi in una semplice parentesi. L'esagerazione delle dieci, venti « baionettate » lasciamola pure al tempo ansimevole del *floréal*, ma è anche abbastanza ridicolo abolire il segno di interiezione persino quando... un bel mattino di mezza estate spalancando la finestra sul golfo, venga spontaneo di esclamare, gridare, cantare « 'O sole mio! »

Il trucco dei « pianissimo » impercettibili

*... e non ho mai più sentito dei « pianissimo » assoluti quali otteneva il maestro Alfredo P****

Berto Fini - Aspirante direttore d'orchestra
Forte dei Marmi - estate del '56

Uomo d'ingegno ma piuttosto *cabotin*, il Maestro P*** otteneva il pianissimo assoluto col trucco di tenere ancora sospesa la bacchetta per aria, quando l'orchestra aveva già finito di suonare. Una innocente « gigionata » abbastanza comune. Ma, dimmi un po', vuoi proprio diventare un direttore sensazionale? Non vedi che il gusto interpretativo, oggi è orientato verso una compostezza dinamica e agogica quasi obbiettiva? Non per nulla i francesi parlano di interpretazioni *détachées*, ossia liberate da ogni eccessiva invadenza dell'interprete. Il quale ha da essere piuttosto un semplice esecutore. (Un laureato in filosofia quale sei tu, dovrebbe conoscere anche su questo argomento il pensiero del Croce... ma non ti farò da... pedagogo in piena vacanza sulla spiaggia marina del Forte). Credi, non è più il tempo dei cravattoni neri svolazzanti sotto la pappagorgia nè delle « criniere leoninamente sconvolte dal turbine del parossismo interpretativo »...

Il pianoforte di Chopin a Maiorca

« ... sono anche una buona lettrice di vite musicali romanzate ... »

Ersilde Petteni Rossi - Verona

Ma guardi, Signora, che una buona lettrice di vite romanzate è colei che non si meraviglia affatto delle infedeltà del romanzatore al dato biografico. Lei invece vedo che spesso « si meraviglia altamente ». La verità è che il pianoforte spedito dal Pleyel a Maiorca per Chopin, non lo voleva acquistare nessuno, neanche « a gratis » come dicono molti, perchè era stato toccato da un tisico. Altro che « bramarlo come cimelio ». Più la partenza dei due colombi dall'isola si avvicinava, e più la Sand si dava d'attorno per vendere quel pianoforte, pur di evitare a Chopin le spese del trasporto, ma nessuno voleva acquistarlo *personne ne voulant toucher un piano dont un phtisique avait joué.*
Si sa, i romanzatori vanno letti con beneficio d'inventario e più ne inventano, anzi più ne inventariano e più divertono il lettore. Pensi per esempio alla trovata di una disputa fra Wagner e Verdi in piena Piazza S. Marco a Venezia. Una trovata come questa insegna addirittura alla Storia come si fa a illuminare le segrete vie intercomunicanti fra creatore e creatore pur senza bisogno di incontri nè di presentazioni. Questa è la funzione quasi metafisica del romanzatore! Ritornando al pianoforte di Chopin, qualcuno dice che trovasi tuttora a Maiorca, cimelio gelosamente custodito da un cimeliarca « giurato ». Speriamo che non si tratti anche qui di un ghiribizzo inventato da qualche romanzatore.

Resp. Guido Valcarenghi
Arti Grafiche G. Mongurzi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile - maggio 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
AURIC	*Musical Chairs*	Balletto	1	Hagen	Epplen		Ricordi Paris
BANFIELD (DE)	*Quatuor*	Balletto	1	Monte-Carlo	Bazire		Ricordi New York
CATTOZZO	*Misteri Gaudiosi*	Opera		Adria	Marini	Teatro del Popolo	Ricordi
CIMAROSA/RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*	Balletto	1	Nice RTF	Mirouze		Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Interm. buffo		Firenze	Fasano	Teatro della Pergola	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Interm. buffo	1	São Paulo	Sivieri		Ricordi
DONIZETTI/CATTINI	*Rita*	Opera	1	Milano	Sanzogno	Piccola Scala	Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	Toulouse RTF	De Froment		Ricordi Paris
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	Hannover			Ricordi Paris
GALUPPI/ WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Opera com.	3	Firenze	Fasano	Teatro della Pergola	Ricordi
GALUPPI/ WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Opera com.	3	São Paulo	Sivieri		Ricordi
JOMMELLI/ZANON	*L'Uccellatrice*	Opera com.	1	Hamburg	Gerelli		Ricordi
MENOTTI	*Il Console*	Opera	3	Genova	Verchi	Carlo Felice	Ricordi
MONTEVERDI/TONI	*Orfeo*	Opera	5	Milano	Votto	Piccola Scala	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Opera com.	1	Washington (D.C.)	Calloway	Opera Society of Washington	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Opera com.	1	Champaign (Ill.)	Allen	Community Arts Chorus	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Opera com.	1	Conway (Arkansas)	Coffman	Hendrix College	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Opera com.	1	Las Vegas	Monroe	New Mexico Highlands University	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Opera com.	1	Elmira (N.Y.)		Elmira College	Ricordi New York
TELEMAN	*Pimpinone*	Opera com.	1	São Paulo	Sivieri		Ricordi São Paulo
VIOZZI	*Allamistakeo*	Opera com.	1	Lugano RSI	Viozzi		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile - maggio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BACH/RESPIGHI	*Passacaglia in do minore*	Gr. orch.	New York City	Mitropoulos		15	Ricordi
BACH/RESPIGHI	*Preludio e fuga in re minore*	Gr. orch.	Galvez (Arg.)	Castro		15	Ricordi
BARRAUD	*Te Deum*	Orch.	Boston (Mass.)	Munch			Ricordi Paris
BOCCHERINI/ CARMIRELLI	*Sinfonia in do minore*	Orch. cam.	Paris RTF	Giulini		18	Ricordi
BOCCHERINI/ GUERRINI	*Pastorale, grave e fandango*	Orch.	Baden Baden	Treiber		7	Ricordi
BOIELDIEU/STUEBER	*Concerto per arpa e piccola orchestra*	Picc. orch.	Bruxelles INR	Donneux		21	Ricordi
BOIELDIEU/STUEBER	*Concerto per arpa e piccola orchestra*	Picc. orch.	Valenciennes	Donneux		21	Ricordi
CALLIA	*Tiradentes*. Per baritono, coro e orch.	Coro e orch.	São Paulo	Belaxdi	Novello	25	São Paulo Ricordi
CARISSIMI/BORTONE	*Jephte*. Oratorio per soli, coro, archi, arpa e organo	Archi	Toulouse RTF	Marondo		26	Ricordi
CASELLA	*Concerto* per pianoforte, violino e violoncello solisti e orchestra	Picc. orch.	Napoli RAI	Caracciolo	Trio: Santoliquido, Pelliccia, Amfitheatrof	25	Ricordi
CASTAGNONE	*Preludio giocoso*	Orch.	Firenze RAI	Bartoletti		5	Ricordi
CASTALDI	*Tarantella*	Picc. orch.	London BBC	Krein		5	Ricordi
CIMAROSA/RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*, Ouverture	Orch.	Nice RTF	Mirouze		4	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*, Ouverture	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart	Cortis	5	Ricordi
CINQUE V.	*Cipressi*. Impressione romantica	Orch.	Firenze RAI	Cillario		8	Ricordi
COPPOLA	*Poema elegiaco*	Gr. orch.	Firenze RAI	Bartoletti		13	Ricordi
CORELLI/TONI	8° *Concerto grosso «Per la notte di Natale»*, in sol minore	Archi	Limoges	Lepetit		15	Ricordi
D'AMBROSI	*Tema con variazioni*	Gr. orch.	Torino RAI	Argento		18	Ricordi Paris
DANIEL/LESUR	*Sérénade*	Archi	Lausanne Radio	Desarzens			
DONATI	*Angelus* da 3 *Acquarelli paesani* (1ª esecuzione in Inghilterra)	Picc. orch.	London BBC	Hughes		4	Ricordi
DONATI	3 *Acquarelli paesani*	Picc. orch.	Firenze RAI	Cillario		12	Ricordi
FALLA (DE)	*Homenajes*. Suite	Gr. orch.	Roma RAI	Argenta		19	Ricordi
FRESCOBALDI/ MALIPIERO	*Toccate*	Archi	Köln	Marszalek		9	Ricordi
GABRIELI/GHEDINI	*Aria della battaglia*	Gr. orch.	Berlin	Rosbaud		13	Ricordi
GABRIELI/GHEDINI	*Sonata* dalle *Sacrae symphoniae*	Picc. orch.	Bruxelles INR	Jakus			Ricordi
GHEDINI	*Concerto per violino e archi* detto *Il Belprato*	Archi	Hannover	Steiner	Lewkowicz	18	Ricordi
GHEDINI	*Concentus basiliensis*, per violino e orchestra da camera	Orch. cam.	Roma RAI	Rodzinski	Gulli	19	Ricordi
GIURANNA	*Adagio e allegro da concerto*, per 9 strumenti	Picc. orch.	Napoli RAI	Argento		8	Ricordi
GIURANNA	*Toccata per orchestra*, con pianoforte obbligato	Gr. orch.	Napoli RAI	Argento		7	Ricordi
GUARNIERI	*Choro*, per pianoforte e orchestra	Orch.	São Paulo	Souza Lima	Estrela	16	Ricordi São Paulo
GUARNIERI	*Dança brasileira*	Orch.	São Paulo	Souza Lima		3	Ricordi São Paulo
GUARNIERI	*Encantamento*	Orch.	São Paulo	Souza Lima		11	Ricordi São Paulo
GUBITOSI	*Notturno*	Gr. orch.	Torino RAI	Argento		7	Ricordi
LEO/CILEA	*Concerto in re per violoncello e archi*	Archi	Köln	Caracciolo	Caramia	14	Ricordi
MALIPIERO	3° *Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Roma RAI	Caracciolo		15	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile - maggio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MALIPIERO	*Elegia capriccio*	Orch.	Bremen	Rosbaud		15	Ricordi
MALIPIERO	*Fantasie di ogni giorno*	Orch.	Roma RAI	Caracciolo		8	Ricordi
MALIPIERO	1° *Sinfonia*	Orch.	Buenos Aires	Castro		23	Ricordi
MALIPIERO	2° *Sinfonia* (Elegiaca)	Gr. orch.	Baden-Baden	Bour		20	Ricordi
MALIPIERO	5° *Sinfonia* (concertante, in eco), per 2 pianoforti e orchestra	Orch.	Roma RAI	Caracciolo	Duo Gorini-Lorenzi	18	Ricordi
MALIPIERO	5° *Sinfonia* (concertante, in eco)	Picc. orch.	Bruxelles INR	André		18	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Baden-Baden		Quint. Boccherini	20	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	London BBC	Caracciolo		20	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Berlin Rias	Friesay		20	Ricordi
MALIPIERO	*Stradivario*	Gr. orch.	Roma RAI	Caracciolo		16	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Baden-Baden	Bour		14	Ricordi
MARCELLO/BONELLI	*Concerto grosso in fa* (op. 1 n. 4)	Archi	Bruxelles INR	Jakus		15	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Hamburg	Martin		6	Ricordi
MIGNONE	1° *Fantasia brasileira per pianoforte e orchestra*	Orch.	Berlin	Walter	Schröder	15	Ricordi
MIGNONE	*Sinfonia do trabalho*	Orch.	São Paulo	Belardi		20	Ricordi São Paulo
MIGNONE	*Tucho*	Orch.	São Paulo	Belardi		6	Ricordi São Paulo
MONTANI	*Concertino in mi per pianoforte e archi*	Archi	Firenze RAI	Bartoletti	Rigacci	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pianoforte e archi*	Archi	Voghera	Messina	Bartalini	12	Ricordi
MORTARI	*La lunga strada della morte*	Orch.	Torino RAI	Argento		11	Ricordi
MORTARI	*Variazioni sul Carnevale di Venezia* (in rappresentanza	Orch.	Milano	Rosada			Ricordi
NABOKOV	*Symboli Chrestiani*, per baritono e orchestra	Orch.	Napoli RAI	Caracciolo	Bruscantini	17	Ricordi
NABOKOV	*Symboli Chrestiani*, per baritono e orchestra	Orch.	Radio Beromünster	Nabokov	Rehfuss	17	Ricordi
NOGUEIRA	*Exaltação de anchieta*	Coro e orch.	São Paulo	Belardi		7	Ricordi São Paulo
NORDIO	*Poema*, per violino e orchestra	Orch.	Firenze RAI	Cillario		11	Ricordi
PAISIELLO/LUALDI	*Proserpina*, 6 Temi di danza	Picc. orch.	São Paulo	Ferraro		15	Ricordi
PEROSI	*Incontro con Marta e Incontro con Maria* dalla *Risurrezione di Lazzaro*	Coro e orch.	Milano	Don Biella			Ricordi
PEROSI	*La Cena* dalla *Passione di Cristo*	Coro e orch.	Milano	Don Biella			Ricordi
PEROSI	*Passione di Cristo secondo S. Marco*, per voci, coro e orchestra	Coro e orch.	Tielt (Belgio)	Van Quickelberghe			Ricordi
PEROSI	*La Risurrezione di Lazzaro*. Oratorio per voci, coro e orchestra	Coro e orch.	São Paulo	Belardi		70	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	London BBC	Somogyi		20	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Gr. orch.	Baden-Baden	Kleiber	Priegnitz	12	Ricordi
PICK-MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Gr. orch.	Frankfurt	Matzerath	Priegnitz	12	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi*, per pianoforte e archi	Archi	Baden-Baden	Smola	Weinert	15	Ricordi
PIZZETTI	3 *Canzoni*, per soprano e archi	Archi	Torino RAI	Cattini	Marimpietri	14	Ricordi
PIZZETTI	3 *Canzoni*, per soprano e archi	Archi	London BBC		Fisher	14	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto dell'estate*	Gr. orch.	São Paulo	Belardi		25	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile - maggio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PIZZETTI	3 *Preludi sinfonici «Per l'Edipo Re» di Sofocle*	Picc. orch.	Torino RAI	Cattini		15	Ricordi
PIZZETTI	3 *Preludi sinfonici «Per l'Edipo Re» di Sofocle*	Picc. orch.	Sydney	Post		15	Ricordi
PIZZETTI	*Rondò veneziano*	Gr. orch.	Torino RAI	Cattini		23	Ricordi
PIZZETTI	*Rondò veneziano*	Gr. orch.	Torino RAI	Caracciolo		23	Ricordi
PIZZETTI	*Lo Straniero*. Preludio	Gr. orch.	Torino RAI	Cattini		7	Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Messina		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Acireale (Sicilia)		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Catania		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Taormina		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
PIZZETTI	*Trio in la*, per pianoforte, violino e violoncello	Trio	Trapani		Arnaldi, Montanaro, Saldarelli		Ricordi
PIZZINI	*Grotte di Postumia*. Tema con variazioni	Gr. orch.	München	Pizzini	Massini	16	Ricordi
PORRINO	*Concertino per tromba in si bem. e piccola orchestra*	Picc. orch.	Firenze RAI	Bartoletti		6	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Orch.	Perth (Australia)	Post		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Orch.	London	Burges		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Hamm	Wolschke		16	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	Göttingen	Hollai		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Frankfurt/Main	Zillig		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Baden-Baden	Reichert		16	Ricordi
RESPIGHI	*Belfagor*. Ouverture	Gr. orch.	Firenze RAI	Bogo		7	Ricordi
RESPIGHI	*Belfagor*. Ouverture	Gr. orch.	Wiesbaden	Czernik		7	Ricordi
RESPIGHI	*Deità silvane*, 5 Liriche per voce e piccola orchestra	Picc. orch.	Firenze RAI	Bogo	Funari	15	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Philadelphia (Penn.)	Ormandy		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Saarbrücken	Michl		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Saarlouis	Michl		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Kiel	Winkler		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Firenze RAI	Bogo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Brisbane (Austr.)	Pekarek			
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Knoxville (Tennessee)	Van Vactor		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile - maggio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Firenze RAI	Bogo		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Hamburg	Schüchter		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*. Suite	Picc. orch.	Nice RTF	Mirouze		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*. Suite	Picc. orch.	Bochum	Ludwig		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*. Suite	Picc. orch.	Frankfurt (Main)	Schröder		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*. Suite	Picc. orch.	Stuttgart	Müller-Kray		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*. Suite	Picc. orch.	Köln	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*. Suite	Picc. orch.	London	Del Mar		20	Ricordi
ROCCA	*Proverbi di Salomone*	Coro e orch.	Torino	Bruni		10	Ricordi
ROTA	*Serenata*, in 4 tempi	Orch.	Firenze RAI	Bartoletti		17	Ricordi
SANDERS	*Interludium*	Orch.	Torino RAI	Argento			Ricordi New York
SANDERS	*Little symphony no. 2*	Orch.	Lexington (Kentucky)	Stein			Ricordi New York
SCHUBERT/MORTARI	*Divertimento all'Ungherese*	Picc. orch.	Milano	Gracis		30	Ricordi
TELEMAN/TOCCHI	*Tafelmusik* (Musica da Tavola)	Orch. cam.	Milano	Gracis		28	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas Brasileiras n. 2*	Orch.	London	Foster-Clark		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Cincinnati (Ohio)	Johnson		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Preston	Barbirolli		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Leicester	Barbirolli		4	Ricordi
VIOZZI	*Ditirambo*	Orch.	Firenze RAI	Galliera		8	Ricordi
VIOZZI	*Ditirambo*	Orch.	Trieste RAI	Galliera		8	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per voci, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Bellaire (Texas)	Kearney		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per voci, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Needham (Mass.)	Novak		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per voci, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Epernay (Francia)	Collard		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per voci, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Bruxelles INR	Jakus		31	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in fa, per flauto, archi e cembalo*, F. VI n. 1	Archi	Limoges	Lepetit	Ballot	10	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in la, per archi e cembalo*, F. XI n. 4	Archi	Paris	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI/FANNA	*Sinfonia in si minore «Al Santo Sepolcro»*, F. XI n. 7	Archi	Milano	Gracis		6	Ricordi
VIVALDI/MADERNA	*Beatus vir*. Oratorio per soli, doppio coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Frankfurt/Main	Maderna	Von Michnay	45	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la minore, per 2 violini, archi e cembalo*, F. I n. 61	Archi	Bordighera	Abbado	Abbado, Borgo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la, per violino, violoncello, archi e cembalo*, F. IV n. 6	Archi	Paris	Abbado	Abbado. Caruana	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem., per 4 violini, viole, violoncelli e cembalo*, F. I n. 59	Archi	Clermont Ferrand	Abbado	Abbado, Pasquali, Borgo, D'Annibale	11	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (marzo - aprile - maggio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem., per 4 violini, viole, violoncelli e cembalo*, F. I n. 59	Archi	Nantes	Abbado	Abbado, Pasquali, Borgo, D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem., per 4 violini, viole, violoncelli e cembalo*, F. I n. 59	Archi	Paris	Abbado	Abbado, Pasquali, Borgo, D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem., per 4 violini, viole, violoncelli e cembalo*, F. I n. 59	Archi	Roma	Abbado	Abbado, Pasquali, Borgo, D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem., per 4 violini, viole, violoncelli e cembalo*, F. I n. 59	Archi	St. Nazaire	Abbado	Abbado, Pasquali, Borgo, D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem., per 4 violini, viole, violoncelli e cembalo*, F. I n. 59	Archi	Tours	Abbado	Abbado, Pasquali, Borgo, D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in sol minore, per flauto, oboe, violino, fagotto e basso continuo*, F. XII n. 6	Picc orch.	London BBC			9	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*, per violino, archi e organo	Archi	Lille RTF	Clowez		40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*, per violino, archi e organo	Archi	Bordighera	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*, per violino, archi e organo	Archi	Clermont Ferrand	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*, per violino, archi e organo	Archi	Nantes	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*, per violino, archi e organo	Archi	St. Nazaire	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*, per violino, archi e organo	Archi	Tours	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/TAMBURINI	*Concerto in si minore, per pianoforte e archi*	Archi	Buenos Aires	Castellanos			Ricordi
VON OERTZEN	*Symphonia trasfigurante*	Orch.	Firenze RAI	Cillario		26	Ricordi
WOLF FERRARI	*La Dama boba*. Ouverture	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		8	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe solo, 2 corni e archi	Picc. orch.	Hamburg	Schüchter	Nordburch	20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Idillio-concertino in la*, per oboe solo, 2 corni e archi	Picc. orch.	Kaiserslautern	Bodart		20	Ricordi
WOLF FERRARI	*Ritornello atto 3°* dal *Campiello*	Picc. orch.	London BBC	Krein		2	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orchestra*	Orch.	Bologna	Cillario	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per trio e orchestra*	Orch.	Roma RAI	Van Kempen	Trio Trieste	30	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve*	Archi	Milano	Pedrotti		15	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve*	Archi	Trieste	Pedrotti		15	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonia breve*	Archi	Trieste RAI	Toffolo		15	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta*	Picc. orch.	Napoli RAI	Scaglia		20	Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Gr. orch.	Hamburg	Martin		8	Ricordi
ZIINO	*Rapsodia*	Orch.	Torino RAI	Argento		13	Ricordi
ZIINO	*Sinfonia all'italiana*	Gr. orch.	Roma RAI	Ziino		6	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Maggio 1957

			Lire
LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			
129553	Fraccaroli	*Giacomo Puccini si confida e racconta*	2000
TEORIA			
E.R. 2571	Giampieri	*Metodo razionale di teoria musicale, dirizione e solfeggio*	500
PIANOFORTE			
E.R. 2570	Chopin	*Improvviso in la bem.*, op. 29 (Brugnoli-Montani)	200
129094	Ciaikovski	*4ª Sinfonia*, op. 74 « Patetica » (Bergmann)	700
E.R. 2544	Liszt	*1ª Ballata* (Seak)	250
129301	Maggioni	*6 Canti Incaici*	1000
E.R. 2545	Weber	*Grande polacca*, op. 21 (Seak)	250
CANTO E PIANOFORTE			
129456	Casiraghi	*Le Lampade marine* (ma-br) Versi di G. D'Annunzio	300
129457	—	*Il Pipistrello* (s-t) Versi di N. Soldanieri	400
129247	Chailly	*Lamento di Deneze* (s) Testo di Simonide di Ceo. Versione di S. Quasimodo	300
129417	Schinelli	*Selezione di 50 Canti corali* (dal « Canzoniere dei fanciulli »)	1800
VIOLINO			
E.R. 153	Unione Violinistica Italiana	*La Tecnica del violino divisa in 5 parti.* Parte III: Fasc. III: *L'Arco* (De Guarnieri)	600
STRUMENTI A FIATO			
	La Biblioteca del Solista. Pezzi scelti per strumenti a fiato con accompagnamento di pianoforte. Trascrizione per strumenti in si bem. di C. Andreoni		
129435	Beethoven	*Minuetto in sol*	250
129434	Brahms	*Ninna-nanna*, op. 49 n. 4	250
129431	Brogi	*Visione veneziana*. Melodia	250
129429	Fibich	*Poema*	250
129428	Gossec	*Gavotta*	250
129430	Mendelssohn	*Consolation*	250
129432	—	*Sulle ali del canto*	250
129427	Moszkowski	*Danza spagnola*, op. 12 n. 1	250
129426	Poldini	*Poupée valsante* (dalla Suite « Marionettes »)	250
129439	Puccini	*La Bohème* « Mi chiamano Mimì »	250
129440	—	*La Bohème* « Quando men vo »	250
129441	—	*Tosca* « Vissi d'arte »	250
129433	Schumann	*Il Contadino allegro*, op. 68 n. 10	250
129438	Verdi	*Rigoletto* « Tutte le feste al tempio »	250
CHITARRA			
129349	Ablóniz	*2 Ariette antiche* (Scarlatti A.: Sento nel core - Caldara: Selve amiche)	150
129346	—	*Improvvisazione* (Omaggio a Villa-Lobos)	200
129348	—	*3 Piccoli pezzi antichi* (Purcell: Aria - Clarke: Minuetto - Stanley: Invenzione)	150
PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°			
P.R. 825	Mozart	*Concerto in fa, per pianoforte e orchestra* (K. 459)	600
P.R. 821	—	*Concerto in mi bem., per pianoforte e orchestra* (K. 482)	600
P.R. 867	Sciostakovic	*Concerto*, op. 99, per violino e orchestra	1500
P.R. 604	Weber	*Oberon*. Ouverture	300
LIBRETTI			
	Chailly	*Una domanda di matrimonio*	200
	Malipiero	*Il Figliuol prodigo*	200

Two outstanding New York critics say about

GIAN CARLO MENOTTI

«(It)... dissolves once and for all any doubts concerning the placement of Puccini's crown. It belongs to Mr. Menotti, is rightfully his property, shines brightly on his head.»

...J. S. Harrison, N.Y. Herald Tribune

« The Composer is in the lineage of the Mascagnis and Puccinis.»

...Olin Downes, The New York Times

* * *

G. RICORDI & CO., NEW YORK is proud to be the publishers of the following works by Menotti:

Stage Works
(complete material for hire)

AMELIA GOES TO THE BALL

Vocal Score (Italian - English text)	$ 6.00
Libretto (English text only)	$ 0.50
(Italian text only)	$ 0.50

SEBASTIAN - BALLET

THE OLD MAID AND THE THIEF

Vocal Score (English text only)	$ 5.00
Libretto (English text only)	$ .50
«Steal Me, Sweet Thief» (Soprano aria)	$ .75

THE UNICORN, THE GORGON AND THE MANTICORE

Vocal Score (English text only)	$ 7.50
Libretto (English text only)	$ .75
Chorus parts (in preparation)	

Orchestral Works
(complete material for hire)

ISLAND GOD (Two Interludes)
PIANO CONCERTO IN F
SEBASTIAN SUITE - Minature Score $ 3.50

Piano Solo

POEMETTI (12 pieces) $ 1.00
RICERCARE AND TOCCATA (on themes from «Old Maid and the Thief») $ 1.25

* * *

G. RICORDI & CO., NEW YORK

Executive Offices: 1270 Avenue of the Americas, New York, N. Y.
Trade Department: 132 West 21st Street, New York 11, N. Y.

G. RICORDI & CO. (TORONTO) LTD.
380 Victoria Street, Toronto, Canada

ARCHIV PRODUKTION

	Disco:
FRESCOBALDI GIROLAMO Toccate d'intavolatura Fritz Neumeyer, cembalo	AP 13043
Fiori Musicali Edward Mueller su antico organo italiano nella Cappella Argentea in Innsbruck	AP 13045
CORELLI ARCANGELO Concerto Grosso per la notte di Natale dir. August Wenzinger Fritz Neumeyer, continuo cembalo	AP 13046
VIVALDI ANTONIO Concerto per viola d'amore, liuto e tutti gli strumenti in sordina Emil Seiler, viola d'amore Karl Egon Glueckselig, continuo cembalo	AP 13046
BACH JOHANN SEBASTIAN Cristo giacque nel Sepolcro Cantata sulla festa di Pasqua BWV 4 dir. Fritz Lehmann Tritt auf die Glaubensbahn Cantata sopra la notte di Natale BWV 152 Complesso da Camera Emil Seiler	APM 14046
GUILLAUME DE MACHAUT La Messe de Notre Dame 10 opere profane Pro Musica Antiqua - Bruxelles dir. Safford Cape	APM 14063

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI
Via Fabio Filzi, 29 - **MILANO** - Telefono 6992

Deposito e distribuzione in: MILANO - Piazzale Duca D'Aosta nº 9 - Tel. 665.763
e presso gli Uffici Regionali di:

BOLOGNA - Via Riva Reno 65 - Tel. 75.621
CATANIA - Via Pacini - Tel. 16.461
FIRENZE - P.za Stazione 1 - Tel. 25.761
GENOVA - Via D'Annunzio 1 - Tel. 54.061
NAPOLI - Via Medina 40 - Tel. 25.195
PADOVA - Via Verdi 6 - Tel. 38.761
ROMA - Lungotevere Arnaldo da Brescia 6 - Tel. 31.234
TORINO - Via S. Teresa 3 - Tel. 49.072
TRIESTE - Via Trento 15 - Tel. 38.942

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

la COLUMBIA

presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)
Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)
Carosio, Panerai, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco 33 QCX10070

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)
Di Stefano, Callas, Panerai
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)
Callas, Tucker, Tagliabue, Nicolai, Rossi-Lemeni, Capecchi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)
Simionato, Petri, Valletti, Sciutti
direttore GIULINI
2 dischi 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)
Callas, Gedda, Borriello, Danieli
direttore KARAJAN
3 dischi 33 QCX 10156/8

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa)
Stignani, Alva, Sciutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)
Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez. Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)
Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)
Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni, Panerai
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCXS 10216 e QCX 10217/8

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)
Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)
Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)
Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi QCX 10211/12

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)
Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCXS 10153 e 33 QCX 10154/5

Columbia

VIVALDI

LA STRAVAGANZA (Dodici Concerti Op. 4)
violinista: Reinhold Barchet
Orchestra Pro Musica di Stoccarda - Dir.: Rolf Reinhardt (3 dischi) DL 103

LA CETRA (Dodici Concerti Op. 9)
violinisti: Reinhold Barchet e Andrea Steffen-Wendling
Orchestra Pro Musica di Stoccarda - Dir.: Rolf Reinhardt (3 dischi) DL 203

E' indubbio che l'orchestra Pro Musica di Stoccarda diretta da Rolf Reinhardt è oggi il complesso che più d'ogni altro ha operato e ottenuto nel senso di un completo adeguamento allo stile vivaldiano...
A queste caratteristiche si adegua l'eccellenza dell'incisione, chiara, penetrante, internamente selettiva e pur omogenea nell'ambientazione e felicissima nella prospezione dei piani sonori. Le due registrazioni sono presentate in un'edizione di particolare buon gusto e finezza e corredate di due ottimi e nutriti saggi del musicologo americano Joseph Braunstein. (*Microsolco, Febbraio* 57)

PALESTRINA

MISSA PAPÆ MARCELLI e MISSA ASSUMPTA EST MARIA
Coro «Pro Musica» di Vienna - Dir.: Ferdinand Grossmann PL 10.020

E' senz'altro la migliore delle versioni esistenti su microsolco. Eccellente la ripresa dei cori. (*Hi Fi at Home - Febbraio* 57)

BARTOK

SONATA PER DUE PIANOFORTI E PERCUSSIONE e MUSICA PER ARCHI, PERCUSSIONE e CELESTA

al piano: Alfred Brendel e Charlotte Zelka
Orchestra Pro Musica di Stoccarda - Dir.: Rolf Reinhardt PL 9600

Questo disco della Vox contiene due delle più importanti composizioni di Bartok: La Sonata per due pianoforti e la celebre Musica per archi, percussione e celesta.
Il disco è molto «Hi Fi» (alta fedeltà) pur contenendo oltre un'ora di musica. L'interpretazione della Sonata ci sembra la migliore fra quelle esistenti attualmente su dischi microsolco. Anche l'altra composizione è eseguita in modo da sostenere il confronto con qualsiasi concorrente.
Avere queste due composizioni fondamentali della musica moderna riunite su un solo disco è un vantaggio che ne rende quanto mai consigliabile l'acquisto. (*New York Time, Agosto* 56)

VOX

Distributori:
SOCIETÀ ITALIANA DISCHI
VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

SCHIMMEL



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI
A CODA E VERTICALI

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

Le celebri composizioni

di

DVORAK
FIBICH
JANACEK
SMETANA

e di molti altri autori cecoslovacchi

nelle edizioni

ARTIA

distribuite in Italia
esclusivamente dalla Società

G. RICORDI & C.

Ufficio Vendite: Milano, viale Campania n. 42
GENOVA NAPOLI PALERMO ROMA

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

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

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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

Pianos



Grotrian-Steinweg

Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

RICORDI OFFICINE GRAFICHE S.p.A. - MILANO - 1957 - 31

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO III N. 7 / LUGLIO 1957

Ricordiana

G. RICORDI & C. s.p.a.

Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, ang. S. Raffaele
Corso V. Emanuele, 34

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 Paulo. 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 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 Lauria: Casilla de Correo, 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 540
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Aguiar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: Soliman Pascià, 32
EQUATORE Guayaquil. J. D. Ferand Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. n. 530-1-1 Yurakucho. Chiyoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechnion, 3
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Alberson & Co.: Groot Hertoginnelaan, 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

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie

Anno III **N. 7** **Luglio 1957**

Una copia L. 150

Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio - Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale « Abbonamento Ricordiana ». Sped. abb. post. gr. 3°

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

Direzione e pubblicità:
Milano, via Berchet, 2 tel. 893.367

Sommario:

338 *L'insegnamento viene dal Nord* di Claudio Sartori

342 *Conseguenze ed inconseguenze delle «estreme conseguenze»* di Piero Santi

346 *I* Dialoghi *di G. Francesco Malipiero* di Luigi Pestalozza

352 Teatri e concerti: Milano, Roma, Napoli, Firenze, Venezia, Trieste, Torino, Genova, Cagliari, Verona, Piacenza, Padova, Reggio Emilia, Trento, Brescia, Treviso, Udine, Foggia, Pisa, alla Radio, alla Televisione, Lettera dalla Svizzera, Il Festival di Zurigo, Lettera dalle Antille, Notizie dall'Unione Sovietica, Lettera da Israele, Viaggio nella Germania Orientale, Kiel, Parigi.

394 Note musicali: Modulazioni, Concorsi

Recensioni:

399 *Musiche*: di Vivaldi, Rocca, Pinelli, Porrino, Gagnebin, Soresina, Canti siciliani, Seghizzi.

404 *Libri*: di Mompellio, Loesser, Graeter, Herzfeld, Liess, McLlester.

408 *Dischi*: Concerti per pianoforte e orchestra.

415 *Lettere al Direttore.*

L'insegnamento viene dal Nord

di Claudio Sartori

Quando si progetta un viaggio ci si affida per prima cosa a carte stradali, orari di mezzi di trasporti vari, segnalazioni e indicazioni stradali e via dicendo. Altrettanto dovrebbe o vorrebbe poter fare chi si avvii allo studio di una composizione musicale o di un musicista dei tempi passati. Dovrebbe o vorrebbe sapere dove rivolgersi per ottenere sicure notizie biografiche del musicista che gli interessa o dove indirizzarsi per trovare il manoscritto originale o la prima edizione di quella composizione e in seguito altre redazioni manoscritte o a stampa.

Alcune segnalazioni stradali di questo genere esistono per gli avventurosi viaggiatori della musicologia. Si tratta di opere generali come il *Quellen Lexikon* di Robert Eitner, cioè il *Dizionario delle fonti*, che avrebbe il compito e l'ambizione di rispondere proprio alle esigenze dei viaggiatori inesperti. Ma purtroppo al piano ambizioso e ardito dell'opera non ha corrisposto la realizzazione, perchè anche se i 10 volumi che costituiscono il *Quellen Lexikon* sono indubbiamente quanto di meglio si sia avuto fino a oggi, le lacune sono troppo vaste per poter intraprendere un viaggio musicale con la sua sola scorta. Nè valgono a completarlo soddisfacentemente la precedente *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI und XVII Jahrhunderts* dello stesso Eitner (1877), nè i supplementi al *Quellen Lexikon*, pubblicati in fascicoli separati dal 1911 al 1916. Intendiamoci bene però, non si vuole qui lanciar sassi contro il *Quellen Lexicon*. Dio ce ne guardi, chè si tratta del lavoro più meritorio compiuto nel campo della bibliografia musicale dalla sua nascita fino a oggi. Ma le bibliografie e i dizionari sono i libri più sensibili agli insulti del tempo. All'atto stesso della sua pubblicazione una bibliografia è già invecchiata, in tempi di crescita quali sono gli attuali per la giovanissima scienza della bibliografia musicale; basta a render sensibile l'età d'una bibliografia la pubblicazione di un qualsiasi articoletto che si presenti magari il giorno dopo della pubblicazione della bibliografia sull'argomento, o il ritrovamento in qualche biblioteca di composizioni fino a quel momento non segnalate. La bibliografia e il dizionario mettono subito la prima ruga.

Se si pensa dunque che il *Quellen Lexikon* venne pubblicato dal 1898 al 1904, che l'Eitner dovette servirsi di collaboratori di assai ineguale valore e che la maggior parte delle biblioteche musicali italiane a quell'epoca potevano essere indicate su una mappa bibliografica con la storica indicazione « Hic sunt leones », si capisce subito quante possano essere e di quale entità le rughe che l'invecchiatissimo *Quellen Lexikon* non può tentare nemmeno di nascondere. Nessuna chirurgia estetica è in grado di aggiornarlo, di ringiovanirlo. Qualsiasi intervento del genere sarebbe impensabile.

Per questo il mondo musicologico si è finalmente deciso in questi ultimi anni non ad aggiornare il *Quellen Lexikon*, ma addirittura a compilarne uno nuovo su basi scientifiche e con la collaborazione internazionale degli studiosi più adatti e più volonterosi alla bisogna. E il nuovo *Répertoire International des Sources Musicales* annuncia già imminente la pubblicazione dei primi volumi che sostituiranno ben più utilmente proprio il primo volume di bibliografia pubblicato dall'Eitner, la *Bibliographie der Musik-Sammelwerke*, estendendone il concetto informatore. Infatti questi primi volumi destinati a descrivere le antologie musicali a stampa dei secoli XVI e XVII e a segnalarne gli esemplari esistenti nel mondo, non si limiteranno alle antologie vere e proprie, cioè alle raccolte di diversi autori, che rechino anche il preciso titolo di raccolta o un qualsivoglia termine analogo sul frontespizio, ma comprenderanno anche le *antologie mascherate*, cioè quei volumi che si presentano come opere di un singolo artista, ma che comprendono anche, e sia pure un solo pezzo, composizioni di altri autori, non nominati nel frontespizio, siano essi allievi dell'intestatario, amici, estimatori, congiunti e via dicendo. Per intenderci, nel volume delle antologie saranno comprese anche opere del genere del *Libro terzo delle Canzonette a 4 voci* di Orazio Vecchi (Venezia, Gardano, 1585) che termina con *Se vuoi veder l'aurora* di Camillo Acci. Il caso di questa antologia mascherata è proprio tipico, perchè il nome di Camillo Acci come autore della canzonetta *Se vuoi veder l'aurora*, non solo non compare sul frontespizio del volume, ma non compare nemmeno nell'indice. Esso si legge solamente in testa alla composizione, e non in tutte le sue parti, ma solamente su quelle dell'*Alto* e del *Tenore*. Il che rende l'antologia doppiamente mascherata e il che ha fatto sì che la paternità vera di quell'unica composizione estravagante sfuggisse anche al Vogel, che nella sua *Bibliothek der gedruckter weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren* 1500-1700 (Berlino 1892) l'attribuisce senza ombra di dubbio al Vecchi. I casi del genere sono innumerevoli e immediata risulta l'utilità di avere così allargato il concetto fondamentale ispiratore dei volumi, poichè si vengono in tal modo a illuminare nomi di artisti finora ignoti, come appunto è il caso del nostro Camillo Acci.

Ma una volta pubblicati questi primi volumi del *Répertoire*, dedicati come si è detto alle antologie, e che sono pur costati anni di preparazione e di ricerche, bisognerà pure intraprendere la più grave fatica e più rischiosa, di aggiornare il vero e proprio *Quellen Lexikon*. Cioè di aggiornare le notizie biografiche essenziali di ogni singolo compositore e di elencare la sua produzione rimasta, al lume di quanto oggi si sa dei materiali conservati nelle varie biblioteche di tutto il mondo. E anche se questo primo aggiornamento sarà limitato solamente al materiale a stampa, trascurando, cioè rimandando a un secondo tempo, l'aggiornamento del materiale manoscritto, già si può avere un'idea dell'ampiezza del lavoro che ci aspetta e per il quale necessita una collaborazione internazionale veramente attiva e di studiosi ben preparati.
Ma il problema non è unicamente compilativo, poichè se veramente si vuole che il nuovo *Répertoire* assuma e conservi un valore abbastanza duraturo e non sia destinato, come una qualsiasi bibliografia odierna, a un immediato invecchiamento, bisogna che il lavoro di compilazione sia fatto non solo te-

nendo conto dei cataloghi di tutte le biblioteche che si sono andati raccogliendo e pubblicando dalla comparsa del *Quellen Lexikon* a oggi (e sono molti, specialmente per quanto riguarda le biblioteche italiane: basta pensare a tutti quelli pubblicati dall'Associazione dei Musicologi italiani, tutti posteriori al *Quellen Lexikon* e a quelli che in questo ultimo periodo si sono pubblicati sul periodico dell'Associazione Internazionale delle Biblioteche Musicali, *Fontes Artis Musicae*), ma bisogna contribuire al *Répertoire* anche con un materiale di prima mano. Bisogna insomma provvedere anche all'individuazione delle biblioteche che non sono state ancora studiate e provvedere alla catalogazione dei loro fondi musicali in modo da fornire ai compilatori del *Répertoire* un panorama per quanto possibile completo del patrimonio musicale mondiale.

Per un lavoro di così vasto raggio è ovvio che non basta la sola *équipe* internazionale che si è assunto il compito del *Répertoire*, ma occorre che a questa vengano in aiuto le singole *équipes* nazionali di tutti i paesi che hanno aderito all'impresa. Occorre insomma che ogni nazione prepari il proprio catalogo unico dei fondi musicali nazionali. La riunione e la fusione dei singoli cataloghi nazionali produrrà come risultato un *Répertoire* che potrebbe essere completo se i singoli cataloghi nazionali saranno a loro volta completi ed esaurienti.

Siamo sulla buona strada per questo?

La Svezia ha già non solo ultimato il proprio lavoro di ricerca, ma ha già anche pubblicato i 5 volumi del suo *Catalogue des imprimés de musique* (sec. XVI e XVII) delle biblioteche svedesi, completato nel 1953. L'Inghilterra dal canto suo annuncia l'imminente pubblicazione del suo catalogo unico delle musiche a stampa di tutte le biblioteche inglesi (già in corso di stampa). L'esempio dunque, il buon esempio, viene dal Nord. Ma scendendo a sud, sappiamo che la Francia ha già provveduto alla catalogazione dei suoi fondi musicali a stampa, mentre altrettanto stanno facendo Germania e Austria.

E l'Italia? Anche da noi le buone intenzioni non sono mancate. Ma purtroppo si sa benissimo che queste non sempre bastano. Per sostenerle occorrono anche i fondi che aiutino e incoraggino l'impresa. Un primo soccorso, quasi una spinta iniziale, è venuta dai fondi internazionali messi a disposizione dall'Unesco per il *Répertoire*. Poi, quando all'aiuto internazionale avrebbe dovuto sostituirsi il finanziamento nazionale, delle due Direzioni Generali che al Ministero della Pubblica Istruzione avrebbero dovuto prendersi a cuore l'impresa, una sola ha risposto al primo appello, quella delle Accademie e Biblioteche. L'altra, quella delle Arti, dalla quale pure dipendono amministrativamente le biblioteche musicali dei Conservatori, ha taciuto e continua a tacere ostinatamente. Mecenati privati o enti, interpellati, hanno essi pure respinto le richieste. Ciononostante si è lavorato anche in Italia. A fatica, stringendo i denti, lottando contro il disinteresse degli organi responsabili, servendoci dell'aiuto più diverso, sfruttando la buona volontà là dove si manifestava generosamente, limitandoci a dei semplici rimborsi di spese, dove almeno questi erano proprio indispensabili. Si è costituita così una *équipe* nazionale anche in Italia che fa smascellare dalle risa i colleghi d'oltralpe quando essi si rendono conto di come sia fatta, ma che ciononostante ha dato

i suoi frutti. Si tratta di musicomani, di impiegati, di studenti, perfino di farmacisti, di preti, di frati, di insegnanti di pianoforte e di canto, di organisti, qualche volta di gente affatto digiuna di musica e quasi sempre di bibliografia, ma che ha supplito con la buona volontà e con l'ostinazione alla mancanza di preparazione, animata da uno spirito di comprensione che è davvero miracoloso trovare in questi estranei mentre non si riesce a risvegliarlo nei responsabili diretti.

Comunque i risultati sono stati davvero insperati e se si guarda indietro, al lavoro fatto, vien proprio voglia di insistere a parlare di miracolo.

Esattamente 104 biblioteche italiane sono state revisionate, cioè si sono controllati gli eventuali cataloghi già esistenti e si sono corretti e completati o si sono catalogati *ex novo* i fondi musicali in esse conservati, noti o ignoti che fossero. E si è costruito uno schedario generale alfabetico di tutti gli esemplari di musiche a stampa reperiti, schedario che è in nostro possesso. Tale schedario potrebbe costituire l'ossatura del futuro catalogo unico nazionale italiano dei fondi di musica a stampa. Basterebbe fare un ultimo leggero sforzo per completarlo, riuscendo a ottenere anche una collaborazione completa e assoluta, come per ora è mancata, dalle Autorità Ecclesiastiche, per poter penetrare nei pochi archivi di chiese e di seminari che ancora ci sono rimasti chiusi (leggi il Duomo di Ferrara, leggi il Seminario di Venezia, ecc. ecc.) e trovare poi l'ente che si assuma l'onere della pubblicazione del Catalogo stesso. Avremmo allora il quadro completo delle nostre risorse musicali e potremmo avere la soddisfazione di contribuire all'impresa del *Répertoire* con un apporto che sarebbe sicuramente il principale elemento a giustificarne l'iniziativa poichè daremmo all'aggiornamento del *Quellen Lexikon* proprio il contributo di maggiore interesse, in quanto il campo nel quale più gravi si avvertono le lacune dei 10 volumi dell'Eitner è proprio quello delle biblioteche italiane.

Un sogno il nostro? Può anche darsi. Ma se qualche anno fa ci avessero mai detto che saremmo riusciti a ricominciare l'impresa che tanti prima di noi avevano vagheggiato, neanche noi l'avremmo creduto. Dunque, oggi che i primi passi sono stati fatti e che i risultati ci confortano, perchè non illuderci che o noi o qualche altro dopo di noi (ma speriamo non troppo dopo) porti a termine l'impresa? Se il Ministero rimane sordo, o parzialmente sordo, in fondo perchè la pubblicazione del Catalogo musicale italiano unico non dovrebbe interessare anche un semplice editore in questa epoca nella quale le case editrici vanno a gara nel pubblicare dizionari o enciclopedie? Si venderà certamente assai meno di quelle, ma un suo pubblico di compratori in Italia e all'estero dovrebbe pur trovarlo. Tanto più che non crediamo di illuderci se ci pare di avvertire che la bibliografia, non come scienza astratta, ma come mezzo di studio, come avviamento, come segnalazione stradale insomma, incomincia a essere generalmente accolta e compresa anche dagli studiosi italiani di musicologia e a essere considerata come indispensabile punto di partenza.

CLAUDIO SARTORI

Conseguenze e inconseguenze delle "estreme conseguenze„

di Piero Santi

Una strana contraddizione sembra distinguere la musica seriale più recente. Mentre da un lato essa postula un'analisi ed una sintesi radicalmente coerenti di tutte le dimensioni e di tutti gli elementi organizzati nella composizione, dall'altro lato, invece, giunge il più delle volte alle orecchie del volgo come un incoerente e casuale pullulare di suoni e di accenti, ora più fitti ora più radi, apparentemente privi di senso, abbandonati a sé stessi dentro un vuoto sconfinato.

Già l'immagine di misteriose, incomprensibili costellazioni sonore librate nello spazio infinito del silenzio, quasi a trasmetterci cosmici messaggi di un ordine trascendente, è abbastanza affascinante per spiegare l'incanto involontario che talune delle nuove musiche esercitano, indipendentemente dal loro intrinseco valore musicale e con la sola apparenza di una loro metafisica assurdità, sugli ascoltatori dalle anime semplici, specie se questi si trovano già favorevolmente disposti, vogliosi di penetrare in un dominio indubbiamente importante della cultura contemporanea e, soprattutto, ancora freschi all'ascolto. Lo stupore e la meraviglia di questi, anzichè tramutarsi in indignazione o in ironia, come accade presso i critici navigati, si raffermano col sospendersi d'ogni facoltà intellettiva, portando facilmente a scambiare per sentimento di poesia uno smarrimento dei sensi; equivoco che dobbiamo comunque giudicare positivamente perchè è il prodotto di un ingenuo entusiasmo e di una fiducia nella musica contemporanea.

Fiducia nella musica, fiducia nei suoi autori, fiducia — di più — negli esegeti che si fanno loro portavoce, giacchè costoro — naturalmente — debbono sapere tutto di così difficile musica, comprenderla per il suo giusto verso, e — si presume — essere gli unici in grado di spiegarla rettamente, sia pure vincendo qualche comprensibile difficoltà, a quanti restano per forza di cose esclusi dai segreti della serie.

Può tuttavia accadere che l'esegeta, per amore di divulgazione, semplifichi un po' troppo i propri commenti, oppure racchiuda simbolicamente, per comodità scientifica, i risultati del suo lungo lavoro esegetico in alcune formule critiche che lo sottintendono, ma che usate troppo di frequente e

senza la necessaria cautela rischiano con l'andare del tempo di ridursi a frasi fatte, svuotate del significato originario; e può infine avvenire, come difatti avviene oggidì di ogni termine di cultura, che di tali formule si accaparrino avidamente, guastandone il senso, critici dilettanti e gazzettieri per conferire autorità e distinzione alla loro fantascienza musicale. Tale è la sorte, per esempio, toccata al termine di *postwebernismo* ed a quello connesso di *estreme conseguenze*.

Queste definizioni, pur porgendo a tutti i volonterosi una chiave per una pseudo o parziale comprensione della musica seriale, rischiano in pari tempo di creare una falsa e passiva coscienza critica e di impoverire la realtà della vita musicale, quale ferve nell'attività dei nuovi creatori.

Se è bene sapere che Schönberg inventò il metodo dodecafonico ponendo i dodici suoni della scala cromatica temperata in rapporto eguale e reciproco al fine di garantire la atonalità, sapere che tale metodo egli attuò concependo l'uso della serie dodecafonica secondo certi determinati modi, se è utile sapere che Webern e i compositori venuti dopo di lui (i *post*) hanno spinto all'estremo codesta pratica seriale della composizione uscendo dal limite dei dodici suoni, ancora legato al concetto di tonalità, ed estendendo lo stesso principio seriale a tutto il dominio sonoro divenuto ora, con l'avvento della musica elettronica, davvero illimitato e definitivamente libero dal sistema temperato che ancora condiziona la musica strumentale; se è giusto che si sappia tutto ciò, è altrettanto facile che di ciò ci si accontenti per sistemare dentro questo quadro schematico ogni musica seriale, trascurando di intendere l'individualità di ciascuna, l'originalità della sua soluzione particolare, l'emozione che contiene, la personalità che vi si esprime. Tutto il travaglio creativo del compositore viene così liquidato con qualche frase trita, illudendo di aver spiegato la sua opera, in realtà essendosi sforzati di tranquillizzare la coscienza critica in un gioco più o meno lambiccato di parole, in cui resta elusa la questione reale per ripetersi un ennesima volta un discorso generico scontato in precedenza.

Ma, quello che è peggio, si deposita al fondo dell'opinione corrente un'idea deterministica di tale tipo di musica; come se Webern da Schönberg e i post-weberniani da Webern abbiano tratto automaticamente le conclusioni necessarie, cioè le regole della loro musica, le quali, per essere estremamente consequenziali, non potevano essere diverse da quelle che si sono date. O si faceva così o niente, o si procedeva in tal senso o si tornava indietro, o ci si impegnava a fondo in quella direzione o si rinunciava alla verità: *aut-aut*, per dirla con un'espressione latina oggi di moda. Mentre quand'anche tale alternativa venga espressa nella musica seriale è chiaro ch'essa ha da intendersi in un senso molto ma molto fenomenologico — e i migliori studiosi della materia hanno invero fatto di tutto perchè lo si capisse —, come un'antitesi dialettica di due indirizzi ideali, da non pretendere di vedere tradotti a tutti i costi in termini aridamente tecnici. Vi sono mille svariatissimi modi per scrivere musica, e quello di Webern ne è stato uno, nè coi suoi hanno quasi nulla a vedere i procedimenti tecnici dei giovani compositori seriali, i quali non negano già di subire anch'essi delle influenze, ma tengono a conservare una assoluta autonomia nella concezione degli

stilemi e delle forme volta per volta adottati, differenti e talora perfino contrastanti in ragione delle diverse funzioni espressive che investono.

Gli interessati, così stando le cose, hanno ragione di rifiutarsi di venire immatricolati fra le estreme conseguenze del post-webernismo. Pronunciano alto il proprio nome e cognome, paternità, nazionalità, sesso. Proclamano il proprio attaccamento sentimentale ai padri e alla terra che li nutrirono. Invitano ad ascoltare le loro opere con mente sgombra da preconcetti, per avvertirvi la caratteristica *Stimmung* romantica del tedesco, e la tradizionale *clarté* e il gusto coloristico del francese, e la generosa *vena lirica* e il classico senso della forma dell'italiano. Tutte cose abbastanza vere anche queste, purchè stiano attenti a non favorire troppo codeste seconde interpretazioni per reagire ai *clichés* delle prime; se no rischiano di sostituire un formulario folcloristico a un formulario didascalico e non ne guadagna nessuno, tanto meno la chiarezza.

E' tuttavia curioso constatare come più costoro si agitano per fare intendere le proprie ragioni, più si confermano quelle comuni nozioni che essi combattono. E sono due i motivi: uno, per così dire, di assonanza, l'altro pratico. Giacchè negli scritti e nelle azioni di questi nuovi compositori la predilezione per Webern viene ribadita senza veli ad ogni piè sospinto, e il chiamarli *weberniani* con quel pizzico di *post* che li rende interessanti eppur diversi da lui non suona affatto male. Nello stesso tempo, non è forse mai esistita una collettività di musicisti che più della loro abbia avvertito il bisogno di accompagnare l'attività creatrice con una parallela attività teorica e critica, e pratico-organizzativa, invocando una presa di coscienza totale e rigorosa del mestiere di compositore, mirando ad un'estrema consequenzialità teorica e pratica del loro operato d'artisti; rigore e consequenzialità che ben vale a richiamare per analogia il termine scorrevole ed elegante di *estreme conseguenze*, già bell'e coniato e pronto per tutti gli usi, ancorché destinato in origine ad una diversa e più esatta applicazione. I miti, perciò, del *postwebernismo* e delle *estreme conseguenze* hanno finito per insinuarsi quasi inavvertitamente e per radicarsi così tenacemente nelle coscienze di noi tutti, lo vogliamo o no, che potranno esservi estirpati solo quando i postweberniani si decideranno a bruciare sulle pubbliche piazze gli opuscoli di Webern e a convertirsi alle dottrine eclettiche; il che per il momento non è pensabile se non come una conseguenza veramente estrema di un perfido giuoco della sorte.

Esistono inoltre fatti incontestabili. Codesto fervore d'attività dei giovani compositori seriali non si esplica chiassoso e facilone tanto per fare un po' di gazzarra: esso è quanto di più serio si possa immaginare. Nascono da tale fervore riviste e pubblicazioni importanti in Francia, in Germania, in Italia, etc., ricche di analisi tecniche e di dibattiti ideologici; documenti preziosi dalla cui conoscenza nessuno potrà prescindere che voglia comprendere nella loro essenza il farsi concreto e la mentalità della musica seriale. Sorgono iniziative di concerti organizzati con particolari finalità di informazione e di diffusione della musica nuova, aliene quanto più possibile da compromessi col costume concertistico corrente, anzi in tacito contrasto con questo. Fioriscono i laboratori cosiddetti di musica elettronica, dotati di complesse e costose attrezzature. E tutti codesti centri di attività sparsi per il mondo strin-

gono legami fra loro, attuano scambi di informazione, cercano quante più possibili forme di collaborazione e di vicendevole aiuto. Comuni interessi e un'amicizia particolare uniscono fra di loro i maggiori esponenti della odierna e più impegnata musica seriale. Sono cose che saltano agli occhi di tutti. E poi c'è Darmstadt, croce e delizia della musica contemporanea, richiamo irresistibile di giovani di tutte le età, molla segreta del polemista di vocazione a corto di argomenti per dimostrare — che so io — la grandezza di un Menotti o di un Perosi. E' vero che Darmstadt non l'hanno mica inventata loro, i postweberniani: se mai il contrario; ora però tutti vi ritornano come alla propria casa, ne costituiscono il frutto e la coscienza viventi, il nucleo polarizzante degli interessi di quella importante stazione estiva.

Come indicare allora questo vasto ma unitario fenomeno della musica contemporanea, con un termine che non sia equivoco o vago o denigratorio, ma chiaro e specifico? *Musica seriale* è nozione troppo ampia, perchè anche la dodecafonia è seriale e anche Stravinski adesso fa le serie; *musica nuova* è espressione incidentale che non definisce in effetti nulla di nuovo giacchè è in circolazione già da diversi lustri o addirittura da secoli, ed ha sempre significato quello che più piaceva; più pertinente il termine di *puntillismo*, benchè rimandi immediatamente a un particolare aspetto tecnico e sonoro della musica che ci occupa, senza denotare il criterio metodico che ne costituisce l'essenza; al contrario *radicalismo* definisce il carattere di tale criterio ma non ne indica il contenuto concreto. Tutto sommato mi pare che *postwebernismo* dichiari la tendenza musicale in questione meglio di qualsiasi altro termine forgiato fino ad ora, collocandola nel suo tempo e precisandone l'ispirazione di metodo fondamentale.

Nè si tratta la mia di una pedanteria filologica: salvare la parola di *postwebernismo* è necessario nel momento in cui si vuole iniziare un discorso sui giovani musicisti seriali. Se ad afferrare la realtà di un fatto che si impone in modo inequivocabile occorre prima dare ad esso un nome col quale distinguerlo simbolicamente e sinteticamente per procedere in seguito alla sua disamina, questa del titolo da dare alla nuova musica seriale è condizione strumentale indispensabile per poterne parlare. E siccome la pratica si è già incaricata di fornircene una scelta, eleggiamo fra tutti quello che crediamo il migliore: *postwebernismo*, tanto più ch'esso non deve sembrarci affatto sconveniente. Prendetevi pure le *estreme conseguenze*, ma lasciateci per il momento il *postwebernismo*, almeno pr avviar un ragionamento. Potremo allora nel corso di questo chiarire il significato esatto del termine, chiarire cioè il rapporto storico fra Webern e i *cosiddetti* postweberniani; ciò permetterà di riprendere ancora una volta il concetto di *estreme conseguenze* per riesaminarlo alla luce di questo rapporto. Dopodiché se avremo capito come stanno esattamente le cose, o se avremo trovato lungo la strada vocaboli più soddisfacenti, butteremo finalmente a mare tutta la vecchia terminologia. Sgombrati il terreno dai malintesi e dagli equivoci verbalistici che possono dividere il compositore dal critico, potremo allora veramente dare inizio a quella storia, di cui questo mio discorso è solo una premessa.
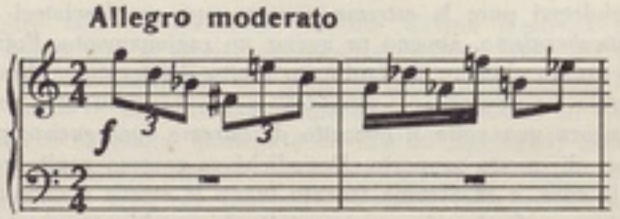
PIERO SANTI

I *Dialoghi* di G. Francesco Malipiero

di Luigi Pestalozza
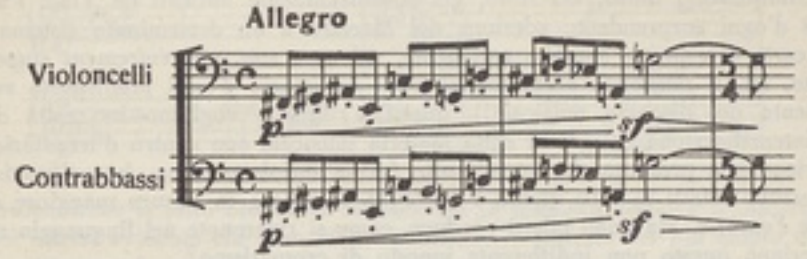
In un articolo sui *Riflessi dodecafonici in Casella, Malipiero e Ghedini*, comparso nel numero di marzo della *Rassegna musicale*, Roman Vlad rileva esattamente la presenza, nelle quattro *Fantasie concertanti* (1954) del musicista di Asolo, di ricorrenti « *successioni di dodici suoni diversi* », ancorchè egli giustamente osservi come il loro trattamento non sia quello seriale in senso schoenberghiano, ma sia quello riservato « *ai temi nel senso tradizionale della parola* », per cui non sembra appropriato parlare di vere e proprie serie dodecafoniche. Quali che siano, ad ogni modo, le conclusioni che Vlad trae da questo ordine di accertamenti, va da sè che l'argomento di Gian Francesco Malipiero entrato in amichevole relazione con la dodecafonia, addirittura all'interno stesso della sua materia musicale, è dei più allettanti e anche sensazionali che si possano supporre. Era quindi comprensibilmente insopprimibile la nostra curiosità, quando abbiamo avuto sott'occhi le partiture del più recente lavoro strumentale malipieriano, i *Dialoghi* (1), d'andare a cercare subito se Malipiero confermava o smentiva in essi la propria adesione a quella forma di « tematismo dodecafonico » inaugurato nelle *Fantasie concertanti*.

Nei *Dialoghi* Malipiero fa assai più raramente ricorso alle successioni di dodici suoni, e anche in questo caso, quando capita, sarebbe più esatto parlare di enunciazioni tematiche di dodici note, anzichè di serie dodecafoniche. Più precisamente una « serie » inizia l'Allegro moderato del secondo *Dialogo* (e si ripresenta in seguito, in diverse trasposizioni, nel corso del movimento)
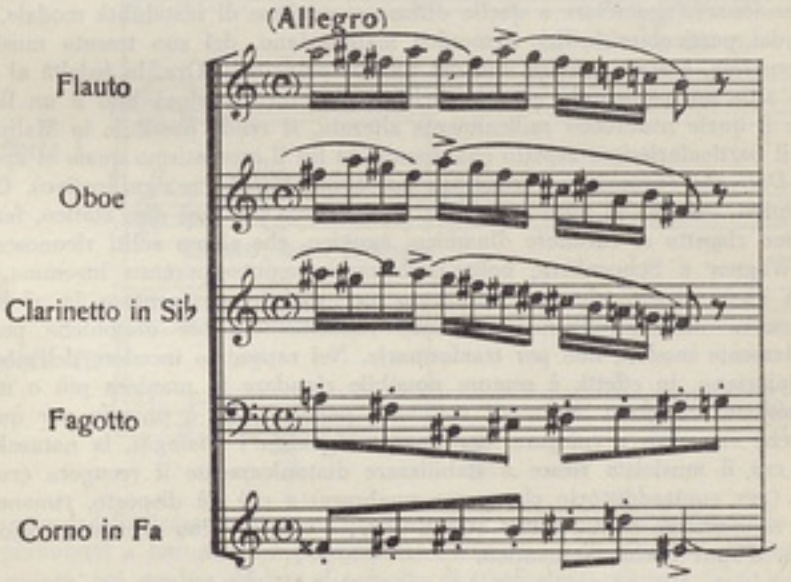


(1) G. Francesco Malipiero. *Dialoghi*: I - *Con Manuel de Falla* (in memoria), per piccola orchestra; II - *Fra due pianoforti*; III - *Con Jacopone da Todi*, per canto e due pianoforti; IV - *Per 5 strumenti a perdifiato*; V - *Viola e orchestra* (quasi concerto); VI - *Clavicembalo e orchestra* (quasi concerto); VII - *Due pianoforti e orchestra* (concerto). Partiture. Milano, Ricordi, 1957.
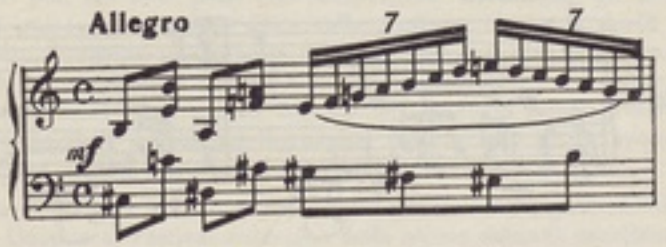
mentre un'altra figura appare a battuta 201 del quinto *Dialogo*



benchè qui vada osservato come dopo 34 battute essa ritorni per moto contrario, il che sembrerebbe significare una pur piccola concessione ai procedimenti seriali. D'altra parte, se le « serie » sono così limitate, non altrettanto si può dire del totale cromatico che, tolto il terzo *Dialogo*, si presenta in tutti gli altri con una certa frequenza, come a battuta 55 del quarto



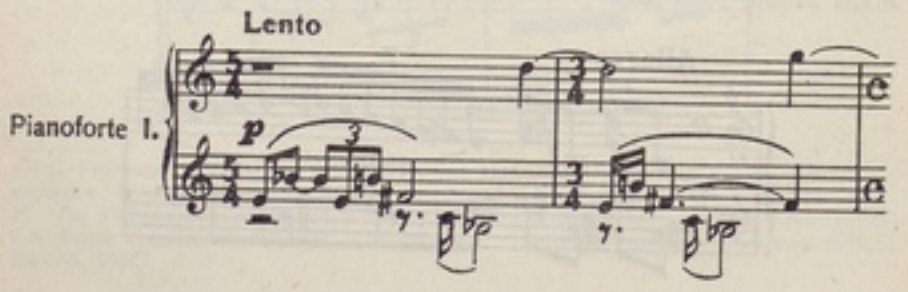
e alla battuta 1 del sesto
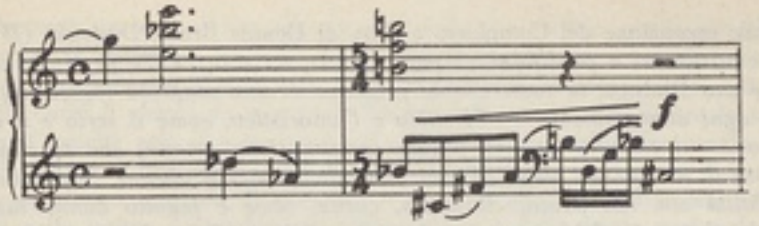


e così via. Ciò consente di portare nei giusti limiti i « riflessi dodecafonici » in Malipiero, i limiti, del resto, già sostanzialmente indicati da Vlad. Fuori cioè d'ogni sorprendente adesione del Maestro a un determinato sistema, a un certo schema (e sarebbe veramente, nel caso suo, un *révirement* stupefacente, lui, il musicista costituzionalmente avversario d'ogni predisposto svolgimento del discorso musicale!), questi « riflessi » vogliono in realtà dire un'intensificazione cromatica della materia musicale con centro d'irradiazione la ricorrente presenza del totale, sotto forma seriale o meno, intensificazione reperibile infatti in tutti quanti i *Dialoghi*, e ci pare in misura maggiore che nelle *Fantasie*. Ma quali effetti produce, come si ripercuote nel linguaggio malipieriano questo non indifferente innesto di cromatismo?

Nessuna trasformazione di fondo si opera nel linguaggio del compositore, il quale si mantiene benissimo ancorato, anche nei *Dialoghi*, *« a un'armonia essenzialmente anticromatica, nel senso che è pura d'ogni cromatismo ottocentesco »*, per dirla con Casella. Mentre semmai viene portata alquanto in là l'incertezza tonale che fu sempre peculiare in lui. E che qui, in effetti, vediamo giungere a un grado di libertà assai elevato, senza però con questo abbandonare, rinunciare a quella diffusa sensazione di instabilità modale, che poi del particolare ordine armonico malipieriano, del suo tessuto musicale in generale, è stato sempre uno dei pilastri principali. Ora, la fedeltà al proprio stile anche quando appare caricato di nuove tensioni fino a un limite oltre il quale resterebbe radicalmente alterato, si rende possibile in Malipiero per il particolarissimo aspetto che assume in lui il cromatismo quale ci appare nei *Dialoghi* (proprio nei punti in cui è più intenso e significativo). Ossia Malipiero assegna al fatto cromatico un carattere per così dire statico, fermo, almeno rispetto al carattere dinamico, agogico, che siamo soliti riconoscergli da Wagner a Schoenberg, nella problematica contemporanea insomma. Risulta cioè paradossalmente impiegato per dilatare, aumentare la violenza espressiva delle strutture linguistiche fondamentalmente diatoniche perchè solidamente modali, non per trasformarle. Nel rapsodico incedere dell'eloquio malipieriano, in effetti, è sempre possibile riandare in maniera più o meno immediata alle fonti dei modi antichi o popolari. Ed è proprio per questa via che si arriva a spiegare, per quanto riguarda i *Dialoghi*, la naturalezza con cui il musicista riesce a stabilizzare diatonicamente il recupero cromatico (per contraddittorio che possa sembrare) a cui s'è disposto, rimanendo così sicuramente salvo, anche questa volta, d'ogni residuo cromatico ottocentesco, d'ogni rischio romantico.
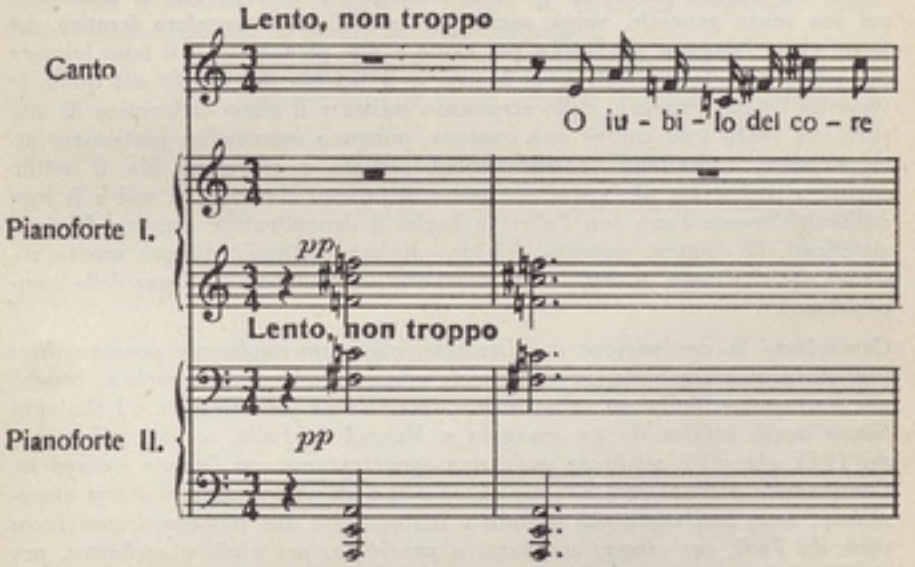
Per esempio, alle battute 1 - 4 del primo *Dialogo*,





è evidente che il fatto cromatico sensibilizza in maniera decisiva il materiale, ma è altresì evidente che esso viene assorbito, ricondotto nel più ampio disegno stilistico ed espressivo dei chiari intervalli palesamente disposti a snaturare il rapporto cromatico, a subordinarlo strutturalmente.

Nel terzo *Dialogo*, a battuta 2



la struttura della frase del canto (già enunciata verticalmente dall'accordo dei due pianoforti a battuta 1) è palesemente costituita dagli intervalli di quarta e di quinta, cui sembra affidato il compito di trasfigurare gli urti *do-do diesis* e *fa-fa diesis*.

In generale poi, nei sette pezzi che compongono i *Dialoghi*, gli intervalli di quarta, di quinta e sopratutto l'intervallo d'ottava, che sono quelli prediletti da Malipiero, svolgono una precisa funzione, per così dire polemica, nei confronti della nuova energia cromatica di cui il compositore s'è voluto caricare. Queste osservazioni sugli aspetti formali dei *Dialoghi* hanno voluto seguire lo svolgimento delle novità del linguaggio malipieriano che avevano fatto la loro comparsa nelle *Fantasie concertanti*.

Merita ora di passare a considerazioni più generali sul significato della composizione. Quando al Festival veneziano dello scorso autunno ascoltammo, nella

mirabile esecuzione del Complesso a fiato di Dennis Brain, *Dialoghi (IV) per cinque strumenti a perdifiato*, ci parve giusto scrivere: « *C'è in Malipiero, in questo suo* Dialogo, *la rasserenante presenza di una saggezza raggiunta, nella quale ogni atteggiamento — l'ironico e l'umoristico, come il serio e il drammatico — si tempera in una pacata comprensione umana, che fa aleggiare su tutto il sentimento pieno di una vita effettivamente vissuta. Superfluo dire dell'abilità con cui flauto, clarinetto, corno, oboe e fagotto danno luogo e materia al tessuto del pezzo: va piuttosto celebrata l'arte del maestro che sa trasformare il gesto musicale, il comprensibile gusto di esso, in autentico fatto creativo, nel quale i rischi di una lievità di danzatore e basta, sono sicuramente evitati dall'istintiva rinuncia ai compiacimenti virtuosistici ed estetizzanti, e dall'evidente interesse per la sostanza del 'dialogo' e per la sua resa* ».

Oggi, che conosciamo anche gli altri *Dialoghi*, ci sembra che la notazione, nel suo senso generale, valga anche per essi. Certo l'atmosfera ieratica del terzo « *con Jacopone da Todi* » per canto e due pianoforti, o il tono loquace del sesto, per clavicembalo e orchestra, o il lirismo del quinto nel quale la viola ha l'empito proprio dello strumento solista e il clima intimistico di una voce che canta solo per sè una canzone, pongono ognuno un particolare atteggiamento, sollecitando considerazioni distinte e singolari. Ma il sottile eppure visibilissimo filo rosso che passa attraverso ciascuno di essi e li lega indissolubilmente l'uno con l'altro, è anche il denominatore comune dei loro significati, la comune sostanza del loro dialogare. Qual'è dunque questa sostanza che si ritrova in tutti i sette pezzi che compongono il *corpus* della composizione?

Conosciamo la destinazione dei *Dialoghi*, che « *spiritualmente possono dirsi tutti dedicati a De Falla, in amichevole omaggio alla sua memoria* », benchè più esattamente Malipiero abbia scritto, in una nota introduttiva: « I Dialoghi *hanno avuto origine da un omaggio a Manuel de Falla, scritto nell'ottobre del 1955, che mi è sembrato quasi una conversazione con l'amico scomparso. Continuando a conversare con me stesso e con gli altri strumenti a mia disposizione, sono nati come per incanto i* Dialoghi *fra due pianoforti, con Jacopone da Todi, per cinque strumenti a perdifiato, per viola e orchestra, per clavicembalo e orchestra* ». In effetti però, se è vero che la dedica non appare mai occasionale e posticcia, perchè l'atteggiamento stesso con cui è condotto il « dialogo » strumentale, si direbbe ispirato al ricordo di amichevoli conversari con una persona viva (qualche cosa come la *IV Sinfonia* « in memoriam » di Kusseviski che « *non è un epitafio, ma vi si sente la presenza di qualche cosa che è scomparso* »), è tuttavia certamente evidente che nessuna aneddottica è rintracciabie dietro il titolo della composizione, pur così facile a essere equivocato.

Malipero conduce nei *Dialoghi* un discorso ben più vasto, più generalmente significativo, il discorso della sua limpida chiarezza, della sua lucidità spirituale, della sua inesauribile capacità di dar vita a composizioni strumentali puramente fantastiche, dove però l'incessante melodia è di natura squisitamente vocale ossia umana, e il complesso polifonismo è sbrigliato fuori d'ogni dottrina, affondato anch'esso in una concreta umanità. E dove soprattutto è

costantemente presente il bagaglio enorme della sua civiltà: quella che gli ha fatto vedere e intendere, fin dalla giovinezza, il gregoriano o i modi antichi o la canzone popolare o Monteverdi, Scarlatti, Vivaldi, in maniera del tutto diversa da come li videro da una parte Pizzetti e Respighi, e dall'altra lo stesso Casella. Cosicchè egli si pose contro il provincialismo dell'Italia vocale ottocentesca prima, e poi verso il provincialismo dell'Italia ai margini della crisi e della decadenza europea, in maniera del tutto originale e autonoma, volto a cercare nelle intime contraddizioni della cultura e della storia nazionale presente, e alla luce del loro corso passato altamente veritiero ove indagato senza estetismi o premeditati e acritici propositi neoclassici (proprio perchè esclusivamente *polemici*), volto a cercare dunque un'autentica modernità: fuori dagli estremismi delle scelte formalistiche ma senza per questo rinunciare a seguire l'Europa in marcia con Stravinski, Schoenberg, Bartok; e fuori dalla retorica nazionalistica ma invece approfondendo il senso delle nostre tradizioni. Una modernità cioè realmente trovata in un'intima comunione spirituale e intellettuale con la civiltà musicale italiana.

Sarebbe qui interessante prendere l'avvio per un discorso sui rapporti fra Malipiero e l'epoca dannunziana, sul modo come il musicista si sottrasse ai suoi lacci fatali senza dover trovare rifugio a Parigi o a Vienna, ed anzi edificando in Patria, con gli stessi materiali, a cominciare dal gregoriano, di cui si servivano coloro ch'erano andati in reverente pellegrinaggio all'estetica del Vittoriale, un'opera di ben altro valore e responsabilità, l'opera certamente più importante e necessaria in Italia per le giovani generazioni in cerca di idee chiare nelle alternative di oggi, fra quelle forniteci dalla famosa « generazione dell'80 ».

S'è già capito che un simile studio non sarebbe rivolto a individuare a quale modo antico o popolare si sia rivolto con preferenza Malipiero, o se Monteverdi ebbe in lui maggior significato di Vivaldi, o se ancora le sue simpatie furono per Schoenberg o per Stravinski. Ma sarebbe diretto a studiare l'atteggiamento che egli ebbe di fronte a quel materiale, a quei musicisti del passato e del presente. L'atteggiamento critico con cui li affrontò nel disegno più vasto delle alternative del secolo, e che qui c'è parso giusto indicare sia pure sommariamente, perchè è lo stesso che ricorre nei *Dialoghi*, che alimenta il loro stile, che fisionomizza in maniera personalissima i nuovi apporti cromatici, che stabilisce il loro senso, la loro emozione, la loro espressione. Ossia, ancora, quando nel primo *Dialogo* irrompono una canzone, una tarantella, o una danza, la continuità del Malipiero attuale con quello delle *Sinfonie* o addirittura dei *Quartetti*, dei grandissimi *Rispetti e strambotti* o *Cantari alla madrigalesca*, non è meno vera ed esistente di quella che reperiamo ugualmente quando fa la sua comparsa il totale cromatico e la successione di dodici suoni diversi. E' la continuità di un preciso modo di porsi di fronte alla realtà musicale e culturale del proprio tempo, di una personalissima, ma generalmente valida pur sempre, visione delle cose. E in questa continuità, alla fine, ci sembra riconoscibile il valore dei sette *Dialoghi*, quale che sia il posto che andranno ad occupare nella graduatoria delle opere di Gian Francesco Malipiero.

LUIGI PESTALOZZA

teatri e concerti

MILANO

Nella vicenda che serve da pretesto coreografico al balletto a lungo metraggio di Britten, *Il Principe delle pagode*, si incontrano molte vecchie conoscenze: Cenerentola e Re Lear, Turandot e La Bella e la Bestia. Non c'è da stupire o da gettare la croce addosso all'inventore del canovaccio, John Cranko, il quale, essendo l'ottimo coreografo che è, non si preoccupò affatto delle ovvietà e incongruenze della sua storia, cucita, come l'abito di Arlecchino, con scampoli di quei tessuti che si è detto. Il compito al quale, insieme al più celebre compositore inglese egli si era sobbarcato, era assai arduo, poichè si trattava, in realtà, di rinnovare, in termini il più possibile attuali, l'ideale del *divertissement* ciaikovskiano — il quale ha sempre usato raccontare, procedendo al rallentatore e con contorno di ampie piroette di solisti, di coppie e dell'intero ballo, le storie più assurde.

Il Principe delle pagode è il primo balletto di un compositore britannico che occupi una intera serata. Offerto come novità al pubblico londinese del Covent Garden nello scorso gennaio, è stato poi trasferito alla Scala con gli stessi interpreti nei ruoli principali e, naturalmente, con le medesime coreografia, scene e costumi. La musica di Britten — abile, gradevole e ottimamente strumentata — ha la stessa impronta di futile piacevolezza che si riscontra nella favola; essa ha confermato i grandi passi compiuti dal compositore inglese sulla via di un dissimulato manierismo. Il successo cordiale del balletto è stato favorito dalla collaborazione di danzatori, del corpo di ballo e dell'orchestra della Scala, brillantemente guidata da Luciano Rosada.

Nel quadro della collaborazione atlantica dopo gli inglesi del Covent Garden sono poi giunti alla Scala i francesi dell'Opéra guidati da André Cluytens, latori della parigginissima *Louise* di Charpentier, un'opera di larghi indugi, in cui la musica, incerta fra le ammalianti sirene wagneriane cui il musicista guardava con ammirazione e una radicata sensibilità massenetiana assorbita nella scuola, si mostra impari a descrivere gli sfondi da romanzo popolare sui quali assume rilievo la deliberata perdizione della protagonista.

Nell'esemplare edizione diretta da Cluytens sono da lodare gli apporti dei protagonisti, Jacqueline Bruinaire, rigorosamente aderente al personaggio di Louise per impostazione vocale e per figurazione scenica, e l'efficace Richard Martell. Accanto ad essi, nelle parti dei genitori di Louise, Nicola Rossi Lemeni e Hélène Bouvier. Di raro gusto evocativo e sobrietà la regìa di Giorgio Strehler, che ha avuto valida collaborazione nelle suggestive scene di Damiani e nei gustosi costumi di Ezio Frigerio.

Triplice spettacolo alla Piccola Scala con un giovane ma già affermato compositore milanese, Luciano Chailly, fra due «grandi» contemporanei: Casella e Stravinski. *Il Vagabondo azzurro* è un balletto costruito sui notissimi *11 Pezzi infantili* per pianoforte che Casella stesso aveva nel 1940 strumentato con quel suo gusto un poco aggressivo e spoglio del timbro orchestrale. La musica, come spesso succede in questi trasferimenti, purtroppo qui perde la disarmata birichineria che era la sua più simpatica caratteristica, ma mantiene il garbato nitore, la vivacità di atteggiamenti attorno ai quali si è mossa la coreografia niente affatto peregrina della Novaro.

Invece *Una domanda di matrimonio* di Luciano Chailly presenta, rispetto al pre-

MILANO - TEATRO ALLA SCALA

9 maggio 1957

IL PRINCIPE DELLE PAGODE

Balletto in 3 atti di John Cranko

Musica di **Benjamin Britten**

Personaggi e interpreti

Il Nano	*Bruno Telloli*
Il Buffone	*Graeme Andersen*
L'Imperatore	*Carlo Mauri*
Il Re del Settentrione	*Roberto Fascilla*
Il Re dell'Oriente	*Walter Venditti*
Il Re del Meridione	*Giancarlo Morganti*
Il Re dell'Occidente	*Mario Pistoni*
La Principessa Rosaspina	*Julia Farron*
La Principessa Bellarosa	*Svetlana Beriosova*
Il Principe delle Pagode	*David Blair*
La Luna	*Carla Fracci*
I Sovrani del Fuoco	*Fiorella Cova - Mario Pistoni*
Pas de six	*Vera Colombo - Fiorella Cova* *Elettra Morini - Giovanni Notari* *Bruno Telloli - Walter Venditti*

Maestro direttore e concertatore

Luciano Rosada

Coreografia di John Cranko

Prima rappresentazione in Italia

MILANO - PICCOLA SCALA

22 maggio 1957

UNA DOMANDA DI MATRIMONIO

Opera in 1 atto di Claudio Fino e Saverio Vertone
da Cecov

Musica di **Luciano Chailly**

Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Ivan Vassilièvic Lomov	*Luigi Alva*
Stefan Stefanovic Ciabukov	*Renato Capecchi*
Natalia Stefanovna	*Eugenia Ratti*

Maestro direttore e concertatore

Nino Sanzogno

Bozzetti, figurini e allestimento di Nicola Benois

Prima rappresentazione assoluta

cedente lavoro teatrale del giovane compositore milanese, un completo *révirement*. Quanto *Ferrovia sopraelevata*, inscenata al Festival di Bergamo nel 1955, si affidava a pure metafore strumentali, in un clima di esperimento, altrettanto *Una domanda di matrimonio* rientra nell'alveo della più recente tradizione della farsa musicale «a forme chiuse, chiara nella azione e spiritosa nella sostanza».

La Televisione allestendo l'omonimo atto di Cecov, aveva ispirato Chailly a trasferire nel clima cantante e parodistico dell'operina buffa i tre personaggi che vi agitavano le innocenti debolezze di una grigia umanità: Lomov, il pretendente pieno di acciacchi e complessi, Natalia una irosa zitella e il padre di lei, Ciabukov chiacchierone e intrigante.

Il lavoro, concepito e composto in due mesi sul libretto approntato da Claudio Fino e Saverio Vertone, si dispone con agilità varia e prestezza di mezzi: ritmi di mambo, di valzer lento, di tarantelle, che interpretano l'atteggiamento-base dei tre personaggi; un ameno declamato sillabico, insaporito da effetti e onomatopee strumentali; garbate parodie delle convenzioni e degli usi melodrammatici — il tutto con misura e accortezza. Luigi Alva, Eugenia Ratti e Renato Capecchi hanno dato un altro saggio del loro brio indiavolato e della loro spiritosa bravura. L'opera diretta con intelligente impegno da Nino Sanzogno è stata accolta dagli applausi calorosi e ripetuti del pubblico, visibilmente divertito.

Lo stesso Sanzogno è quindi salito sul palcoscenico a capo di un piccolo, valido gruppo di esecutori, per una rara esecuzione dell'*Histoire du soldat* stravinskiana. Vi ha trionfato Giorgio Strehler, regista di rare (e rispettose) conoscenze musicali, rivelatosi anche, nei panni del Lettore, attore di sorprendente vivacità.

RICCARDO ALLORTO

■

Breve ma di notevole rilevanza, la stagione sinfonica di primavera alla Scala. Ha preso l'avvio con un concerto diretto da Carlo Maria Giulini, che si è valso della collaborazione del violista Bruno Giuranna nella prima esecuzione assoluta del *Concerto* per viola e orchestra di Zafred, composizione vincitrice del Premio Marzotto 1956. Si tratta di un'opera sostenuta, che si aggiunge degnamente alla produzione del valente compositore triestino; il giovane violista per parte sua ne ha tratto tutte le possibilità espressive, ottimamente assecondato dal direttore.

Quest'ultimo ha poi ottenuto favorevoli consensi dirigendo validamente la terza Sinfonia di Schumann e lo strawinskiano *Uccello di fuoco*.

Nel secondo concerto, Rudolf Kempe, saldissimo direttore e musicista accorto, ha presentato il *Concerto per orchestra*, nuovo per Milano, di Carlo Franci; si tratta di una composizione di notevole impegno, non però chiaramente qualificata, per usare un termine politico, nei limiti di un preciso linguaggio espressivo. Kempe ha ottenuto un caldo applauso interpretando la quarta Sinfonia beethoveniana: la pianista Vera Franceschi, interprete del *Concerto* N. 1 per pianoforte e orchestra di Prokofiev, si è dimostrata ancora una volta strumentista agile e intelligente; anche se per un'opera di quella dimensione, agilità e intelligenza non sono elementi del tutto sufficienti.

Seguiva un concerto diretto da Lorin Maazel con l'intervento di Arturo Benedetti Michelangeli. Il direttore si cimentava in una pagina di Ghedini, *Marinaresca e Baccanale* e nella quarta Sinfonia brahmsiana; il pianista nel 4° *Concerto* di Rachmaninov: l'uno e l'altro salutati dal pieno entusiasmo del pubblico, dalla cordiale lode della critica; anche se taluni critici hanno rilevato la fragilità del *Concerto* di Rachmaninov, augurandosi di riascoltare presto l'illustre pianista in musiche più sostanziose.

Era la volta di Jonel Perlea, una vecchia preziosa conoscenza del pubblico scaligero, che si presentava con una Sinfonia mozartiana e con la raveliana *Rapsodia spagnola;* col coro diretto da Norberto Mola, si cimentava poi nella prima rappresentazione a Milano della *Messa per la Missione di Nyondo* di Bruni-Tedeschi, pagina densa di richiami folkloristici africani che ha lasciato un poco perplessi i critici milanesi, in genere scettici, come peraltro tutti i loro colleghi di fuori, sulle inflessioni africane uscite dalla penna dei musici europei.

La stagione si è conclusa come meglio non si poteva sperare: Dimitri Mitropulos ha diretto i *Tre pezzi per orchestra op.* 6 di Berg e la sesta Sinfonia in la minore di Mahler. Già la singolarità del programma e la eccezionale rilevanza del direttore sono sufficienti ad indicare l'interesse di quest'ultima manifestazione scaligera.

Le altre società concertistiche hanno ormai chiuso i battenti; sarebbe giusto ricordare almeno alcuni degli ultimi concerti, particolarmente validi ed interessanti, come quello, ad esempio, mirabilmente sostenuto dal pianista Carlo Pestalozza al Teatro del Popolo e tutto dedicato a pagine pianistiche contemporanee; od ancora quello dedicato dalla Polifonica Ambrosiana e dal suo direttore Don Giuseppe Biella all'Oratorio italiano da Carissimi a Perosi. La vita musicale della città, raggiunge in certi mesi, una tale intensità da rendere difficile un ordinata ed esauriente documentazione. Non resta dunque che ripercorrerne, rapidamente gli itinerari principali.

Un'osservazione a parte merita l'ultimo concerto della serie primaverile della Sala Ricordi, affidato ad un vivace gruppo di giovani clavicembalisti allievi di Gioietta Paoli Padova. E' almeno singolare che a Milano, nell'anno del Signore 1957, tanti intelligenti giovanetti, si adoprino per ristabilire la pratica di uno strumento come il clavicembalo. Singolare e confortante.

MEMO ZAMBRINI

ROMA

Oltre all'ultimo ricco concerto della stagione di Santa Cecilia, nel corso del quale Fernando Previtali ha diretto con maestria la cantata *Rinaldo* di Brahms e pagine dalle *Baccanti* di Ghedini, la fine di aprile ha visto un paio di iniziative meritevoli di essere ricordate: l'esecuzione all'Aula Magna di musiche di Torelli, Vivaldi e Bach da parte dell'Orchestra d'archi di Milano fondata e diretta da Michelangelo Abbado; e un Venerdì Musicale alla sala Franco Alfano dedicato a un interessante concerto-profilo di Francesco Santoliquido, di cui sono stati eseguiti brani pianistici, alcune liriche e la *Sonata in la* per violino e pianoforte, nell'interpretazione del soprano Linda Aldini, del violinista Pierluigi Urbini e della pianista Ornella Puliti Santoliquido.

Sempre alla fine di aprile, il Teatro dell'Opera ha messo in scena un ulteriore melodramma di repertorio, non previsto dal cartellone della stagione in corso e chiamato a sostituire altre opere venute a mancare per cause di forza maggiore (leggi: riduzione delle sovvenzioni). Si trattava del rossiniano *Guglielmo Tell*, avente come protagonista un commosso Giuseppe Taddei e come prima donna un'Orietta Moscucci nobilmente espressiva. Un caloroso successo ha compensato questi e gli altri interpreti, dal Filippeschi al Neri, dal Pirino al Cassinelli, dalla Corsi alla Doré, diretti con precisa duttilità da Oliviero De Fabritiis.

Il mese di maggio ha portato con sè la fine della Stagione operistica: una stagione difficile, faticosa, piena di incertezze, e tuttavia condotta sino in fondo „a prezzo di qualche sacrificio, con onorevole impegno. Ne è stata prova la penultima opera portata in scena, vale a dire l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, che ha trovato nella suggestiva regia di Margherita Wallmann, nella prestazione molto incisiva e misurata di Fedora Barbieri ed Onelia Fineschi, nella direzione controllata e chiara di Franco Capuana, nella collaborazione dell'ottimo coro e del corpo di ballo, altrettanti elementi di sicuro successo artistico. L'ultima opera del cartellone è stata invece l'*Otello* verdiano, in un'edizione uguale a quella presentata l'estate scorsa alle Terme di Caracalla: direttore Emidio Tieri, protagonisti la Fineschi e il Guichandut. L'unica differenza, graditissima, era la presenza di Tito Gobbi nella parte di Jago. Ricordia-

mo infine uno spettacolo fuori abbonamento di balletti, con tre interessanti riprese: *Giselle* di Adam (II atto), *Preludio al pomeriggio di un fauno* di Debussy, e *Canti del golfo di Napoli* di Rossellini.

Ma non possiamo considerare concluso il panorama operistico di maggio senza ricordare con le dovute parole di lode un delizioso spettacolo allestito al Teatro Eliseo il giorno 20 dall'Accademia Filarmonica Romana con la preziosa collaborazione del Collegium Musicum di Renato Fasano. Il programma comprendeva due opere settecentesche: *Il Maestro di cappella* di Domenico Cimarosa e *Il Filosofo di campagna* di Baldassarre Galuppi. Una piccola e selezionata compagnia di canto, guidata dalla sensibile regia di Corrado Pavolini, ha animato il palcoscenico con tutto il brio necessario. Citiamo i nomi, ben noti, di Paola Moffo, Elena Rizzieri, Sesto Bruscantini, Rolando Panerai, Fernando Jacopucci. Lo spettacolo, paragonato da un critico a una fresca ventata musicale, si è svolto così sotto il segno del più squisito buon gusto e del più vivo interesse artistico. E il successo, com'è logico, è stato caloroso e pieno.

Tornando al mondo dei concerti, il nostro dovere di cronisti ci porta a registrare con gioia un grande trionfo: quello decretato dal pubblico dell'Argentina il giorno 8 maggio a un celebre violinista russo, David Oistrach, chiamato per la prima volta a Roma dall'Accademia di Santa Cecilia. Egli ha scelto un programma che, opponendo il *Concerto in la* di Mozart al *Concerto in re* di Ciaikovski ,mostrava in rapida sintesi l'enorme campo entro il quale fiorisce il suo stile eccezionale. La parte orchestrale della bella manifestazione di arte è stata curata da Pietro Argento, che ha completato il programma con una *Sinfonia* haydiana. Con questa eccezionale seduta, la grande stagione accademica si è chiusa definitivamente. Ma il teatro Argentina, nel corso del mese, ha avuto modo di riaprirsi altre due volte per una breve serie di concerti a prezzi popolarissimi organizzati in attesa dell'inizio della stagione estiva alla Basilica di Massenzio: la prima volta, Ladislao Somogyi ha diretto pagine di Beethoven, Händel, Schubert, Kodaly e Berlioz; la seconda, Massimo Pradella si è dedicato a Rossini e Ciaikovski, nonchè al *1° Concerto* di Chopin in cui ha avuto la collaborazione del pianista Eduardo Vercelli. Entrambi i lunedì, gli applausi sono stati molti e soddisfatti.

Un altro noto solista, intanto, è passato per Roma a riscuotere uno di quei vibranti successi personali cui l'ormai lunga carriera lo ha da tempo abituato. Intendiamo riferirci a Rudolf Serkin, il cui concerto, dopo un rinvio dovuto a un'indisposizione, ha avuto luogo all'Eliseo sotto gli auspici della Filarmonica. Bach, Schubert, Beethoven e Brahms sono stati i quattro nomi sui quali il giorno 16 egli ha imperniato il programma; e in ciascuno la sua forte e sensibilissima personalità ha avuto modo di apparire in tutta la sua autorevole prestanza. Ecco un pianista in cui il sacro fuoco dell'arte non si spegne mai, nemmeno di fronte alle più fredde esigenze della tecnica.

GUGLIELMO BIRAGHI

NAPOLI

Risuscitando una gloriosa tradizione interrotta da molti decenni, il Conservatorio di S. Pietro a Maiella ha allestito quest'anno, nell'aulica sede del Teatro di Corte dell'ex-Reggia, l'Intermezzo di un suo dotatissimo allievo, Carlo Bruno. Salutiamo con compiacimento, anzi con emozione, questo avvenimento (attuato grazie all'entusiasmo e alla ferma volontà del Direttore Jacopo Napoli e dei suoi collaboratori), tanto più che esso è risultato più che positivo sul piano artistico vero e proprio. Ne siamo tanto convinti, che per una volta tanto usciamo dal prudente (e paterno) riserbo usato verso gli allievi del nostro Istituto (del quale ci onoriamo di far parte) per lodare senza riserve, addirittura in questa sede nazionale e internazionale, il ventiduenne autore dell'Intermezzo. Promettentissimo allievo di Renato Parodi, l'autore della *Favola dei tre gobbi* (dedotta dal teatro di Goldoni) è altresì un magnifico pianista (scuola Vitale), vincitore del Premio di esecuzione intitolato a Martucci. E' un giovane rotondetto e paffutello, che spira salute e buon umore da tutti i pori, e che tiene

a confermare l'una e l'altro nella sua musica. Questa, per nostra e sua fortuna, è vivace, maliziosa e pienamente discorsiva nella ben dissimulata raffinatezza. Le più positive esperienze dell'opera buffa, dai classici napoletani rispettosamente e affettuosamente goduti e vagheggiati (pur attraverso qualche eco mozartiana), sino a Wolf-Ferrari e a Stravinski, curiosamente e spregiudicatamente interrogati e mescolati da un talento sornionamente e tranquillamente assimilatore, sono ben presentati in questa partitura, il cui singolare equilibrio è presumibilmente dovuto, specie per quanto attiene allo strumento vero e proprio, alle vigili cure dell'Insegnante trepidamente rispettoso — tuttavia — della personalità (poichè di personalità si può ben parlare) del singolarissimo allievo. Anche l'esecuzione dell'operina, interamente affidata agli allievi del Conservatorio (validamente aiutati dagli allievi scenografi dell'Accademia di Belle Arti) merita una citazione e una schiettissima lode, essendo risultata di un livello assolutamente insolito in qualsiasi saggio di qualsiasi Conservatorio. Diretto dall'Autore e puntualmente interpretato dagli allievi cantanti Pina Schettino (ottima protagonista), Mario Sfarzo, Tommaso Bolognini e Giovanni Ambrosini, l'Intermezzo di Carlo Bruno (che era stato preceduto, nella stessa sera, da un illustre «antenato»: *Livietta e Tracollo* di Pergolesi), conseguì un meritatissimo successo. Esso sarà ripetuto quest'estate a Venezia, nel quadro delle Vacanze Musicali allestite da quel Conservatorio.

Le celebrazioni di Domenico Scarlatti, il grande cembalista della scuola napoletana di cui ricorre quest'anno il bicentenario della morte, ebbero solenne inizio, a cura del Comitato per le onoranze di cui demmo notizia a suo tempo, la sera del 28 maggio nella Sala Grande di S. Pietro a Maiella. Il clavicembalista Ruggero Gerlin, che da molti anni tiene cattedra qui a Napoli e che può a giusto titolo essere considerato tra i pochissimi autorevoli depositari della tradizione cembalistica pura (non mediata, insomma, attraverso il pianoforte), aveva scelto con cura amorevole 24 Sonate, accostate secondo un criterio sanamente e felicemente antologico. La inesauribile varietà di atteggiamenti del Grande Napoletano, rievocati in una cifra infallibile — il massimo del rigore nella più ariosa delle libertà — ci prese ben presto (di là da ogni aspettativa, confessiamo) nel suo cerchio magico, solo alla fine restituendoci alla coscienza dell'esterno avvenimento, che ricevè anche il timbro di una mondanità signorile e cordialmente plaudente.

Anche l'Associazione Alessandro Scarlatti volle chiudere la propria attività annuale nel nome del grande Domenico. L'indomani della stupenda «seduta» cembalistica di Gerlin, il Coro dell'Associazione, validamente istruito da Emilia Gubitosi, realizzò una bellissima esecuzione (direttore Franco Caracciolo) del *Te Deum* per otto voci e orchestra rispettosamente revisionato dal Gubitosi e realizzato orchestralmente, sulla scorta del «continuo», da Ugo Ràpalo. La breve pagina ha la precisione infallibile, la limpidezza, la ricchezza di atteggiamenti e la pregnanza delle Sonate per cembalo.

Oltre l'esecuzione del *Concerto* per violino di Barber, affidata tranquillamente all'ottimo e tante volte citato Giuseppe Prencipe, vogliamo qui ricordare quelle del *Miserere* di Jommelli e della *Musica per archi* di Enrico Mainardi, inclusa nello stesso programma in cui l'illustre violoncellista si esibiva nella triplice veste di strumentista, di Autore e di direttore. Non parleremo certo di Mainardi violoncellista, se non per accennare di volata al *Concerto in la maggiore* stupendamente interpretato, del settecentista Wagenseil, composizione altamente decorosa, e noiosetta anzichenò. Quanto alla *Musica per archi*, essa ci parve di sostanza disuguale: accanto a zone un po' sorde, opache e quasi enigmatiche, ti colpivano alcune schiarite, alcuni trasalimenti che erano qualcosa di più — non molto, forse — di una sapientissima, a momenti magica scrittura per il familiarissimo gruppo di strumenti. Il *Miserere* di Jommelli (il grande sconosciuto, la sfinge della scuola napoletana) è lungo, discretamente noioso, e tuttavia nobilmente espressivo e penetrante. Le due voci femminili (magnifiche interpreti, ammirevolmente ac-

cordate fin nell'alta qualità del vibrato, Bruna Rizzoli ed Ester Orell) lo consumarono lentamente come una caramella di marca, facendone assaporare la estrema levigatezza e la dolce intensità di alcuni tratti. La stessa sera, una autorevole interpretazione del *Triplo Concerto* di Casella (solisti Ornella Puliti-Santoliquido, Arrigo Pelliccia, Massimo Amfitheatroff) rinfrescò opportunamente agli ascoltatori la memoria del Musicista piemontese, di cui ricorre quest'anno il decennale della immatura fine.

A questo punto dovremmo chiudere sull'argomento dei Sinfonici al Conservatorio, non senza aver prima accennato al concerto commemorativo di Franco Alfano, di cui ricorderemo specialmente le *Liriche* e i *Poemi* di Tagore penetrantemente resi dalla sottile intelligenza interpretativa della signora Orell (il concerto era stato preceduto da un'affettuosa rievocazione di Ettore Desderi).

Che dire dell'attività dell'Accademia Napoletana? Questa si dà ora un gran daffare per allestire la quarta edizione del Concorso Casella, annunziata per la primavera del 1958. Naturalmente è già pronto, fin nei particolari, l'elenco dei pezzi richiesti per le prove eliminatorie e per la prova finale. Saranno ammessi i pianisti dal 15° al 32° anno di età. Il monte premi è di un milione di lire.

L'annata concertistica del sodalizio ha avuto fine il 20 maggio con un concerto del Gruppo Strumentale, che ha avuto il merito di farci ascoltare il *Quartetto in mi minore* del bresciano Guglielmo Bertolotti, insegnante di violino a S. Cecilia. Dei tre tempi del *Quartetto* il migliore è apparso il primo, ma si deve dire che tutta l'opera è stata ascoltata con interesse non tanto per quel che vi è di realizzato, quanto per gli strani fermenti avvertibili nel fondo, e talora affioranti. Accanto ad atteggiamenti, più che semplici, semplicistici, si colgono dei fremiti, delle vibrazioni sollecitanti la umana partecipazione dell'ascoltatore a quello che s'indovina essere il tormento — tutt'altro che volgare — di un individuo teso alla ricerca di se stesso e desideroso di colloquiare col prossimo (aspirazione massima, oggi scioccamente disprezzata). Ad apertura di programma, i violinisti Schininà e Tagliaferro avevano eseguito con animata concordia il bellissimo e «nuovo» *Duetto-Serenata in sol maggiore* di G. B. Viotti.

Riferiamo ora, brevissimamente, della stagione primaverile dei Sinfonici al S. Carlo. Per le note vicende relative alle sovvenzioni, la stagione era stata in pericolo fino all'ultimo momento. Alla fine si mise in moto, per concorde volontà dell'Amministrazione Comunale, dei Dirigenti e delle masse, ma potè prendere quota solo a poco a poco, e fu quasi un miracolo. Assenti da Napoli per alcuni giorni, non ci fu dato di presenziare al concerto inaugurale diretto da Adriano Lualdi, che nobilmente volle riproporre alla meditazione degli ascoltatori 1957 l'arte casta e fervidamente ingenua di Don Lorenzo Perosi, del quale fu eseguita *La Resurrezione di Lazzaro*. Nè ci trovammo in sede per il secondo concerto, diretto da Fabien Sevitzky con la partecipazione della pianista Mirella Zuccarini (*Concerto in do maggiore* di Beethoven): ci avrebbero incuriositi gli interpreti, non certo il pianeggiante programma. Alessandro Derevitzky, un direttore russo-napoletano reduce da un lungo periodo di lavoro all'Estero (dove ha diretto anche orchestre importanti, come la Filarmonica di Monaco), tenne il podio nel terzo e nel quinto concerto: calmo e sicuro di sè, il Derevitzky ha un senso cordiale e umano della musica. Oltre a pezzi di repertorio, egli fece ascoltare, nel suo secondo concerto, un dolente *Intermezzo* (dall'opera *Suor Manuela*) di Enzo De Bellis e il finale dell'opera *Judith*, di carattere marcatamente biblico, di Livio Luzzatto, più noto da noi come regista. All'esecuzione di quest'ultima pagina partecipò, con buonissimo risultato nella troppo breve parte, il soprano Aurora Lintura e il Coro del Teatro istruito da Lauro. Oltre a far

riascoltare la robusta *suite* hindemithiana tratta da *Mathis der Maler* e la incantevole seconda *suite* di Ravel da *Daphni et Cloé*, il Derevitzky presentò al pubblico del S. Carlo le piacevoli e socievoli *Variazioni concertanti* dell'argentino Ginestera, avvantaggiatesi dell'ottima forma dei solisti dell'orchestra. Accompagnò anche (nel primo concerto) il violinista Schininà in una esecuzione un po' audace (per lo stacco dei tempi) del mendelssohniano *Concerto in mi minore*.

Al centro della stagione si collocarono le esecuzioni davvero smaglianti di un Molinari Pradelli, in splendida forma anche rispetto ad altri suoi, pur felicissimi, momenti. Un'esecuzione come quella dei respighiani *Pini di Roma*, e dell'*Incantesimo del venerdì santo* (per tacere della beethoveniana *Settima*) sarà ricordata a lungo dal nostro pubblico; così come a lungo il sottoscritto ricorderà l'esecuzione calda e penetrante dei suoi *Canti popolari napolitani*, dal Molinari Pradelli portati al felice battesimo sancarliano nella interpretazione vocale di grande linea della intelligentissima Ester Orell, ancora di turno a Napoli...

Dopo un *récital* del violinista sovietico Davide Oistrack, che anche a Napoli sollevò ondate di entusiasmo, il S. Carlo volle chiudere l'annata laboriosa con un significativo spettacolo di danze: significativo, specie in questi momenti di amaro sconforto, del lavoro serio, tenace e silenzioso compiuto in questi anni in uno dei settori più delicati dell'Ente, che non ha solo allestito spettacoli appariscenti, ma ha ridato vita, con alto senso di responsabilità, a un organismo — la Scuola di Ballo — i cui frutti appena ora incominciano a maturare. A capo della Scuola sta la volontà quasi testarda — oltre che la riconosciutissima competenza — di una Bianca Gallizia, il cui nome è giusto sia ricordato in questa sede e in questo momento della fortunosa vita dell'Ente.

Abbiamo finito? sembra di sì, ma non senza aver detto della nobile commemorazione, seguita alcuni giorni fa al Conservatorio, di Florestano Rossomandi, prestigioso didatta e uomo di punta della cultura napoletana dell'epoca di Martucci. Riccardo Ricciardi, Terenzio Gargiulo e Gaspare Scuderi ricordarono il Maestro, senza distruggere l'incanto familiare della affettuosa commemorazione.

GIACOMO SAPONARO

FIRENZE

Il XX Maggio musicale fiorentino

Quest'anno, meglio che l'anno scorso, la Direzione artistica dell'Ente del nostro Teatro Comunale ha audacemente organizzato e formulato un Programma di alto interesse culturale, ritornando agli scopi ed ai caratteri della singolare Istituzione: e ciò ad onta delle enormi difficoltà che la crisi generale degli Enti lirici oppone alla normale evoluzione delle Stagioni teatrali.

Il programma comprendeva due riprese di opere che avevano suscitato una viva curiosità nel mondo musicale: e cioè gli *Abenceragi* di Cherubini e *La Donna del lago* di Rossini. A queste si aggiungevano *Katia Kabanova* di Janecek, non mai rappresentata in Italia e due novità di G. Francesco Malipiero, *Il Figliol prodigo* e *La Venere prigioniera* questa in prima assoluta, offerta in omaggio all'illustre maestro che compiva i suoi settantacinque anni e una eccezionale esecuzione del *Tristano e Isolda*. Esso doveva o dovrà continuare con alcuni concerti, con la esecuzione della *Resurrezione di Cristo* di Lorenzo Perosi in commemorazione del grande Maestro testè scomparso e con la messa in scena di alcuni balletti (fra i quali *La Giara* di Casella, *Il Mandarino meraviglioso* di Bartòk, l'*Estro arguto* sul *3° Concerto* per pianoforte di Prokofiev, e *Vienna si diverte* su musiche di Giovanni Strauss) tutti in nuove creazioni del coreografo Millos. Diamo notizia intanto delle manifestazioni svoltesi durante il mese di maggio.

La inaugurazione è toccata agli *Abenceraghi* di Cherubini, per la quale c'era una grande aspettativa data la fortuna incon-

XX Maggio Musicale Fiorentino

FIRENZE - TEATRO LA PERGOLA
14 maggio 1957

IL FIGLIUOL PRODIGO

Opera in 1 atto di Castellano de Castellani
Musica di **Gian Francesco Malipiero**
Proprietà G. Ricordi & C.

Personaggi e interpreti

Figliuol prodigo	*Angelo Loforese*
Primo compagno	*Amedeo Berdini*
Secondo compagno	*Angelo Rossi*
Terzo compagno	*Aurelio Oppicelli*
Il padre	*Fernando Corena*
L'oste	*Giulio Fioravanti*
Un mezzano	*Edio Peruzzi*
Un contadino	*Mario Frosini*

Maestro concertatore e direttore
Bruno Bartoletti
Regia di Alessandro Fersen - Bozzetti e figurini di Emanuele Luzzati
Prima rappresentazione assoluta

VENERE PRIGIONIERA

Commedia musicale in 2 atti
Musica di **Gian Francesco Malipiero**

Personaggi e interpreti

Venere	*Cesy Broggini*
Don Giovanni	*Herbert Handt*
Uidillo	*Amedeo Berdini*
Melchiorre	*Fernando Corena*
La pastorella	*Aureliana Beltrami*
Il pastorello	*Dino Formichini*
Il poeta fanatico	*Aurelio Oppicelli*
Il poeta contadino	*Lorenzo Testi*
Primo sbirro	*Alberto Lotti-Camici*
Secondo sbirro	*Mario Frosini*

Maestro concertatore e direttore
Bruno Bartoletti
Regia di Alessandro Fersen - Bozzetti e figurini di Emanuele Luzzati
Prima rappresentazione assoluta

trata dalla *Medea* ripresa in un Maggio passato. Questa precedenza non ha giovato alla genuina impressione sul pubblico e sulla critica. Curiosa impressione: l'opera nella splendida esecuzione è stata giudicata bellissima quanto a contenuto musicale, ma non ha scosso in modo da essere giudicata vitale e capace di resistere nel repertorio come *Medea*. A parte la considerazione che il libretto dello Jouy è un barbaro libretto senza razionale svolgimento di azione e di caratteri, la costruzione dell'opera andrebbe più pacatamente osservata attraverso ripetute esecuzioni.

Se non si vuole riconoscere quale merito essenzialmente artistico, l'avere anticipato spirito e stilemi dell'epoca romantica posteriore — e questo non è merito da trascurare — bisognerebbe intendere che dietro il carattere un po' cattedratico dell'Autore si cela un cuore che palpita sinceramente ma spesso evita di abbandonarsi alla effusione canora e cova un poco sotto la cenere: scaldarsi a quel foco allora esige un piccolo sforzo che purtroppo, nè il pubblico nè la critica sono disposti a fare così facilmente ad una prima audizione. Eppure è stata riconosciuta dai più avveduti la bellezza e anche la forte espressione drammatica di buona parte del secondo atto e di tutto il terzo atto. L'esecuzione è stata magnifica sotto l'attenta, appassionata cura di Carlo M. Giulini che l'ha diretta con artisti qualificati come Anita Cerquetti, Louis Roney, Alvino Misciano e Mario Petri nei ruoli principali. Ottimo il coro preparato da Andrea Morosini; assai indovinata la regia di Luigi Squarzina, bene intonate le scene e i costumi su bozzetti di Mario Chiari e di Mario De Matteis e accuratissimo l'allestimento scenico di Pietro Caliterna.

Le opere *Il Figliuol prodigo* e *Venere prigioniera* di G. F. Malipiero sono state inscenate al teatro della Pergola. La prima era conosciuta per essere stata eseguita in edizione radiofonica e stampata da Casa Ricordi. Essa si collega direttamente ai modi poetici e stilistici del Malipiero migliore già affermatosi nelle *Sette Canzoni* e ispirato al dramma sacro di Pierozzo Castellano Castellani, ne intensifica il contenuto poetico attraverso un declamato aderente alla parola-verbo e ad una traduzione sinfonica ricca di colore e di espressività mercè trasformazioni incessanti di timbro e di armonie sempre di suggestione intima. L'opera ha avuto successo incontrastato. La seconda opera, nuovissima, *Venere prigioniera*, fondata su di un soggetto liberamente inventato dall'autore e che contiene un simbolismo eccessivo, ha un po' sconcertato; ma, in ogni modo, ha interessato per certe aperture modernissime dell'autore verso esperienze nuove, che un maggiore equilibrio dell'azione avrebbe meglio messo in valore.

Le due opere sono state concertate e dirette dal giovane maestro Bruno Bartoletti, verso il quale giustamente si è rivolta la attenzione del pubblico e della critica per le innegabili doti di intuizione artistica, pronta e di sicura comunicativa. Sono stati interpreti del *Figliuol prodigo* Angelo Loforese, Amedeo Berdini, Angelo Rossi, Aurelio Oppicelli, Fernando Corena, Giulio Fioravanti; della *Venere prigioniera* Cesy Broggini, Herbert Handt, il Corena, il Berdini, Aureliano Beltrami, Dino Formichini, l'Oppicelli. Regista di entrambe Alessandro Fersen, scenografo Emanuele Luzzatti, allestitore scenico Piero Caliterna.

Allo stesso teatro della Pergola è pure andata in scena *Katia Kabanova* di Leos Janacek. Il realismo dell'*Uragano* di Ostrovski, da cui è tratto il soggetto, è rivissuto artisticamente dal musicista autore anche di *Jenufa* con tale originalità di espressione vocale e strumentale da avvincere e convincere profondamente. La originalità consiste nell'aderire con il declamato melodico ad ogni minimo piegarsi del discorso e della parola e nell'avvolgere la espressione vocale con un sinfonismo, denso di motivi brevi e incisivi, e armoniosamente soffuso di colore simbolico, discreto e quasi pudico. L'efficacia emotiva è irresistibile, pur mantenendosi in un'atmosfera dignitosa, scevra di ogni sovrabbondanza retorica. Ne sono stati interpreti scenicamente e musicalmente ben intonati. Valeria Heybalova, Melania Bugarinovic, Biserka Cvcic, Drago Stare, Stevan Krstic, fra i principali. L'ha di-

retta amorosamente Kresemir Baranovic; regista avveduto Madlen Sablic, bozzettista sobrio Miomir Denic. Successo caloroso.

L'ultimo spettacolo del mese è stato una edizione, che nella sua omogeneità e nella sua accuratezza, non si era mai veduto, del *Tristano e Isolda* di Wagner. Basta far l'elenco degli artisti: Birgit Nilsson, Wolfgang Windgassen, Gustav Neidlinger, Grace Hoffman, Otto von Rohr Robert Zauhöfer. L'ha diretta con profonda passione Arturo Rodzinski.

Due concerti si sono affiancati alle opere liriche: uno del grande violinista David Oistrakh che, ha riconfermato le sue alte doti di tecnica e di stile in Sonate di Beethoven, Franck, Prokofiev e Tartini, l'altro tenuto dal mezzosoprano Teresa Berganza, accompagnata dal pianista-compositore Ernesto Halffter i quali hanno svolto con gusto fine un programma ispirato a canzoni spagnole.

Il Maggio musicale ora continua con i Balletti suaccennati, ma le condizioni precarie della situazione degli Enti lirici hanno obbligato ad abolire la ripresa della *Donna del lago* di Rossini, per cui v'era viva aspettativa. Si spera che il resto del programma ideato (*Ernani*, *Orfeo* monteverdiano, *Oratorio* di Perosi e altri concerti) possa arrivare in porto.

ADELMO DAMERINI

VENEZIA

Al Teatro La Fenice si è svolta la consueta Stagione autunnale dei concerti sinfonici: di esecuzioni di opere classiche da segnalare il ciclo delle nove Sinfonie beethoveniane dirette da Sergiu Celibidache (solisti per la 9ª: Renata Scotto, Nora Palmieri, Tommaso Frascati; Giorgio Tadeo) e il *Requiem tedesco* di Brahms diretto dallo stesso (solisti Karla Schlean, Mario Sereni); orchestra e coro locali, maestro del coro Sante Zanon. Gli altri concerti sono stati diretti da Pierre Monteux, Hans Haug, Pietro Argento, Rudolf Moralt, Alberto Erede. Hanno partecipato i solisti: pianisti Jacques Klein, Rodolfo Caporali, Nikita Magaloff, violista Bruno Giuranna, arpista Clelia Gatti Aldrovandi. Composizioni nuove o quasi: *Trifons, tema con due derivazioni*, di Guido Guerrini, *Tema con variazioni* di Donato di Veroli; *Concerto* per viola e orchestra di Bartók; *Concerto* per arpa e orchestra di Mario Zafred. Non novità ma rarità (e chi sa se mai prima eseguita a Venezia?) la ouverture *Il Corsaro* di Berlioz.

Il programma della Stagione teatrale alla Fenice — iniziatasi come di consueto nel tardo gennaio, precisamente il giorno 22, terminata il 24 marzo — ha avuto quest'anno un carattere di particolare solidità e quadratura, in quanto che le novità — che è quanto dire le avventure, i rischi dell'imprevisto — sono state ridotte al minimo, e la maggior parte delle opere apparteneva a quante ormai chiunque non ami l'assurdo o il paradosso pone nell'olimpo dell'arte consacrata, nel senso migliore dell'espressione. Ciò per altro non significa, di per sè e in particolare nel caso presente, un adagiarsi nel comodo della tradizione: basti dire che la parte preminente e centrale della Stagione è stata costituita dal gran ciclo nibelungico wagneriano che nella generale incertezza oscillante tra le parole qualificative «trilogia» e «tetralogia», preferiamo chiamare «sagra scenica», come ha voluto l'autore (*Bühnenfestspiel*). Ciò è stato veramente un avvenimento per Venezia, ove il ciclo non si era più rappresentato da quando, poco dopo la morte di Wagner

XX Maggio Musicale Fiorentino

FIRENZE - TEATRO COMUNALE
9 maggio 1957

GLI ABENCERAGI
(Lo Stendardo di Granata)

Opera in 3 atti di Etienne Jouy
Versione ritmica di Libero Granchi
Musica di **Luigi Cherubini**

Personaggi e interpreti

Noraima	*Anita Cerquetti*
Almansor	*Louis Roney*
Consalvo	*Alvino Misciano*
Alemar	*Mario Petri*
Abderramen	*Aurelian Neagu*
Alamir	*Paolo Washington*
Kaled	*Valiano Natali*
Octair	*Augusto Frati*
Egilona	*Lydia Toncelli*
Due Ancelle	*Carla Caravita* *Maria Bertolini*
Un Araldo	*Lorenzo Testi*

Maestro concertatore e direttore
Carlo Maria Giulini

Regia di Luigi Squarzina - Coreografia di Aurelio Millos

Prima rappresentazione in Italia

XX Maggio Musicale Fiorentino

FIRENZE - TEATRO LA PERGOLA
16 maggio 1957

KATJA KABANOVA

Opera in 3 atti di Vincenc Cervinka da l'*Uragano* di N. Ostrowsky
Musica di **Leos Janacek**

Personaggi e interpreti

Katja	*Valeria Heybalova*
Marfa	*Melania Bugarinovic*
Vàrvara	*Biserka Cvejc*
Boris	*Drago Starc*
Tichon	*Stevan Krstic*
Dikoy	*Nicola Cvejc*
Glasa	*Ljubica Vrrajnov*
Feklusa	*Radmila Vasovic*
Koudriach	*Stevan Andrasevic*
Kuligin	*Zivojn Milosavlievic*
Una popolana	*Margita Micic*

Maestro concertatore e direttore
Kresemir Baranovic

Regia di Mladen Sablic

Prima rappresentazione in Italia

— ed è commovente il rievocarlo, poichè tutti sanno che questa città raccolse di Wagner l'ultimo respiro — esso veniva per la prima volta eseguito in Italia dalla compagnia tedesca «Teatro Wagner» viaggiante pure con orchestra e coro, sotto la direzione di Anton Seidl (e non è un male ricordare che, contrariamente a quanto si potrebbe supporre circa la preparazione e la predisposizione dei pubblici ed ambienti musicali italiani di allora, l'avvenimento destò un entusiasmo indescrivibile).

Questa volta il ciclo è stato diretto da Franz Konwitschny, moravo, direttore di orchestre stabili a Berlino e a Lipsia; l'orchestra e il coro erano quelli stabili del nostro teatro, gli interpreti vocali o tedeschi o comunque stranieri; s'intende che l'esecuzione è stata integrale, e che, fatta eccezione per il coro, si è cantato sul testo originale tedesco. Ecco i nomi degli interpreti (notare che non tutti i personaggi hanno avuto lo stesso interprete in ogni opera del ciclo): Heléne Werth (*Brunnhilde*), Carla Martinis (*Sieglinde*, e *Brunnhilde* nel *Sigfrido*), Kerstin Meyer (*Frika*, una Walkiria minore, *Waltraute* nel *Crepuscolo*), Judith Helwig (*Freia*, *Gutrune*, una Walkiria, una Norna), Ruth Siewert (*Erda*, una Walkiria, una Norna), Emmy Funk (una Figlia del Reno, una Walkiria, l'uccellino), Dorothea Frass (Figlia del Reno, Walkiria, Norna), Sonia Drascher (Figlia del Reno, Walkiria, Norna), Hemmj Herze (idem), Barbara With (Walkiria); Paul Schöffler (*Wotan*), Edmond Hurshell (idem, nella *Walkiria*), Sigur Bjorling (*Il Viandante*, cioè *Wotan* nel *Sigfrido*), Karl Liebl (*Siegfried*), Josep Gostic (idem, nel *Crepuscolo*), Hasso Eschert (*Froh*, *Siegmund*), Toni Blankenheim (*Alberich*), Adolf Vogel (idem, nel *Crepuscolo*), Erich Zimmermann (*Mime*), Ludwig Hofmann (*Fafner*), Alois Pernestofer (*Fasolt*, *Hunding*, *Gunter*), Wilhelm Ernst (*Loge*), Joseph Greindl (*Hagen*) Alexander Fenyves (*Donner*). La regìa era di Wolfgang Wagner, nipote dell'autore (precisamente figlio di Siegfried); evidentemente in essa l'intendimento antiverista fino all'estremo, fino cioè alla non osservanza di varie indicazioni del testo originale (esempi, nel *Crepuscolo degli Dei*: Sigfrido, colpito da Hagen, era privo dello scudo con cui dovrebbe avventarglisi contro prima di cadere; il cavallo Grane non compariva in scena; Gutrune non emetteva il grido sul cadavere di Sigfrido; ecc.).

Delle altre opere che ancora sono state scelte nel grande repertorio ottocentesco: l'*Otello* verdiano con cui si è inaugurata la stagione, e *Boris Godunov* di Mussorgski nella comune revisione di Rimski-Korsakov; due nel melodramma del primo novecento, cioè *Turandot* di Puccini e *I Quatro Rusteghi* di Wolf Ferrari, quest'ultima inquadrata nelle manifestazioni commemorative goldoniane. Non è mancata infine un'opera nuova per Venezia: *Il Console* di Menotti.

Otello, diretto da Oliviero De Fabritiis, ha avuto ad interpreti vocali principali Rosanna Carteri, il tenore Carlo Guichandut, il baritono Ugo Savarese. Nelle altre parti Anna Maria Canali (*Emilia*), Adelio Zagonara (*Cassio*), Ottorino Begali (*Roderigo*) ecc. Nel *Boris*, diretto da Tullio Serafin, accanto al protagonista Nicola Rossi Lemeni hanno cantato Anna Maria Capel, Teresa Querol, Ebe Ticozzi, Norma Palmieri, Annamaria Canali, Mariano Caruso, Alessandro Maddalena, Antonio Annaloro, Leo Pudis, Gaeano Fanelli, Florindo Andreolli, ecc.

In *Turandot*, diretta da Franco Ghione protagonista è stata Carla Martinis; nelle altre parti vocali Orietta Moscucci, Roberto Turrini, Ottorino Begali, Alessandro Maddalena, il trio Guido Mazzini-Florindo Andreolli-Mariano Caruso, Umberto Scaglione. Nell'opera di Wolf Ferrari, diretta dal nipote Manno Wolf Ferrari, le parti dei quattro protagonisti sono state interpretate da Vito de Taranto, Silvio Maionica, Ivo Vinco, Melchiorre Luise; le altre da Gianna Pederzini, Mariella Adani, Ilva Ligabue, Silvana Zanolli, Alvino Misciano, Glauco Scarlini, Annalia Bazzani. Nel *Console*, diretto da Bruno Bogo, hanno cantato Jolanda Gardino, Sofia Bandini, Anna Maria Canali, Giovanna Fiorani, Rossana Zerbini, Marisa Salimbeni, Piero Guelfi, Glauco Scarlini, Alessandro Maddalena, Umberto Scaglione, Renzo Gaetani.

Registi, per le varie opere al di fuori del ciclo wagneriano, sono stati Riccardo Moresco (*Otello*, *Il Console*), Carlo Piccinato (*Boris*, *Turandot*) e il noto attore Cesco Baseggio (*I Quatro Rusteghi*: le scene sono state date dal pittore novantenne Giuseppe Cherubini). Maestro del coro, come sempre, Sante Zanon.

E' ancora da segnalare la consuetudine presa in questi anni dell'Università popolare di offrire al pubblico, nella sede dell'Ateneo veneto, una serie di discorsi di illustrazione divulgativa delle opere eseguite nella Stagione teatrale, in date precedenti e prossime alle prime rappresentazioni rispettive. Ecco i nomi dei conferenzieri: per *Otello*, il sottoscritto, per *Boris*, Raffaele Cumar; per *Il Console*, Riccardo Allorto; per *Turandot*, Bruno Bidussi; per *L'Anello del Nibelungo*, Angelo Eprikian; per *I Quatro Rusteghi*, Adriano Lualdi. Per il ciclo wagneriano, qualcosa di simile si è fatto anche altrove (con oratori diversi), ossia nella serie delle manifestazioni dell'Agimus, di cui avremmo a parlare prossimamente e per il circolo intellettuale femminile FIDARA.

FABIO FANO

■

Le Vacanze Musicali indette dal Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, quest'anno avranno luogo nel periodo 18 agosto - 20 settembre 1957.

L'iscrizione è riservata ai giovani, italiani e stranieri, diplomati dai Conservatori di Musica e Accademie o iscritti ai corsi superiori.

Le domande, corredate dalla scheda di iscrizione, dovranno pervenire alla Direzione del Conservatorio Benedetto Marcello - Venezia.

Le Vacanze Musicali intendono diffondere la conoscenza delle tradizioni musicali italiane nei vari secoli, con particolare riguardo alla gloriosa Scuola veneziana. Quest'anno sarà dato particolare rilievo a tre ricorrenze celebrative: Giovanni Gabrieli e la Cappella di San Marco; Carlo Goldoni e la Musica; Domenico Scarlatti.

TRIESTE

I concerti sinfonici domenicali all'Auditorium sono continuati con tre buone mattinate dei maestri Vittorio Negri Bryks (31 marzo), Roberto Cecconi (7 aprile) e Aldo Priano (14 aprile). Il primo ha presentato tra l'altro il 2° *Concerto* per orchestra da camera con trombone obbligato di Boris Porena, lavoro eseguito all'ultimo Festival di Venezia, e che anche a Trieste è piaciuto per la sua condotta chiara, sanamente concepita, ricca di un estro garbato e intelligentemente controllato. Ottimo il trombonista Italo Desilla che ha interpretato la parte obbligata. Roberto Cecconi, oltre alla 2ª *Sinfonia* di Borodin, ha eseguito un *Tema e variazioni* del maestro bresciano Luigi Manenti, compositore di solida preparazione e capace di realizzare efficaci atmosfere timbriche, quali si palesano nel notevole lavoro presentato. Aldo Priano ci ha fatto invece conoscere un giovanissimo e ottimo violoncellista, Franco Maggio Ormezowsky, interprete del *Concerto in si bemolle maggiore* di Boccherini.

Intanto è cominciata al Verdi la grande Stagione sinfonica di primavera, che comprende una dozzina di concerti. La serata inaugurale (8 aprile) era dedicata alla *Passione secondo San Matteo* di G. S. Bach, eseguita dal Bach-Chor di Monaco, diretto dal giovane maestro Karl Richter. Edizione nel complesso ottima, appena infirmata da una tendenza ad affrettare i tempi. Il secondo concerto era affidato a Antonio Pedrotti (27 aprile) e comprendeva nel suo programma la suite dall'*Uccello di fuoco* di Stravinski, i *Canti del viandante* di Gustavo Mahler, eccellentemente interpretati da Magda Laszlò, e la *Sinfonia breve* per orchestra d'archi di Mario Zafred, di serrata e sintetica condotta, pungente nei ritmi, logica e conseguente nel discorso.

Alla Società dei Concerti, il Quartetto Ungherese ha eseguito il pensoso e cupo 2° *Quartetto* di Bela Bartòk si è pure rivolto il pianista Geza Anda, con la 2ª *Suite* per pianoforte. La cantante spagnola Teresa Berganza ci ha fatto conoscere interessanti saggi di lirica contemporanea spagnola, tra cui brani di Jesus Guridi, Ernesto Halffter, e due ottime liriche del più giovane Xavier De Montsalvatge (*Cancion de cuna para dormir a un negrito*, e *Canto negro*). L'attività di aprile del sodalizio (comprendente pure

un concerto dell'Ottetto di Vienna) ha chiuso la stagione cameristica in bellezza con uno stupendo concerto del Trio di Trieste (Beethoven, Ravel, Brahms). Degna di rilievo la notizia della costituzione della sezione triestina dell'Agimus, diretta dal maestro Gabriele Bianchi, Direttore del Conservatorio di Trieste. La attività dell'Agimus triestina si è subito felicemente avviata, con una commemorazione di Toscanini tenuta da Vito Levi, con il concerto della clavicembalista Egida Sartori Giordani, che ha eseguito musiche di Domenico Scarlatti, nel bicentenario della morte, con una serata di arpa e canto, sostenuta dalla giovanissima arpista Susanna Mildonian, e dalla soprano Rita Pierobon, che con la collaborazione pianistica del maestro Aldo Voltolin, ha eseguito tra l'altro la *Lettera amorosa* di Monteverdi. Infine, il ciclo si è chiuso con il complesso strumentale da camera dell'Agimus di Venezia, diretto da Pasquale Rispoli. In quest'ultimo programma comparivano pure il *Concerto in re maggiore* per archi e liuto di Antonio Vivaldi, realizzato e trascritto per chitarra da Alessandro Mirt, ed eseguito dal giovane chitarrista Angelo Amato. Il soprano Marisa Salimbeni ha invece cantato, la *Donna lombarda* di Pizzetti, dalle *Tre Canzoni* per canto e archi.

Per il C.U.M. è intervenuto all'Auditorium il Coro dell'Università di Münster, diretto da Herma Reuter, e con un programma particolarmente indicativo, comprendente tra l'altro un succoso *Meine Seele erhebt Gott den Herren* per contralto e coro del tedesco Hugo Distler, morto nel 1942 in giovane età, due singolari saggi religiosi di Igor Stravinski: *Pater noster* e *Ave Maria*, e cinque brani dai *Catulli Carmina* di Carl Orff, tutti singolarmente efficaci nella loro condotta prevalentemente a sequenze parallele.

Al C.C.A. si è avuta una commemorazione di Domenico Scarlatti, svolta con molta intelligenza da Adelmo Damerini, e un concerto di canzoni popolari francesi, sostenuto dal Duo Benoît.

La Stagione sinfonica al Verdi è continuata felicemente nel mese di maggio con il concerto di Thomas Schippers, solista Luciano Sangiorgi, e con quello di Ettore Gracis, che aveva anche il pregio di un programma non consueto: la ouverture alla *Bella Greca* di Cimarosa, la *Rapsodia spagnola* di Ravel e in prima esecuzione a Trieste, la *2ª Suite op. 4* di Bela Bartòk, vigorosa opera giovanile del maestro ungherese, piena di fermenti espressionistici felicemente fusi col *melos* nazionale. Il concerto di Gracis permetteva pure al pubblico triestino la felice conoscenza del giovanissimo pianista milanese Maurizio Pollini, impegnato nel *5º Concerto* di Beethoven.

Seguiva la serata del polacco Stanislao Skrowacewsky, che presentava pure un concertista adolescente, già noto a Trieste il violinista Salvatore Accardo, che ha avuto il merito anche di esibirsi in un eccellente lavoro contemporaneo: il *Concerto per violino e orchestra* di Aran Kaciaturian, lavoro magnificamente costruito e non privo di personalità, e quello che forse più conta, assai gradito dal pubblico. Figuravano pure le gustose e coloritissime « impressioni dal vero » *Strapaese* di Carlo Alberto Pizzini, pure molto applaudite. Il concerto di Dean Dixon, di particolare aveva nel programma il *Doppio Concerto* per violino e violoncello di Brahms, egregiamente interpretato nelle parti solistiche da Franco Gulli e Benedetto Mazzacurati.

Rudolf Kempe, con i *Quadri di un'esposizione* di Mussorgski e il *Till Eulenspiegel* di Strauss poneva altresì in speciale luce la bravura collettiva e individuale dell'Orchestra triestina Francesco Molinari Pradelli presentava nel suo programma una novità assoluta di maestro triestino: la *Ballata* di Vito Levi, composta nel 1956. La *Ballata* di Levi, che viene ad aggiungersi alla cospicua produzione del maestro (comprendente, in campo sinfonico, i poemi sinfonici *Carso*, *Dodici fanciulle*, il ciclo *Personaggi manzoniani*, la *Rapsodia in memoriam*, il *Concerto* per violino e altro), conferma la solida natura inventiva del Levi, oltre a un ferrato dominio dell'orchestra, e raggiunge apici di commossa poesia, in una vicenda sinfonica idealmente e romanticamente narrativa. Inserito nella Stagione un *récital* del pianista Arthur Rubinstein, che non s'è dimenticato della musica contemporanea, con la gustosa suite *O prole do bebe* concepita in chiave infantile dal brasiliano Hector Villa Lobos.

Esaurita ormai l'attività cameristica, annoteremo ancora uno splendido concerto dell'organista Ferruccio Vignanelli, in occasione dell'inaugurazione del nuovo organo al Seminario, e, per essersi svolto pubblicamente all'Auditorium, il concorso corale regionale intitolato al maestro triestino Antonio Illersberg, indetto dalla Rai, e vinto nella categoria cori misti dal complesso Tartini diretto da Giorgio Kirschner, e in quella dei cori virili dalla Corale P. Carniel diretta da Lucio Gagliardi a pari merito con il coro Montasio diretto da Mario Macchi.

Di Illersberg ha voluto ricordarsi pure il Comune, donando al Conservatorio un medaglione con l'effigie del Maestro, opera di Marcello Mascherini.

Tra le conferenze, degne di menzione quelle di Raffaello Monterosso al C.C.A. su *Vincenzo Bellini*, e di Riccardo Malipiero all'Usis sulla *Musica negli Stati Uniti*.

GIULIO VIOZZI

TORINO

Con il mese di maggio, artisticamente attraente e proficuo, ebbe praticamente termine l'intensa Stagione musicale 1956-1957, caratterizzata in quest'ultima fase da un vario e piacevole svolgimento.

Innanzitutto desideriamo soffermarci sulla Stagione lirica primaverile, ai cui responsabili — primo fra tutti il Sovrintendente Ferruccio Negrelli — diamo volentieri atto di essere riusciti a presentare un cartellone sufficientemente originale e "coraggioso", e al tempo stesso ad allestire una serie di spettacoli decorosi: risultati tanto più apprezzabili se commisurati alle notevoli difficoltà di ordine tecnico e artistico che essi hanno dovuto superare.

Per la serata inaugurale venne scelto il *Principe Igor*, pressochè sconosciuto a Torino, dove se ne ricorda una sola esecuzione in lingua originale molti anni or sono. Opportuno parve quindi riascoltarlo, anche se le ampie e forse ingiustificate mutilazioni cui viene regolarmente sottoposto, finiscono per metterne in risalto i difetti strutturali più che gli innegabili pregi melodici affioranti dal fertile *humus* del canto popolare russo. La presente edizione va tuttavia lodata per il soddisfacente amalgama raggiunto, frutto degli sforzi combinati di Oliviero De Fabritiis, esperto direttore, Enrico Frigerio, accorto regista, Adolfo Fanfani, solerte guida del coro, e Ria Legnani, ottima prima ballerina e coreografa. Fra i solisti emerse Boris Christoff, vocalmente alquanto appannato ma sempre interprete di esemplare linea stilistica e di precisa caratterizzazione scenica nella duplice veste di *Galitzky* e di *Kontchak*. Ottima impressione suscitò pure la già collaudata coppia formata dal basso Mariotti e dal tenore Ercolani. Completavano il *cast*, più o meno efficacemente, Giuseppe Valdengo, protagonista di vigorosi mezzi vocali, Pier Miranda Ferraro, Elisabetta Barbato, Laura Didier e, in una particina di fianco, il mezzosoprano Tatiana Kozelkin, vincitrice dell'ultimo concorso G. B. Viotti.

Ugualmente non dispiacque il ritorno sulle nostre scene de *I Quatro Rusteghi*, anche se al maggiore godimento estetico avrebbero indubbiamente giovato la cornice settecentesca del Carignano e una esecuzione più rispondente alle particolari esigenze dell'opera. Essa, infatti, più di ogni altra richiede buon gusto, misura, discrezione, oltre a voci gradevoli nel timbro, duttili nell'espressione, esemplari nella dizione e nel fraseggio.

L'attuale edizione, affidata alle cure del Mº Gerelli e del regista Marchioro, non parve sempre obbedire a queste esigenze. I cantanti fecero comunque del loro meglio per conferire brio e vivezza alla vicenda goldoniana, conseguendo talora apprezzabili risultati, specie per merito di Magda Olivero, confermatasi espertissima attrice nel difficile ruolo di *Felice*, del tenore Lazzari, piacevoli *Filipeto*, e del basso Maddalena (*Simone*), a nostro avviso il migliore dei "rusteghi".

Il momento culminante della breve stagione coincise però con la presentazione del *Monte Ivnor*, giunto solo ora nella città natale del suo compositore — Lodovico Rocca, direttore del nostro Conservatorio — a diciotto anni dalla prima esecuzione di Roma. L'accoglienza del

pubblico torinese, come già di quello romano nel 1939 ha avuto anche il significato di un consenso rivolto a un compositore che è rimasto sempre coerente al suo credo estetico e mai venne a patti con esigenze di natura extra-artistica. Al buon esito della serata contribuirono in eguale misura la penetrante direzione del M° La Rosa Parodi, la regia di Riccardo Moresco, la suggestiva messinscena importata dal San Carlo (lo stesso dicasi per le scene dell'opera di Wolf-Ferrari: esempio di collaborazione che converrà continuare), il comportamento del coro, e infine la buona prova del numeroso gruppo di solisti, fra cui s'imposero per intensa vibrazione del canto Piero Guelfi, Myriam Pirazzini e Giorgio Algorta.

Infine, accanto a due riusciti spettacoli affidati ai Balletti del Marchese di Cuevas, il difficile compito di rappresentare il repertorio in questo cartellone venne assolto dal *Ballo in maschera*, scelto all'ultimo momento in sostituzione del meno frequente *Ernani*. L'Ente, dati i momenti che corrono, non poteva che limitarsi a offrirne un'esecuzione dignitosa, e tale essa fu, soprattutto per merito del M° De Fabritiis, solerte coordinatore dell'orchestra e dei solisti, fra i quali emersero il tenore Bergonzi e il baritono Mascherini, stilisticamente il più persuasivo della compagnia.

Accanto alla Stagione lirica assunse particolare rilievo il ciclo finale dei concerti sinfonici allestiti dalla Rai. Piacque anzitutto il Trio di Trieste, impegnato, sotto l'efficace guida di Ferruccio Scaglia, nell'esecuzione dello stupendo *Triplo concerto in do maggiore* di Beethoven. Seguirono poi i due concerti affidati all'insigne bacchetta di André Cluytens, confermatosi direttore di squisita sensibilità artistica particolarmente nella poderosa ma non sempre equilibrata partitura berlioziana dell'*Enfance du Christ*. Speciale interesse rivestì anche il concerto brahmsiano ottimamente diretto da Carlo Maria Giulini con la collaborazione solistica, per il *I° Concerto in re minore*, dell'eccellente Rudolf Serkin.

Chiuse la lunga e meritoria stagione, in una serata improntata a sfarzosa mondanità, la *Messa da requiem* di Verdi che avrebbe dovuto segnare il ritorno sul podio torinese di Guido Cantelli. La sua morte fece soltanto modificare il programma: con opportuna decisione i dirigenti della Rai vollero infatti dedicare alla memoria del giovane direttore, così immaturamente scomparso, questa *Messa da requiem*, affidandone la direzione a Mario Rossi. Non è stato tuttavia quell'avvenimento d'arte che ci si attendeva: nè il direttore nè gli esecutori (Stella, Danieli, Misciano, Cava), o per limiti naturali o per la poco felice serata, furono in grado di soddisfare le esigenze tecnico-stilistiche della poderosa e multiforme opera verdiana, restando nei limiti di un sia pure onesto e dignitoso mestiere.

Il bilancio favorevole della fase conclusiva della stagione musicale torinese si estende ancora al settore cameristico. Clifford Curzon, signorile pianista britannico, la pregevole Orchestra di Stoccarda, diretta da Hans Hörner, il ben amalgamato Trio Santoliquido, diedero il concerto d'addio rispettivamente per gli Amici della Musica, la Società di Musica da Camera, l'Unione Musicale Studentesca. Merita infine segnalazione il concerto organizzato dall'Unione Musicisti per presentare musiche del giovane compositore Enore M. Zaffiri, affermatosi nell'ultima edizione degli *Incontri della Gioventù*.

GIORGIO GUALERZI

GENOVA

Il Console di Menotti, dopo aver compiuto lunghe peregrinazioni nei più svariati ed ospitali teatri del mondo, è giunto al Carlo Felice col treno merci, conseguendo agevolmente un magnifico successo: un successo non meno entusiastico di quello ottenuto anni or sono, dallo stesso autore e nello stesso teatro, con *La Medium* e non meno caloroso di quelli riportati, nel corso della presente stagione lirica, dal *Turco in Italia* di Rossini e dal *Rigoletto* di Verdi. Occorre precisare però che una parte del pubblico presente e plaudente non ci è sembrata del tutto persuasa di questo successo e forse sarebbe tornata a casa più contenta e più soddisfatta se *Il Console*, anzichè trionfare, avesse subito la medesima fine della sua protagonista Magda Sorel: la morte per asfissia. Ma il fiasco non c'è stato; dove ricercare, dunque, le ragioni del successo incontestabile?

Evidentemente nella tecnica ingegnosa ed abilissima con cui Menotti sa costruire spettacoli ad alta tensione, capaci di suscitare il brivido e la commozione; nella facilità con cui egli sa intrecciare cinematograficamente fatti di cronaca, avvenimenti di vita quotidiana, tragedie dei nostri giorni, manipolando accortamente effetti di psicologismo, di surrealismo e di pessimismo kafkiano e realizzando quell'attualismo operistico che molto facilmente incuriosisce il pubblico, attrae, interessa, trascina all'applauso.

Naturalmente il successo genovese è stato favorito dall'ottima esecuzione, abilmente diretta da Nino Verchi, con la sapientissima regia dell'autore. Gli interpreti principali: Sofia Bandin, Vittoria Palombini, Jolanda Gardino, Renato Cesari, Paolo Montarsolo, Glauco Scarlini, Vico Polotto, hanno portato l'opera in piena luce, conferendole un efficace rilievo drammatico. Più volte dopo ciascun atto l'autore e gli artisti sono apparsi al proscenio salutati da calorose ovazioni.

Ha chiuso felicemente la stagione lirica una ripresa del *Tristano e Isotta* diretto, con chiara e persuasiva pienezza di risultati espressivi, da Tullio Serafin e ottimamente interpretato dai cantanti tedeschi Helene Werth, Hans Beirer, Grace Hoffmann, Alfons Herwig.

Per una serata commemorativa di Lorenzo Perosi è stata eseguito l'oratorio *La Risurrezione di Lazzaro*, sotto la direzione di Alceo Galliera e con i solisti Anna Vercelli, Aldo Bertocci, Umberto Borghi, Vico Polotto, Bruna Ronchini. Prima dell'esecuzione Giulio Confalonieri ha parlato del musicista tortonese, esaltandone la personalità artistica e mettendo in risalto la sincerità espressiva che nelle sue opere si esprime con accenti di calda, immediata e pura passione.

Al Teatro Duse, un gruppo di giovani cantanti milanesi e i «soci esecutori» della Giovine Orchestra, diretti da Giacomo Costa, hanno realizzato una interessante esumazione di *Giannina e Bernardone* di Cimarosa. Si è ripetuto così il successo ottenuto l'anno scorso dalle esecuzioni di *Bastiano e Bastiana* e dell'*Impresario* di Mozart, presentate dallo stesso direttore nel salone dell'Associazione Italo-Americana.

La deliziosa operina cimarosiana riassume il candido gioire settecentesco con grazia meno adorna di quella mozartiana, ma certo con maggior brio e con più spumeggiante dovizia di leggiadre iridescenze vocali e strumentali. Alcuni subitanei trapassi espressivi dal comico al sentimentale ed al patetico e il vocalismo di certe scene d'insieme (come il finale del secondo atto), sebbene espressi in veste armonica monotonale, rivelano evidenti anticipazioni rossiniane per scioltezza, spontaneità ed eleganza di bel canto. L'amorosa e fervida concertazione di Giacomo Costa, assecondata con molto impegno dagli interpreti vocali (Lidia Cerutti Guglielmi, Alberto Chiaraviglio, Giuseppe Paris, M. Grazia Lampertico, Elvio Mancini, Virginia Comazzi, Felice Giambelli) ha suscitato cordiali consensi da parte del pubblico accorso numeroso a questa felice esumazione. Precisiamo però che non si trattava di «prima esecuzione a Genova», come avvertivano i manifesti. L'opera era già stata applaudita dal pubblico del glorioso Teatro da S. Agostino nel lontano 1784 e ripresa più volte negli anni successivi con sempre crescente successo.

SALVATORE PINTACUDA

CAGLIARI

La Stagione Lirica dell'Istituzione dei Concerti ha avuto inizio al Teatro Massimo con *Sansone e Dalila* di C. Saint-Saëns. Con quest'opera si è voluto appagare il nostalgico desiderio di molti concittadini che oltre quarant'anni addietro la videro qui rappresentata conservandone un ricordo tra i più nostalgici delle loro esperienze teatrali. Ora, da indubbi segni di delusione, abbiamo potuto constatare che gli anni son trascorsi, purtroppo, non senza incanutire il lavoro. Vigile e intelligente la bacchetta di Franco Capuana. Ammaliante nella persona e felice nei mezzi vocali Oralia Dominguez, nelle vesti di Dalila. Carlo Guichandut, nella

parte di Sansone ci ha delusi per inopportune forzature vocali e per inadeguata immedesimazione del personaggio.

Nella *Sonnambula*, artista di prim'ordine per mezzi vocali, intelligenza e sensibilità interpretativa nonchè per deliziosa figura si è rivelata Gianna D'Angelo (*Amina*): un'artista che presto vedremo certamente assurgere a grandi onori; Nicola Monti (*Elvino*), pur abusando di una simpatica mezza-voce, si è mostrato bravo, intelligente artista ed altrettanto si può dire di Angela Vercelli (*Lisa*), di Giuseppe Modesti (*Conte Rodolfo*), di Pierluigi Latinucci (*Alessio*). Nel *Trovatore* Gina Consolandi, nella parte di *Azucena*, ci è parsa soprattutto ottima interprete. Achille Braschi (*Manrico*), pur non disponendo di una voce molto generosa, ha assolto il suo ruolo con impegno meritevole di elogio. Bravi la greca Maria Kerestezzi Vlasarachi (*Leonora*), Ugo Savarese (*Conte di Luna*) e gli altri. *La Sonnambula* e *Il Trovatore* sono stati diretti da Napoleone Annovazzi.

L'opera che maggiormente ha destato curiosità e interesse è stata *I Cavalieri di Ekebù* di Zandonai. Benchè composta nel 1925, quest'opera che nei paesi del Nord gode moltissima stima e vi è spesso rappresentata, in Italia solo recentemente ha cominciato a interessare critica e pubblico. Non è nostro compito indagare su le misteriose ragioni di sì lungo silenzio, di tanta indifferenza verso un'opera che merità ben altra sorte; trattandosi di una quasi novità, e non solo per Cagliari, riteniamo opportuno tratteggiarne alcuni più evidenti caratteri. Il soggetto rispecchia un mondo leggendario alquanto lontano dalla sensibilità di noi mediterranei, ma che a noi si accosta simpaticamente per universali accenti di poesia e per schietto senso di umanità. Zandonai vi ha effuso tutta la sua anima sensibilissima e romantica, tutta la sua esperta e ricca padronanza tecnica di drammaturgo e di sinfonista. Non vi sono quei grandi, geniali apporti di trasfigurazione che i nostri sommi operisti riuscivano ad imprimere alle loro creature; talvolta vi prevale una declamazione più oratoria che drammatica; il fondo su cui dovrebbero stagliarsi i personaggi genera talvolta una certa uniformità di colori, d'altronde ben dissimulata con intelligenza e buon gusto. Ma in molte pagine il disegno è nitido, incisivo; appropriate e tipicamente zandoniane (con qualche richiamo alla *Francesca*) sono le espansioni liriche e i colori armonici, ritmici e strumentali, specie nei tratti più salienti dell'azione; sempre presente ed efficace, alle volte esuberante, è l'integrazione sinfonica, e in tutta l'opera, la nordica vicenda è ben resa nella singolare atmosfera, e non per virtù di folcloristici motivi a cui Zandonai non ha attinto, ma per approfondita compenetrazione del soggetto.

Tutto il complesso artistico, dai cantanti Mirto Picchi (*Giosta*), Maria Benedetti (*La Comandante*), Rina Malatrasi (*Anna*), Giampietro Malaspina (*Cristano*), Antonio Cassinelli (*Sintram*), Valiano Natali (*Liecrona*), all'orchestra guidata con grande amore, competenza ed autorità da Franco Capuana; dai cori (Vittorio Barbieri) alla regia (Enrico Frigerio); tutto è stato studiato e realizzato con ottimi risultati, apprezzati e molto applauditi dal folto pubblico.

ERNESTO PAOLONE

VERONA

Sabato 13 aprile con l'esecuzione dello *Stabat Mater* di Boccherini si è concluso il ciclo di commemorazioni boccheriniane indetto dall'Accademia Veronese di Cultura Musicale e contemporaneamente il ciclo annuale di manifestazioni artistiche della presente stagione. Lo *Stabat* boccheriniano è stato validamente concertato e diretto dal M° Laszlò Spezzaferri ed ha avuto quali solisti le signore Rita Bini Devoto e Vera Traldi e il tenore Alfonso Cameran. La musica di questo *Stabat*, pure essendo lontana dallo spirito veramente religioso, rivela in se stessa tali virtù emotive e liriche, di quell'inconfondibile lirismo boccheriniano che fa agevolmente dimenticare quel tanto di non religioso che talvolta affiora nella composizione e che tuttavia non rompe nè lede l'unità dell'insieme ispirativo del lavoro. Il quale è di grande e difficile impegno per gli esecutori ed è stato condotto in porto con efficacia di risultati dal

M° Spezzaferri rivelando nei singoli esecutori la serietà con cui ognuno ha affrontato il non facile compito. Lo *Stabat* fu preceduto nel programma da un gruppo di musiche spirituali: un'*Aria* di G. Frescobaldi, la *Sinfonia «al Santo Sepolcro»* di Vivaldi ,un episodio dalla *Passione secondo S Marco* di Perosi, e *Visione* di L. Spezzaferri nelle quali l'orchestra dell'Accademia ha avuto modo di confermare il grado di maturità raggiunto. Precedentemente l'Accademia aveva tenuto numerosi altri concerti presentando: la pianista Carmen Calza con musiche di Scarlatti, Haydn, Beethoven, Ravel, Ugo Amendola (*Sonata*) e Debussy; il Duo Brughera-Baldecchi con musiche originali per pianoforte a quattro mani di Mozart, Schumann, *Introduzione e Allegro* di Giovanni Spezzaferri, Poulenc e Debussy; il Trio Ars Nova (clarinetto, violoncello, pianoforte) di Trieste che è stato una rivelazione nelle esecuzioni di tre *Trii* rispettivamente di Mario Bugamelli, Giulio Viozzi, J. Brahms. Ha particolarmente interessato il *Trio* di Viozzi per la sua modernità non disgiunta da originalità di idee ed unità di concessione che concorrono a farne un lavoro fonicamente efficace e musicalmente interessante.

Si è avuto quindi un concerto di musiche contemporanee con una *Sonata in do* per violino e pianoforte di Luigi Manenti, ardita e spericolata nell'impiego dei due strumenti, modernamente concepita nella insistenza di talune figure e ritmi; un *Quartetto* di Vittorio Zorzi, vagamente debussiano nello spirito; un *Adagio e Allegro* per trio di Aladino Di Martino chiaramente pizzettiano nei richiami; e un Concerto per pianoforte ed archi di Guido Begal. Segnaliamo questo concerto a quei pianisti che vorranno introdurre nel loro repertorio una composizione moderna ma di chiara efficacia e di sicuro onesto successo.

E' seguito un concerto dell'arpista Emma Bianchi Gorlero con musiche di Bach-Busoni, Marcello, Paradisi, Cherubini, L. Spezzaferri, Roussel, Debussy, Hindemith, Franco Donatoni (*Aria e Toccata*) in cui la graziosa esecutrice ha dato nuovo saggio di raffinatezza e di gusto nonchè di naturale musicalità e solidità di preparazione. Dopo un concerto del Duo pianistico Giovanna Calzi-Maria Guerrieri con musiche di Clementi, Busoni, Stravinski (*Concerto per due pianoforti soli*), Schubert, Gentilucci (*Festa sul sagrato*), Milhaud (*Scaramouche*), ha avuto luogo un concerto di Sonate, Duetti e Terzetti di Boccherini con esecutori i violinisti Mendini e Masi, il violoncellista C. Bonzanini e la pianista A. Calfurotto: musiche ed esecutori molto cordialmente applauditi.

RICCARDO CAPSONI

PIACENZA

La Stagione lirica al Teatro Municipale ha subìto quest'anno un notevole ritardo, per ragioni, che diremo «tecniche». Ma la dilazione, anzichè ad acutizzare l'aspettativa, ha contribuito a diluirla, e le rappresentazioni per la tiepida rispondenza del pubblico hanno dovuto subire un po' tutte una vaga atmosfera di svendita per chiusura d'esercizio.

L'inaugurazione si è avuta il 13 marzo con *La Forza del destino*. L'esecuzione, che se ne è avuta a Piacenza, non è certo riuscìta a ovviare ai difetti dell'abnorme melodramma. Il direttore Mario Parenti è stato poco meno che eroico nell'evitare trabocchetti e turar falle: la navigazione si è sempre presentata ardua. In Flaviano Labò e in Anita Corridori abbiamo tuttavia ammirato apprezzabili doti di voce e di stile, come più che onorevoli sono risultate le prestazioni del baritono Carlo Meliciani e del basso Lorenzo Gaetani. Piuttosto modesto il contorno: ballo, coreografia, costumi tutt'altro che illusivamente efficienti.

Esito più felice ha sortito *L'Elisir d'amore* di Donizetti, lavoro in complesso assai più consono del precedente alle possibilità dei teatri di provincia. L'esecuzione ne è infatti risultata equilibrata, saporosa, colorita, nè si è guastato l'incanto popolaresco e paesano di una commedia in musica, guizzante, arguta, mutevole. I quattro interpreti principali erano tutti cantanti di pregio: Dora Gatta e Luigi Pontiggia si fecero valere per la garbata vocalità e il sicuro giuoco scenico; Ferdinando Li Donni fu un burbanzoso oltra-

cotante *Belcore*, e Melchiorre Luise, impagabile, misurato, godibilissimo *Dulcamara*, si impegnò lodevolmente a depurare la sua personificazione dai lazzi banali di una facile comicità. Il direttore Renzo Martini ha avuto buon gioco nell'effondere nella gioconda partitura le sue garbate qualità musicali.

Terzo spettacolo è stato il giordaniano *Andrea Chénier*, immancabile puntata provinciale nel bel mezzo del più acceso «verismo». Mario Parenti, direttore di turno, ha profuso anima... e corpo per ridurre al minimo i disguidi fra orchestra e palcoscenico con tempestivi interventi. Ottimo protagonista è stato Umberto Borsò, mentre Luciana Bertolli è parsa assai volonterosamente impegnata nella parte di *Maddalena*. Discreto il *Gérard* di Manuel Spatafora, e passabilmente fuso il contorno dei quasi innumeri comprimari.

Il 16 marzo si è avuta la prima di *Sacrifizio*, del concittadino Luigi Gorgni, insegnante al nostro Liceo Musicale e apprezzato autore di varia produzione strumentale, ma nuovo sinora alla scena lirica. Oggi si può lietamente constatare come la probabilità di un battesimo come autore di teatro musicale si sia per lui felicemente avverata. Il libretto del lavoro, dovuto alla penna di Giacomo S. Corradi (pseudonimo di Giorgio Periti) è tratto dall'omonimo dramma del poeta indiano Tagore. È il dramma di una fanciulla paria, Aparna, che, dopo affannose ricerche, ritrova il suo agnello smarrito sull'ara del sacrificio, pronto ad essere sgozzato per placare la brama di sangue della dea Kalì. La fanciulla invano si dispera, il popolo è in agitazione, il contrasto si estende agli ottimati. Sarà l'innamorato di Aparna che, immolandosi volontariamente alla sanguinaria dea, instillerà in tutti l'orrore dei riti cruenti.

Nella partitura si avverte davvero il limpido distacco di chi ha condotto a maturazione la sua creatura attraverso una gestazione seria e lenta, cercando talvolta di separarsene, per contemplarla a distanza. *Sacrifizio* pare quasi avvalersi, a tratti, di una tal quale freddezza, non del tutto inopportuna, frutto di un provvido e sapiente autocontrollo e di una tranquilla attesa. Ovunque spira un soffio di consapevole nobiltà, che traluce, qua e là, negli importanti, aggressivi interventi del coro, nell'anelito a conferire al lavoro un'aura di idealizzazione, rintracciabile soprattutto nell'ascetica rinuncia alle calde effusioni melodiche e nel casto ripiegarsi sui valori sinfonici e sulle raffinatezze foniche intensamente evocative. Gorgni ha rinunciato alle «melodie originali» e a tutto il bagaglio di etnofonia folcloristica, «inventando il vero» con giusto dosaggio di meditazione e di fantasia, dimostrandosi musicista serio, nutrito di studi severi e dotato di solida tecnica, gusto, chiarezza, ordine. Scendere in particolari richiederebbe troppo spazio. Basti accennare che il dramma trova la sua ragion d'essere nell'alitare di un indubbio senso di poesia e nel fresco dinamismo.

Esecuzione, in complesso, buona, specialmente da parte del soprano Vittoria Calma e del basso Salvatore Catania. Non vanno dimenticati Angelo Loforese e Luigi Mandelli. Appassionata e puntuale la concertazione e direzione di Manno Wolf-Ferrari, buona la scena su bozzetto di Nino Jelmoni, efficace la regìa di Augusto Cardi, ad episodi ben delineati. Successo pieno, convinto.

A *Sacrifizio* si accoppiò una felice edizione dell'*Amico Fritz*, il delicato idillio mascagnano, che a Piacenza gode di una diffusa popolarità da parte di un pubblico particolarmente ignaro della *vexata quaestio* sulla validità dell'arte del musicista livornese, e pago della carica di pudica commozione, di larvato palpito della partitura. Manno Wolf-Ferrari ha diretto in spirito di affettuosa letizia l'idillio, cui hanno prestato voce la deliziosa Rina Malatrasi e Giacinto Prandelli, un *Fritz* più composto che giovanilmente animato, eccellente soprattutto per lo stile di canto. Ottimi il *Rabbino* di Paolo Pedani, lo *Zingaro* di Rina Cavallari, la regìa di Augusto Cardi.

La stagione si concluse con un «melodrammissimo»: *Il Trovatore* verdiano, in

una soddisfacente esecuzione, diretta e concertata da un Manno Wolf-Ferrari impeccabile. Anna Maria Rovere è stata una *Leonora* eccellente; Carlo Bergonzi (*Manrico*) ha impressionato per l'agio del canto e una buona disinvoltura scenica. Quale *Conte di Luna*, al colorito e sicuro Romano Roma, è succeduto, in una ripresa, il concittadino Carlo Torreggiani, esordiente, ma non nuovo alle onorevoli affermazioni (2° premio, fra l'altro, al concorso di Vercelli 1955). La sua prestazione ha sortito esito quanto mai felice, vuoi per l'ambiente surriscaldato di entusiasmo, vuoi soprattutto per le intrinseche, solidissime qualità vocali, di natura e d'arte, del Torreggiani.

Nel campo dell'attività concertistica, notiamo un consolante risveglio di interesse e di attività, dopo il deprimente semi-letargo pluriannuale, appena interrotto dalle fantomatiche apparizioni di «Società» nate morte. Merito quasi esclusivo della Associazione Musicale G. Nicolini, promossa, diretta e incrementata da alcuni fra i migliori giovani elementi del nostro omonimo Liceo Musicale, e volta a svolgere quasi un'opera di divulgazione e di apostolato musicale nel pubblico. Si sono avuti finora concerti del pianista Carlo Cerri, del violinista Giuseppe Bozzini con l'ottima collaborazione pianistica di Giuseppe Guastalla, nonchè un concerto-conferenza di Piero Rattalino su *La musica pianistica italiana contemporanea*. Altre manifestazioni sono in programma fino a tutto maggio.

In gennaio si era già avuto un concerto straordinario del pianista piacentino Giuseppe Gorgni, cimentatosi con buonissimi risultati in un programma impegnativo. Ci sia consentita una rapìda, ma intensa menzione alle puntate in campo musicale dei programmi dell'attivissima e fiorente Università Popolare; il concerto del duo Libero Rossi, violoncello - Elisabetta Hopffer, pianoforte, notevole per l'intelligenza interpretativa degli esecutori e la varietà di un programma desueto: Boccherini, Beethoven, G. F. Malipiero, A. Webern, Schu-

PIACENZA - TEATRO MUNICIPALE

16 marzo 1957

SACRIFIZIO

Dramma indiano in 1 atto di G. Silvio Corradi (da Tagore)
Musica di ***Luigi Gorgni***

Vashava, Bramino sacerdote di Kalì	*Salvatore Catania*
Jasing, servo del tempio	*Angelo Laforese*
Govinda, Re di Tripura	*Luigi Mandelli*
Aparna, fanciulla paria	*Vittoria Calma*
Nakshatra, fratello del Re	*N.N.*

Maestro concertatore e direttore
Manno Wolf-Ferrari

Regìa di Augusto Cardi

Prima rappresentazione assoluta

bert; la commemorazione di Arturo Toscanini, che ha riconfermato in Federico Mompellio, nel caso ce ne fosse stato il bisogno, il vivo, preciso, comunicativo, lucido conferenziere che tutti conoscono e apprezzano.

FRANCESCO BUSSI

PADOVA

La stagione concertistica padovana ha avuto, nel mese di marzo, un numero piuttosto esiguo di manifestazioni, che si sono distinte però quasi tutte dalla normale *routine* per l'interesse culturale e musicale delle composizioni eseguite. Tralasciando il *récital* del pianista Abbey Simon, ci soffermeremo più volentieri sul concerto del Quartetto Janacek, il quale, accanto al *Quartetto in sol K 387* di Mozart e al *Quartetto* di Debussy, ha presentato il *2° Quartetto* del compositore dal quale il complesso prende il nome. E', quest'ultima, una composizione di ampio respiro e talmente varia, spiritualmente e formalmente, da presentare serie difficoltà per una esecuzione unitaria ed organica. La realizzazione del Quartetto Janacek è riuscita a dar vita e saldezza a questo lavoro, grazie anche alla fondamentale affinità con lo spirito del compositore e ad una approfondita meditazione dell'opera stessa.

Il concerto del soprano Iris Bisatti Adami Corradetti allineava composizioni di Fauré, Duparc, Ravel (*"Cinq chants populaires grecques"*), Falla (alcune *Canciones populares españolas*), Frazzi, Mortari, Pedrollo, Liviabella, Petrassi, Pizzetti, Stravinski (la *Ninna-nanna del gatto*, la cui edizione originale è, se non erriamo, per voce di contralto e due fagotti), Mussorgski, Grecianinov. I nomi dei compositori e le opere che abbiamo segnalato bastano da soli a dar un'idea dell'alto livello culturale del concerto. Di tutte le composizioni, la signora Corradetti è stata interprete perfetta: la sua grande sensibilità, la sua profonda intelligenza musicale hanno saputo cogliere l'intimo senso poetico di ciascuna opera e renderlo all'ascoltatore in tutta la sua evidenza. Accanto a lei dobbiamo ricordare Antonio Beltrami, accompagnatore impareggiabile.

Ultimo concerto di questo mese è stato quello della violinista Johanna Martzy che, accompagnata da Jean Antonietti, ha eseguito musiche di Mozart, Bach (la *I^a Sonata* per violino solo), Stravinski (*Duo concertante*) e Beethoven. L'eccezionale levatura della personalità musicale della concertista ha fatto sì che l'esecuzione di queste opere assumesse un particolare carattere che vorremmo definire "moderno". Dando cioè rilevanza e funzione espressiva soprattutto alla struttura, delle composizioni, le interpretazioni (e di quali vive e profonde interpretazioni parliamo qui!) di Johanna Martzy riflettono una caratteristica spirituale tipica del nostro tempo e rendono le esecuzioni della violinista ungherese particolarmente vicine alla nostra sensibilità, e al nostro modo di intendere l'opera d'arte musicale.

PIERLUIGI PETROBELLI

REGGIO EMILIA

Con l'esecuzione della *9ª Sinfonia* di Beethoven da parte dell'Orchestra stabile e del coro del Teatro Comunale di Bologna, diretti dal maestro Sergiu Celibidache (solisti Bruna Rizzoli, Marga Hoeffgen, Petru Munteanu, Raffaele Arié) si è conclusa la Stagione lirica organizzata dal Municipio in occasione delle feste celebrative del 1° centenario del Teatro Municipale.

Durante il corso della stagione, inaugurata il 14 marzo con la *Bohème* (interpreti Tagliavini, Rizzieri, Zanolli e Sordello) diretta dal M° Questa, con la regia di Tagliavini, furono rappresentati *Falstaff* (interpreti Taddei, Cesari, Neri, Pederzini, Kraus) diretto dal M° Ghione con la regia di Nofri; *Walkiria* (interpreti Nicolai, Hurshell, Martinis, Miltschinoff) diretta dal M° Martin con la regia di Walleck; *Kovancina* (interpreti Barbieri, Vinco, Arié, Miranda-Ferraro) diretta dal M° Molinari-Pradelli con la regia di Piccinato e *Nabucco* (interpreti G G. Guelfi, Roberti, Vinco, Limarilli diretto dal M° Quadri con la regia di Messina. Istruttore dei cori il maestro Vincenzo Giannini.

Vi sono state inoltre due rappresentazioni del Balletto Parigi 1956 e dei Balletti del Marchese di Cuevas.

La Stagione lirica ha avuto un vivissimo successo di pubblico e di critica specialmente per le opere *Falstaff* e *Kovancina* presentate in modo superbo. Pure assai apprezzate altre manifestazioni di contorno quali la Mostra degli Scenografi Reggiani dal XVII al XX secolo, la conferenza del prof. Andrea Della Corte che ha illustrato i fasti musicali del nostro Teatro, il concerto di musiche di Autori reggiani dell'800, eseguito dall'Orchestra del Comunale di Bologna e diretto dal M° Felice Cillario, e la mostra *Il teatro a Reggio Emilia* allestita a cura dell'Amministrazione Comunale.

A. M.

TRENTO

Per favorire la conoscenza del canto gregoriano, la sua direzione ed accompagnamento, sarà svolto in Trento-Villazzano, dal 15 al 20 luglio, un Corso speciale per Organisti e Maestri di canto delle Cattedrali. Tale Corso viene promosso nel XXX della Scuola Diocesana di Musica Sacra in Trento, da Mons. Celestino Eccher, docente nel Seminario Maggiore, e dal Conservatorio statale di Musica Claudio Monteverdi di Bolzano.

Collaterali al Corso saranno tenute alcune conferenze sulla didattica corale negli Istituti e nelle Scuole, sull'organo dei secoli XVI e XVII, sulla registrazione e sulle forme usate dagli antichi compositori e particolarmente da Frescobaldi. Sui diversi argomenti parleranno rispettivamente Mons. Ernesto Dalla Libera, Renato Lunelli e Ferdinando Tagliavini, il quale a fine Corso terrà un grande concerto organistico di autori classici e moderni sul famoso organo di Santa Maria Maggiore di Trento.

BRESCIA

Dopo la parentesi della Stagione lirica di Carnevale, sono continuate a Brescia le manifestazioni concertistiche, veramente notevoli per numero e, fatto più apprezzabile, per qualità.

Per la Società dei Concerti Sinfonici S. Cecilia si è presentata al nostro Massimo l'Orchestra di Praga, formata da 37 solisti senza direttore: un complesso eccezionale, anche se a tratti alquanto accademico. E' seguita l'Orchestra Filarmonica di Stoccarda, diretta da Hans Horner, con la partecipazione del pianista Siegfried Rapp nel *Concerto per la mano sinistra* di Prokofieff. Esecuzioni vive e sicure, grazie alla sensibilità del Direttore, a lungo applaudito insieme al bravo pianista.

Il concerto successivo era dedicato a compositori contemporanei: dirigeva l'Orchestra dei Filarmonici di Milano Piero Santi. *Omaggi*, per archi e pianoforte di Dante Alderighi apriva il programma, senza manifestare nessun lato particolarmente notevole della sua personalità. Egisto Macchi, presentatosi con *Quattro espressioni* per orchestra da camera, ha dato un saggio di dodecafonia, non strettamente ortodossa: i momenti migliori ci sono apparsi proprio quelli dove, rinunciando ai legami della serie, l'autore si concede una certa libertà espressiva, sia pure sempre controllata. Franco Donatoni chiudeva il primo tempo con *Musica per orchestra da camera*. Da apprezzare del giovane compositore veronese la chiarezza di linguaggio ben sostenuto e costruito in salde architetture, che garantiscono, anche attraverso l'importanza data al ritmo quale elemento fondamentale, una logicità al discorso musicale. Il giovanissimo Niccolò Castiglioni era presente con *Canti* per orchestra da camera: composizione che riesce ad esprimersi liricamente attraverso una costruzione con tendenze chiaramente seriali. Al termine, di Goffredo Petrassi era eseguita la *Récréation concertante*, terzo Concerto per orchestra. Sebbene questa non appaia tra le migliori composizioni petrassiane, da notare è senz'altro l'equilibrio del discorso che si riattacca logicamente nel suo svolgimento al contenuto. L'abilità di strumentazione dà luogo a risultati timbrici che sono elemento tutt'altro che trascurabile nell'economia di questo lavoro. Apprezzate sono state le esecuzioni dell'orchestra; molto applaudito il direttore.

Ultimo concerto, con l'Orchestra e il Coro della Slovenska Filarmonija di Lubiana.

Interessantissimo per la seconda parte, comprendente il noto *Carmina Burana* di Carl Orff. Singolare è questo compositore di Monaco che opera una sintesi tra linguaggio tradizionale e modernità sempre controllata. E' più che altro una contaminazione che qui si accoppia ad altri elementi, come un accostamento alle melodie ed ai ritmi medievali, un disinteresse quasi assoluto del contrappunto. E su tutto una strumentazione personale, con effetti sonori efficaci, pur basantisi su un linguaggio che non si concede a modulazioni e che procede scarno ma non arido, con una certa tendenza ad una rigidezza e veemenza, data anche dal prevalere degli strumenti a percussione. Ottima l'orchestra, guidata con sicurezza, proprietà, dinamismo e sensibilità pregevoli da Samo Hubad. Il coro ed i solisti, soprano Nada Widmar, tenore Janez Lipuscek e baritono Dushan Popovic, vivissimamente applauditi, hanno del pari contribuito brillantemente al successo della manifestazione.

Il Gruppo G. Frescobaldi ha portato a termine il programma dei concerti di primavera.

Ha iniziato l'organista Walter Schewring che, sullo stupendo Antegnati della Chiesa di S. Giuseppe ha svolto un programma di musiche antiche, interessante soprattutto per le *Arie* e *Capricci* inglesi, in parte di ignoti, che denotano una freschezza ed ingenuità di piacevole ispirazione. L'esecuzione è ben riuscita. Sandro Dalla Libera ha tenuto il secondo concerto nella Chiesa Monumentale di S. Francesco d'Assisi. Musiche di antichi spagnoli, di Frescobaldi e di Clerambault nel primo tempo, e dei contemporanei Milhaud, Messiaen e Langlais nel secondo tempo, hanno formato il programma. Ottimo, come sempre, e preciso si è dimostrato il Dalla Libera.

Terzo e quarto concerto tenuti dal francese Jean Jacques Grünenwald, rispettivamente in S. Giuseppe ed in S. Francesco. Antiche musiche francesi ed italiane, da Couperin a Frescobaldi, da Marchand a Cavazzoni e Gabrieli, condotte con la registrazione dell'epoca, sono state rese con proprietà e sensibilità dall'organista. Opere di J. S. Bach, magistralmente eseguite, ed improvvisazioni (*Passacaglia e Fuga* e *Sinfonia* in quattro movimenti) abilmente sviluppate, hanno confermato la favorevole impressione avuta lo scorso anno sulla completezza eccezionale di J. J. Grünenwald.

Kurt Utz si è presentato a S. Francesco con un programma che, eccettuato Frescobaldi, era interamente dedicato a compositori tedeschi compresi dal XVI al XVIII secolo, per terminare con una *Fantasia* di W. A. Mozart, composta per un organo meccanico.

Dobbiamo ricordare anche due manifestazioni fatte svolgere dal Sindacato Musicisti: nella prima, la pianista Mizi Brusotti si è brillantemente disimpegnata in una non facile esecuzione di musiche del '600 e '700, riscuotendo particolari consensi negli Anonimi dei secoli XVII e XVIII dalla stessa esecutrice elaborati. La seconda, svolta in collaborazione con l'Istituto Musicale «Venturi», fu di Riccardo Allorto sul *Teatro musicale comico*. Molto interessante e chiaramente svolta, essa è stata eseguita con attenzione dal pubblico numerosissimo, che ha mostrato di apprezzare la preparazione, la proprietà e la precisione con cui si è espresso il conferenziere. E' seguita l'esecuzione di brani tratti da opere comiche con i cantanti Lida Pescatori, Silvana Guerra, Giuseppe Angoscini Pietro Pialorsi, Gino Brignoli, ottimi tutti, brillantemente accompagnati dalla M. Mira Manenti.

La Società dei Concerti ha pure fatto svolgere un numero notevole di manifestazioni. Dopo il successo in gennaio del Pianista Wilhelm Kempff, tornato acclamatissimo a Brescia con un programma tradizionale, nel Salone P. da Cemmo, il Quartetto polifonico vocale della Stanza delle Laudi ha eseguito delle musiche, che raramente si sentono, di antichi polifonisti italiani e spagnuoli, riscuotendo successo. Un altro pianista, e precisamente Leon Fleisher, ha tenuto il terzo concerto, interpretando, calorosamente applaudito, Beethoven, Schubert, Debussy e Ravel.

Di nuovo nel Salone Da Cemmo, il Duo Tassinari-Kalza (flauto e pianoforte) si è prodotto in un programma per intenditori: quattro Sonate di J. S. Bach, eseguite con sicurezza e sensibilità. Il soprano Elisabeth Schwarzkopf, egregiamente accompagnato da Giorgio Favaretto, ha fatto gustare Lieder di Mozart, Schubert, Brahms, Wolf, R. Strauss: raffinata, drammatica, espressiva, la Schwarzkopf ha letteralmente entusiasmato il pubblico. Clifford Curzon, pianista dalla mirabile tecnica e musicalità, ha felicemente condotto in porto un impegnativo programma che da Haydn, attraverso Schubert e Listz, giungeva a Brahms.

A chiudere la stagione è venuto a Brescia Rudolf Serkin, entusiasticamente applaudito dopo un'esecuzione di Beethoven che raramente ci è dato di udire. Aveva iniziato con Schubert e Bach per terminare con le *Variazioni e fuga su un tema di Haendel* di Brahms. Tecnica scorrevolissima, grande sensibilità, dinamismo prepotente fanno del Serkin uno dei maggiori interpreti della tastiera.

Ricordiamo altre manifestazioni svoltesi nella nostra città ,a cura del Teatro Grande: il Balletto Spagnolo Ximenez-Vargas, che ha brillantemente apportato una folata di folclore iberico; un'esecuzione di musiche polifoniche, ad opera degli Usignoli d'Olanda, simpatico complesso di giovanissimi cantori; e, infine, la *Messa da Requiem* di Verdi, presentata dall'Orchestra e coro di Lubiana. Diretta da Rado Simoniti, interprete sicuro e potente, con gli ottimi solisti Vilma Bukovec, Bogdana Stritar, Miro Brajnik, Danilo Merlak, la *Messa* è stata resa con pregevole proprietà di spirito, necessariamente un poco melodrammatico, in una chiara esecuzione acclamatissima.

FABIO MANENTI

TREVISO

Anche l'Università Popolare ha dedicato alla musica una serie di notevoli manifestazioni coronate da una folta partecipazione di pubblico. La prima serata è stata dedicata alla *Musica e poesia*: si esibirono la pianista Maria Bodurian e il dicitore Gianfranco Astolfi: opere di Brahms, Chopin, Debussy, Tagliapietra e Petrassi e poesie di Leopardi, Prèvert e Montale.

Il Maestro Pietro Rattalino del Conservatorio di Trieste ha tenuto una conversazione sulla *Musica pianistica italiana contemporanea* eseguendo opere di Busoni, Casella, Malipiero, Castelnuovo-Tedesco e Perrachio. Una chiara e dotta lezione su *R. Schumann* ha svolto il musicologo Vito Levi dell'Università di Trieste. *Il Canto gregoriano* ha trovato nel Maestro Wolfango Dalla Vecchia un esperto appassionato: attraverso la sua chiara esposizione integrata da ottime riproduzioni discografiche, il pubblico presente ha potuto rilevare la bellezza di quel grande periodo musicale. Sono annunciate altre manifestazioni dedicate all'organo, alla partitura orchestrale, alla musica dodecafonica ed elettronica.

Ancora due manifestazioni della società Amici della musica hanno riscosso buon successo: un complesso diretto dal M° Efrem Casagrande ha rappresentato la commedia musicale di Menotti *Il Telefono* e alcuni canti spirituali interpretati dal cantante negro Wiliam Bodkin e il pianista Semprini che ha svolto il suo normale programma attraendo un particolare pubblico di giovanissimi (non amici della musica!)... Ancora due conversazioni musicali tenute dal M° Alessandro Piovesan, nella sala dei concerti del liceo musicale Manzato, dedicate a Schönberg (con esempi discografici) e a S. Prokofiev con interpretazioni offerte dalla pianista Bianca Maria Borri.

La grande figura di Arturo Toscanini è stata commemorata degnamente al Comunale per interessamento dell'Università Popolare in collaborazione con gli Amici della musica. Il pubblico numerosissimo, che aveva libero accesso al teatro, ha tributato al critico musicale Dr. Giuseppe Pugliese vivi consensi.

L'oratore ha tracciato a grandi linee la vita del grande Scomparso rilevandone la umiltà e la moralità che non hanno mai ammesso alcun compromesso con l'Arte e ha citato interessanti episodi sull'ascesa artistica. La manifestazione si è conclusa con l'audizione d'importanti musiche incise dal celebre direttore. Alla commemorazione presenziarono le maggiori autorità della città e il sindaco prof. comm. Tronconi ha ricordato con commosse parole la figura del grande italiano.

ALDO VOLTOLIN

UDINE

Sotto gli auspici del Circolo Artistico Friulano e col concorso del Sindacato Regionale Veneto dei Musicisti, degli Amimici della Musica e della Presidenza del Liceo Musicale J. Tomadini, la Sezione Udinese dei Musicisti ha allestito nella sala Ajace del Palazzo del Comune una Mostra di musiche di compositori locali. La Rassegna ha avuto lieto svolgimento la sera del 10 aprile; sono stati eseguiti: *Tre acquarelli* e *Autunno* per coro a 4 voci di Cecilia Seghizzi nella interpretazione del Piccolo Coro Goriziano diretto dalla stessa Autrice; *Oasi di malinconia* per oboe e pianoforte di Vittorio Fael (esecutori l'oboista Elio Corolli e la pianista Laura Albonetti); *Due liriche* per canto e pianoforte di Albino Perosa affidate al soprano Elda Tomat ed alla pianista Giuliana Roselli. Hanno fatto seguito una *Sonata* per clarinetto e pianoforte di Mario Montico nella esecuzione del clarinettista Arturo D'Aniello e della pianista Giuliana Roselli; una *Partita* per pianoforte di Piero Pezzé nella interpretazione di Laura Albonetti; un *Divertimento* per flauto, clarinetto e pianoforte di Enrico De Angelis Valentini e l'autore al pianoforte).

Anche a questa Rassegna friuliana, la ottava del dopoguerra, ha arriso il pieno successo; essa ha rivelato, attraverso le varie tendenze dei compositori, valori non dubbi di capacità creative.

Manifestazione di eccezionale interesse, sia per il valore dell'opera eseguita, per la rara frequenza con cui essa appare nei programmi di concerti sinfonici, sia per la riuscita della realizzazione stessa, è stata l'esecuzione della *Messa da Requiem* di Giuseppe Verdi nel Duomo di Udine, avvenuta nel pomeriggio di domenica 28 aprile.

Voluta dal Comitato per gli Scambi Culturali Friuli-Carinzia ed organizzata dall'Enal Provinciale Friuliano in unione al Comitato per l'Orchestra Sinfonica Udinese, la *Messa* verdiana ha avuto ad interpreti il Coro della Singakademie di Klagenfurt (140 esecutori), l'Orchestra Sinfonica Udinese e quattro solisti austriaci: il soprano Eleanor Schneider, il mezzo soprano Marie Weutz, il tenore Waldemar Kmentt ed il basso Walther Berry. Ha diretto il maestro Wolfgang Schubert dello Stadttheater di Klagenfurt, che ha contenuto l'esecuzione in un clima d'ideale misticità, raffrenando tutti quei particolari che rivelano l'essenza lirica esuberante del nostro grande operista e che sono stati sempre imputati al Verdi in questa sede.

Il bel Duomo di Udine era affollato da più che duemila persone. Il successo è stato veramente caloroso e più volte l'applauso prolungato ha echeggiato nel mistico e suggestivo ambiente per sfociare alla fine in ancor più fragoroso battimani, diretto in modo particolare al valoroso maestro Schubert, ai quattro ottimi solisti, oltre che alle masse del Coro e dell'Orchestra.

V. F.

■

Recentemente, in occasione dell'anniversario della scomparsa, si è voluto ricordare, in atmosfera di commossa simpatia, le bella e singolare figura del medico-musicista udinese Carlo Conti.

La rievocazione, che ha avuto luogo nella sala Ajace del Palazzo Comunale, è stata tenuta dal maestro Vittorio Fael. Sono state eseguite varie musiche dello scomparso per coro, per pianoforte solo, per canto e pianoforte. Esecutori i gruppi corali Alberto Mazzuccato (dir. Ada Crainz), di Feletto (dir. Armando Del Fabbro), la pianista Giuliana Roselli, il mezzosoprano Wilma Contin con l'accompagnamento di Ada Crainz.

La manifestazione è stata organizzata da un gruppo di amici del Conti, sotto gli auspici del Comune di Udine, dell'Ordine dei Medici della città, della Società Filologica Friulana e degli Amici della Musica.

FOGGIA

La Stagione concertistica 1956-57 della Società Amici della Musica, in collaborazione con il Liceo Musicale U. Giordano, ha avuto inizio il 25 novembre 1956 con un concerto del valoroso violoncellista Giuseppe Selmi il quale, accompagnato egregiamente al pianoforte da Loredana Franceschini, ha eseguito, con viva sensibilità e duttilità di movenze, pagine di Frescobaldi, Boccherini, Brahms, Davico, Strauss e una sua spigliata *Tarantella*. Successivamente il Trio di Bolzano e quello di Roma hanno presentato composizioni di Clementi, Beethoven, Brahms, Dvorak, Pizzetti; di questi due complessi non sapremmo quale lodare di più, tale era in essi la limpida chiarezza dell'esposizione, lo spontaneo equilibrio dei rapporti, la cura dei particolari. Il concerto della violinista Aidamaria Minotto e dell'arpista Laura Morera ha costituito in certo modo una curiosità per la poco consueta combinazione timbrica dei due strumenti.

Dopo un *récital* di musiche violinistiche antiche e nuove presentato da Madeleine Vautier, si è avuto un concerto dedicato a musiche del '700 italiano ed eseguito dal quartetto del Liceo Musicale, con la collaborazione del soprano Tina Moscato e del pianista Camillo Baccigalupi Particolare interesse ha suscitato il concerto del Duo Benedetti-Liviabella il quale ha realizzato con armonico impegno la splendida *Sonata* op. 69 di Beethoven e la *Sonata ciclica* di Liviabella, oltre a brevi brani di autori romantici.

Ha concluso la stagione un concerto dell'Orchestra del Liceo Musicale, diretta dal Maestro Aladino Di Martino e con la partecipazione del pianista C. Baccigalupi (*Concerto in re minore* di Bach per piano e orchestra) e del flautista Francesco Urciuolo (*Concerto in re* per flauto e orchestra di Mozart). Un foltissimo pubblico è intervenuto a questa manifestazione, che è riuscita in modo veramente degno. Molti applausi al pianista Baccigalupi, al flautista Urciuolo e al Maestro Di Martino, del quale abbiamo ascoltato, in prima esecuzione, una briosa e nitida *Suite napolitana*.

V. T.

PISA

Quest'anno la Stagione lirica ufficiale al Teatro comunale Verdi è stata organizzata, e con molto decoro, dall'Ente Teatrale Italiano. Sono state prescelte due vecchie ma sempre gradite opere: la *Bohème* di Puccini e l'*Andrea Chénier* di Giordano, che hanno visto riunito un complesso di ottime voci; infatti i nomi degli interpreti principali, Tagliavini, Mascherini, la Pintus e la Zanolli in *Bohème* e Bergonzi, la Barbato e il Savarese in *Chénier*, non potevano far pensare ad uno dei soliti spettacoli che purtroppo si fanno oggi nelle abbandonate città di provincia. Le esecuzioni hanno incontrato il massimo favore e molto ha contribuito al successo la concertazione e direzione dell'ottimo maestro Mario Parenti. Bene le masse, specialmente quella corale preparata dal maestro Pizzi. Regista Carlo Santonocito.

Su iniziativa dell'Amministrazione comunale e dell'ETI lunedì 29 aprile, vigilia della inaugurazione della Stagione, è stata tenuta nel salone dei concerti del teatro la commemorazione di Arturo Toscanini (oratore il prof. Andrea Della Corte).

C. L.

ALLA RADIO

In questo mese di maggio, assai povero di opere contemporanee, è stato giocoforza attendere sino al giorno 26 per poter ascoltare una partitura di recente composizione. L'attesa, è il caso di rilevare, non si è dimostrata infruttuosa, avendo la Rai, in detta giornata, fatto conoscere la nuovissima opera comica *Il Revisore* di Hans Werner Egk, stesa su libretto ricavato dall'omonima commedia di Gogol. La partitura è stata presentata sul Terzo Programma nell'edizione registrata al Festival di Schwetzingen in occasione della prima rappresentazione mondiale che ha avuto luogo il 9 maggio scorso.

La musica del *Revisore*, vivificata da una strumentazione sobria eppur arguta, e principalmente imperniata su di un recitativo assai duttile, pur non disdegnando l'orecchiabile effusione melodica anche di andatura popolaresca, sembra confermare i tratti stilistici peculiari dell'arte di Egk, ampiamente affermati da una non nutrita ma fortunata produzione teatrale, che si estende dalla giovanile opera comica *Die Zaubergeige* a quella *Leggenda irlandese* di cui i radioascoltatori ricorderanno una non lontana diffusione.

Virtualmente nuova, sebbene composta una quarantina di anni or sono, può con-

siderarsi la leggenda medioevale in tre quadri e un prologo *Nell'anno mille* di Renzo Bossi, offerta il 29 maggio (con scarso senso di opportunità, contemporaneamente all'edizione televisiva del *Trovatore*!) dalla Stagione lirica della Rai.
Quest'opera riveste particolare importanza risultando composta, se non sull'unica, su una delle poche trame ideate da Giovanni Pascoli per il teatro melodrammatico. Il poeta romagnolo — che già nel 1897, in un opuscolo uscito a Bergamo nel centenario della nascita di Donizetti, aveva pubblicato un prologo per un poema musicale, intitolato appunto *Anno mille* — iniziò anche, attorno al 1902, accogliendo il desiderio del giovane musicista, la stesura del libretto, che non portò, almeno a quanto risulta, a compimento. Dopo la morte del poeta, Luigi Orsini, su invito del Bossi, attese alla versificazione del testo, non allontanandosi dallo spirito dello originaria concezione pascoliana.
La vicenda immaginata dal Pascoli vuol rappresentare il dramma vissuto dalle popolazioni medioevali alla vigilia dell'anno Mille, durante la tragica attesa della fine del mondo. Ne sono protagonisti una madre, che, precocemente orbata del figlioletto, ravvisa nel finimondo la possibilità di ricongiungersi a lui, e due innamorati in angoscia, il trovatore Rambaldo e Alienor, per i quali il paventato anno Mille dovrà segnare la fine del loro amore. Attorno ad essi, accrescendo l'atmosfera d'incubo e di sgomento, si agita una folla multicolore, allarmata e piangente. La leggenda conclude col sorgere del nuovo giorno, allorchè in tutti rinasce la fede e la speranza. Solo la fiduciosa attesa della madre è andata delusa.

A questo soggetto, sembra compiutamente aderire la musica sincera, ricca di vocalità e di lirismo nonchè vibrata negli squarci drammatici, dettata da Renzo Bossi, musicista che manifesta qui la sua fede nella concezione melodrammatica tradizionale, pur mostrandosi, sotto alcuni aspetti, orientato verso un più moderno mondo sonoro.

Il primo concerto del mese, appartenente al ciclo di trasmissioni organizzate per la Casa Ricordi, vedeva in programma esclusivamente musiche di Ottorino Respighi (direttore Bruno Bogo; solista Myriam Funari); l'ultimo, posto anche a chiusura della serie, risultava interamente dedicato a composizioni di Ildebrando Pizzetti (direttore Umberto Cattini; solista Lydia Marimpietri). Dei due illustri compositori nostri, dal temperamento artistico così divergente, ma che ebbero in comune al tempo della rinascita della musica strumentale italiana, di cui furono tra i più validi vessilliferi (ricordiamo in proposito che anche ad un altro maestro della cosiddetta "giovanissima scuola italiana", G. F. Malipiero, era stato riservato in precedenza un intero concerto Ricordi), ma che ebbero in comune, dicevamo, la nobiltà delle aspirazioni, sono state offerte musiche esemplificanti tre aspetti della loro feconda attività: musiche destinate al teatro (ouverture dell'opera *Belfagor*; preludio dello *Straniero*), all'orchestra (*Trittico Botticelliano* e *Pini di Roma*; *Tre preludi sinfonici* per "Edipo Re" di Sofocle e *Rondò veneziano*), od infine originalmente dettate per la camera (*Deità Silvane*; *Tre canzoni*). Tra queste due manifestazioni con carattere di "profilo", rispettivamente trasmesse il 5 ed il 19 maggio, si inseriva, sempre per il ciclo Ricordi, un altro concerto domenicale affidato alla direzione di Bruno Bartoletti. In programma opere di musicisti italiani d'oggi: nella prima parte il colorito e gradevolmente strumentato *Poema elegiaco* di Piero Coppola, una composizione giovanile del chiaro direttore d'orchestra; lo scorrevole e gioioso *Concertino* per tromba e orchestra di Porrino (solista Angelo Massini) ed il valido *Concertino* per pianoforte e archi di Montani (solista Bruno Rigacci), lavoro, questo, contemporaneo (1935) del precedente *Concertino* porriniano. Nella seconda parte figuravano uno spigliato e fresco, ancorchè un poco epidermico *Preludio giocoso* di Castagnone ed una piana *Serenata* di Nino Rota, composizione che non si allontana dai modi tipici dell'arte del maestro milanese.

Nel dominio della musica da camera non sono state poche le trasmissioni di qualche importanza. Segnaliamo anzitutto i due concerti messi rispettivamente in onda con la collaborazione del Sindacato

Musicisti Italiani — che ha fatto conoscere composizioni di Giorgio Gaslini (*Rapsodia* per voce femminile, saxofono-contralto e pianoforte) e Nino Medin (*Canzone e Scherzo* per flauto, viola e arpa) — e del Sindacato Nazionale Musicisti, che ha presentato lavori di Enzo Borlenghi (*Sarabanda e Toccata* per pianoforte) ed Enore Zaffiri (*Divertimento*, per flauto, clarinetto, fagotto, tromba e pianoforte). La *Rapsodia* di Gaslini — un giovane compositore del quale già si conosceva un promettente *Salmo XXII* per baritono e pianoforte, ascoltato un paio di anni fa ad un Festival internazionale — è opera dal passo franco e spigliato, dal disegno vocale mobile e vario, cui non sappiamo, tuttavia, quanto conferiscano gli interventi di un piuttosto invadente saxofono.

Meno ansioso del Gaslini di modi linguistici attuali, il Medin costruisce, nondimeno, con garbo e fluidità. I suoi brani manifestano piacevoli doti di freschezza discorsiva e di affabile cantabilità.

Degli altri due musicisti presentati, lo Zaffiri — che con la sua colorita musica, ora arguta ora saporosamente acidula, ha denotato di possedere particolari attitudini timbriche — si è rivelato il più progressista, non essendosi il Borlenghi, peraltro compositore gradevole, ancora del tutto affrancato dalla soggezione dell'impressionismo.

Un concerto sostenuto da un eccellente complesso, il Trio Reddìti, è valso a proporre al giudizio dei radioascoltatori un *Trio* per archi di Gianfranco Maselli, posto in programma accanto ad un timbricamente ricco e variato *Trio* di Sandor Veress. Il lavoro del Maselli, composto di quattro concisi movimenti di stringata scrittura, ha netta fisionomia di Suite. Apprezzabile è parsa la pacata gravità del Corale d'inizio, singolarmente contrastante con gli spigliati, ma anche talora convulsi, atteggiamenti dei tempi successivi. Il 6 maggio dal Programma Nazionale sono state offerte musiche di F. Santoliquido: una *Sonata* per violino e pianoforte e *Quattro liriche* per soprano e pianoforte; musiche sincere e finemente modellate, ancorchè concepite secondo un gusto stilistico non precisamente nuovissimo.
Nella stessa serata, anzi non più di un'ora più tardi, dal Terzo Programma è stato diffuso un concerto di carattere piuttosto inconsueto che supponiamo non avrà mancato di destare l'attenzione degli accorti radioauditori.
Era infatti interamente riservato a composizioni per Onde Martenot e pianoforte, eseguite da Ginette Martenot e Véronique Engrand. I lavori presentati, tutti di autori francesi (Pierre Maillard, Gustave Samazeuilh, André Jolivet, Humbert Sauwageot e Luc André Marcel), sono parsi frutto di una sicura e profonda conoscenza dell'interessante strumento inventato dai fratelli Martenot, del quale hanno convenientemente contribuito a porre in risalto, nei loro molteplici aspetti, le singolari possibilità sonore.
Per concludere queste note riservate all'attività cameristica, ricorderemo ancora la diffusione della *Sonata* in fa per violoncello e pianoforte di Pizzetti e della *Sonata* per viola sola di Krenek.

Di eccezionale importanza i cicli di intonazione culturale — puntualmente presentati sul Terzo Programma —, sia quello dedicato all'*Opera di Alfredo Casella* (a cura di L. Rognoni) che riveste anche valore commemorativo, ricorrendo questo anno il decimo anniversario della scomparsa del musicista torinese, sia quelli condotti a compimento durante il mese: *Le opere di Albert Roussel* e *La musica elettronica*, svolti rispettivamente da Guido Pannain e da Luciano Berio.

L'ultimo di detti cicli — senza dubbio il più attuale ed il più stimolante — ha consentito ai radio ascoltatori di accostarsi, riteniamo per la prima volta, a composizioni elettroniche; composizioni, per l'occasione, di Luciano Berio e Bruno Maderna, i profeti in Italia del nuovo verbo, oltre che di Herbert Eimert, Henri Pousser e Karlheinze Stockhausen. Nella prima seduta della serie è stato anche diffuso l'equilibrato oratorio pentecostale *Spiritus Intelligentiae Sanctus*, per voci e suoni elettronici, di Ernst Krenek. L'incontro con questa nuova esperienza musicale è stato certo interessante. Appare comunque prematuro affacciare apprezzamenti su di un siste-

ma compositivo ricco di premesse ma evidentemente ancora allo stato sperimentale; un sistema cui vogliamo negare, contro l'opinione di taluni, il proposito di *épater le bourgeois*.

ALLA TELEVISIONE

Una inconsueta varietà di manifestazioni musicali ha caratterizzato il maggio televisivo. Per il ciclo Settenote, il Gruppo madrigalistico femminile G. B. Martini, guidato da Adone Zecchi, ha offerto tra l'altro composizioni di Arcadelt, Banchieri e Andrea Gabrieli. Tramite un collegamento diretto con il Teatro La Piccola Scala di Milano, effettuato il 25 maggio, è stato concesso ai telespettatori di conoscere la recente opera buffa di Luciano Chailly *Una domanda di matrimonio* (se ne accenna in altra parte di *Ricordiana*), cui ha fatto seguito, anzichè l'annunciata *Histoire du soldat* di Stravinski, il balletto *Il Vagabondo azzurro*, realizzato su musiche di Casella.

Nè bisogna dimenticare, per completare il quadro degli spettacoli televisivi, la messa in onda di un mimo (*Il Fantoccio*, canovaccio di Cobelli e Badessi; musiche originali di Gino Negri) e di un dramma lirico (*Il Trovatore*).

Alquanto tenue ed inconsistente ci è parsa l'azione del *Fantoccio*, per la quale, tuttavia, il Negri, sfruttando le risorse fornitegli da un complesso strumentale esiguo ma pittoresco e dai moderni ritrovati linguistici, ha concepito una musica a volte di reale efficacia, a volte piuttosto anodina e volutamente prosaica, ma sempre tendente a creare intonate atmosfere, anche mediante l'apporto di elementi realistici.

L'opera verdiana, diretta da Fernando Previtali (interpreti principali: Ettore Bastianini, Leila Gencer, Fedora Barbieri, Mario Del Monaco, Plinio Clabassi), è stata allestita in modo complessivamente convincente la sera del 29 giugno. Regìa di Claudio Fino, per lo più fedele al testo ed efficace nel disporre ordinatamente gruppi e movimenti di masse, come hanno palesato le scene iniziali degli atti secondo e terzo. Una intempestiva apparizione nel fondo del messo di Ruiz non ne sminuisce i meriti.

Scenografia suggestiva e di effetto, se non sempre di gusto, alternante essenzialità e opulenza. Lodabile la scena dell'accampamento; assai meno la quinta del terzo atto: lo squallore della sala è parso piuttosto inadeguato. Per quanto gradevole, la scena che vede la riunione degli zingari — complice l'occhio della telecamera, che nei primi piani è veramente indiscreto — ha posto in evidenza la disacconcia raffinatezza delle gitane. Sempre in detta scena non abbiamo notato — o ci è forse sfuggito — il «*dirnto abituro*». Quanto alle luci, una loro più accorta ed efficiente distribuzione sarebbe stata desiderabile, sì da rendere credibile gli effetti indicati e voluti dal libretto: «*notte inoltrata*», «*primi albori*», «*notte oscurissima*», ecc. Difatti, una distinzione netta fra tenebre e luce piena non è stato possibile avvertire. Il che ci sembra inconveniente non piccolo. FA. BRU.

LETTERA DAGLI STATI UNITI

La Stagione lirica del Metropolitan, ormai giunta al termine, avrà un seguito con una *tournée* che toccherà tutti i maggiori centri statunitensi.

L'ultimo spettacolo allestito a New York sollevò un certo scalpore in quanto un cantante sostenne due parti principali nel medesimo lavoro. Poche ore prima della tradizionale rappresentazione del *Parsifal* in occasione del Venerdì Santo, il baritono George London, cui era affidata la parte di *Amfortas*, si ammalò improvvisamente. Per non sospendere lo spettacolo venne pregato della sostituzione un altro baritono, l'austriaco Herman Hude, il quale, si offerse, col beneplacito dei dirigenti del Metropolitan, di cantare ambedue le parti. Di entrambi i protagonisti H. Hude fornì una rappresentazione vivida e pienamente convincente, sia sotto l'aspetto musicale che scenico. Non sembrò, è vero, un *Klingsor* così demoniaco quale siamo soliti attenderci, tuttavia la sua interpretazione fu interessante e raggiunse, nel ruolo di *Amfortas*, il più alto livello di significato umano e spirituale.

Anche prescindendo dall'attività del ben noto Metropolitan, le rappresentazioni operistiche della scorsa primavera a New York si rivelarono numerose. La Little Orchestra Society ebbe la piuttosto infelice idea di tentare un allestimento in forma di concerto dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck (direttore Mr. Sherman). L'opera richiamò un folto pubblico, memore di una entusiasmante realizzazione della partitura offerta anni or sono dalla Kathlee Ferrier. Ma il livello dell'esecuzione fu tutt'altro che elevato. La voce di Elena Nicolai — impersonante *Orfeo* — si rivelò priva di lucentezza ed inadeguata a rendere con l'indispensabile agilità la grande aria finale del primo atto. Ineguale e tagliente nell'estensione acuta si dimostrò il canto di Teresa Stitch Randall, cui era assegnato il ruolo di *Euridice*. Più persuasivi Miss Alaire, nella parte di *Amore*, ed il complesso corale.

Un'altra notevole iniziativa, che non ebbe però migliore successo, fu la presentazione da parte della American Opera Society delle opere *Les Mamelles de Tiresias* di Poulenc e *El Retablo de Maese Pedro* di Falla, realizzate sempre in forma concertistica.

Ma un eccellente allestimento dell'*Enfant et les sortilèges* di Ravel e di *Gianni Schicchi* venne offerto alla Julliard School of Music da un complesso formato da allievi, i quali interpretarono la partitura di Ravel in modo assai convincente e se non fu loro possibile rendere appieno tutte le raffinatezze che impreziosiscono il lavoro, l'esecuzione nondimeno non ne sofferse.

L'avvenimento più importante della passata stagione sinfonica fu indubbiamente rappresentato dall'esecuzione, da parte di Bruno Walter (a capo della Philharmonic Orchestra di New York), della 2ª *Sinfonia* di Mahler: avvenimento memorabile forse per il fatto che pone la questione di quante analoghe manifestazioni d'arte ci sarà consentito fruire.

Della *Sinfonia* di Mahler il noto direttore fornì una riproduzione esemplare ed autorevole, tale da porsi, con quella della 9ª *Sinfonia* di Bruckner, ascoltata due settimane prima, tra i grandi eventi della pur varia ed intensa stagione musicale di New York. Precedettero la Sinfonia *Tre Canti* per soprano e orchestra, rivelanti il lato più intimo e meno grandioso del genio di Mahler. Essi vennero cantati con encomiabile arte dal soprano svizzero Maria Stader. Come di consueto la Philharmonic suonò con spirito di dedizione; il Coro Westminster eseguì gli episodi corali con appropriata devozione e, dal canto loro, le soliste — la Stader ed un ottimo contralto, Maureen Forrester — contribuirono efficacemente all'esito della serata.

Alexander Schneider (un violinista dedicatosi da non molto anche alla direzione d'orchestra) ha fornito l'occasione agli amatori di musica di ascoltare una serie di Concerti grossi di Haendel; composizioni che sembrano difficilmente inseribili in un normale programma sinfonico, ed in conseguenza di rara esecuzione. Ogni programma venne presenato due volte (alle 15 e alle 21 pomeridiane), con sala regolarmente esaurita.

Degni di interesse si rivelarono in questa stagione concertistica di New York, numerosi altri concerti, per molti aspetti di carattere inconsueto. Il pianista Frederick Marvin tenne un *récital* notevole soprattutto per la presenza in programma di raramente ascoltabili Sonate di Padre Antonio Soler, il compositore spagnolo del diciottesimo secolo. Dette Sonate vennero eseguite per la prima volta in America. Durante un suo soggiorno in Spagna, F. Marvin aveva pure rinvenuto un *Fandango* del religioso spagnolo che richiama, nello spirito e nel colore, *España* di Cabrier. Lo splendore ed i pregi inventivi della musica, come pure il talento pianistico del Marvin, resero memorabile la serata.

Le esecuzioni, al pari dei lavori programmati, risultarono lodabili.

Newell Jenkins — per la prima volta cimentatosi su un podio direttoriale cittadino, ma noto quale fondatore della Piccola Accademia Musicale, che dall'Italia visitò parecchie città europee, e per aver effettuato una serie di registrazioni per la Società Haydn — diresse un concerto

facendo conoscere lavori di Alan Hovanhess, Riccardo Malipiero e G. B. Sammartini. La *Cantata pasquale* di Hovanhess ricevette il suo battesimo nuovayorchese, rivelandosi opera vitale. Le sue linee vocali, sostanzialmente tradizionali, risultano sorrette da quegli accompagnamenti di sapore bizantineggiante, tipici dello stile di Hovanhess. La *Sinfonia cantata* di R. Malipiero, offerta in prima esecuzione mondiale, è opera di ampie proporzioni e dal disegno vocale (affidato a Paul Matthen) concepito per lo più in forma di declamato. La Sinfonia, che vuol essere una evocazione dell'America, si basa, quanto a testo, su quattro poemi, stesi in altrettante lingue e opportunamente scelti in conformità all'assunto. Seguì il *Magnificat* di Sammartini, per quartetto vocale, coro e orchestra. Al lavoro, bello, vigoroso e non privo di forte rilievo, conferiscono le stilizzate linee melodiche. La serata venne conclusa dalla riproduzione dell'ouverure del *Roi Lear* di Berlioz. N. Jenkins destò un'impressione molto favorevole e si ebbe la sensazione che tutte le musiche in programma fruissero di una adeguata interpretazione.
La costituzione del New York Chamber Ensemble, formato da membri della New York Philharmonic, dimostra che i musicisti dedicano alla musica anche le loro ore di libertà.

Questa attività marginale ha il duplice scopo di consentire agli esecutori di assecondare con una certa latitudine le proprie disposizioni e di metterli in grado di dividere con un pubblico sagace un repertorio negletto.

Nel concerto finale della stagione il complesso inserì in programma nuove composizioni di Ernest Bloch e Leo Smit; presentò in prima esecuzione a New York un lavoro di Vittorio Rieti e fece ascoltare ,oltre al *Quintetto* per clarinetto e archi op. 34 di Weber, una composizione raramente eseguita di Jean Françaix.
La *Suite modale* per flauto e pianoforte di Bloch è un lavoro recente del quasi ottantenne compositore e risente di quell'impressionismo che influenzò un tempo il musicista. La stesura e specialmente la parsimonia dimostrata nel descrivere un sentimento interiore sono ammirevoli.

I *Quattro Mottetti* di Leo Smit, fondati su antiche liriche popolari tedesche, crearono una gradevole temperie arcaica.
Vittorio Rieti diresse la sua *Serenata*, composta nel 1931, e vien fatto di chiedersi per quali ragioni il lavoro, udito per la prima volta a New York, sia stato in un certo senso obliato. Si tratta infatti di opera pregna di gaiezza e di vita, dal movimento lento assai commovente. Il suo organico orchestrale contempla un violino solista e undici strumenti. Eccellenti gli esecutori, accostatisi alle composizioni riprodotte con reale modestia, rivelando la inconsueta tendenza ad annullarsi per porre anzitutto in risalto l'opera del compositore.
E quasi a dimostrazione di ciò, essi conclusero il programma eseguendo, sotto la direzione di Dimitri Mitropoulos ,la *Serenata* di Françaix.
La Boston Symphony e Charles Munch presentarono, in prima esecuzione, la *6ª Sinfonia* di David Diamond. Il lavoro venne composto a Firenze tra il 1951 e il 1954 ed è dedicato a Munch e alla Boston Symphony. Le ragioni di questo omaggio sono da ricercarsi nel fatto che detta orchestra presentò, tra il 1944 e il 1949, altre tre Sinfonie di Diamond.
La composizione, magistralmente redatta, consta di tre brevi movimenti di mutevole atmosfera: al grave tempo d'apertura seguono una parte centrale violentemente agitata ed un finale che dal clima sereno che ne impronta l'inizio, passa a più turbate temperie sonore.
Prolungati applausi accolsero il compositore, apparso sul palcoscenico.

TRUDY GOTH

LETTERA DALLA SVIZZERA

Le esecuzioni di musica contemporanea hanno raggiunto in Svizzera, nella prima metà della stagione 1956-57, un livello insolitamente alto. Hans Rosbaud ed Erich Schmid a Zurigo, Paul Sacher a Basilea ed Ernest Ansermet a Ginevra contribuirono efficacemente a tener vivo l'interesse per le espressioni dell'arte odierna. Ma non dobbiamo limitarci a segnalare la loro opera: le Società concertistiche di luoghi più lontani dai centri e di importanza minore ci hanno spesso fornito manifestazioni sorprendenti per l'audace concezione dei programmi. A questo si aggiunga la sistematica insistenza con la quale i teatri di Zurigo e Basilea offrono annualmente al loro pubblico almeno due novità importanti.

Iniziando la nostra cronaca con le esecuzioni orchestrali, citiamo anzitutto la *Turangalîla Symphonie* di Olivier Messiaen che Hans Rosbaud, a capo dell'Orchestra della Tonhalle, ha diretto a Zurigo e Basilea. Malgrado qualche contrasto, sollevato soprattutto dall'enorme apparato orchestrale, la Sinfonia ha destato molto interesse, richiamando l'attenzione generale sull'opera complessiva di Messiaen. Più aspri i contrasti suscitati dalla riproduzione di *Le Marteau sans maître* di Boulez, presentato a Zurigo da Rosbaud con il suo complesso di Baden-Baden. Fra le novità realizzate a Zurigo da Erich Schmid, ricordiamo le *Variazioni sinfoniche op. 28* per grande orchestra di Armin Schibler e la *Musica da concerto op. 50* per archi e ottoni di Hindemith. Schibler appartiene al gruppo dei giovani compositori svizzeri più eseguiti: Hans Münch ha diretto a Basilea il suo *Concerto lirico op. 40* per flauto e orchestra e la sezione di Basilea dell'IGNM gli ha dedicato un intero programma. In un concerto riservato a opere nuove, offerto dal Collegium Musicum di Zurigo, Paul Sacher, alludendo velatamente al suo entusiasmo per il jazz nei tempi lontani del Gruppo dei Sei, esibì la musica per la *Création du monde* di Milhaud e il *Concertino* per pianoforte di Honegger; oltre al *Concerto* per tromba e orchestra di Albert Moeschinger e gli *Studi* per orchestra d'archi di Frank Martin. Il *Concerto* per tromba venne ripetuto dall'Orchestra da Camera di Basilea nel corso di una manifestazione comprendente anche la prima assoluta di un *Concerto* per fagotto e archi di Raffaele d'Alessandro, la ripresa della *Sinfonia* op. 44 di Walther Geiser e del Divertimento *Sellingers Round* di Michael Tippett. Degna di nota è anche la riuscitissima prima esecuzione svizzera della *6ª Sinfonia* di Pierre Capdevielle, diretta da Victor Desarzens. In campo corale ricordiamo *Oedipus Rex* di Stravinski, eseguito a Ginevra sotto la direzione di Ansermet, la storia della creazione *In the Beginning* di Copland, che Wener Heim ha diretto a Zurigo, e *Il Diluvio universale* di Willy Burkhard, fatto conoscere dal Kreuzchor di Dresda, diretto da Rudolf Mauersberger, a Zurigo, Basilea e Berna.

Nel settore cameristico, invece, si sono ascoltate, tra l'altro, opere di Stenhamar, Hilding Rosenberg e Lars Larsson, realizzate dal Quartetto Kindel di Stoccolma. Ed ancora, esecuzioni del Complesso da Camera di Berna (concerto-omaggio a Sandor Veress, in occasione del cinquantesimo compleanno del compositore); del Quartetto berlinese Drolc, che ha presentato a Berna i *Quartetti n. 1 e 3* di Schönberg, e della sezione di Basilea dell'IGNM, che ha dedicao un concerto a musiche di Walther Geiser e Albert Moeschinger, musicisti di cui ricorre quest'anno il sessantesimo anniversario della nascita.

Infine, eccovi le notizie riguardanti l'attività teatrale: innanzi tutto è da menzionare la prima esecuzione in lingua tedesca dell'opera *Les Mamelles de Tirésias* di Francis Poulenc, che il teatro di Basilea ci ha offerto, sotto il titolo *La Trasformazione di Tiresia*, in una interpretazione deliziosa che, tutta volta a divertire il pubblico, ha attenuato il recondito fine moralizzante (l'incremento della popolazione francese mediante un maggior numero di nascite). Al podio Silvio Varviso. A quest'opera seguiva l'eccellente esecuzione del balletto *Petruska* di Stravinski, allestito da Wazlaw Orlikowsky. Al teatro di Zurigo prima rappresentazione del balletto *Abraxas* di Werner Egk, con l'allestimento di Erwin Hansen (direttore Victor Reinshagen).

Presso gli Studi-Electronium di Trossingen è stata presentata musica elettronica, e precisamente dei compositori Hans Brahme, Hugo Hermann e Hermann Ambrosius. In precedenza, una prolusione sulla musica elettronica e sullo Studio costruito a Trossingen, era stata tenuta da Herman Matzke, Hugo Hermann e Paul Dorner.

WILLI REICH

ZURIGO

Mosè e Aronne *di Schönberg al Festival di Zurigo*

Nel marzo del 1954 la Radio della Germania settentrionale, dopo avere vinto enormi difficoltà tecniche, trasmise per la prima volta l'opera incompiuta di Arnold Schönberg *Mosè e Aronne*, composta negli anni 1930-32. L'esecuzione di Amburgo, in forma di concerto, non potè, naturalmente, dare un'idea della concezione scenica, eccezionalmente ardita; anzi in tale circostanza furono persino fatte circolare delle voci che, richiamandosi allo scetticismo espresso a volte dallo stesso Schönberg, sostenevano l'impossibilità di realizzare scenicamente l'opera. La prima esecuzione, avvenuta il 6 giugno al Teatro di Zurigo, ha eliminato qualsiasi dubbio in proposito e questo avvenimento importante, concludendo il 31° Festival mondiale della Società Internazionale di Musica contemporanea, apriva in pari tempo il Festival della Musica e del Dramma del Giugno Zurighese 1957.

Oltre all'enorme apparato strumentale e vocale, richiesto dalla costruzione musicale, le difficoltà della realizzazione scenica consistono nel fatto che gli elementi fondamentali dell'azione sono di natura più religiosa e filosofica che drammatica e il linguaggio che li esprime è talmente oscuro e complesso che è impresa assai ardua per lo scenografo e il regista renderli comprensibili. Quanto ho detto risulterà più chiaro, se esaminiamo il soggetto di questo dramma in tre atti.

Il 1° atto, che consta di quattro scene, va dalla chiamata di Mosè alla uscita di Israele dall'Egitto. Dio parla dal roveto a Mosè che indietreggia terrorizzato davanti al grande rischio, ma Dio gli metterà al fianco, come valido aiuto, il fratello Aronne. Nel colloquio tra i due fratelli si delineano chiarissimi i tratti contrastanti della loro natura e che costituiscono il contenuto essenziale del dramma: Mosè, il pensatore in lotta penosa con la parola, il mistico che vive nella vicinanza di Dio, che «afferra» l'invisibile nella sua fede profonda e illuminata e Aronne, forte nell'azione e nel discorso, uomo della realtà, che riconosce l'esistenza di Dio — e la rende riconoscibile agli altri — solo mediante segni e miracoli. Tre miracoli ottenuti da lui infatti (la trasformazione della verga in serpente, il suscitare e guarire la lebbra, l'acqua mutata in sangue) inducono il popolo, in rivolta contro il Dio invisibile, a partire per la terra promessa.

All'inizio del secondo atto il popolo e Aronne attendono impazienti il ritorno di Mosè che da quaranta giorni è sulla montagna per ricevere le Tavole della Legge dalle mani di Dio. Per tranquillizzare il popolo che esige un segno visibile, Aronne costruisce il vitello d'oro davanti al quale si scatena un'orgia selvaggia. Mosè finalmente appare, distrugge l'idolo, e in grande collera costringe Aronne a giustificarsi; il fratello tenta di difendersi alludendo alla sua missione di interprete del pensiero di Mosè. Dubitando della sua sincerità, Mosè distrugge le Tavole della Legge, mentre Aronne prosegue il viaggio con il popolo.

Nel terzo atto, non composto da Schönberg, Mosè giudica Aronne colpevole di avere allontanato il popolo dalla vera idea di Dio, ma, volendo riscattare la sua gente mediante una forza purificatrice, la guida al penoso viaggio attraverso il deserto. (Questo ha riferimenti anche alle recenti esperienze sofferte dal popolo ebraico, così come Schönberg le aveva sentite; esse prendono nell'opera la forma di risonante profezia).

La realizzazione musicale di questo messaggio spirituale è la sintesi di tutte le esperienze artistiche di Schönberg. L'unità della struttura è garantita da una serie di dodici suoni, alla quale si può riferire ognuna delle duemila e più battute dell'opera. Questo severo sistema racchiude però una varietà timbrica e formale inaudita che va dal caratteristico color vitreo dell'iniziale scena del roveto e della netta distinzione delle due voci, cioè quella di Mosè (voce recitante melodrammatica) e quella di Aronne (tenore modulante quasi in cantilena) fino ai prodigi polifonici dei cori recitanti, al sussurrare del popolo in attesa di Mosè, alle grida estatiche attorno al vitello d'oro, all'audacia descrittiva dei miracoli di Aronne, ai ritmi travolgenti dell'orgia e alla commovente rassegnazione di Mosè: tutto questo in virtù di una tematica che raggiunge vigore e significato e che viene articolata con l'arte più sottile della variazione e in virtù di un tessuto strumentale dai colori inesauribili e ricchi di sfumature.

Questa prima esecuzione è il risultato di una volitiva tenacia di tutte le forze che agiscono nel teatro di Zurigo. Il lavoro preparatorio, durato l'intera Stagione, ha richiesto esattamente 350 prove di coro e 50 di orchestra. Il materiale occorso avrebbe potuto provvedere a cinque o sei opere «normali» in completo assetto. Di questa rappresentazione ci ha soddisfatto maggiormente il lato musicale curato da Hans Rosbaud, già direttore della stessa opera nel 1954 in Amburgo. Chiarissime le linee della sua esecuzione, ma ebbe maggior risalto, a parere nostro, la sonorità orchestrale di quella vocale. Riconosciamo senza riserve l'intensità e lo spirito di sacrificio con i quali Rosbaud si è dato alla realizzazione di questa rappresentazione. Sulla scena (regia di Karl Heinz Krahl, scenografia di Paul Haferung, coreografia di Jaroslav Berger) le cose non furono purtroppo allo stesso livello. L'interpretazione di questi artisti, convenzionale e del tutto primitiva, non corrispondeva al contenuto spirituale dell'opera e alle intenzioni dell'autore. Le nostre lodi incondizionate invece vanno ai due interpreti principali: Hans Herbert Fischer (Mosè) e Helmut Melchert (Aronne). L'accoglienza di Zurigo alla *première* di questo lavoro, indicibilmente difficile sotto ogni aspetto, fu molto discorde: al successo riguardoso della maggioranza del pubblico si mescolarono alcuni fischi acuti che però non fecero che aumentare gli applausi. Di fronte alle imperfezioni sceniche di questa esecuzione, l'opera — genialmente concepita — del grande maestro di musica nuova dovrà ancora dimostrare le sue possibilità sceniche.

WILLY REICH

LETTERA DALLE ANTILLE

Malgrado l'assenza di Casals, colpito da attacco cardiaco durante le prove effettuate con l'orchestra da lui condotta per la prima volta a Puerto Rico in occasione dell'annuale Festival di Primavera, le manifestazioni del Festival stesso proseguirono regolarmente, vedendo ogni sera il teatro esaurito con una percentuale del 94% di spettatori, in parte provenienti dagli Stati Uniti, da località del Sud America e da altre zone dei Caraibi. Nessun assiduo frequentatore dei concerti rimase in alcun modo deluso dalle esecuzioni offerte da questo eletto complesso di musicisti.

Lo spirito di dedizione, per cui Casals è famoso non solo come violoncellista ma anche come uomo di incorruttibili ideali, si poteva ovunque avvertire.

Uno degli eminenti solisti, tra i quali si annoverano — per nominarne solo alcuni — Rudolf Serkin, Isaac Stern, Eugene Istomin e Joseph Szigeti, riassunse i sentimenti collettivi dichiarando: «*Ora noi dovremo suonare doppiamente meglio di quanto sia stato fatto sinora*». Puerto Rico, quindi, può andare orgogliosa del suo Festival e Don Pablo avrà un tributo degno della sua statura di artista e di uomo.

Il concerto di apertura allineava come primo brano la *Suite n. 1* di Bach. Sebbene priva del suo direttore, l'orchestra suonò con eccezionale affiatamento sotto l'esemplare guida del suo maestro concertatore Alexander Schneider, dimostrando virtuosismo tecnico nonchè vivacità e lucentezza. La *Suite* venne ripetuta alla fine della serata, in quanto, a causa di un inconveniente nella circolazione stradale senza precedenti in quella parte del mondo, un terzo del pubblico, tra cui Governatore e consorte, non aveva potuto udire il primo numero.

Dopo l'esecuzione del *Concerto* in re minore per pianoforte e orchestra di Mozart, realizzato nella parte solistica da Rudolf Serkin ,come sempre interprete elegante ed autorevole che pose mirabilmente in luce le altre qualità poetiche della partitura, ascoltammo la *5ª Sinfonia* di Schubert che in origine avrebbe dovuto concludere il programma. Essa fluì di una riproduzione pregna di quegli accenti vibrati e virili di cui così spesso abbiamo lamentato l'assenza nei lavori di Schubert. Quanto al secondo concerto, integralmente

dedicato a musiche di Bach, i colleghi di Casals fecero un onesto tentativo onde realizzarlo con quel fervore proprio del maestro spagnolo. Rudolf Serkin ,come solista, fu raramente in miglior vena. La sua interpretazione del *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* fu stupenda. Dal canto suo Maria Stader eseguì la cantata *Weichet nur, betrübte Schatten* in un modo che ci era da tempo immemorabile ignoto. La sua voce, così estesa, paragonabile ad uno strumento, è compiutamente acconcia, al pari della sua tecnica perfetta, a questo genere di musica.

Nutriti applausi accolsero gli interpreti al termine di questa veramente memorabile serata.

TRUDY GOTH

NOTIZIE DALL'UNIONE SOVIETICA

Il 21 gennaio 1857 Mikhail Glinka, assistendo a un grande concerto al Palazzo reale di Berlino in cui erano stati eseguiti alcuni brani della sua opera *Ivan Susanin* sotto la direzione di Giacomo Meyerbeer, fu colpito da raffreddore; poi, aggravatosi il male, morì

Era nato il 2 giugno 1804 ed ebbe per maestri, a Pietroburgo, John Field e Charles Meyer. Già verso la metà del 1820 Glinka, funzionario della Direzione Centrale delle vie di comunicazione, riuscì a conquistarsi vasta notorietà come pianista di talento, cantante e compositore, autore di romanze popolari e di pezzi per pianoforte. I suoi rapporti con illustri personalità dell'epoca come Alessandro Pusckin, Alessandro Griboiedov e i decabristi, esercitarono una profonda influenza sulle sue concezioni artistiche. Nel 1830 Glinka venne in Italia e vi soggiornò ininterrottamente per tre anni; nel nostro paese lavorò molto, studiò la nostra arte vocale, frequentò con assiduità l'opera e i concerti, strinse amicizia con Vincenzo Bellini, conobbe Felix Mendelssohn ed Hector Berlioz. Sempre durante il suo soggiorno in Italia, precisamente nel 1832, concepì il piano di una opera dedicata alla vita russa e ne stese un primo abbozzo. Ritornato in patria si dedicò alla stesura definitiva dell'opera: il 27 novembre 1836 il Grande Teatro di Pietroburgo allestì questa prima fatica teatrale di Glinka (*Ivan Susanin*) che riportò un grandissimo successo e diede notorietà internazionale al compositore. All'*Ivan Susanin* seguì nel 1842 *Ruslan e Liudmila* (dal poema omonimo di Pusckin); con queste due grandi composizioni Glinka creò le basi dell'opera nazionale russa.

Logicamene, nel primo centenario della morte di Glinka, che corre appunto quest'anno, le organizzazioni culturali della Unione Sovietica sono state mobilitate per celebrazioni di grande portata popolare. L'apporto più significativo alla conoscenza di Glinka e delle sue opere lo ha però dato *Sovjetskaja Musika*, l'organo ufficiale dell'Unione dei Compositori Sovietici diretto da una redazione collegiale in cui figurano i nomi di Gilels, Nestiev e Sciostakovic, che ha dedicato un poderoso numero di più che duecento pagine alle celebrazioni.

In allegato alla rivista, figura una curiosa collezione di *Variazioni su un tema di Glinka* per pianoforte, alla quale hanno collaborato i compositori Kapp, Scebalin, Escpai, Scedrin, Sviridov, Levitin, Sciostakovic, Kabalevski.

■

Aram Kaciaturian, attualmente professore al Conservatorio di Mosca e insegnante all'Istituto di Pedagogia Musicale di Ghniessini, negli ultimi anni ha lavorato molto per il teatro e per il cinema. Ha composto la musica per *Macbeth* di Shakespeare, messo in scena al Teatro Maly di Mosca, e per il film *Il Rogo dell'immortalità*, che racconta la vita di Giordano Bruno, *Otello* e *Saltanat*. A Leningrado poi, recentemente, si è avuta la prima del suo nuovo balletto *Spartaco* che ha riscosso notevolissimo successo.

A proposito di un suo recente soggiorno italiano, Kaciaturian ha rilasciato ad un giornalista straniero la seguente dichiarazione: "*Del mio soggiorno in Italia ho conservato i ricordi più piacevoli. Allora scrivevo la musica dello* Spartaco. *Molti compositori e musicisti italiani mi hanno accolto nel modo più cordiale. Non dimenticherò mai la visita all'Accademia Nazionale di S. Cecilia dove conobbi ottimi professori e studenti. Fu per me motivo di particolare soddisfazione sapere che gli studenti di questa Accademia eseguono mie opere. E sono fiero che un mio amico, Dmitri Sciostakovic, ne sia stato eletto l'anno scorso membro d'onore*".

■

Nel gennaio scorso a Mosca, col concorso della Orchestra Sinfonica di Stato diretta da Ghennadi Rozdestvenski, è stata eseguita in prima assoluta la *4ª Sinfonia*, op. 47-112 di Serghei Prokofiev.

Ecco la storia della sconosciuta composizione. Il 21 maggio 1929 nel teatro di Sarah Bernard a Parigi, il complesso russo Diaghilev, sotto la direzione dell'autore, rappresentò il balletto *Il Figliuol prodigo* di Prokofiev, su tema biblico modernizzato. Questo balletto in tre quadri (su libretto di Boris Kokhno) rimase quasi ignoto nell'U.R.S.S. La trascrizione per pianoforte della musica del balletto, eseguita dall'autore, venne pubblicata nel 1929 dalla Casa Editrice Musicale Russa di Berlino.

Il balletto *Il figliuol prodigo* op. 46 reca la data del 1928. La presente *4ª Sinfonia* nacque più tardi sulla base della musica di questo balletto. La *Quarta* è articolata in quattro tempi: Andante-Allegro, Andante tranquillo, Moderato quasi allegretto, Allegro.

■

Sovjetskaia Musika del mese di marzo pubblica un ritratto a piena pagina di Arturo Toscanini e dedica, alla memoria dell'insigne Maestro, un'ampia e commossa nota redazionale. In essa sono rievocate le luminose tappe della sua carriera, ed esaltate quelle qualità morali e artistiche che hanno fatto di lui uno degli uomini più nobili del nostro tempo.

La rivista si sofferma anche a considerare le avventure politiche del Maestro mettendo bene in risalto le sue radicate convinzioni democratiche. Leggiamo tra l'altro: "*Toscanini non è stato solo quell'eccelso interprete di musiche classiche e romantiche, che tutti ben conosciamo; ma anche convinto ed insuperabile propagandista della migliore produzione contemporanea... Ricordiamo con particolare riconoscenza che fu il primo, nell'estate del 1942, ad eseguire la* 7ª Sinfonia *(di Leningrado) di Sciostakovic...*".

a cura di SERGIO LIBEROVICI

LETTERA DA ISRAELE

La prima metà della stagione musicale 1956-57 è ormai trascorsa, ma a causa della situazione politica essa non ha corrisposto alle aspettative, poichè l'inizio delle manifestazioni concertistiche coincise con la crisi di Suez e la campagna del Sinai.

Tanto il direttore d'orchestra Francesco Molinari-Pradelli, quanto il violinista Zino Francescatti furono vivamente elogiati per essere rimasti coraggiosamente in Israele, nonostante il sollecito invito rivolto loro dalle rispettive legazioni affinchè, date le ostilità, facessero ritorno in patria. Ambedue furono eletti membri d'onore dell'Orchestra Filarmonica Israeliana. Ricordo che durante un concerto diretto dal maestro italiano le sirene fischiarono improvvisamente, le luci si spensero, ma tutti indistintamente, musicisti e pubblico, rimasero in sala e dopo un'ora il concerto venne regolarmente ripreso. La proibizione delle autorità americane di recarsi in Israele, determinò l'assenza di molti solisti celebri, già attesi per quest'inverno, e la loro conseguente sostituzione con altri interpreti europei. Bisogna però dichiarare che, nonostante la situazione, nessun concerto venne soppresso o differito.

Con l'Orchestra Filarmonica si esibirono i direttori Pierre Derveaux di Parigi, Molinari-Pradelli, Sergiu Celibidache e Laszlo Somogyi. Mentre i primi tre non offrirono programmi degni di particolare menzione, il direttore d'orchestra ungherese, qui prima d'oggi del tutto sconosciuto, si fece simpaticamente notare dal pubblico israeliano. I programmi da lui realizzati — il primo dedicato a Beethoven e Bartòk, il secondo interamente a Mozart — si giovarono dell'apprezzabile collaborazione solistica di Louis Kentner che, con il *4º Concerto* di Beethoven e il *Concerto*

in do minore *K. 491* di Mozart, dimostrò ottime qualità interpretative.

Un successo trionfale fu tributato a Zino Francescatti, mirabile esecutore dei *Concerti* di Ciaikovski, Brahms e Mendelssohn. Anche il violoncellista francese André Navarra, che presentò *Concerti* di Boccherini e Schumann, oltre alle *Variazioni su di un tema rococò* di Ciaikovski, ottenne, per il suo timbro limpido e chiaro, il consenso del pubblico.

Tra le novità vi è da segnalare la *1ª Sinfonia* di Josef Tal (di Gerusalemme), un'opera notevole più per le fragorose sonorità che vi dominano che per meriti specificamente musicali.

Per festeggiare il ventesimo anniversario della fondazione dell'Orchestra Filarmonica, venne eseguita, sotto la direzione di Celibidache, una nuova composizione di Paul Ben-Chaim (di Tel-Aviv): *Il Dolce psalmista d'Israele.*

Musica italiana fu presentata da Molinari-Pradelli (*Antiche danze ed arie per liuto* di Respighi): per il rimanente i programmi comprendevano i consueti lavori di repertorio, tipici delle sale da concerto internazionali.

Vivaci reazioni sollevò un programma infelicemente compilato da Derveaux, allineante il *Mephisto Valzer* di Liszt, il *1° Concerto* per pianoforte e orchestra di Chopin e la *Sinfonia in re minore* di Franck.

Una interessante *tournée*, purtroppo di breve durata, fu quella del direttore d'orchestra parigino René Leibowitz, che diresse due concerti con l'orchestra radiofonica di Gerusalemme, distinguendosi particolarmente nella realizzazione del *Sopravvissuto di Varsavia* di Schönberg.

E' questo l'ultimo anno in cui l'Orchestra Filarmonica suona nella sala provvisoria, nella quale, a cagione dei 12000 abbonati tel-aviviani, ogni concerto deve venire ripetuto sette volte. Infatti il 2 ottobre avrà luogo una serata di gala per l'inaugurazione della nuova sala concertistica, capace di 3000 posti. Dirigerà Leonard Bernstein, mentre Rubinstein, Piatigorski e Isaac Stern ne saranno i solisti.

Con il prossimo anno si spera vengano riprese le rappresentazioni dell'Opera Israeliana, costretta a chiudere i battenti per alcuni anni, causa la precaria situazione finanziaria.

ALFRED FRANKENSTEIN

VIAGGIO NELLA GERMANIA ORIENTALE

Non è facile per un musicista di formazione occidentale, abituato ad avere una visione determinata dei problemi musicali del proprio Paese, analizzare e giudicare esattamente quello che per la musica si fa in un Paese a regime democratico popolare, valutandone nel tempo stesso l'importanza nell'ambito di quella civiltà e di quella cultura.

Così in un recente viaggio nella Repubblica Democratica Tedesca ci trovammo d'improvviso a contatto immediato con i metodi che in quel Paese si perseguono per dare una soluzione di fondo al problema musicale. Lo Stato socialista pensa che il problema della cultura musicale vada affrontato con un'azione di rinnovamento creando le condizioni per una evoluzione musicale là dove esisteva un terreno ancor vergine. La questione viene di conseguenza affrontata contemporaneamente su due lati: quello organizzativo e quello tanto più delicato dell'educazione musicale dei più ampi strati della popolazione. E come queste operazioni siano procedute fianco a fianco in questi ultimi dodici anni nella Repubblica Democratica l'abbiamo potuto constatare e discutere di persona con i responsabili della cultura da una parte e con i più diversi rappresentanti di essa dall'altra.

Nella RDT, che conta oggi diciassette milioni di abitanti su un territorio che è più di un terzo di quello dell'intera Germania, esistono oggi complessivamente novanta orchestre da camera e sinfoniche stabili, da quelle più imponenti delle grandi città (Lipsia, Dresda, Berlino, ecc.) ai complessi formati con più modestia nei piccoli e piccolissimi centri; inoltre esistono qualcosa come 28000 cori (ivi compresi naturalmente i *Laienchöre*, o cori di dilettanti e amatori) e un numero imprecisato ma vastissimo di complessi vari,

da quelli per la musica popolare, a quelli caratteristici, a quelli formati esclusivamente di strumenti popolari. Avviene così che in ogni cittadina e quasi in ogni piccolo paese esistano più complessi che svolgono un'attività musicale stabile, attività che viene coordinata dai singoli maestri e direttori, tenuti a riunirsi periodicamente per stabilire i programmi dei loro complessi in modo da evitare inutili doppioni. Un'istituzione unica è quella dei cori di operai. In ogni fabbrica e ogni complesso industriale di una certa importanza vengono formati cori volontari composti dagli stessi operai, e l'amministrazione della fabbrica stipendia un maestro istruttore stabile che prepari concerti da tenersi sia in presenza delle maestranze che in locali pubblici. Lo stesso avviene in numerose fabbriche, per le orchestre, che eseguono per lo più musica a carattere popolare, e per i complessi di più svariato genere (complessi di danza, di folclore e così via).

Questo fervore di attività richiede come ovvia conseguenza che le scuole preparino uomini in grado di istruire le masse e che soprattutto abbiano una solida preparazione musicale generale: di qui l'elevato numero di direttori d'orchestra, maestri di coro e direttori artistici che escono dalle scuole di musica e vengono istantaneamente assorbiti nella vita musicale del Paese. E c'è di più: in tutti gli istituti di insegnamento musicale, l'allievo che giunge al termine degli studi è certo di trovare un impiego stabile, compito questo che rientra inderogabilmente negli obblighi della direzione della scuola stessa. Attraverso il Ministero e gli organi competenti gli istituti musicali vengono informati dei posti disponibili e vi immettono i neo-diplomati. E' così risolto in maniera automatica — e che dovrebbe sembrare ovvia se non avessimo l'esempio di Paesi, come il nostro, ove una tale meta appare attualmente al di là di ogni possibile realizzazione — il problema delle più diverse categorie di musicisti. Per quel che riguarda i compositori, anch'essi, pur che lo vogliano, sono in costante contatto — mediato o immediato — con la prassi musicale della nazione. Avviene sovente che un coro o un'orchestra di operai commissioni direttamente a un compositore pezzi da eseguirsi dal proprio complesso, mentre accanto a questo continua a funzionare il normale meccanismo delle « commissioni » da parte di orchestre sinfoniche di grande levatura, della radio e dei teatri di opera: ecco così che il compositore ha modo di stare costantemente in contatto con una vasta stratificazione di interessi musicali, ed è messo in condizione, scrivendo una musica d'uso, di esercitare una funzione diretta sul processo di formazione di un gusto e di una coscienza musicale presso strati popolari che finora erano rimasti estranei a ogni forma di cultura musicale.

Anche l'ordinamento scolastico riflette questo intrecciarsi di interessi. A Weimar visitammo una bellissima *musikalische Fachgrundschule* (alla quale è annesso un teatro attrezzato persino di cabina per registrazioni), in cui veniva impartito l'insegnamento a circa duecento allievi, ospitati nell'istituto stesso con stipendio statale. Vengono accolti in queste scuole giovani tra i dodici e i sedici anni che desiderino iniziare o approfondire lo studio di uno strumento, accanto allo studio normale delle materie d'insegnamento nelle scuole di Stato.

Ascoltammo qui una prova d'orchestra che ci lasciò un'impressione indimenticabile per l'entusiasmo, l'impegno e la maturità musicale già notevole con cui questi giovanissimi eseguivano facili pezzi d'autore (una *Suite* di Lully, una delle prime sinfonie di Haydn). Terminati i quattro anni della *Fachgrundschule* essi possono lasciare lo studio musicale per perfezionarsi nella professione scelta, ovvero — se desiderano approfondire lo studio dello strumento — possono recarsi nei Conservatori, in cui vengono formati i musicisti professionisti (strumentisti d'orchestra ecc.). Terminato il Conservatorio coloro che dimostrino doti particolari frequentano la *Hochschule* (Scuola superiore), una specie di scuola di perfezionamento dove vengono formate le nuove leve dei concertisti, dei direttori d'orchestra e dei compositori. Nella *Hochschule* viene impartito anche l'insegnamento di storia della musica, sia come materia prin-

cipale che complementare: dopo due anni di corso, chi intende specializzarsi si reca all'università, dove lo studio continua fino al compimento.

Accanto a queste istituzioni (in parte del tutto nuove, come la *Fachgrundschule*) esiste quella della Facoltà degli operai e contadini (*Arbeiter- und Bauernfakultät*). Si tratta di corsi in cui studenti provenienti dalla base sociale e che hanno dimostrato nel corso dello studio normale attitudini particolarmente spiccate per lo studio sia della musica che di altri rami del sapere, seguono corsi speciali accelerati. Dopo qualche hanno di questo studio, essi vengono immessi nei corsi normali della *Hochschule* o dell'Università.

Altra innovazione degna di menzione nel campo della strutturazione organizzativa della vita musicale è quella apportata nel campo dei diritti d'autore. Accanto alla normale suddivisione dei diritti in base al numero e all'importanza delle esecuzioni, esiste un fondo speciale da cui commissioni giudicatrici appositamente scelte prelevano somme da assegnarsi a musicisti per opere che abbiano un particolare valore artistico, anche se per difficoltà pratiche o per scarso interessamento da parte delle più larghe masse di pubblico la loro diffusione è stata limitata.

Inoltre tra le associazioni di musicisti che svolgono la loro attività accanto a quella dei sindacati ma con finalità diverse, vi è, per i compositori e i musicologi, il *Verband deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler*, che fa opera di coordinamento tra i suoi membri, ha rappresentanti in tutti i più importanti organi competenti della Repubblica, indice direttamente concorsi per composizioni organizza concerti (ne ascoltammo uno interamente dedicato a *Lieder* di Eisler per canto e pianoforte) e si adopera per la diffusione delle opere dei propri membri. Quest'associazione possiede anche una ricca biblioteca e una nastroteca, ed è una delle forze più vive e più rappresentative nella vita musicale della giovane Repubblica.

Abbiamo esaminato rapidissimamente alcuni aspetti salienti del lato organizzativo della vita musicale nella RDT. Si potrà ora anche affermare che il problema educativo di fondo rispecchia fedelmente queste condizioni oggettive generali della vita musicale del Paese. Si tende in sostanza a portar vicino alle grandi masse popolari le opere più accessibili e più comunicative della letteratura musicale: e in realtà ci sembra che una opera educativa *ab novo* non possa che iniziare da un contatto con le opere ormai convalidate dal giudizio storico. E d'altronde non esistono qui le condizioni obiettive per il formarsi di settarismi o di correnti musicali a carattere spiccatamente polemico. Tale è la vicendevole compenetrazione dei più diversi strati sociali e delle più diverse e addirittura divergenti esigenze culturali a costante vicendevole contatto, che non è reso possibile un cristallizzarsi polemico, o il formarsi di un ambiente musicale a compartimenti stagni. Sono del resto oggi frequento nei programmi dei concerti pezzi di Stravinski, di Hindemith, di Bartòk; alla *Staatsoper* di Berlino-est il *Wozzeck* incontra da più di due anni un vivissimo successo di pubblico e, sempre a Berlino, la *Akademie der Künste* organizza concerti-medaglione dedicati agli autori più significativi della nostra epoca (Schönberg, Reger, Bartòk, Dessau, ecc.)

Abbiamo dato con questa breve rassegna solo una pallida idea dell'organizzazione della vita musicale nella RDT. Ci troviamo a conti fatti davanti a un panorama multiforme, ricco di fermenti e soprattutto basato su un processo lento ma continuo e penetrante di presa di coscienza da parte di enormi masse di cittadini di aspetti fondamentali della cultura musicale. Uscendo dalle limitazioni finora imposte, nella Germania tradizionale, dalle condizioni storiche all'evoluzione della cultura e avvicinando un pubblico nuovo, non c'è dubbio che anche la musica riceverà alla lunga impulsi nuovi, si renderà interprete di sentimenti e di esigenze finora trascurati e forse anche i più complessi problemi evolutivi, che oggi la tormentano, potranno trovare su questa strada una soluzione inaspettata e realmente nuova.

MI. CA.

KIEL

La prima rappresentazione tedesca della *Burlesca* di Antonio Veretti avvenuta allo Stadttheater di Kiel nello scorso marzo, è stata accolta da favorevoli consensi della critica tedesca.

Werner Göttig, critico musicale dell'*Abendpost* così si esprime: « Veretti crea una musica molto concentrata che, nonostante tutte le tecniche moderne di composizione che si fanno sentire — applicate molto liberamente alla dodecafonia — è melodica e dà all'orchestra altrettante possibilità di comporre affascinanti quadri musicali... ... La piccola ouverture è un pezzetto squisito, in mezzo al quale si trova una marcia funebre finemente caricaturale con piccoli vagiti — deliziosamente usati — dei sassofoni e singhiozzi gementi dei violini ».

Con titolo « *Un Carl Orff italiano?* » F. A. sul *Flensburger Tageblatt* scrive: « La piccola opera buffa è tutta radicata nella commedia dell'arte e si collega strettamente a quella caratteristica commedia musicale che il vecchio saggio Verdi ha perfezionato fino alle ultime possibilità di espressione... E' una piccola opera buffa in un atto con una ouverture che sintetizza il succo della commedia che si svolgerà. Però tale ouverture è stata accomodata, con conscia premeditazione, da un ingegnoso esperto teatrale, dentro quel limite misurato che non oltrepassa l'esigenza dell'idea drammatica ».

Infine Johannes Jacobi scrive sul *Dusseldorfer Nachrichten*: « Veretti è un gentile rappresentante di quegli autori moderni, in ogni tempo attivi in Italia, che conciliano la abilità tecnica con la tradizione, con la melodia e la ben studiata piacevolezza. Tutte queste qualità brillano particolarmente nelle spiccate frasi orchestrali di questa *Burlesca* ».

PARIGI

Tutta Parigi intellettuale e artistica si è data convegno, la sera del 21 giugno, all'Opéra per ascoltare la nuova opera di Francis Poulenc, *Dialogues des Carmélites*, della quale si era molto parlato e scritto in occasione della « prima » mondiale alla Scala dello scorso gennaio.

Nelle vesti della protagonista, Blanche de la Force, cantò con intelligenza appassionata e con efficace abbandono Denise Duval, validamente assecondata da Denise Scharley, di tragica veemenza nelle vesti della Prima Priora, da Liliane Berton, una Suor Costanza tutta grazia e dolcezza, da Rita Gorr, auorevole Suor Maria, e da tutti gli altri interpreti. Pierre Dervaux diede risalto alle preziosità di coloriti della partitura, guidando con braccio efficace l'orchestra. La regia era di Maurice Jacquemont, i bozzetti delle scene e dei costumi di Mm. Suzanne Lolique. Il grande successo decretato dal pubblico è stato sottolineato dai consensi calorosi della critica parigina. Se *Le Combat* e *Paris Presse* parlano di trionfo e *Midi Cinq* definisce i *Dialogues* un capolavoro, tutti i critici riconoscono in questa opera — la quale compirà nei prossimi mesi il giro dei principali teatri del mondo una delle più valide affermazioni del teatro musicale del dopoguerra.

NOTE MUSICALI

modulazioni

Concerto di musiche elettroniche. Finalmente la avvilente routine *della nostra vita musicale si è interrotta, purtroppo per una sola serata, per dar posto alle nuove espressioni della musica elettronica.*

Il concerto organizzato ieri sera al Conservatorio di Milano da un gruppo di valorosi musicisti elettronici ha avuto una funzione precisa: quella di dimostrare che una città dinamica e moderna, nel significato più europeo della parola, non può più accontentarsi di una vita musicale ottusamente chiusa in se stessa, non può rifiutare le esperienze del nuovo linguaggio musicale, quale è andato chiarendosi sul metro delle realizzazioni dei musicisti veramente compresi della problematica (musicale ed extramusicale) caratteristica di quel nuovo costume europeo che, rigettati da una parte gli schemi del tristo neoclassicismo di marca stravinskiana e dall'altra le limitazioni culturali di marca zdanoviana, finisce con l'imporsi come l'unico in grado di riprendere il filone centrale della esperienza postromantica, delle sue derivazioni atonali, delle illuminazioni più recenti, weberniane e postweberniane. Non a caso evidentemente, è stata scelta la sala del Conservatorio; quasi a chiarire, in termini inequivoci, il pieno diritto della musica elettronica a sostituirsi alle bolse esibizioni di quanti, battitasti, grattacorde, battitempo e soffiatubi, si ostinano a chiudere gli occhi di fronte alla prorompente vitalità dell'elettrone. Ma vale la pena di sottolineare un aspetto, non marginale, della pratica musicale elettronica: il conseguimento di una piena complementarità operativa tra due componenti, la musica e la tecnica, che fino a ieri sera, anche per le banali sovrastrutture di un costume pseudo-umanistico, permeato di tutta la deteriore paccottiglia della società borghese in disfacimento, erano ritenute ben distinte se non addirittura contrapposte.

Con la musica elettronica i processi caratteristici della tecnica d'oggi, quella ricerca continua della essenza della materia che ha guidato gli studiosi sulla via della chimica fisica, quella chiara tendenza a ricostituire la materia partendo dalle basi elementari (cui dobbiamo le macromolecole e le materie plastiche), quella continua tendenza alla definizione dell'equilibrio tra materia e energia, che ha portato alla pratica nucleare, varcano il confine tra scienza e musica, imbastendo i lineamenti del nuovo costume etico-tecnico-musicale su cui non può non articolarsi una civiltà veramente attuale.

E si deve dire che, ancorchè si tratti di una pratica recente, la musica elettronica ha già raggiunto una piena maturità linguistica; talchè oggi le antiche formulazioni sonatistiche e sinfonistiche di un Mozart e di un Beethoven, risentono, al di là dell'indiscutibile portata progressiva di quei musicisti, così validamente inseriti nella realtà economico-sociale del loro tempo, dell'insufficienza strumentale dovuta alle limitate disponibilità espressive di strumenti sempre legati, fossero corde o tubi, alle note restrizioni materiali del legno e del metallo. Si sono ascoltati ieri sera virtuosismi sonori di fronte

ai quali le mani magiche dei più celebrati pianisti e violinisti cari al gusto provinciale (purtroppo ancor oggi in vigore), sembrano giochetti da ragazzi scemi.

Taluni, alla fine del concerto, chiedevano: ma si potrebbe, ad esempio, ricostruire, al livello elettronico, la 3ª Sinfonia *di Brahms? Si tratta di gente evidentemente legata a schemi pseudoculturali reazionari e dannosi, che non ha individuato la reale portata rivoluzionaria delle esperienze stokhauseniane e poststokhauseniane; gente, doloroso dirlo, che non ha superato quello stato d'incertezza dovuto alla confusione che ancora si fa tra musica elettronica e musica concreta. Giustamente ha risposto, in modo fin troppo garbato, a quei fastidiosi ficcanaso, il noto critico G. H.: "Possibile o non possibile io preferisco questa musica, perchè il mezzo di espressione nuovo richiede forme espressive nuove". Così andrebbe trattata sempre la sciocca verbosità degli abitudinari ottusi. Alle parole di G. H. ci associamo concordi. Un'osservazione finale: abbiamo notato con piacere che, ancorchè giunti per ultimi alla pratica elettronica, i musicisti italiani hanno ottenuto risultati non certo inferiori a quelli dei colleghi stranieri.*

■

Concerto di musiche elettroniche. Ieri sera uno sparuto gruppo di giovanotti in fregola di avvenirismo ha ottenuto, non si sa a quale titolo, la disponibilità della sala del nostro Conservatorio per intrattenere per un paio d'ore un pubblico esiguo e scoraggiato, con ogni sorta di frastuoni, quasi che la quotidiana razione di baccano automobilistico e lambrettistico non fosse sufficiente alle esigenze della gente.

Cosa dovremo dire, noi, della musica elettronica, dopo questa prima sortita?

Zero, zero, meno che zero. Sostenuti dall'appoggio morale e dalle cospicue sovvenzioni materiali delle organizzazioni radiofoniche questi preziosi signorini della musica elettronica, che invero si credono chiamati ad un grande e onorevole compito, se ne stanno chiusi per mesi nelle loro tane largamente strumentate, come altrettanti lupetti; e circondati da un'aureola vagamente suggestiva e da una discreta penombra, montano su certi loro nastri "a piste multiple" (per usare il loro forbito linguaggio) sonorità costruite con certi favolosi "oscillatori" o "vibratori" che siano. Ma eccoli pronti, poi, ad approfittare della prima occasione per imporre a pubblici infantilmente snobistici, le loro meditazioni elettromalinconiche, scodellate giù dal nastro, alla brava, mediante l'impiego di quattro altoparlanti.

Si dirà che sciocchezze pseudorivoluzionarie di tale genere non sono d'oggi; e che già molti anni or sono il buon Russolo proponeva il suo sfortunato intuonarumori; e che in tempi più recenti la musica cosiddetta concreta fu sostenuta fin sulle riviste più serie.

Considerazioni giuste; ma quello che sorprende, in questi elettromusicisti, e che li caratterizza di fronte ai precedenti e non meno fragorosi colleghi, è il rigore parascientifico con cui sono pronti a sostenere, magari valendosi della collaborazione di un ciarliero ingegnerucolo, la piena validità "razionale" delle loro povere argomentazioni.

Ma v'è di più: mentre infatti tutti quei poveri inventori d'altri tempi erano in fondo dei buontemponi in cerca soltanto di facile popolarità, questi nuovi elettroconcertisti accam-

pano pretesi o veri diritti alla discendenza da certe scuole musicali che meritano pur qualche poco di rispetto, anche se il tempo ne ha ormai chiaramente indicato la fragilità: alludiamo, naturalmente, a quelle correnti dodecafoniche che così corrosivamente hanno agito sulle forze musicali di questa ultima generazione.

Ma ora la distruzione dell'impalcatura tonale non basta più, ai gracili rivoluzionari; essi hanno deciso di distruggere lo stesso suono fratturandolo nelle vibrazioni elementari, come dicono loro.

Torniamo al concerto di ieri sera, se pure si può parlare onestamente di concerto. Della musica, cioè del frastuono, si è già detto. Vogliamo rilevare ora che in mezzo al disorientamento generale, qualche voce si è levata, ieri sera, a stigmatizzare la prova di inciviltà degli organizzatori e degli autori; il guaio è che i mormorii di disapprovazione dei più assennati si confondevano coi muggiti dei quattro altoparlanti, conferendo nuove suggestioni alla sonorità generale.

Alla fine i musico-elettricisti, contenti come pasque, rispondevano citando confusamente frequenze, bande, canali, ed altre piacevolezze del genere a chi, giustamente indignato, reclamava una chiara spiegazione di ordine artistico e morale. E tutto questo, giova ripeterlo, in una sala del Conservatorio che porta il nome di Giuseppe Verdi. Ma si sa, di questi tempi, ogni richiamo ai valori morali, è destinato a cadere nel vuoto.

PANFILO

concorsi

Nel 1958 la Casa Ricordi celebrerà il centocinquantesimo anniversario della sua fondazione. Tra le numerose manifestazioni artistiche ed editoriali previste per ricordare degnamente una data così significativa per la musica italiana, è stato bandito un Concorso internazionale per un'opera lirica in un atto sotto gli auspici del Teatro alla Scala. Il testo del bando di concorso, qui riportato per intero, è stato reso noto il 18 giugno u. s. nel corso di una conferenza stampa tenuta nella Sala Ricordi dagli Amministratori Delegati della Casa.

1 - La Società editoriale G. Ricordi & C. di Milano, per celebrare la ricorrenza del centocinquantesimo anno della sua fondazione, bandisce un Concorso internazionale per un'opera lirica in un atto.

2 - Possono partecipare al Concorso autori di ogni nazionalità.

3 - L'opera dovrà essere inedita, non mai rappresentata o eseguita, nemmeno parzialmente, e non dovrà essere stata presentata in altri concorsi.

4 - Al compositore della musica dell'opera vincitrice verrà assegnato un premio unico indivisibile di L. 3.000.000 (lire italiane tre milioni).

Spetterà al compositore di regolare la compartecipazione al premio stesso con l'eventuale autore del libretto o con altri aventi diritto.

5 - L'opera premiata verrà pubblicata dalla Società G. Ricordi & C., con la quale gli autori premiati s'impegnano a stipulare un regolare contratto di cessione alle condizioni d'uso praticate dalla G. Ricordi & C.

6 - Il compositore concorrente dovrà far pervenire, entro e non oltre il 31 luglio 1958, alla *Segreteria del Concorso Internazionale «Casa Ricordi 1808-1958»*, Via Berchet, 2, Milano:

a) un esemplare della partitura per orchestra, in manoscritto chiaro e leggibile;
b) due esemplari della riduzione per canto e pianoforte in manoscritto chiaro e leggibile;
c) sette esemplari del libretto in dattiloscritto.

Inoltre, per le opere con testo in lingua diversa dall'italiana, dovranno pervenire alla Segreteria entro la stessa data quattro esemplari, in dattiloscritto, di un ampio riassunto del libretto o di una libera traduzione del libretto in lingua italiana.

7 - Sui materiali inviati a norma del precedente articolo non dovranno figurare nè il nome del compositore nè il nome del librettista, ma i materiali tutti dovranno essere contraddistinti da un motto, da ripetersi su una busta suggellata, entro la quale verranno indicati nome e cognome, luogo e data di nascita, nazionalità e indirizzo del compositore e del librettista.

8 - L'opera premiata verrà rappresentata nella stagione lirica 1958-59 del Teatro alla Scala.

Qualora il libretto dell'opera premiata fosse in lingua diversa dall'italiana, la Sovrintendenza del Teatro si riserverà di decidere se l'opera debba essere rappresentata nella lingua originale o in traduzione italiana.

9 - La Commissione giudicatrice del Concorso verrà nominata dalla Società G. Ricordi & C. di concerto con la Sovrintendenza dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala.

10 - La Commissione giudicatrice avrà la facoltà di non assegnare il premio qualora non riscontrasse in alcuna delle opere presentate i necessari requisiti.

La mancata assegnazione del premio comporterà altresì la decadenza dell'impegno assunto dalla Sovrintendenza dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala.

Il giudizio della Commissione giudicatrice è inappellabile.

11 - L'esito del Concorso verrà pubblicato subito dopo la identificazione dell'opera vincitrice e possibilmente entro il 31 ottobre 1958.

I manoscritti e i dattiloscritti delle opere non premiate dovranno essere ritirati a cura dei compositori stessi entro sei mesi dalla comunicazione ufficiale della Giuria. In mancanza i materiali verranno distrutti.

12 - Con la partecipazione al Concorso gli autori accettano implicitamente tutte le norme del presente bando.

■

Il Concorso internazionale indetto dal Circolo della Stampa di Milano per una opera lirica inedita che costituisca spettacolo, con un premio unico indivisibile di 5 milioni intitolato a Davide Campari, si è concluso, come previsto dal bando, il 31 marzo u.s. e, d'accordo con la Sovrintendenza del Teatro alla Scala, si è proceduto alla nomina della Commissione giudicatrice, della quale l'illustre Maestro Ildebrando Pizzetti ha accettato la presidenza. A far parte della Giuria sono stati inoltre chiamati i maestri Benjamin Britten, Gianandrea Gavazzeni, Mario Labroca e Francis Poulenc, nonchè il critico Eugenio Montale; segretario il dott. Claudio Sartori.

Alla segreteria del Concorso, a Palazzo Serbelloni, sono pervenute, nei termini stabiliti dal bando, 64 opere e cioè 36 di autori italiani, 16 tedeschi, 7 francesi, 2 ungheresi, 2 polacchi e un inglese. La imponenza di questo materiale, mentre dimostra il grande successo dell'iniziativa, impegna la Giuria in una laboriosa selezione: per la serietà stessa del giudizio la Giuria ha chiesto pertanto al Comitato Esecutivo di rinviare il suo responso, dal fando fissato al 30 giugno p. v. E il Comitato Esecutivo ha prorogato di sei mesi la data per la proclamazione dei risultati. Fanno parte del Comitato Esecutivo, presieduto dal Maestro Victor De Sabata, il critico Franco Abbiati, l'avv. Camillo Giussani, per gli Amici della Scala, l'avv. Paolo Giordanino, direttore compartimentale della Radio TV, Ferruccio Lanfranchi, vice-presidente del Circolo della Stampa, e l'ing. Guido Valcarenghi.

■

La Commissione esaminatrice dei lavori presentati al Concorso Luigi e Luisa Recli indetto dal Lyceum femminile di Milano, per un libretto d'opera, formata dai Sigg. Giuseppe Achille, Giulio Confalonieri ed Eugenio Ferdinando Palmieri è addivenuta alle sue conclusioni il giorno 20 aprile 1957.

Tra i 53 lavori presentati la Commissione esaminatrice ha concordemente designato come vincitore del premio di Lire 100.000 il libretto *L'Angelo del soldato* (motto *Capricorno*).

Detto lavoro si stacca dagli altri per freschezza di contenuto, modernità e vivacità di linguaggio, capaci di attrarre la fantasia di un musicista anche se (da un punto strettamente tecnico e data la particolare destinazione) riveli qualche sproporzione, del resto facilmente eliminabile. Aperta la busta, è risultato autore del libretto *L'Angelo del soldato* il signor Giovanni Cavicchioli di Mirandola (Modena).

■

Si è concluso il concorso per una Messa di Gloria indetto dalla Casa Musicale Centemeri di Monza. La Commissione esaminatrice ha emesso verdetto a lode del M° Enea Ferrante di Novara, cui è stato aggiudicato il primo premio. Sono inoltre state segnalate come degne di menzione le partiture rispondenti ai motti «*Josephtir justus*», «*Super flumina Babilonis*», «*Veni etiam*».

■

L'E.N.A.L. Provinciale di Treviso indice e organizza per il mese di settembre 1957 il IV Concorso Nazionale Pianistico Premio Città di Treviso. Il Concorso è aperto ai giovani d'ambo i sessi e di nazionalità italiana che abbiano compiuto il 15° anno di età e non superato il 30° alla data del 31 agosto 1957

Le domande di partecipazione al Concorso vanno presentate in carta semplice corredate dal certificato di nascita e da un vaglia o assegno bancario di L 5.000 quale quota di iscrizione, quota che in nessun caso verrà rimborsata.

Il Concorso è costituito da due gare eliminatorie e da una finale ed è dotato di quattro premi in denaro per complessive L. 620.000; inoltre il vincitore sarà invitato a tenere tre concerti-premio presso alcune importanti Associazioni Musicali. Per informazioni rivolgersi all'E.N.A.L. Provinciale, Piazza Ancillotto 8, Treviso.

RECENSIONI:

musica

ANTONIO VIVALDI. ***Concerti per violino, archi e cembalo:*** in mi b maggiore F. I 102; in sol maggiore F. I 103; in la maggiore F. I 104; in do minore F. I 105; in la maggiore F. I 106; in sol maggiore F. I 107.
Partiture. Milano, Ricordi, 1956. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomi 227, 228, 229, 230, 245, 247).

ID. ***Concerti per violoncello, archi e cembalo:*** in sol maggiore F. III 12; in la minore F. III 13; in fa maggiore F. III 14; in sol minore F. III 15; in re maggiore F. III 16; in fa maggiore F. III 17; in la minore F. III 18.
Partiture. Milano, Ricordi, 1956. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomi 231, 232, 233, 234, 235, 243, 244).

ID. ***Concerti per fagotto, archi e cembalo:*** in fa maggiore F. VIII 15; in do maggiore F. VIII 16; in do maggiore F. VIII 17; in do maggiore F. VIII 18; in fa maggiore F. VIII 19.
Partiture. Milano, Ricordi, 1956. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomi 236, 237, 238, 239, 240).

ID. ***Concerti per archi e cembalo:*** in sol minore F. XI 27; in fa maggiore F. XI 28; in fa maggiore F. XI 29; in re maggiore F. XI 30.
Partiture. Milano, Ricordi, 1956. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomi 226, 241, 242, 246).

ID. ***Concerto per viola d'amore, 2 oboi, fagotto, 2 corni e basso continuo:*** in fa maggiore F. XII 32.
Partitura. Milano, Ricordi, 1956. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomo 248).

ID. ***Concerto per 3 oboi, fagotto, 2 corni, violino, archi e cembalo*** «per S.A.R. di Sassonia»: in sol minore F. XII 33.
Partitura. Milano, Ricordi, 1956. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomo 249).

ID. ***Concerto per oboe, 2 violini, archi e cembalo:*** in do maggiore F. XII 34.
Partitura. Milano, Ricordi, 1956. (Istituto Italiano Antonio Vivaldi, tomo 250).

Con cronometrica regolarità l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi prosegue nella pubblicazione integrale dell'opera strumentale del grande musicista, offrendoci altri 25 toni. Tutti sono tratti dai grossi volumi manoscritti formato maddalena che costituiscono la raccolta «Mauro Foà» presso la Nazionale di Torino, e che mozzano il respiro con l'interminabile serie di partiture dalla fitta grafia custodite in ciascuno di essi. La freschezza di ogni lavoro è tale, da riuscire incomprensibile il loro plurisecolare letargo. (Salvo errore, uno solo di questi 25 lavori era già stato pubblicato dal Torrefranca, il poderoso *Concerto in sol minore* per archi e fiati, dedicato a «S.A.R. di Sassonia»). Oggi riappaiono 6 Concerti per violino e archi,

che si aggiungono agli 82 già pubblicati; 7 per violoncello, che coi 10 precedenti completano la serie di opere vivaldiane per questo strumento; 5 per fagotto e 4 per sola orchestra d'archi, da sommare rispettivamente ai 14 e ai 26 già dati alle stampe; e infine 3 per complessi vari, da collocare accanto ai 31 precedenti. Salgono così a 250 i lavori rimessi in luce nel volgere di pochi anni dalla benemerita istituzione. Una fortuna per i direttori e gli strumentisti desiderosi di rinnovare il proprio repertorio con opere sconosciute di altissimo valore. Una delizia per gli ascoltatori di opere vivaldiane, che specie al di là delle Alpi affollano le sale concertistiche al solo apparire del nome di questo nostro antico-nuovo compositore.

Per quanto avvezzi alla miracolosa fecondità del Vivaldi e alla genialità delle sue creazioni, si rimane ancora una volta allibiti nel constatare come egli non si adagi mai nel conformismo degli schemi. Pur nella semplicità dei mezzi armonici, la sua inventiva tematica, la ricchezza ritmica derivante dal frequente impiego di sincopi, contrattempi e anapesti, l'interiore forza di propulsione nei tempi mossi, l'abbandono estatico nei tempi lenti, gli improvvisi mutamenti di modo, e la fantasia del variare l'impiego delle diverse voci della massa degli archi, accoppiata a sempre nuove amalgame fra solisti e strumenti di sostegno, fanno di ciascun Concerto un'opera che sprizza scintille, lontana da qualsiasi gretto accademismo. E' curioso che nei lavori di maggior durata sembri maggiore anche l'impegno costruttivo e più profonda la ricerca di impasti e di effetti strumentali. (Il *Concerto in sol maggiore* per violino F. I 103 dura ben 13 minuti e mezzo). Viceversa, a smentire questa impressione, interviene ad esempio il *Concerto in sol minore* per archi F. XI 27, che, pur condensando in soli 6 minuti i contrasti dinamici del primo tempo, la dolce melopea dell'*Andante* affidato a tutti i violini all'unisono e il vigoroso *Fugato* finale, è un piccolo gioiello.

Colpisce poi la perfetta aderenza dalla concezione e dell'andamento alla natura dello strumento solista prescelto. Ad esempio, nei Concerti per violino e in quelli per orchestra d'archi, ove i violini sono i reali protagonisti, il primo tempo è sempre un *Allegro molto*, che nell'F. I 106 diviene addirittura *Allegro molto molto*, mentre nei Concerti per violoncello e in quelli per fagotto il primo tempo è al massimo un *Allegro*, che nell'F III 13 si rallenta in un *Allegro non troppo*, e negli F. VIII 17 e 19 in un *Allegro non molto*. Se nei Concerti più brevi i violini primi e secondi procedono spesso all'unisono, in quelli di maggiori dimensioni non sono rare le imitazioni fra di loro, con frequente intervento di violoncelli e viole. Parimenti molti Soli sono accompagnati dal semplice basso, che però sovente trasmigra all'ottava sopra nel registro grave dei violini e delle viole, spezzando l'uniformità del continuo e producendo un senso di aerazione d'indicibile vaghezza. Ma anche nei Soli non sono infrequenti gli interventi di tutti gli archi, con sapienti punteggiature o con armonie morbidamente ribattute, che colano in impreviste successioni, creando un substrato efficacissimo agli estrosi passaggi del solista.

Naturalmente il violino è lo strumento principe col quale il Vivaldi può sbizzarrirsi di più. Egli spinge la mano sinistra delle regioni acute (sino al si_5 nell'*Allegro* finale del citato F. I 103, come nel Concerto scritto per il suo allievo Pisendel), e la piega alle difficoltà dei bicordi e dei tricordi (anche ribattuti cinque volte nei due sensi dell'arcata, come nell'*Allegro molto* dell'F. I 104), disseminando le partiture di ogni specie di colpi d'arco, come lo spiccato, il picchettato, l'ondulato, e di passaggi veloci su due o tre corde arpeggiate. Invece al violoncello solista affida solo eccezionalmene qualche bicordo in terza; ma in compensa ne sfrutta quali l'intera tastiera, facendo salire la mano sinistra, nell'F. III 18, al fa_4, cioè a poco meno di due ottave dal cantino vuoto. Egli merita perciò di essere collocato, con Leonardo Leo, fra i precursori della tecnica violoncellistica.

Però la bravura del solista, messa a dura prova soprattutto nell'F. I 196 per violino, è sempre posta al servizio di una intima necessità emotiva. Non esiste infatti alcun tempo in cui il Vivaldi non crei un'atmosfera, festosa, serena o drammatica, spesso preannunciando stati d'animo, procedimenti o moti cadenzali propri di compositori a lui posteriori, come il Tartini, il Viotti o W. A. Mozart. Se poi egli stesso annota « Solo, a piacimento » (*Largo* dell'F. I 104 per violino e dell'F. III 17 per violoncello) o affida a tutta la orchestra un'ininterrotta successione di pizzicati per accompagnare il solista (*Largo* dell'F. I 106), si può esser certi *a priori* che il suo animo si è librato nelle più pure sfere. Una notevole innovazione d'ordine ritmico egli introduce quando per ristabilire la giusta posizione dell'*ictus*, non esita a omettere una mezza battuta binaria, provocando avanti lettera un momentaneo cambiamento di misura.

Anche nei Concerti per fagotto il valore espressivo non è per nulla inferiore a quello delle altre opere (vedasi ad esempio lo stupendo *Andante* per fagotto e continuo dell'F. VIII 18), e la tecnica strumentale, che di primo acchito potrebbe sembrare di natura troppo violinistica, si rivela a un più attento esame decisamente aderente alle risorse del caratteristico « bassone ».

Un commento a parte meritano i tre Concerti per complessi vari, e cioè l'F. XII 32 per sette o forse otto strumenti, nel quale la viola d'amore si alterna o si unisce agli oboi nelle parti corrispondenti ai Soli, e raddoppia con bicordi i due corni negli episodi con carattere di Tutti; il già ricordato F. XII 33, ove l'aggiunta di 3 oboi, 2 corni e un fagotto alla massa degli archi consente eccezionale intensità sonora negli unisoni e grande varietà timbrica nelle risposte dei Tutti, mentre nei Soli e specialmente nell'incantevole *Larghetto* il violino o l'oboe (a piacere) prende spicco sulle armonie dei corni e del fagotto in un'amplissima melodia strofica; e infine l'F. XII 34 per archi e tre solisti, di cui l'oboe può essere sostituito, con buona pace dei puristi, dal violoncello, e il secondo violino dall'organo. In quest'ultimo Concerto è da notare la grande somiglianza tematica e la identità tonale con lo stupendo *Largo* del noto *Concerto in la minore* F. I 61 per due violini e archi.

A Gian Francesco Malipiero, infaticabile risuscitatore di *opera omnia*, va la riconoscenza di tutti gli studiosi e appassionati per l'immane lavoro compiuto con dedizione e scrupoloso rispetto dei testi originali.

MI. AB.

LODOVICO ROCCA. ***Salmodia*** per baritono, coretto misto e 11 strumenti a fiato e percussione. Milano, Ricordi, 1957.

La predilezione di Rocca per la vocalità corale richiama in questa *Salmodia* di nobile contenuto musicale (tratta dal 57° *Salmo* di David), scritta nel 1934, *Dibuk* e *Monte Ivnor* dove il coro ha parte preminente e suggestiva. Anche certi procedimenti cromatici di carattere orientaleggiante si ritrovano nel *Dibuk*: là giustificati dal soggetto, qui dal dialogo in libera forma responsoriale tra solista e coro. La distinzione è netta e, senza intaccare l'unità stilistica, contrappone la religiosità umana del solista al misticismo più elevato del coro trattato diatonicamente e quasi sempre omofonicamente. L'orchestra concorre con proprietà a sottolineare i punti salienti della composizione attraverso una opportuna scelta di timbro e di ritmi.

GUI. BIG.

CARLO PINELLI. ***Sinfonia breve*** per orchestra. Partitura. Milano, Ricordi, 1957.

Scritta nel 1950 la *Sinfonia breve* di C. Pinelli è in quattro tempi. Il 1° (*Allegro moderato*), il 2° (*Vivace*), che è il più riuscito, l'*Allegro finale*, seguono lo stesso principio di ricercare una logica architettonica ed un interesse attraverso lo sviluppo ritmico di brevissimi spunti tematici abilmente distribuiti nei timbri. I

tre tempi brevi, simili per il comune carattere brillante, si contrappongono al terzo, un *Lento e sognante* di tipo pizzettiano che espone e sviluppa un tema cantabile sostenuto da un lungo pedale per accennare, prima di concludere, allo spunto ritmico che servirà di base all'ultimo tempo.

GUI. BEG.

ENNIO PORRINO. ***Nuraghi.*** Tre danze primitive sarde. Partitura. Milano, Ricordi, 1957.

Anche questa composizione, come già il giovanile poema sinfonico *Sardegna* ed altre musiche porriniane di ispirazione sarda, sta a confermare come Porrino, sardo schietto e di profondo sentire, attinga risultati d'arte genuini e inconfondibili quando interpreta la poesia della propria terra.

Scritta nel 1952 e dedicata all'orchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, la composizione deriva il suo titolo dal nome di tipiche costruzioni sarde di remotissima origine, addirittura risalenti all'epoca del bronzo; maestose costruzioni megalitiche di struttura conica e dalla storia tuttora oscura.

"*Gli abitatori di questi «nuraghi»* — insegna una nota apposta alla partitura — *svolgevano danze propiziatrici, invocando le forze occulte e primigenie della natura*". Di tali danze, dedicate appunto alle forze della Terra, dell'Acqua e del Fuoco, i tre brani formanti il presente lavoro "*intendono rievocare il ritmo e lo spirito*".

Nel tradurre il *pathos* degli antichi riti, Porrino ha dato vita ad una musica di forte potere evocativo, pregna di suggestioni naturalistiche, di una poesia rude e vigorosa: musica dominata da una irruente e barbarica energia ritmica, nonchè impreziosita da acconci colori orchestrali. La animano nuclei tematici di sapore popolaresco, mentre la invigoriscono copiosi ostinati ed incisive figurazioni, spesso iterate e geometrizzate.

Non senza qualche sorpresa, si nota, frammezzo alle maschie sonorità evocanti i miti primordiali, l'affermarsi (*Danza dell'Acqua*) di una novecentesca serie dodecafonica, anche debitamente intonata per moto retrogrado e ripresa in senso contrario.

STO

HENRI GAGNEBIN. ***Concerto*** per pianoforte e orchestra. Milano, Ricordi, 1957.

Henri Gagnebin (nato a Liegi nel 1886) pur confessandosi seguace di D'Indy denota nel suo *Concerto* per pianoforte e orchestra una volontà di ricerca armonica più attuale che si avvale di procedimenti cromatici, parallelismi e sovrapposizioni di quinte per rendere vario il sottofondo chiaramente tonale.

Il primo Allegro non troppo ha lo spirito della danza, è tripartito con due elementi tematici tra di loro simili, che offrono varietà ed interesse elaborativo. Il Notturno alterna ad un tema affidato all'orchestra, con carattere di Corale riposante e sereno, una parte centrale pure di ampio respiro mentre il pianoforte ha funzione di commento.

Il pianismo è tradizionale ma sfruttato intelligentemente senza virtuosismi fine a se stessi e raggiunge un alto interesse nel Finale dove appare anche una «cadenza» che non ha riferimenti tematici ma introduce degli elementi ritmici quali momenti di attesa distensiva prima della coda finale.

GUI. BEG.

ALBERTO SORESINA. ***Breve sonata sugli squilli militari*** per 2 pianoforti. Milano, Ricordi, 1956. L. 600.

Il titolo manifesta con evidenza tanto gli intendimenti dell'autore quanto lo spirito che anima i pezzi, tutti intessuti di noti motivi militari (che per alcuni, dopo tutto,

possono anche rappresentare ricordi simpatici), tutti di estrema trasparenza formale e di ariosa stesura.

L'inconsueto materiale tematico risulta naturalmente, in funzione di espressioni musicali contrassegnate da una discorsività brillante e disinvolta: solo il Notturno offre alla *Sonata*, di natura prevalentemente ritmica, il correttivo di opportuni accenti cantabili. Singolare è la compenetrazione tra gli incisi fondamentali, non propriamente artistici, e gli schemi architettonici classici su cui essi incisi si adagiano: lo snello e squillante disegno della «sveglia» sembra ben attagliarsi al vivace carattere della Toccata; come allo spirito del Notturno perfettamente si adegua il motivo breve e malinconico tipico del «silenzio». Anche all'agile Scherzo non sconviene l'allegro richiamo del «rancio», nè alla severa struttura della Fuga, con cui termina la spiritosa composizione, appare disdicevole il gagliardo squillo che, se non c'inganna la memoria, contraddistingue l'«attenti», e sul quale fa perno l'elaborato discorso musicale.

FA. BRU.

CANTI SICILIANI. Raccolti ed elaborati da ***Carmelo Giacchino.*** Milano, Ricordi, 1956.

Da anni Carmelo Giacchino è a capo di un importane complesso corale che, in diverse fortunate *tournée*, ha fatto conoscere in Italia ed all'estero i canti della Conca d'oro e di tutta la Sicilia. Nella presente raccolta, il Giacchino ha riunito insieme dieci pezzi del suo repertorio, scegliendoli fra i più adatti ad assumere, nella veste polivoca, quell'aspetto pittoresco che nelle voci ha tanta suggestione ed efficacia. Sono melodie fresche, chiare, spiranti un'aria paesana profumata di fiori ed infuocata di sole.

Valendosi di un'accorta e sobria elaborazione armonica o contrappuntistica, il Giacchino ha saputo conferire a queste melodie un'efficacia coloristica assai adeguata al carattere d'ogni pezzo, ora spigliato (*La ciramisa*), ora patetico (*Cantu d'amuri a la carrittera*), ora malizioso (*L'amanti bedda*).

L'espressività che scaturisce da queste elaborazioni è tale da far risaltare maggiormente quella vivacità d'ambiente, evocatrice della vita popolare siciliana nei suoi aspetti più tipici.

Solo un rammarico sorge alla lettura di queste melodie, ed è che ancora non si sia giunti ad avere in Italia un'organizzazione corale, cui possa affidarsi la valorizzazione di tutto il nostro patrimonio polifonico, sia artistico che di origine popolare.

S. P.

A. C. SEGHIZZI. ***14 Canti popolari friulani*** per voci maschili. Milano, Ricordi, 1957.

Dimorando a Gorizia nel 1935, ebbi modo di sentire più volte la Corale Alpina fondata dal Seghizzi, nell'interpretazione di alcune villotte da lui armonizzate, o composte. Ne riportai un'ottima impressione, dovuta non tanto alla bontà della esecuzione, quanto al modo semplice ed appropriato con cui erano state ricreate. Conosco parecchie antologie di canti folcloristici e popolari, in cui una pesante e anacronistica bardatura armonica ne guasta il canto e appesantisce l'esecuzione. Il Seghizzi, che oltre che essere direttore della Cappella metropolitana della sua città, fu insegnante all'Istituto magistrale, e alla Scuola civica di musica, ebbe dei cori una pratica consumata, e del canto folcloristico l'amore e il culto. Me ne convinsi, prendendo tra le mani le sue realizzazioni e i canti che oggi escono coi tipi della Ricordi. L'attuale pubblicazione, non è solo un omaggio alla memoria del benemerito apostolo dei canti friulani, ma un contributo alla conservazione degli stessi. Ne godranno pure le corali, che coltivano questo genere di musiche, avendo così la possibilità di arricchire il loro repertorio.

OT. TO.

RECENSIONI:

libri

FEDERICO MOMPELLIO. ***Sigismondo d'India, musicista palermitano.*** In-8°, pp. 95, con numerosi es. mus. Milano, Ricordi, 1956.

Di Sigismondo d'India fino a ieri si sapeva ben poco, per non dire nulla. Lo ricordò il Torri in un articolo su *Il primo melodramma a Torino*, pubblicato su la *Rivista Musicale Italiana* nel lontano 1919; e più ampiamente ne trattò il Prunières nel volume *La vie et l'oeuvre de C. Monteverdi* edito nel 1926, e nel *Dictionnaire* del Lavignac (1930), cui seguì, a distanza di tempo (1954) a Londra lo studio del Nigel, *S. d'I. an introduction to his life and works*. E' dunque incontestabile merito di Federico Mompellio, sapiente studioso di storia musicale, ben noto per altri lavori cospicui, specialmente quello esemplare sul madrigalista siciliano Pietro Vinci, l'averlo riproposto al nostro esame in un'opera organica come quella pubblicata quest'anno dalla Casa Ricordi. Ove l'A. ci dà un saggio di ricostruzione biografica rigoroso, per quanto lo permetteva la scarsità dei documenti esistenti, e ricercati dal Mompellio con sagace e paziente amore, e un esame estetico compiuto con ineccepibile dottrina e con la serietà di studioso che tutti gli riconoscono, e l'acuta sensibilità, oltrechè di musicologo, di musicista.

Anche il d'India, come il Vinci, è nativo della Sicilia, e precisamente di Palermo, com'egli stesso precisa firmandosi «nobile palermitano». Purtroppo, come s'è detto, i documenti che lo riguardano sono scarsi e slegati, e la biografia ne rimane pertanto lacunosa. Su questi pochi documenti e su gli altri elementi che affiorano da dediche e prefazioni delle sue opere, il Mompellio ha lavorato con acume, raffrontando, analizzando, discutendo date e fatti, passando tutto al vaglio di una logica impeccabile, per giungere a una ricostruzione biografica esatta là dove si appoggia a documenti, e pel resto necessariamente ipotetica, anche se le ipotesi affacciate dal cauto e attento studioso appaiono le più verosimili.

Il Mompellio rievoca l'attività del musicista seguendone passo passo le migrazioni da una città all'altra, e le soste nei maggiori centri musicali dell'epoca, chiarendo la situazione in cui il palermitano veniva a trovarsi di fronte alla musica del suo tempo. Ciò permette al Mompellio di inquadrare le opere del d'India nell'ambiente musicale in cui visse, e di metterne in evidenza così le caratteristiche, le somiglianze, le derivazioni le analogie, come gli aspetti più personali e originali. Il Mompellio ci aveva già dato un'edizione moderna del *Primo libro di madrigali a 5 voci* del d'India (1942), seguita nel '53 da uno studio, *S. d'I. e il suo primo libro di musiche da cantar solo*», per il 1° volume della *Collectanea Historiae Musicae* dell'Olschki. Nel libro attuale il Mompellio ne elenca e studia tutte le opere partitamente e con padronanza sicura della materia.

Sigismondo d'India non sarà figura di primissimo piano, d'accordo, ma, come afferma l'A. subito all'inizio dello studio, «la musica vocale da camera fiorita in Italia durante il primo quarto del XVII secolo ha in Sigismondo d'India uno dei suoi artisti migliori». L'oblio in cui era rimasto finora è il frutto dell'indifferenza deplorevole dell'Italia per la propria storia musicale, indifferenza durata fino a questo secolo. L'opera del Mompellio è dunque una doverosa riparazione e una giusta rivalutazione di questo musicista, ed è perciò una benemerenza che dobbiamo riconoscergli e della quale dobbiamo essergli ben grati. Egli ha inoltre compiuto opera di grande utilità, in quanto non è solo con lo studiare le figure maggiori che si costruisce la storia, ma con la conoscenza anche di quelle minori, che con le altre compongono il quadro e la trama dello svolgimento delle forme e degli stili. La storia dell'arte (anche di quella musicale è fatta di figure grandi e piccole. I musicisti fra loro contemporanei, o vissuti a breve distanza di tempo gli uni dagli altri, si ascoltarono e si studiarono. E non è detto che i minori abbiano sempre imparato dai maggiori senza insegnare loro nulla. Soltanto conoscendo gli uni e gli altri e raffrontandoli insieme si può trarre qualche conclusione storica definitiva.

Tra le figure di secondo piano, Sigismondo d'India è certo una delle più interessanti. In questo senso il contributo del Mompellio su Pietro Vinci, e questo ora su Sigismondo d'India, sono della massima importanza per una più ampia conoscenza e ricostruzione della storia musicale della fine del secolo XVI e del primo quarto del secolo XVII, oserei dire non solo siciliana e italiana ma, per la diffusione che la nostra musica ebbe pure all'estero, anche mondiale. Figura di secondo piano, il d'India, ma non trascurabile, anzi di considerevole rilievo artistico.

Non era il d'India musicista che si accontentasse del già fatto e che accettasse modelli tradizionali senza apportarvi qualche contributo personale. Per esempio, nelle sue composizioni a una voce, che coltivò accanto alle forme madrigalesche, lo vediamo intento «a ricercar alcune diligenze particolari — son parole sue — per ben cantare», e il cui segreto egli riconosce nel comporre «con intervalli non ordinarij, passando con più novità possibili da una consonanza all'altra, secondo la varietà dei sensi delle parole»; concetto che, come giustamente osserva il Mompellio, presuppone nel compositore una ricca e varia fantasia che gli fa ricercare frequenti moti cromatici, intenso modulare e libero trattamento delle dissonanze. Cosicchè «per il suo tempo il d'India è stato artista "moderno" e per l'umanità del sentire idealmente si ricollega a Monteverdi, distinguendosi per i personali accenti nostalgici di cui punteggia la linea del canto mentre la piega all'espressione degli affetti». La fantasia del d'India è stimolata in particolare dai versi del Tasso, del Guarini e del Marino, volta a volta umani, eleganti, immaginifici e sensuali. E' soprattutto con questi poeti che, afferma il Mompellio, la vena del palermitano «s'accende di una fiamma prima ignorata, palpita d'una intensa vita patetica che non si incontra nelle pagine d'un Caccini, d'un Peri».

Non possiamo che augurarci che saggi storici e artistici di questa serietà vengano in buon numero a rendere sempre più precisa e chiara la trama della nostra storia musicale, ancora così piena di vuoti e di errori!

GINO RONCAGLIA

ARTHUR LOESSER. ***Men, Women and Pianos.*** Londra, Collancz, 1956.
MANFRED GRAETER. ***Konzertführer.*** Francoforte, Neue Musik, Fischer, 1955.
FRIEDRICH HERZFELD. ***Musica nova.*** Berlino, Ullstein, 1954.
ANDREAS LIESS. ***Carl Orff.*** Zurigo, Atlantis, 1955.
DAVID Mc LLESTER. ***Enemy Way Music.*** A study of social and esthetic values as seen in Navaho Music. Cambridge Mass., Havard University Press, 1954.

È un aspetto piacevole della mia professione che colleghi dei Paesi più diversi mi mandino i loro libri. Non solo posso in tal modo apprendere sempre qualcosa, non solo la scienza altrui giova al mio lavoro personale: ma vedo anche a che punto è la mia scienza, se è rimasta statica o si evolve. Perciò non mi è di peso leggere molto, e posso dedicare

una critica scritta a un libro senza emettere il sospiro dei critici di professione che sono felici quando vengono risparmiati dall'invio di libri da recensire.
Ho letto ad esempio un libro pubblicato da poco del critico musicale americano Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos*, che promette di esporre una breve storia del pianoforte e dei suoi antenati insieme ad una storia musicale e sociale con riferimento a questo strumento tanto noto e popolare. Ma — ahimè! — che mi tocca leggere? Un aneddoto dopo l'altro insieme a considerazioni più o meno spiritose sul gusto primitivo dei nostri padri; leggo di campanelli, cimbali, tamburi e catinelle che qualche inventore stravagante ha cercato nel passato di inserire nel pianoforte: e che mi resta alla fine della lettura? Un cattivo sapore, un sapore di cibo guasto che se me lo mettesse davanti la mia cuoca la riempirei di rimproveri. Allora metto da parte, malcontento, questa raccolta di aneddoti a buon mercato e scrivo nel diario: per il libro del signor Loesser vedi quello che il filosofo Oswald Spengler ha scritto nel suo *Tramonto dell'occidente*: «*Il tipo professionale e non artistico dell'indagine scientifica, con il suo raccogliere e ordinare puri e semplici dati, si risolve, con tutto l'acume che vi può essere impiegato, in poco più che nel tentativo di conferire un suggello all'accidentale e al banale*».
Risultato: in questo caso la concezione musicologica è rimasta al livello del 1900. Si potrebbe addurre a scusa di un atteggiamento così insulso l'argomento alquanto inattuale del libro: scusa che però non vale più con un argomento affascinante come quello che si è scelto Manfred Gräter nel suo *Konzertführer*.
Qui si parla del nostro tempo, dei moderni, qui si parla, in ordine alfabetico, della musica da Samuel Barber a B. A. Zimmermann, ed è un giovane musicologo che scrive: l'autore infatti, come dice l'introduzione di K. H. Ruppel, ha 28 anni, è musicologo ed esecutore militante. Troveremo dunque certo la trattazione di un campo di enorme interesse, condotta con tutti i mezzi della moderna musicologia. L'autore ci spiega che, accanto all'analisi formale e all'interpretazione del contenuto delle opere, egli esporrà anche «*una classificazione, in base a legami assai ampi, dell'evoluzione individuale e delle circostanze dell'epoca*». Come musicologo mi sono enormemente rallegrato di questo avvertimento, e vi ho visto un segno che la giovane musicologia si è impadronita seriamente di cognizioni sociologiche e che non ha più intenzione di camminare con le vecchie e consunte pantofole degli storici dei tempi andati.
Apri dunque il libro alle pagine che trattano H. W. Henze, il compositore tedesco a me ben noto e cercai nell'analisi che comprende due pagine gli «*ampi legami*», l'«*evoluzione individuale*» e soprattutto le «*circostanze dell'epoca*», che per il sociologo sono la cosa fondamentale. Ebbene, non potei trovare nulla di tutto ciò. Trovai il solito gergo da specialisti, rigido e assolutamente incomprensibile all'amatore che non abbia una vasta preparazione musicale con la sua «*sonorità arcaicamente cangiante*», con le sue «*situazioni psichico-spirituali*», le sue «*fantasie sonore*» e le sue «*tecniche compositive*». Si tratti di Henze, di Britten, di Foss o di Peragallo, a tutti tocca la stessa sorte: «*ritmica impulsiva*», «*colorismo sonoro*» o «*plastica forza musicale*», così o in modo analogo viene esposta in questo libro «moderno» l'evoluzione della musica nuova dall'inizio del secolo fino ad oggi, con durezza, dogmaticamente, impersonalmente, con citazioni ad ogni pie' sospinto e senza nessunissimo riguardo agli «*ampi legami*» promessi nella prefazione e così essenziali.
Non credo certo che all'autore manchi la capacità di vedere i legami e le circostanze dell'epoca: quel che gli manca è il coraggio di abbandonare i vecchi binari consunti della musicologia per vedere l'oggi dal punto di vista del nostro tempo, come invece ha fatto ad es. lo Stuckenschmidt — che il Gräter cita così di frequente — nella sua trattazione della musica moderna apparsa nel 1951 (ed. Suhrkamp), con un'audacia spregiudicata e attuale. Vorremmo che il giovane autore prendesse a modello il libro di Herzfeld *Musica Nova*. Questa sì che è musicologia popolare e allo stesso tempo moderna. Qui gli avvenimenti temporali non vengono soltanto catalogati, ma vengono esposti e analizzati nella loro interdipendenza con gli avvenimenti dell'epoca e con i fenomeni

culturali più essenziali del loro tempo. Lo Herzfeld non pratica l'archeologia musicale ma mostra, in base a criteri musicologici moderni, come dei fenomeni culturali specifici siano diventati norme musicali, che poi in forma di astrazioni hanno potuto servire per il presente e per il futuro come base di determinate forme moderne di pensiero musicale. Da questo punto di vista è possibile agli amatori e ai musicisti di professione comprendere la *Musica Nova*, e attraverso le parole della musicologia moderna esse possono far proprio il carattere sonoro della musica d'oggi.
Lo stesso criterio moderno segue il musicologo viennese Andreas Liess, esponendoci nel suo libro su Carl Orff, in uno stile veramente smagliante, il «*fenomeno spirituale*» della musica del popolare musicista, senza citare nemmeno una volta i suoi privati affari amorosi, le sue fortune o le sue disavventure. In questo libro vengono analizzati minutamente i fenomeni spirituali del nostro tempo in relazione con l'argomento trattato, con una conoscenza così penetrante che viene veramente spontaneo di augurare una lunga via alla musicologia moderna.
Perchè tutto questo entusiasmo? Perchè ho combattuto per anni, con parole e con scritti, perchè si riconosca che la musicologia è una scienza sociale estremamente importante. E questo mi è stato confermato non solo dal libro del Liess, ma anche dall'eminente antropologo Clyde Kluckholm dell'Università di Hardvard, che nel 1954 concludeva la Prefazione di McAllester *Enemy Way Music* proprio con le parole che ho scritto sopra. Non è qui tanto essenziale esporre di *che cosa* tratta quel libro (in quanto si tratta di un campo estremamente specializzato) quanto di vedere *come* è trattato l'argomento. La musica vi è rappresentata come comportamento sociale — ed è stato questo il mio assunto nella *Introduction à une sociologie de la musique* (1955) — e viene mostrato, con la scienza e i mezzi di indagine della moderna musicologia, come tutte le descrizioni e le analisi musico-sociologiche si centralizzino verso norme del comportamento sociale. La musica è trattata come ciò che essa è realmente e cioè (cito ancora una volta il collega Kluckholm) come «*un aspetto della cultura che può essere capito a fondo solo se si comprendono le sue influenze varie e spesso assai sottili sugli altri aspetti della cultura*».
Chi comprende questo aiuta la musicologia ad adattarsi al nostro tempo e alla nostra musica, la aiuta a modernizzarsi e a evolversi. Chi non lo comprende finirà prima o poi, come tutto ciò che è statico, con lo scomparire dalla scena della musicologia.

ALPHONS SILBERMANN

RECENSIONI:

dischi

CONCERTI PER PIANOFORTE E ORCHESTRA

W. A. MOZART. ***Concerto in si bemolle maggiore K. 450*** per pianoforte e orchestra - ***Concerto in si bemolle maggiore, K. 456*** per pianoforte e orchestra.

Pianista **Ingrid** Haebler e Orchestra sinfonica **Pro** Musica di Vienna diretta da Heinrich Hollreiser.

Vox, 1 disco LP da 30 cm., PL 8300.

Anno di grazia il 1784 per Mozart e per l'evoluzione del *Concerto* di pianoforte, così come il 1788 lo sarà per la produzione sinfonica terminale. Dal febbraio al dicembre del 1784 videro la luce, senza contare il resto (e quale!), ben sei *Concerti* per pianoforte e orchestra (K. 449, 450, 451, 453, 456, 459), tre destinati a Babette Ployer e a Maria Teresa Paradies e tre per uso proprio, da eseguirsi nelle " accademie " che in quell'anno si avvicendavano con ritmo così serrato da non concedere respiro al concertista-compositore il quale, scrivendone al padre col consueto umorismo, assicurava di non aver modo di arrugginirsi. Era accaduto un evento straordinario nella sua vita, un evento estremamente salutare per lo spirito e per la scarsella. Volfango era diventato il virtuoso di moda, raggiungendo l'acme della popolarità. Com'è noto, non fu che una ventata, uno scherzo, una volta tanto felice, del destino. Ma l'evento era stato un potente stimolatore del suo estro e i sei *Concerti* del 1784, generati da necessità contingenti e animati dall'evidente piacere di superare ogni volta se stesso, tradiscono l'euforia del loro creatore, legittimamente orgoglioso di esser diventato l'epicentro della vita musicale viennese.

Al miracolo della fioritura di siffatta produzione concertante si unisce, specialmente nei tre concerti composti per proprio uso, il miracolo dell'equilibrio tra l'ideale personale e l'ideale mondano, un equilibrio di breve durata poichè la rapida evoluzione della sua personalità allontanerà ben presto Mozart dai limitati orizzonti della società viennese, ad esclusivo vantaggio dell'ideale artistico.

Qui troviamo incisi i due *Concerti K. 450* (marzo 1784) e *K. 456* (settembre 1784), entrambi nella tonalità così cara a Mozart di si bemolle maggiore, più noto il primo del secondo, da Mozart destinato alla virtuosa cieca Maria Teresa Paradies. Accanto ad un pianismo eccezionalmente brillante ma sempre funzionale, con un librarsi costantemente inspirato dei temi in una atmosfera di solare gaiezza, Mozart nel *Concerto K. 450*, che potremmo definire sublimazione dello stile galante o della *Gesellschaftskunst*, cura particolarmente l'orchestrazione, affidando ai fiati (oboi, fagotti, corni e, soltanto nel finale, un flauto) compiti di primo piano, e quel vispo ciangottar dei legni accentua la sorridente letizia dei tempi mossi cui contrasta un sereno, meditativo *Andante* nel quale meglio si apprezza la musicalità della giovane, premiatissima virtuosa viennese Ingrid Haebler il cui tocco giustifica la sua predilezione per Mozart. Il ritmo del primo *Allegro* è staccato più presto di quanto abitualmente si ascolti e ci sembra che non se ne avvantaggi.

Il *Concerto K. 456*, con le sue reminiscenze operistiche (è situato cronologicamente tra *Il Ratto dal Serraglio* e *Le Nozze di Figaro*), e con quel continuo palleggiarsi dei temi tra solista e orchestra, brillantissimo e argutissimo nei tempi mossi, contiene uno stupendo

Andante un poco sostenuto (con variazioni) nella tonalità di sol minore (la tonalità " tragica " mozartiana), pregno di mestizia e di angoscia, con un episodico impeto passionale subito placato dal fugace spiraglio di un ritorno in maggiore. Qui, indipendentemente dal fatto che sono stati omessi i ritornelli, ci attendevamo qualcosa di più dalla Haebler, così fluida e limpida nei tempi mossi, nè l'orchestra adeguatamente la sostiene, non sempre a fuoco nella prospettiva sonora dei fiati. Si aggiunga che, nell'incisione, risalente al 1954, la sonorità è un po' magra e alquanto acidino risulta il timbro degli archi, il che tuttavia non pregiudica sensibilmente i meriti artistici e tecnici della registrazione. Le cadenze eseguite dalla Haebler sono quelle originali. Sulla busta i due *Concerti* portano i numeri 15 e 18. In realtà, dovendosi partire, per una esatta numerazione, dal K. 175, si tratta dell'11° e del 14°.

W. A. MOZART. ***Concerto in sol maggiore, K. 453*** per pianoforte e orchestra. - ***Concerto in si bemolle maggiore, K. 595*** per pianoforte e orchestra.

Pianista Hans Henkemans e Orchestra Sinfonica di Vienna diretta da John Pritchard.

Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 02239 L.

Abbiamo qui il *13° Concerto* (aprile 1784, " per la Signora Barbara Ployer ") e il *23°* e ultimo (gennaio 1791). Il K. 453 vide la luce nell'anno di grazia cui accennammo più sopra ed è un capolavoro come quelli che l'hanno preceduto, differenziandosene però per una più matura concentrazione, un maggior senso di intimità, un ondeggiar più sognante dell'inspirazione. Il ritmo di marcia con cui si apre non possiede più l'incisiva, quasi spavalda franchezza dell'analogo inizio del K. 451 e se, nello svolgimento del primo tempo non mancano velleità virtuosistiche, si deve tener conto che Mozart componeva qui per una allieva. Dopo un vaghissimo *Andante*, al posto del *Rondò* finale, Mozart eccezionalmente colloca un tema con cinque variazioni e una grande *coda* finale, un arguto *Allegretto* il cui tema pare derivi dal canto di uno stornello che Mozart aveva comperato, innamorato di quel canto, seppellendolo in giardino, quando morì, con una epigrafe in versi. Ma il tema, di carattere popolaresco, è molto affine a quello della prima aria di Papageno e tutto il finale è ricco di cadenze da opera buffa.

Il giovane olandese Hans Henkemans, medico mancato ma pianista eccellente, penetra sufficientemente nello spirito dei primi due tempi ma, trasformando l'*Allegretto* finale in un *Allegro vivo*, ne snatura, a parer nostro, il carattere, e rende poco chiara l'articolazione del tema quando, modificato, passa ai legni. Una ideale esecuzione di questo finale e di tutto il *Concerto* si può godere in un microsolco della D.G.G. (16093 LP), nell'esecuzione del pianista Andor Foldes con la Filarmonica di Berlino. Ma la maturità tecnica e artistica dell'Henkemans trova modo di farsi ammirare nel *Concerto K. 595*, ottimamente eseguito e inciso.

Nel genere, Mozart, dopo questo K. 595, non creerà più che il *Concerto K. 622* per clarinetto. Richiami del passato e anticipi di un futuro che va oltre Beethoven si armonizzano nel K. 595 ed innalzano quest'opera a dignità di testamento artistico. Essa è poi tutta imbevuta di un senso di rassegnata nostalgia cui non si sottrae neanche il *Rondò* che, apparentandosi, nel suo ritmo di " caccia ", ai finali dei K. 450, 456 e 482, e, nello spunto, al dolcissimo *Lied* infantile composto pochi giorni dopo, *Sehnsucht nach dem Frühling, K. 596*, cela davvero tanto *Sehnsucht* nella freschezza del tema e nei suoi brillantissimi sviluppi. Le cadenze eseguite dal concertista sono originali.

L. V. BEETHOVEN. ***1° Concerto in do maggiore, op. 15*** per pianoforte e orchestra.

Pianista Géza Anda e Orchestra Philharmonia di Londra diretta da Alceo Galliera.

Columbia, 1 disco LP da 30 cm., QCX 10194.

Il *1° Concerto* per pianoforte di Beethoven è, com'è noto, il secondo da lui composto, poichè il *2° Concerto op. 19* lo precede di qualche anno ed effettivamente una già decisa personalità beethoveniana si afferma più nell'op. 15 che nell'op. 19, anche se, con tuttavia maggior semplicità che non nei più importanti *Concerti* di Mozart, è questi il modello donde Beethoven ricava qualche elemento formale e qualche procedimento. Qui c'è già Beethoven "in pieno fulgore mattinale", come felicemente si esprimono Fano e Moroni, con dei momenti lirici e poetici di stupenda bellezza tanto nel 1° tempo che nel *Largo*, e con un fare spigliatissimo nel *Rondò* permeato di arguta vena con i suoi danzanti spunti popolareschi.

Géza Anda, un concertista che sta toccando lo zenit della carriera, in collaborazione col nostro Alceo Galliera alla testa della mirabile Philharmonia, offre di questo *Concerto* un'esecuzione di rara bellezza, e altrettanto fa della *Sonata op. 27 n. 2* che completa il disco. Géza Anda, romantico di temperamento, affronta le musiche con virile, profonda, preparatissima consapevolezza, sorretto da una tecnica sbalorditiva. Recentemente ci confessava egli stesso il suo grande amore per l'opera lirica e la sua predilezione per i primi due *Concerti* di Beethoven con i presentimenti verdiani dei loro tempi lenti. Lo si capisce sentendolo suonare: non ci troviamo davanti ad un delicato pilluccatore di lambiccate astrazioni musicali ma ad un artista ricco di umano calore, di schietto entusiasmo, di esemplare modestia. La cadenza da lui eseguita nel 1° tempo del *Concerto* è la seconda di quelle composte dallo stesso Beethoven.

CARL MARIA von WEBER. ***1° Concerto in do maggiore op. 11*** per pianoforte e orchestra. - ***2° Concerto in mi bemolle maggiore op. 32*** per pianoforte e orchestra.

Pianista Friedrich Wührer e Orchestra Sinfonica Pro Musica di Vienna diretta da Hans Swarowsky.

Vox, 1 disco LP da 30 cm, PL 8140.

Questo microsolco, non recente ma sotto ogni aspetto pregevole, contribuisce efficacemente alla conoscenza di Weber in un genere che non sia quello dell'opera romantica, dimostrando come una notevole parte almeno di ciò che egli compose marginalmente alla produzione teatrale o prima di essa (e basta scorrere un elenco delle sue musiche per rilevarne la straordinaria fecondità, per pianoforte soprattutto, essendo egli un virtuoso), non meriti l'appellativo di opera minore e sappiamo quanto Stravinski e Hindemith l'abbiano ammirata. I due *Concerti* per pianoforte, qui incisi per la prima volta, composti rispettivamente nel 1810 e nel 1812, preparano già al pianismo concertante romantico di Chopin, di Schumann, di Mendelssohn, di Liszt. Non sono opere profonde, indulgono al virtuosismo salottiero, difettano nel senso della costruzione, ma si mantengono su di un piano di grande nobiltà, valendosi di un eloquio facile, fin troppo, a volte, tanto da rasentare il banale, ma fresco e di suggestiva eleganza. Weber parte da Haydn e da Mozart ma il lirismo dei suoi *Adagi* e i ritmi di danza dei suoi finali, con anticipi di temi e di effetti istrumentali delle opere teatrali maggiori, sono frutto di una sensibilità e di una tavolozza nettamente romantiche, generando non ibride combinazioni ma espressioni abbastanza equilibrate di un'autentica individualità. Per essere opere di transizione e nello stile del loro creatore e nell'evoluzione musicale in genere, questi *Concerti* destano una grata sorpresa nell'ascoltatore, illuminandolo assai sull'esuberante ma già così esperta genialità del giovane Weber, incline a liberarsi dai vincoli del tradizionalismo.

Il 2° Concerto, per proporzioni, idee, architettura, tecnica istrumentale, rappresenta un notevole passo avanti rispetto al primo ed è quindi espressione più significativa dello stile weberiano. Il pianista Wührer possiede tutti i requisiti, tecnica agile e brillante *in primis*, per offrire di questi *Concerti* una fedelissima e divertente riproduzione e l'orchestra lo asseconda con molto gusto.

FRANZ LISZT. ***2° Concerto in la maggiore,*** per pianoforte e orchestra. - **CARL MARIA von WEBER.** ***Conzertstück in fa minore op. 79,*** per pianoforte e orchestra.

Pianista Robert Casadesus e Orchestra Sinfonica di Cleveland diretta da George Szell.

Philips, 1 disco LP da 25 cm., A 01624 R.

Il *Conzertstück* weberiano gode di una certa popolarità in confronto dei due *Concerti*, per quanto artisticamente non possa dirsi molto superiore, pur manifestando un'assai più robusta e scaltrita maturità. Concepito sin dal 1815 come un concerto in piena regola, ma con i tempi contraddistinti da titoli analoghi a quelli della beethoveniana sonata *Les Adieux* (musica a programma, quindi), fu portato a termine nel 1821. Il ritrovarlo qui, nella magistrale esecuzione di Robert Casadesus e in magnifica incisione, accanto al *2° Concerto* di Liszt, permette di rilevare notevoli affinità, non soltanto formali, tra le due composizioni. Anche il *2° Concerto* di Liszt è in fondo un *Conzertstück*. Quando venne eseguito per la prima volta a Weimar sotto la direzione dell'autore, il 7 gennaio 1857 (beh, ne possiamo celebrare il centenario!) dal discepolo di Liszt, Hans von Bronsart cui era stato dedicato, aveva per titolo *Concert symphonique* e, rispetto al *1° Concerto*, ideato e composto nello stesso periodo (1839-40 - 1849), in cui è avvertibile la ripartizione in quattro tempi collegati, di suddivisione in tempi qui non v'è traccia, con una maggior concentrazione del materiale tematico, tanto da far scrivere ad un americano che, se Liszt avesse voluto dare al suo *2° Concerto* una denominazione poetica o drammatica, avrebbe potuto intitolarlo *Vita e avventure di una melodia. Fantasia sinfonica* dunque, più che *Concerto*, e tutti sono d'accordo nel riconoscere che Liszt, tentando di sovvertire la forma classica e di sviluppare l'unità ciclica, non riuscì a creare opere solide e complete. Ma anche se vi si abusa di cadenze e di esibizionismi virtuosistici con una singolare doccia scozzese di triviale e di nobile, alcuni temi sono bellissimi e ricchi di carica emotiva, e, per la sua concentrata e poetica intensità lirica, saremmo tentati di preferire al primo questo *2° Concerto* che si esegue meno ma che deve fare molto maggiore affidamento sul buon gusto e sull'intelligenza dell'esecutore. Ci vuole naturalmente anche la tecnica e Casadesus certo non ne difetta come non difetta di senso poetico e di spirito romantico. L'orchestra lo asseconda molto bene, l'equilibrio col solista è perfetto ed eccellente è anche la qualità del suono.

ROBERT SCHUMANN. ***Concerto in la minore op. 54,*** per pianoforte e orchestra.

Pianista Monique Haas e Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Eugen Jochum.

Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1 disco LP da 25 cm., 16007 LP.

Il *Concerto* op. 54 di Schumann è senza dubbio uno dei frutti più succosi del Romanticismo, non soltanto nell'opera schumanniana e nel genere concertante. Ciò non toglie che qualcuno lo abbia definito "*une grosse erreur de construction*". Annota maliziosamente il Piccioli che più di un illustre compositore si sarebbe augurato di poter includere errori del genere nel proprio *curriculum*! Fu composto tra il 1841 e il 1845, collateralmente alla esplosione dei vari cicli di *Lieder* e ai primi tentativi sinfonici. Lo stesso Schumann, in uno scritto del 1839, si fece banditore di una specie di manifesto sull'estetica, lo stile, la costruzione del *Concerto* di pianoforte e applicandolo in quest'op. 54, egli non poteva esaltare con più appassionato e intenso lirismo l'ideale romantico. E alla stupenda poesia e al geniale virtuosismo della parte pianistica in cui, come altrove, *der Dichter spricht*, si sposa la calda morbidezza dell'orchestra. Invitiamo i discofili ad ascoltare questa esecuzione che ci sembra una delle più meditate e delle più equilibrate. Merito del tocco e dell'intelligenza di Monique Haas che ricorda Cortot, della famosa Filarmonica di Berlino con l'illustre Jochum, e dei tecnici della D.G.G., per quanto il timbro del pianoforte risulti leggermente legnoso (l'incisione non è recentissima).

JOHANNES BRAHMS. ***1° Concerto in re minore op. 15,*** per pianoforte e orchestra.

Pianista Salomon e Orchestra Philharmonia di Londra diretta da Rafael Kubelik.

La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QALP 10103.

Nell'ascoltare questo *Concerto*, abbozzato, ma in altra veste, nel 1854, terminato nel 1858, eseguito nel 1859 e pubblicato nel 1861, stupisce per prima cosa che la potente, drammatica, trillante esposizione del tema con la successiva sua modificazione, pregna di così intensa, quasi eroica, ma contenuta emozione, monumentale introito ad una delle più splendide ed inspirate costruzioni sonore di tutti i tempi, sia frutto dell'estro di un giovane poco più che ventenne, già iniziato a tutti i segreti della tecnica e della composizione pianistica ma alle prime armi nell'uso dell'orchestra. La compenetrazione dell'ideale classico col credo romantico e anzi col tipico romanticismo brahmsiano, qui si avvera felicemente nel soffio dionisiaco nell'inspirazione e un pianismo che si rifà decisamente a Beethoven, ma sinfonicamente concepito e senza concessioni al virtuosismo, si fascia di sonorità orchestrali dense e morbide, non soverchianti il solista, con un senso prodigioso dello sviluppo tematico e della tecnica costruttiva.

Il pianista Solomon possiede la tecnica indispensabile per affrontare e dominare siffatta materia e si afferma nobile e severo nella linea, semplice e poetico nell'espressione. Inizialmente il suo tocco appare poco pastoso ma poi acquista la dovuta profondità. La partecipazione dell'orchestra, guidata da un musicista della tempra di Rafael Kubelik, è superiore ad ogni elogio. Un microsolco di gran pregio, anche tecnicamente.

IGOR STRAVINSKI. ***Concerto*** per pianoforte e strumenti a fiato. - ***Capriccio*** per pianoforte e orchestra.

Pianista Nikita Magaloff e Orchestre de la Suisse Romande diretta da Ernest Ansermet.

Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5154.

La lettura delle *Chroniques de ma vie* di Stravinski è sempre assai istruttiva, non tanto per le cronache in sè, di scarso interesse talvolta, quanto per lo studio diremmo psicologico degli atteggiamenti del compositore di fronte all'elemento inspirazione, atteggiamenti che ne fanno più uno scienziato che un artista, uno scienziato positivista, con ipotesi di lavoro, piani ben preordinati, materiale da esperimento accuratamente selezionato. Per fortuna in Stravinski c'è il genio che, smentendolo sovente in più di una affermazione, provvede ad insufflare un prepotente e sempre fresco spirito vitale nei suoi *robot*, e a trasformare gli atteggiamenti polemici in autentica poesia, anche se rivestita da un guscio di fredda obiettività, di rigore ritmico, di nudità strumentale, di implacabile logica. Ma c'è dell'altro e Stravinski stesso lo giustifica nella sua *Poetica musicale*: il fatto paradossale che un autentico rivoluzionario sia nel suo intimo un conservatore. Questa, in fondo apparente, contraddizione in termini, si rende evidente anche nelle due opere contenute in questo disco, così di rado eseguite da noi e non molto incise, della cui genesi egli più o meno diffusamente discorre nelle *Chroniques*, il *Concerto* composto nell'inverno 1923-24 e il *Capriccio* di cinque anni posteriore (ma riveduto nel 1949), in cui il pianoforte è un istrumento a percussione, mentre la scrittura pianistica si rifà tanto a Bach quanto al *ragtime*. Due opere bellissime entrambe, ma di diversa bellezza: realmente classico, austero, il *Concerto* che contiene un *Larghissimo* pregno di delicata poesia in cui il pianoforte torna ad essere un istrumento espressivo; giocondo, arguto, mondano il *Capriccio*, riallacciantesi, nello schema e nelle intenzioni, al *Conzertstück* weberiano.

Nikita Magaloff ed Ernest Ansermet ci offrono di queste musiche (che sono anche un po' sangue del sangue di Ansermet) un'esecuzione fedelissima al loro spirito (meno glaciale certo di quella che ci darebbe lo stesso compositore) e di estrema chiarezza. L'incisione è perfetta.

PIETRO BERRI

Altre recenti incisioni:

BACH JOHANN SEBASTIAN

Concerti in fa maggiore e in la maggiore.
Pianista R. Veyron-Lacroix e Orchestra da camera della Sarre diretta da K. Ristempart.
Les Discophiles Français, 1 disco LP da 30 cm., DFL 156.

Concerto in re minore
Clavicembalista Rolf Reinhardt e Orchestra da camera Pro Arte diretta da Kurt Redel.
Ducretet-Thomson, 1 disco LP da 30 cm., 320 C 091.

(van) BEETHOVEN LUDWIG

3° Concerto in do minore.
Pianista Lili Kraus e Orchestra sinfonica di Vienna diretta da Rudolf Moralt.
Panthéon, 1 disco LP da 30 cm., XPV 1002.

4° Concerto in sol maggiore op. 58.
Pianista Guiomar Noaves e Orchestra sinfonica di Vienna diretta da Otto Klemperer.
Panthéon, 1 disco LP da 30 cm., XPV 1017

4° Concerto in sol maggiore op. 58.
Pianista Clifford Kurzon e Orchestra filarmonica di Vienna diretta da H. Knappertsbush.
Decca, 1 disco LP da 30 cm., 2948.

BLACHER BORIS

Concerto op. 42 (1953)
Pianista Gerty Herzog e Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Hans Rosbaud.
Siemens, 1 disco LP da 30 cm., LP 16403.

CHOPIN FREDERIC

1° Concerto in mi minore op. 11.
Pianista Mieczyslaw Horzowsky e Orchestra filarmonica di Vienna diretta da Hans Swarowsky.
Vox, 1 disco LP da 30 cm., PL 7870.

GRIEG EDWARD

Concerto in la minore op. 16.
Pianista Abbey Simon e Orchestra filarmonica dell'Aja diretta da Willem van Otterloo.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., S 06097 R.

Concerto in la minore op. 16.
Pianista Walter Gieseking e Orchestra Philharmonia di Londra diretta da Herbert von Karajan.
Columbia, 1 disco LP da 30 cm., 33 QCX 10239.

LISZT FRANZ

2° Concerto in la maggiore.
Pianista Robert Casadesus e Orchestra di Cleveland diretta da George Szell.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., 01624 R.

MOZART WOLFGANG AMADEUS

Concerto in mi bemolle maggiore K. 449.
Pianista e London Symphony Orchestra diretta da Antony Collins.
Decca, 1 disco LP da 30 cm., LW 5260.

Concerto in do minore K. 491.
Pianista Gina Bachauer e London Orchestra diretta da Alec Sherman.
La Voce del Padrone, 1 disco LP da 30 cm., QDLP 6059.

Concerto in mi bemolle maggiore K. 271 - Concerto in re minore K. 466.
Pianista Lili Kraus e Orchestra da camera del Konzerthaus di Vienna diretta da Willi Boskovsky.
Les Discophiles Français, 1 disco LP da 30 cm., DFL 176.

Concerto in re minore K. 466 - Concerto in la maggiore K. 488.
Pianista Marcelle Meyer e Orchestra sinfonica Hewitt diretta da M. Hewitt.
Les Discophiles Français, 1 disco LP da 30 cm., DFL 37.

Concerto in re minore K. 466 - Concerto in la maggiore K. 488.
Pianista Monique de la Bruchollerie e Orchestra Pro Musica diretta da Heinrich Hollreiser.

Concerto in la maggiore K. 414 - Concerto in la maggiore K. 415.
Pianista Cor de Groot e Orchestra sinfonica di Vienna diretta da Willem von Otterloo.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 00290 L.

Concerto in mi bemolle maggiore K. 482.
Pianista Alice Heksch e Orchestra sinfonica di Vienna diretta da Bernhard Paumgartner.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., A00244 L.

Concerto in do maggiore K. 467 - Concerto in do maggiore K. 503.
Pianista Maria Tipo e Orchestra Pro Musica diretta da Jonel Perlea.
Vox, 1 disco LP da 30 cm., PL 10060.

RACHMANINOV SERGEI

1° Concerto op. 1.
Pianista Sviatoslav Richter e Orchestra sinfonica della della Radio dell'URSS diretta da K. Zanderling.
Le Chant du Monde, 1 disco LP da 30 cm., LDA 8196.

SCHUMANN ROBERT

Concerto in la minore op. 54.
Pianista Walter Gieseking e Orchestra Philharmonia di Londra diretta da Herbert von Karajan.
Columbia, 1 disco LP da 30 cm., 33 QCX 10222.

(von) WEBER CARL MARIA

Konzertstuck in fa minore op. 79.
Pianista Roberto Casadesus e Orchestra di Cleveland diretta da George Szell.
Philips, 1 disco LP da 30 cm., A01624 R.

LETTERE AL DIRETTORE

Il raffreddamento di amicizia fra Chopin e Liszt

... da uno Chopin *un po' romanzato apprendo di un raffreddamento d'amicizia fra il grande polacco e Franz Liszt. Ma la ragione artistica non si arriva a capire ...*

Giorgia Steffani - Cremona

Strano stranissimo che l'autore di una vita romanzata non si sia rimboccato le maniche per « lavorare » un dato biografico così facilmente romanzabile. La ragione dello screzio, d'indole per nulla affatto artistica, si fu che Liszt, con la sventatezza propria di una sfrenata e vittoriosa gioventù, commise l'indelicatezza di tenere un *rendez-vous* intimo nell'appartamento di Chopin assente.

Messo al corrente da qualche zelante, che non manca mai, Chopin *perdonna à Liszt* (dice il Sydow) *mais il ne put oublier.*
E qui si nascondono tali e tanti umani risentimenti intrecciati con l'arte e l'amore inquieto, da offrire a un romanzatore tutta una trama psicologica interessantissima. Ma i romanzatori non sono romanzieri e tendono spesso alla miopia.

Ormai che tutti i personaggi d'allora sono passati al di là del delta fatale, posso dirLe senz'alcun timore d'indiscrezione, che l'amica del *rendez-vous* era M.me Camille Pleyel nata Moke, la quale, sposato il celebre costruttore di pianoforti, detto fatto lo piantò preferendogli il Fétis.
Essa fu anche la fidanzata di Berlioz e fin da prima del matrimonio amica del cuore di Franz Liszt.

La Burlesca non era di Eugenio Montale

... quindi Le sarei grato se volesse leggere il dattiloscritto ad evitare qualche mia eventuale inesattezza intorno all'attività cuturale di Radio Firenze della quale allora Ella era Direttore artistico nel quadro del P.W.B. degli Alleati.

Paolo L. - St. Moritz

L'aspro periodo fiorentino della liberazione è trattato da Lei con tale rigore che sarebbe peccato lasciarvi l'inesattezza di « una Burlesca di Montale trasmessa a completamento di una lettura tenuta dal poeta a Radio Firenze » inesattezza sorprendente, unico neo del Suo lavoro per altro degno della classica tradizione cronachistica fiorentina.

La cosa sta così: la lettura che Eugenio Montale tenne la sera del 15 marzo 1945 a Radio Firenze terminò tre minuti prima del previsto e siccome i dirigenti anglo-americani non ammettevano la benchè minima imprecisione del

minutaggio (monito a qualche nostro *producer*) dovetti trasmettere immediatamente la mia *Burlesca* per Pianoforte facendola annunciare come « disco di copertura ».

L'annuncio (ricordo anche questo particolare) lo fece Silvio Gigli.

Evidentemente L'ha tradita l'orecchio a causa dell'assomiglianza del cognome di Montale col mio.

Fin da ora La ringrazio della copia del Suo lavoro e della dedica.

L'arte di dar concerti in Italia e all'estero

Mariarita F. - Genova

Giovanissima e munita del solo diploma di pianoforte non sa cosa mettere sul suo *dépliant* da inviare alle Agenzie e Società di concerti?

Ma faccia così: dia due concerti: uno a Como, poniamo, e uno a Chiasso. Dieci minuti di ferrovia, ed ecco che Lei potrà tranquillamente comunicare di aver dato concerti in Italia e all'estero. Per i ritagli di giornale faccia largo uso di puntini di sospensione lasciando il posto soltanto a qualche parola come « ... magnifico tocco ... ». Una bella fotografia, ed ecco fatto il *dépliant*.

« La carne, la morte e il diavolo »

Dott. Giovanni Casacci - Siena

« Se lo studio della musica romantica possa turbare l'animo dei giovani » è argomento richiedente indagini psicofisiche per le quali non ho nè preparazione nè vocazione. Potrei ripeterLe ciò che disse Padre Cristoforo a fra' Fazio scandalizzato di vedere nottetempo entrar donne nella chiesa del convento: *omnia munda mundis*, tutto è puro per i puri.

Legga *La carne, la morte e il diavolo* di Mario Praz. E' un libro che potrebbe interessarLe.

Resp. Guido Valcarenghi
Arti Grafiche G. Mongazzi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
BANFIELD (DE)	*Il Combattimento*	Balletto		Miami (Florida)	Armour		Ricordi
CASELLA	*La Donna serpente*	Opera	3	Roma RAI	Previtali		Ricordi
CATTOZZO	*I Misteri gaudiosi*	Opera	3 quadri	Este	Marini	Farinelli	Ricordi
CHAILLY	*Una domanda di matrimonio* (1ª esec. ass.)	Op. com.	1	Milano	Sanzogno	Scala	Ricordi
CHAILLY	*Una domanda di matrimonio*	Op. com.	1	Milano RAI-TV	Sanzogno		Ricordi
DE CAVALIERI/ GUBITOSI	*Rappresentazione di Anima e Corpo*	Oratorio	3	Pomposa	Veneziani	Basilica Pomposa	Ricordi
DE CAVALIERI/ GUBITOSI	*Rappresentazione di Anima e Corpo*	Oratorio	3	Ferrara	Veneziani	Oratorio Annunziata	Ricordi
DELLO JOIO	*The Ruby*	Opera	1	New York	Hugh Ross		Ricordi New York
DONIZETTI	*Il Campanello*	Opera	1	Radio Montecarlo	Simonetto		Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	Lille RTF	Clowez		Ricordi Paris
MALIPIERO	*Il Figliuol prodigo*	Opera	1	Firenze RAI	Bartoletti		Ricordi
MALIPIERO	*Il Figliuol prodigo*	Opera	1	Firenze	Bartoletti	Comunale	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. com.	1	North Texas State			Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Rock Island (Ill.)	Pfeifer		Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Vermon			Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Campbell			Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Lynchburg (Virginia)	Wood	Grass Roots Opera	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Kingsville (Texas)	Stedman	Texas College of Arts	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Owensboro (Kentucky)	Smith	Theatre Workshop	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	St. Peter (Minnesota)	Allwardt	Gustavus Adolphus College	Ricordi New York
MENOTTI	*The Unicorn, the Gorgon and the Manticore*	Favola	1	Boston (Massachussetts)	Preuss		Ricordi
MONTEVERDI/GHEDINI	*L'Incoronazione di Poppea* (2° atto)	Opera		Montreal CBC	Barbini		Ricordi
PIZZETTI	*La Figlia di Iorio*	Tragedia	3	Milano RAI	Pizzetti		Ricordi
ROCCA	*Monte Ivnor*	Opera	3	Torino	La Rosa Parodi	Nuovo	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
BARRAUD	*Te Deum*	Orch.	Bruxelles INR	André			Ricordi Paris
BOCCHERINI/SILVA	*Concerto in re op. 34*, per violoncello e orchestra	Orch.	Hartford (Conn.)	Paranov			Ricordi New York
BOCCHERINI/CARMIRELLI	*Sinfonia in do minore* (1ª esecuzione)	Archi	Montreal CBC	Leduc		18	Ricordi New York
BOIELDIEU/STUEBER	*Concerto per arpa e piccola orchestra*	Picc. orch.	Bruxelles INR	Donneux	Flour	21	Ricordi
CASTALDI	*Tarantella*	Picc. orch.	Paris	Popesco		5	Ricordi
CASTELNUOVO-TEDESCO	*La Bisbetica domata*. Sinfonia	Orch.	London BBC	Robinson		9	Ricordi
CLAUSETTI	*San Giovanni Latterano*	Coro e orch.	Chigwellan	Auton		22	Ricordi
CORTESE	*Prometeo*. Suite sinfonica	Gr. orch.	Bruxelles INR	Sternfeld		20	Ricordi
DANIEL/LESUR	*Concerto da camera*	Orch. cam.	Bordeaux	Oubradous			Ricordi Paris
DONATI	3 *Acquarelli paesani*	Archi	Toronto	Unger		12	Ricordi
DUBENSKY	*Capriccio*, per ottavino e orchestra	Orch.	London BBC	Tausky	Dawes	4	Ricordi
FALLA (DE)	*Interludio e danza* da «*La vida breve*»	Orch.	Bologna	Cillario			Ricordi
FRESCOBALDI/GHEDINI	4 *Pezzi*	Orch.	Paris RTF	Appia		20	Ricordi
GHEDINI	*Architetture*	Orch.	Firenze RAI	Caracciolo		16	Ricordi
GUERRINI	*Trifons*	Gr. orch.	Radio Montecarlo	Haug		20	Ricordi
KELKEL	*Concertino per violoncello e orchestra*	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart	Hindrichs	20	Ricordi Paris
MALIPIERO	6ª *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Nice RTF	Mirouze		20	Ricordi
MALIPIERO	6ª *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Torino RAI	Caracciolo		20	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	London BBC	Sherman		14	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	London BBC	Gentry		14	Ricordi
MARTELLI	2º *Quatuor*	Orch. cam.	Paris RTF	Quartetto RTF			Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Preludio	Orch.	Radio Luxembourg	Pensis		5	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Preludio	Orch.	Montreal	Pelletier		5	Ricordi
MENOTTI	*Sebastian*. Suite	Orch.	London	Schippers		20	Ricordi
MENOTTI	*Sebastian*. Suite	Orch.	London BBC	Hughes		20	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi*, per pianoforte e archi	Archi	Voghera	Messina	Bartalini	12	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi*, per pianoforte e archi	Archi	Firenze	Bartoletti	Rigacci	12	Ricordi
MONTANI	*Fantasia per pianoforte e orchestra*	Orch.	Baden-Baden	Smola	Weinert	13	Ricordi
MONTEVERDI/TONI	*Il Ballo delle ingrate*. Danza	Orch.	Marseille RTF	Pagliano		16	Ricordi
PIZZETTI	*Canti della stagione alta*, per pianoforte e orchestra.	Orch.	London BBC	Whyte		30	Ricordi
PIZZETTI	*Tre Preludi* per l'«*Edipo Re*» di *Sofocle*	Orch.	Vancouver CBC	Avison		15	Ricordi
PEROSI	*La Cena* dalla *Passione di Cristo*	Coro e orch.	Vicenza	Don Biella			Ricordi
PEROSI	*La Cena* dalla *Passione di Cristo*	Coro e orch.	Busto Arsizio	Don Biella			Ricordi
PEROSI	*Incontro con Maria* e *Incontro con Maria* dalla *Risurrezione di Lazzaro*	Coro e orch.	Vicenza	Don Biella			Ricordi
PEROSI	*Incontro con Maria* e *Incontro con Maria* dalla *Risurrezione di Lazzaro*	Coro e orch.	Busto Arsizio	Don Biella			Ricordi
PEROSI	1º e 2º Parte della *Passione di Cristo*	Coro e orch.	Mantova	Don Leali			Ricordi
PEROSI	*La Risurrezione di Lazzaro*	Coro e orch.	Genova				Ricordi
PEROSI	*La Risurrezione di Lazzaro*	Coro e orch.	Tortona				Ricordi
PROKOFIEV	*Romeo e Giulietta*. 1ª Suite	Orch.	Trieste	Maazel			Ricordi
PROKOFIEV	*Romeo e Giulietta*. 2ª Suite	Orch.	Trieste	Maazel			Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Bologna	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	London BBC	Hughes		16	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (aprile - maggio 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Nice RTF	Mirouze		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Montreal	Beaudry		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Vancouver CBC	Avison		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Palermo	Cillario		16	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Bruxelles INR	Sternfeld		20	Ricordi
RESPIGHI	*Lauda per la Natività del Signore*, per soli, coro a 4 voci miste e piccola orchestra	Coro e orch.	Kansas City	Hendricks		31	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Trieste	Molinari Pradelli		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	London BBC	Del Mar		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*. Suite	Orch. cam.	Tel Aviv			20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*. Suite	Orch. cam.	Toronto	Susskind		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*. Suite	Orch. cam.	Birmingham			20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n. 2*	Orch.	Long Island			4	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in do* «*Per la Solennità di S. Lorenzo*» F. XII n. 14	Orch.	Nice RTF	Mirouze		15	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in sol min.* «*Per l'Orchestra di Dresda*» F. XII n. 3	Orch.	Paris RTF	Capdevielle		10	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Reading (Penn.)			31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Ontario (Cal.)	Holly		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Washington (D. C.)	Briggs		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Cambridge (Minn.)	Philips		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Nantes	Martin		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Nantes	Dervaux		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Hamilton	De Groot		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Walthamstowe	Anton		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Chigwellian	Anton		31	Ricordi
VIVALDI/MOLINARI	8º *Concerto in la min.* da «*L'Estro armonico*»	Archi	Paris	Saltesz		10	Ricordi
VOGEL	6 *Frammenti* dal *Thyl Claes*. Per recitante, voce di donna e orchestra	Orch.	Bologna	Cillario		45	Ricordi
THOMSON	*Five songs from Willian Blake*	Orch.	Buffalo (N. Y.)	Hughs			Ricordi
ZAFRED	*Concerto per arpa e orchestra*	Orch.	Bologna	Cillario	Gatti Aldrovandi	21	Ricordi New York
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Orch.	Genova	Galliera		8	Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Orch.	Venezia	Cillario		8	Ricordi
ZANDONAI	*Concerto andaluso*, per violoncello e piccola orchestra	Picc. orch.	Venezia	Cillario	Amphiteatrov	20	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del torchio e Cavalcata* da *Giulietta e Romeo*	Gr. orch.	Bologna	Cillario			Ricordi
ZANDONAI	*Danza del torchio e Cavalcata* da *Giulietta e Romeo*	Gr. orch.	Venezia	Cillario		14	Ricordi
ZANDONAI	*Piccola suite agreste*	Orch.	Venezia	Cillario		16	Ricordi

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.

DIE STUDIENPARTITUREN RICORDI

bieten mehrere hundert Kompositionen aller Gattungen
der klassischen und modernen Musikliteratur.
Die elegante graphische Erscheinung, der klare Stich,
die zuverlässige und einheitliche Revision
in vorbildlicher Achtung der Originale
machen diese Sammlung zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel
für den Studierenden wie für den Liebhaber
und zu einem unschatzbaren Führer für den Musikhörer.
Die Preise dieser Partituren in 16° sind sehr vorteilhaft.
Vollständiger Katalog auf Anforderung.

LES PARTITIONS DE POCHE RICORDI

comprennent plusieurs centaines de compositions
appartenant à tous les genres
de la littérature musicale classique et contemporaine.
L'élégance de la présentation graphique,
la netteté lithographique,
l'authenticité de la révision, fidèle aux textes originaux,
font de cette collection un instrument indispensable
pour l'étudiant et l'amateur,
et un guide très utile pour l'audition de la musique enregistrée.
Les prix de ces partitions in-16° sont des plus modérés.
Catalogue complet sur demande.

THE RICORDI MINIATURE SCORES

comprise several hundred works, covering a wide field
in the literature of classical and modern music.
The attractive covers, the clarity of the printing
and the impeccable editing,
which shows an exemplary fidelity to the originals,
make the series indispensable to expert and amateur alike
and provide an invaluable accompaniment
when listening to recorded music.
The scores are very moderately priced.
A complete catalogue is available on request.

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 Giugno 1957

			Lire
PIANOFORTE			
E.R. 2543	CHOPIN	*Improvvisi* (Brugnoli-Montani)	400
129587	GAGNEBIN	*Noël! Noël!* 6 Pezzi infantili	400
CORO			
129062	MARIANI	*8 Canti per la S. Comunione*, per coro a 1 voce media, con organo o armonio	400
129136	MARTORELL	*Tota Pulchra*, a 2 voci pari, con organo	250
VIOLINO			
E.R. 2477	BACH	*Sonate e partite* (Maglioni)	1000
VIOLA E PIANOFORTE			
129165	ZAFRED	*Concerto, per viola e orchestra*. Riduzione	3000
CLARINETTO			
E.R. 2541	GABUCCI	*60 Divertimenti*	400
FISARMONICA			
129391	ANZAGHI	*Ricordi*	150
CHITARRA			
129347	BACH	*2 Bourrées* (dalla Ouverture francese) e *Marcia* (dal libro di A. Magdalena Bach) (Ablóniz)	200
2 CHITARRE			
129350	BACH	*Preludio n. 1* (dal « Clavicembalo ben temperato ») (Ablóniz)	150
129351	VIVALDI	*Aria del Vagante* (dall'Oratorio « Juditha triumphans ») (Ablóniz)	150
CANTO E CHITARRA			
129352	SCARLATTI A.	*Sento nel core* (Ablóniz)	150
STRUMENTI A FIATO		LA BIBLIOTECA DEL SOLISTA. Pezzi scelti per strumenti a fiato con accompagnamento di pianoforte. Trascrizioni per strumenti in Si bem. di Carlo Andreoni.	
129437	BRAHMS	*Valzer*, op. 39 n. 15	250
129451	DONIZETTI	*L'Elisir d'amore:* « Una furtiva lagrima »	250
129450	PUCCINI	*La Bohème:* « Che gelida manina»	250
129449	—	*Tosca:* «E lucevan le stelle »	250
129442	—	*Turandot:* « Tu che di gel sei cinta »	250
129455	ROSSINI	*Il Barbiere di Siviglia:* « Largo al factotum »	250
129446	—	Id.: « Una voce poco fa »	250
129436	SCHUBERT	*Momento musicale*, op. 94 n. 3	250
129452	VERDI	*Ernani:* « Oh! de'verd'anni miei »	250
129444	—	*Rigoletto:* « Caro nome »	250
129454	—	Id.: « Cortigiani, vil razza dannata »	250
129447	—	Id.: « Questa o quella per me pari sono »	250
129445	—	*La Traviata:* « Ah, forse è lui che l'anima »	250
129453	—	*Il Trovatore:* « Il balen del suo sorriso »	250
129443	—	Id.: « Tacea la notte placida »	250
129448	—	Id.: « Deserto sulla terra »	250
PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°			
P.R. 861	MALIPIERO	*Dialoghi:* I - Con Manuel de Falla (in memoria) per piccola orchestra	600
P.R. 862	—	Id.: II - Fra due pianoforti	600
P.R. 863	—	Id.: III - Con Jacopone da Todi per canto e 2 pianoforti	600
P.R. 859	—	Id.: VI - Due pianoforti e orchestra (Concerto)	1000
129497	ZAFRED	*Sinfonietta* (1953)	1000
SPARTITI CANTO E PIANOFORTE			
	VERDI	*Attila*. Opera completa (rilegata in tela e oro)	6000
		Id. (in brochure)	5400

Selected Publications
from the brilliant pen of

Vittorio Giannini

Stage Works

BEAUTY AND THE BEAST—Radio Opera Vocal Score		4.00
THE TAMING OF THE SHREW—Opera in 3 Acts Vocal Score 10.00	Libretto	.75

Symphony Orchestra

FRESCOBALDIANA—Miniature Score (Orchestra material on rental)	2.00

Art Songs

CANTILENA	.75
FAR ABOVE THE PURPLE HILLS	.50
FENESTA VASCIA (Neapolitan Song)	.75
HEART CRY	.60
I SHALL THINK OF YOU	.50
IF I HAD KNOWN	.60
IT IS A SPRING NIGHT	.75
MANELLA MIA (Neapolitan Song)	.75
MOONLIGHT	.50
OHIE MENECHE (Neapolitan Song)	.75
SEA DREAM (from Three Poems of the Sea)	.50
SONG OF THE ALBATROSS (from Three Poems of the Sea)	.50
TELL ME, OH BLUE, BLUE SKY	.75
YOUR SOFT LITTLE HAND	.50
ZOMPA LLARI, LLIRA (Neapolitan Song)	.75

Women's Chorus—S.S.A.

TELL ME, OH BLUE, BLUE SKY (Pickering)	.20

G. RICORDI & CO.
1270 Avenue of the Americas
New York 20, N. Y.

G. RICORDI & CO. (CANADA) LTD.
380 Victoria Street
Toronto, Canada

ARCHIV
PRODUKTION

	Disco:
FRESCOBALDI GIROLAMO Toccate d'intavolatura Fritz Neumeyer, cembalo	AP 13043
Fiori Musicali Edward Mueller su antico organo italiano nella Cappella Argentea in Innsbruck	AP 13045
CORELLI ARCANGELO Concerto Grosso per la notte di Natale dir. August Wenzinger Fritz Neumeyer, continuo cembalo	AP 13046
VIVALDI ANTONIO Concerto per viola d'amore, liuto e tutti gli strumenti in sordina Emil Seiler, viola d'amore Karl Egon Glueckselig, continuo cembalo	AP 13046
BACH JOHANN SEBASTIAN Cristo giacque nel Sepolcro Cantata sulla festa di Pasqua BWV 4 dir. Fritz Lehmann Tritt auf die Glaubensbahn Cantata sopra la notte di Natale BWV 152 Complesso da Camera Emil Seiler	APM 14046
GUILLAUME DE MACHAUT La Messe de Notre Dame 10 opere profane Pro Musica Antiqua - Bruxelles dir. Safford Cape	APM 14063

SIEMENS SOCIETÀ PER AZIONI
Via Fabio Filzi, 29 - **MILANO** - Telefono 6992

Deposito e distribuzione in: MILANO - Piazzale Duca D'Aosta n° 9 - Tel. 665.763
e presso gli Uffici Regionali di:

BOLOGNA - Via Riva Reno 65 - Tel. 75.521
CATANIA - Via Pacini - Tel. 16.461
FIRENZE - P.za Stazione 1 - Tel. 23.761
GENOVA - Via D'Annunzio 1 - Tel. 54.061
NAPOLI - Via Medina 40 - Tel. 25.195
PADOVA - Via Verdi 6 - Tel. 38.761
ROMA - Lungotevere Arnaldo da Brescia 6 - Tel. 31.254
TORINO - Via S. Teresa 3 - Tel. 49.072
TRIESTE - Via Trento 15 - Tel. 38.942

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

la COLUMBIA

presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)
Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)
Carosio, Panerai, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco — 33 QCX10070

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)
Di Stefano, Callas, Panerai
direttore SERAFIN
2 dischi — 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)
Callas, Tucker, Tagliabue, Nicolai, Rossi-Lemeni, Capecchi
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)
Simionato, Petri, Valletti, Sciutti
direttore GIULINI
2 dischi — 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)
Callas, Gedda, Borriello, Danieli
direttore KARAJAN
3 dischi — 33 QCX 10156/8

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa)
Stignani, Alva, Sciutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi — 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)
Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez, Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi — 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)
Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi — 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)
Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni, Panerai
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCXS 10216 e QCX 10217/8

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)
Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco — 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)
Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi — 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)
Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi — QCX 10211/12

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)
Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCXS 10153 e 33 QCX 10154/5

Columbia

ROSSINI

Le Sonate a quattro per archi n. 1, 2, 3, 4



I solisti di Zagabria

diretti da

Antonio Janigro

30 cm. AVRS 6046

«Ascoltate questo disco nel quale la «Amadeo» ha presentato le Sonate a quattro per archi che Gioacchino Rossini compose a dodici anni. Ascoltatelo: e vedrete se non c'è da stupirsi a sentire queste musiche così straordinariamente limpide e vive... E che dire dell'esecuzione? Ai tredici archi di Zagabria e al loro direttore Antonio Janigro bisogna tributare l'elogio più caldo e entusiastico: tanto alto è il loro magistero di tecnica e di stile».

[Le Vie d'Italia, Milano]

Altre incisioni del complesso di Zagabria sotto la direzione di **Antonio Janigro:**

BACH G.S.: Concerto in re min. per violino, oboe e archi
Concerto in la min. per violino, flauto, clavicembalo e archi
30 cm. AVRS 6052

VIVALDI: Concerto per archi in sol magg. «alla rustica»
Concerto per oboe, archi e clavicembalo in re min.
Sinfonia n. 1 in do magg.
Concerto per fagotto, archi e clavicembalo in mi min.
Concerto per oboe, archi e clavicembalo in fa magg.
Sinfonia n. 2 in sol magg.
30 cm. AVRS 6051

MOZART: Tre divertimenti K. 136, 137, 138
Serenata notturna K. 239
30 cm. AVRS 6032

dischi AMADEO

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI - MILANO - VIA UGO FOSCOLO N. 8

SCHIMMEL



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI
A CODA E VERTICALI

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

il più vasto repertorio di **dischi**

le migliori marche di **pianoforti**

tutte le edizioni di **musica**

il più completo assortimento di **strumenti**
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

7 negozi:

Genova	Via Fieschi 20 r
Milano	Via Berchet 2 Corso Vittorio Emanuele 34
Napoli	Galleria Umberto I 88
Palermo	Via Cavour 52 Via Ruggero Settimo (pal. Banco di Sicilia)
Roma	Via Cesare 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 PIU' FORNITA D'ITALIA

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

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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

Pianos



Grotrian-Steinweg

Braunschweig

un pianoforte
di grande classe

**Strumenti originali
fabbricati nella Germania Occ.**

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale

Roberto Strinasacchi - Verona

RICORDI OFFICINE GRAFICHE S. p. A. - MILANO - 1957

Ricordiana

RIVISTA MENSILE DI VITA MUSICALE
NUOVA SERIE / ANNO III N. 8 / OTTOBRE 1957

Ricordiana

G. RICORDI & C. s.p.a.

Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, ang. S. Raffaele
Corso V. Emanuele, 34

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, 231
CANADA	Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria St., 380
FRANCIA	Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 3
GERMANIA	Friburgo. Doel 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 Lauria: Casilla de Correo, 1599
COLOMBIA	Bogotà. Humberto Costi: Apartado Postal, 540
CUBA	Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA	Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO	Il Cairo. Musicò Stellario: Sollman Pascià, 32
EQUATORE	Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA	Helsinki. Inga Farretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE	Tokio. Dr. Giuliana Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. n. 510-1-1 Yurakucho. Chiroda-Ku
GRECIA	Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3
MESSICO	Messico. Pedro Hurtado: Reforma 339, Lomas de Chapultepec
OLANDA	L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI	Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU'	Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 185
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, 1335
VENEZUELA	Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA	Caracas. Equipo del Mùsico: Colòn a Dr. Diaz, 31

Ricordiana

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie

Anno III N. 8 Ottobre 1957

Una copia L. 150

Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio - Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale « Abbonamento Ricordiana ». Sped. abb. post. gr. 3°

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

Direzione e pubblicità:
Milano, via Berchet, 2 tel. 893.367

Sommario:

Pag. 418 *dal « Diario di un musicista »* di Gianandrea Gavazzeni

» 427 *Note sulla musica elettronica* di Luciano Berio.

» 438 *L'estate musicale*: La Scala a Colonia e Edimburgo; Il Festival di Musica Contemporanea a Venezia; la Stagione lirica all'Arena di Verona; il Concorso Polifonico di Arezzo; il Festival del Balletto a Nervi; l'« Armonia del Mondo » di Hindemith a Monaco; il Congresso di Musica Sacra a Parigi; il Festival della Gioventù a Mosca; il Festival della SIMC a Zurigo; Le Settimane Musicali di Zurigo.

» 457 *Teatri e concerti*: Bari, Bologna, La Spezia, Livorno, Cremona, Ravenna, alla Radio, alla Televisione.

» 464 Note musicali: Modulazioni.

Recensioni:

» 467 *Libri*: di Favara, Ronga, Roncaglia, Sourek, Bartos, Stedron.

» 472 *Dischi*: Sinfonismo romantico.

» 475 Lettere al Direttore.

dal "Diario di un musicista"

di Gianandrea Gavazzeni

30 luglio 1955

Avevo stuzzicato un amico compositore illustre, per lettera, sul Festival di Baden-Baden dov'egli si era recato, e sugli esperimenti che colà vengono perpetrati.

Mi risponde riaffermando la necessità di tener gli occhi aperti, e ribadendo l'impegno morale che esige ogni esperienza la più avanzata. Oppone, a contrasto, l'immoralità di chi invece si aggancia alle formule teatrali dette neorealiste, per raccogliere successo mercantile.

Però badiamo bene: la situazione non è più la stessa di venti anni addietro. Quando sopratutto in Italia, per dissipare certi aspetti di un provincialismo negativo (perchè ne esiste anche uno positivo, e forse proprio oggi esso ha la sua ragione!) rappresentati dalle ultime sottospecie veristiche o dal bailamme impressionistico, fu appunto una forza morale a dar battaglia e a imporsi. Ma è sull'impegno morale che oggi occorre intendersi. Poichè le circostanze mutate potrebbero rovesciarne la posizione e il significato. E non vedo ragione valida onde l'impegno morale dovrebbe esser negato a chi cerca sopratutto per il teatro il riavvicinamento a un pubblico, pur con fallimenti anche irreparabili. Proseguendo in regime rigorista c'è caso che la moralità scada a moralismo; e moralismo bacchettone. Come quando il puritanesimo degenera in quaccherismo. Dall'impegno morale si finirebbe — se già non ci siamo — ad una sorta di accademia, o arcadia. L'arcadia degli impegnati moralmente.

4 agosto 1955

Del resto, ancora sugli equivoci moralistici, pensiamo quando durante l'infatuazione tedescheggiante col quartettismo e il sinfonismo, con Wagner nel teatro, veniva negata ragione e forza morale proprio a Verdi. Qui non faccio raffronti fra i presunti amorali di un tempo e gli odierni. Voglio indicare i pericoli moralistici; l'accademismo allignante nei rigoristi della modernità. La musica, la musica autentica e vitale è fatta di tanti elementi; tocca materie diverse, usufruisce di lievitazioni strane, alogiche, irrazionali. E perciò non ha da temere l'impuro e il bastardo; non può sfuggire alle compromissioni. Vive di tante omertà, infine. Dopo ciò che si è sperimentato in questo secolo — ritorni, revisioni, oblii, nausee, saturazioni, scoperte, ecc. — il catonismo non ha senso. Chi si atteggi a grande solitario rischia di restar solo sul serio. Il coerente ad ogni costo provoca lo sbadiglio. Censurare le malcostumanze può tuttalpiù provocare il suono scurrile e gaio della pernacchia.

Anche nel periodo maggiormente straussiano e debussista ai « veristi » venne negato tutto, in sede etica e morale (non parliamo poi in quella estetica!) Come se fosse giustificato moralmente un pezzettucolo contesto di sbiaditezze

post-impressionistiche, o una batteria orchestrale straussistica, e fosse amorale il *Werther* e la *Manon*, la *Bohème* e la *Cavalleria*, lo *Chénier* e i *Pagliacci*; o magari la *Wally*, sì, la disperata e affascinante *Wally*.

Quando si crede in proposito che un equivoco sia andato all'aria, invece eccoci da capo con certe posizioni senza speranza. Alfredo Parente, un critico di tanta sensibilità artistica e di tanto fervore umano, — sulla *Rassegna musicale* del gennaio-marzo 1955 — eccolo darci un dispiacere recidivo: « Quando noi, o alcuni di noi, conduciamo la nostra serrata e implacabile lotta contro la corrente di musica che ha preso il nome di verismo, questo non è un capriccio, ma un consaputo dovere morale della nostra funzione ». Ci risiamo con gli equivoci rigoristi, col confessionalismo estetico, col bagaglio di nozioni prefabbricate che si arrestano a una definzione — « verismo » — e pretendono negare le infinite « verità drammatiche » animanti le forme operistiche. Le cose si scrivono, si ripetono; ma non serve a nulla. O bisognerebbe possedere ben altra autorità della mia, altra forza ragionante per farle intendere e per convincere.

Innanzi tutto andrebbe ogni volta chiarito da capo cosa significhi « verismo », e distinguere verismo storico da verismo come categoria operistica. Indi vedere bene quando il verismo rimane definizione d'uso, di comodo, e dove invece la stessa definizione non sia sufficiente per capire e identificare certe espressioni, certe forme operistiche. Inoltre, a spiegare la persistente vitalità del verismo italiano non basta la logora causale riconosciuta nei bassi appetiti del pubblico. Causale troppo sbrigativa, contraria alla storia e dunque inadeguata per chi proviene appunto da metodi storicistici. Il pubblico muta volubilmente di appetiti; ciò che poteva soddisfarli cinquant'anni fa non dovrebbe servire allo stesso scopo oggi. Si pensi a ciò che è andato sommerso, del periodo naturalista e verista nel teatro drammatico, nella pittura. La critica letteraria e la critica figurativa hanno lavorato positivamente, nei casi più proficui, ribaltando i pregiudizi. E nessuno confonderebbe Edwart Munch con Ettore Tito; o Verga con Giacometti. Revisioni e comparazioni e nuovi processi analitici sono venuti con spregiudicata ricchezza di mezzi strumentali. Ciò che nel settore crociano della critica musicale non si è verificato, per soggezione canonica.

Mancò dunque, per il verismo operistico, qualunque approfondimento da quella parte. Non solo: nemmeno venne proposta l'operazione critica. Dopo mezzo secolo che persiste la vitalità di Puccini o di Massenet, di Mascagni o di Giordano, si pensa che a spiegare un tal fenomeno bastino le sbrigative requisitorie di un Pubblico ministero insistente a rimandare il processo dalla suprema corte alla prima istanza, da questa all'altra senza portare alcun contributo realistico, positivamente critico.

18 settembre 1955

In *Amore e cabala* di Schiller, ciò che il violoncellista Miller dice al segretario Wurm: « Vi saprei dire per filo e per segno se siete un elemento buono per un'orchestra; ma l'anima della donna è qualcosa di troppo sottile anche per un direttore d'orchestra ».

Ma è tanto perspicace, nella psicologia, un direttore d'orchestra, per esser tenuto a esempio nel penetrare o meno la sottigliezza femminile?

In certa ora sorda, un sussulto gioioso, o un guizzo energico me l'ha comunicato questo tratto di Tommaso Landolfi: « Non è la vera cultura in primo luogo disinteressata e in secondo furiosamente interessata, al punto da perdersi e dissolversi nel proprio oggetto, ma per risorgere maggiormente integra e degna; libera nel suo piglio e non tanto affaccendata di storia letteraria quanto di storia personale e universale, sopratutto personale? Chè da ultimo la cultura è qualcosa di relativo e gli uomini sembra non possano intendersi che su premesse personali. E se tale sia, il suo discorso non è mai noioso e, pare impossibile, ci guadagna anche in rigore critico ». (sul *Mondo* - 13 settembre 1955).

Proprio alla nozione relativa della cultura, alla sua immensa e formicolante diversità umana; agli impossibili dinieghi, all'accettazione fluente, è necessario abbandonarsi o avvincersi. Sparirà, così, il rammarico per l'opera non scritta, per l'iniziativa fallita, per le avversità o i dispetti mondani. La nozione culturale, accettandola nell'infinito relativismo, assicura a un certo punto del vivere i momenti più belli, la maggiore serenità. Induce anche a pensare alla finitezza terrestre con una calma suprema.

26 settembre 1955

Leggo ancora una volta il saggio su Cecov di Tomas Mann.

Vorrei un musicista grande, umano, semplice, immediato come Cecov, ancor dopo Mussorgski. Che sapesse leggere il mondo, il cuore dell'uomo, gli ambienti nativi, il dolore e la noia, la trista vanità di chi è ricco e potente, con altrettanta intuizione; con una simile prerogativa di liricizzare anche l'ironia immergendola nella pietà. Un musicista che avesse uguale il valore costruttivo e sintetico, nel teatro o nella cantata o nell'aria vocale. La stessa risoluzione di stati d'animo o di personaggi nella struttura breve e scolpita, mentre la sottigliezza sfumata e l'arte della nebbiosa umidità, dell'*interno* desolante toccano le commoventi bellezze che si sanno. E vorrei che qualcuno, sull-ipotetico musicista non più riapparso dopo Mussorgski sapesse scrivere il saggio che Thomas Mann ha scritto in un'ora felice, in una delle sue più aperte alla umana carità, traendone forma delicata e toccante. Anche lì con la mistione mirabile fra critica e autobiografia, con i propri interrogativi morali che calano senza risposte nel ritratto appena tracciato. Duplicità inverata in forma suprema, dove il saggismo manniano tocca lo zenit, dai saggi su Wagner, su Goethe e Tolstoi, su Chamisso e Dostoievski, a quest'ultimo cecoviano: « ... ed anche oggi Cecov ha fratelli nella sua pena, che sono scontenti della loro fama perchè dilettano un mondo perduto, senza offrirgli il minimo segno di una verità redentrice — così almeno si dice — che, come lui, possono trasfondersi nel vecchio eroe della *Storia noiosa*, costretto a rimaner debitore di una risposta alla domanda « Che fare »?; che non sono in grado di dare un senso al proprio lavoro, e tuttavia lavorano sino alla fine... ».

28 ottobre 1955

La scomparsa di tre figure, in questi giorni, legate in diverso modo al melodramma verista italiano: la vedova di Luigi Illica, il tenore Bernardo De Muro, il critico Nicola d'Atri.

Dei tre, ricordo l'amicizia con Nicola d'Atri, nonostante l'età diversa, negli anni romani intorno al '36. Certe sere in casa sua, dove riviveva la Roma umbertina, e il periodo politico dei Salandra e degli Orlando, la vita teatrale del primo verismo, l'inizio sinfonico romano al « Corea », anche da lui propugnato. « Nicolino », com'era chiamato da Molinari, da Respighi, da Zandonai. Sopratutto con Zandonai la sua amicizia fu strettissima, dopo gli anni mascagnani e pucciniani. E su Zandonai la sua influenza si mantenne molto forte. Si diceva allora ch'egli lo guidasse nella scelta dei soggetti da musicare, nel carattere da imprimere al lavoro compositivo. Non fu influenza felice, sotto questo aspetto, con la perfetta buona fede, il candore o l'ingenuità, in un certo senso, da parte di chi la esercitava.

Dopo la riuscita della *Francesca*, Zandonai abbisognava di tutto fuor che proseguire in medioevalerie e dannunzianesimi di mano scadente. Il suo carattere musicale avrebbe richiesto cose rudi, schiette. C'era una sostanza montanara, contadina, da trarre alla luce. Meglio volgersi magari a un neoverismo. Mai alla cartapesta di quella *Giulietta e Romeo*, di quel *Giuliano*, a un picarismo filodrammatico come nella *Partita* o nella *Farsa amorosa*. Infatti, dopo *Francesca*, le pagine migliori, le più vere Zandonai le ha scritte nei *Cavalieri di Ekebù*: dove il paesaggio nordico, le canzoni dei bevitori, o certe crudezze della Comandante destarono un sussulto nativo. Chiedeva una forma spirituale del suo paese montanaro, Zandonai; personaggi e vicende dure avrebbe voluto la sua natura selvatica e sincera. Invece, egli stesso non sapeva leggere in sè, nè ascoltarsi; non sapeva volere ciò che sarebbe stato giusto. E amici come Nicola d'Atri lo sospingevano verso i detriti d'un teatro svuotato. Gli davano « libretti » sciocchi, cosparsi di duetti amorosi; proprio quelli che non era più possibile comporre e ai quali la sua vera voce, la sua voce nascosta era ostile. Ci giocò un fatto d'ignoranza letteraria, insieme a una illusione di costume teatrale superato e non più rispondente alla realtà europea; e da parte del musicista quasi una soggezione o timidezza nel liberare la propria indole contadina e alpigiana.

Piuttosto che un *Giuliano* o una *Partita*, era da fargli comporre un'opera cavata da un romanzo realista come, ad esempio, *Maria Zef* della Drigo. E perchè, a lui trentino, non mettergli sott'occhio certo teatro naturalista e postnaturalista austriaco? O certi nordici? No; dopo *Francesca* fu un succedersi di opere sbagliate, buone soltanto ad esasperare i difetti che covavano in Zandonai. S'intende che in ognuna di esse ci son pagine valide; pagine anche bellissime. Perchè Zandonai era musicista nato, e il suo temperamento nonostante le remore librettistiche trovava talvolta il destro per uscire.

Se fu vero che d'Atri ebbe parte in tutto ciò, la causa va cercata nella sua onestà di gentiluomo, nella fedeltà amichevole, insieme all'equilibrio che ne guidava i giudizi in materia musicale. Correvano tempi grami, nella cultura ufficiale, per il verismo, nel decennio fra il '18 e il '28-30. D'altra parte, nel mondo ristretto dove Zandonai lavorava, le esperienze teatrali espressioniste erano lettera morta. Si pensò così alla validità di un teatro che evitasse involuzioni veristiche nei contenuti, negli schemi strutturali e nei caratteri letterari, pur mantenendo un presunto allaccio con una presunta tradizione italiana. Tradizione che rimaneva campata in aria, affidata a parole vuote. Senza sapere di dove uscisse cotesta tradizione, nè dove mai andasse a parare. Mentre nel caso specifico il valore tradizionale sarebbe stato affer-

mato, e magari vigorosamente, con una dichiarata prosecuzione veristica. E invece no. Venne tentato l'innesto di una musicalità robusta sopra rimasugli estetistici logorati da un uso smodato, compromessi in dilettantismi postremi. Ci si illuse di condurre Zandonai all'incontro fra modernità e tradizione. Senza sospettare che entrambi i termini, se posti in quel modo, sono inesistenti.

Avesse corrisposto il favore pubblico sarebbe stata giustificazione sufficiente. In quanto poteva attestare una esigenza sentita, e quindi coincidente con una fase del gusto. Ma anche cotesto favore non andò mai oltre l'accoglienza rispettosa. Il *bis* della *Cavalcata*, regolarmente richiesto alla prima edizione della *Giulietta e Romeo* al Costanzi (ed io ero presente) riguardava effetti di quantità fonica. Nella stessa *Giulietta* c'è pagina altrimenti valida: il lamento del Cantatore. Nenia montanara che giaceva sopita nell'anima poetica zandoniana; stato d'animo-paesaggio: uno fra i tanti che sarebbero venuti alla luce in opere tutte diverse di quelle composte.

Fu certo un errore. Ma, del resto, di errori l'operismo novecentesco è disseminato. Potremo definirlo l'operismo sbagliato. Anche i suoi valori nascono da false posizioni di partenza. E quando a sbagliare sono in tanti, c'è davvero qualcosa di ineluttabile. Più tardi, in prospettiva storica mutata, in altre temperie del gusto, gli errori, talvolta, potranno magari rovesciare il loro senso.

L'azione di Nicola d'Atri su Zandonai fu dunque l'espressione del suo calore amichevole, della buona fede incorrotta. Peccò in ingenuità, mentre altri peccano in furberia. C'era una vigorosa dolcezza in lui che arrivava anche a chi non gli era intimo. Ne ricordo le conversazioni politiche e musicali, in tempo di fascismo. Rievocava i periodi vicino a Salandra. Mi mostrava in grandi album i ritagli delle sue critiche sul *Giornale d'Italia*. Viveva in tempi diversi da quelli che aveva prediletto, senza acrimonia. E gradiva la compagnia dei più giovani. Gli si portava rispetto per la vecchiaia netta e dignitosa, e lo si amava proprio per quella dolce robustezza.

Bernardo De Muro è stato il primo tenore da me udito, nell'*Isabeau* mascagnana, accanto a Gilda Dalla Rizza, e dirigeva Mugnone. Avevo quattro anni e non ero mai entrato in un teatro. Nel palchetto bergamasco mi teneva in braccio la Nonna. Un'impressione di estrema violenza che tenne sotto di sè per anni le conoscenze teatrali infantili. Anche l'esperienza marionettistica — lunga e travagliata — andò a lungo ricondotta a quella impressione. Il tentativo riguardò spesso la rievocazione di quel clima. L'idea teatrale mi si delineò allora come favola crudele e amorosa. In seguito, sempre nel ricordo della prima violenza, mi sforzavo a isolare la realtà cruda di atteggiamenti o gesti o gridi, dentro alla nebbia iridata della leggenda cavalleresca. Leggenda e verità, questo mi appariva il teatro attraverso la lente infantile. Un trauma psichico aveva forse leso la prima innocenza. Il processo psicanalitico rivelerebbe forse che Gilda Dalla Rizza nelle vesti candide di Isabeau è stata la causa di quel trauma. E di lì, porto vivo il ricordo di Bernardo De Muro, basso, tarchiato, con la testa calcata nel collo. La sua aggressività, nello squillo vocale e nell'accento. Quando dopo il primo timido entrare in scena con la Nonnina, attaccava ardito: « *Non colombelle...* ». E quella violenta

angoscia, nel secondo atto. Non so di dove mi sale, attraverso quale remotezza auditiva la gagliarda amorosità della frase: « *E passerà la viva creatura...* ». Avevo già sposato la sua causa, a quel punto; e la Nonna che mi reggeva in braccio non sapeva, non sentiva il tumulto che stava sconvolgendomi. Così, fui teso sino alla fine, avvolto nella desolazione irrisolvibile del terzo atto — fra le cantilene e il duetto che oggi mi hanno ripreso nel loro incanto melodico —; avevo capito che nulla muterebbe più la sorte di Folco, che Isabeau non avrebbe più sorriso. Attesi trepidante sin quando la folla incrudelita abbattè i cancelli per ghermire Folco in un turbine di vesti, di polvere, fra i gridi che mi atterrivano; e la Nonnina da parte vedeva portarsi via per sempre il suo ragazzo fiero, il cacciatore di colombe e di falchi che non sarebbe più uscito nelle boscaglie, nei pianori alpestri, con il grido felice. Per anni il teatro fu quello per me: un'immagine di violenza e di incantesimo. Con la figura tarchiata di Bernardo De Muro — e la bianchezza esile di Gilda Dalla Rizza— e il ricordo acustico di uno squillo vocale mai più udito così acceso.

Proprio pochi giorni fa è morta un'altra interprete della *Isabeau* mascagnana: la prima protagonista Maria Farneti. Che fu, se non sbaglio anche la prima *Parisina* nel '13 alla Scala. Ed è sui giornali di ieri la notizia sulla vedova di Luigi Illica, sopravvissuta per oltre un trentennio al marito. La notizia necrologica reca che essa curò gelosamente le carte del poeta librettista, badando che non venissero disperse e che nessuno vi mettesse mano. Ora l'hanno sepolta a Castell'Arquato sulla collina emiliana, dove vidi la casa di Illica, con ciuffi di rampicanti affacciati ai balconi.

L'ho già scritto nei primi studi intorno al Mascagni e al Puccini: il valore di Illica librettista, certi suoi caratteri sono da rivedere. Non si studia il Verismo italiano trascurando la librettistica illichiana. E anche la carriera di Mascagni, con gli sbandamenti, le velleità irrisolte, è legata strettamente alla letteratura del librettista. Colui che aveva fornito a Giordano il realismo dello *Chénier*, indi a Mascagni il simbolismo floreale dell'*Iris*, avrebbe appunto portato il musicista di *Cavalleria* al decadentismo dell'*Isabeau*. Qui è l'interesse di Illica: le vene decadentistiche ch'egli introduce nel verismo operistico. E provoca strane mistioni tutte ancora da studiare. Ascendenze scapigliate: suggestioni francesi risentite un po' alla buona ma con schiettezza (c'è anche qualcosa del Parnasso che filtra nel linguaggio illichiano). Arcaismi e dannunzianesimo che non potevano infine far dimenticare il passaggio di Verga nella cultura italiana, e la ventata positivista. Gli estri, l'eclettismo, la curiosità culturale, certo filologismo, che fermentavano nel temperamento romantico di Illica; tutto ciò è coinvolto a fondo in tutta la storia della « giovane scuola italiana ». E questa storia non sarà mai completa senza un'indagine adeguata sul librettista.

Baveno, 17 agosto 1956

Pascal quando dice che non si sa in cosa consiste il diletto che è oggetto della poesia. E ugualmente ignoto rimane il modello naturale da imitare. Con la conseguente invenzione di termini bizzarri: l'invenzione di un gergo nominato come « bellezza poetica ».

Su quella china anche l'invenzione del gergo critico. Con l'immisurabile distanza dall'oggetto autentico della poesia e della musica.

Gli organi bizzarri, mutevoli, variabili sulle cui tastiere Egli crede toccare l'uomo. Gli occorre sapere dove sono quei tasti. Le canne si susseguono in gradazioni discontinue.

Gli riesce impossibile — confessa Pascal — giudicare di una stessa cosa in modo identico — più volte.

Trasmutazioni: movimenti.

25 agosto 1956

Viene a visitarmi il figlio di un celebre operista italiano cresciuto in tempo verista. E' cosa nota che non fu stinco di santo, in quanto figlio, cagionando al padre fastidi seri. Sorte comune ad altri figlioli di artisti, nello stesso periodo. Forse fu retaggio attribuibile a un romanticismo minore, dove spontaneamente si fondevano costumi morali e caratteri artistici. Esuberanze fisiche, attitudini sensuali disfrenate senza ritegni moralistici e non rattenute da alcuna problematica intellettuale. Salute e giovialità: gusto del vivere piacevole senza soggiacimenti a discipline laboriose continuative. Indoli umane generosamente destinate a suscitare larghe simpatie. Ciò che procreava un'arte operistica in tutto simile. Con le stesse esuberanze e facilità. E quindi realizzatrice in quel limite e in quel tempo di una identità fra arte e vita; fra modi dell'arte e modi del vivere. Forse, come filosofia umana e come filosofia artistica, un minuto volgarizzamento naturalista, attuato per istinto nell'operazione musicale. Da lì, nella cerchia familiare, il determinarsi di siffatti prodotti: figlioli bizzarri, inadatti allo studio e al lavoro, ed altro.

Dopo averne conosciuti alcuni, mancava questo, la cui biografia mi era nota per sentito dire. E la sua visita ebbe interesse e, al fondo, un suo squallore melanconico.

Vivacità intelligente ce n'è nella disinvolta conversazione. E conoscenza di prima mano sull'opera paterna, sulle fasi della fortuna. Non feticismo accecato e goffo, ma consapevolezza bene ordinata. Amore filiale, ancora, nelle parole nostalgiche, che suona appunto di ironica tristezza. Lo interrogo su anni lontani: infanzia e adolescenza trascorse in massima parte qui, mentre il padre, a tratti, lavorava. Rievoca episodi, persone, momenti, della carriera paterna, con bella capacità descrittiva e con timbro di autenticità. Mi si disegnano quei modi di vivere e di comporre del periodo verista italiano. Nomi di editori, figure di cantanti, fasi preparatorie per le attesissime novità teatrali. Ville sui laghi, dove veniva composta in pochi mesi un'opera intera, prima di riattaccare la godereccia vita milanese. Il Verismo col suo costume, proprio come vita e come arte.

Ecco: il figlio d'uno dei suoi illustri rappresentanti era qui a narrarmi cose minute e cose importanti, secondo l'inchiesta che gli movevo. Ed era ancora una volta la Milano fra Scapigliatura e Verismo, a sommuovere i suoi fantasmi. Le Stagioni al Lirico e a Parigi di Edoardo Sonzogno, per affermare la nuova scuola. L'ombra di Giulio Ricordi e il sorriso sornione di Puccini. Il padre di chi mi visita lo rivedo bello, gagliardo, fatto perchè gli si volesse

bene, come anch'io lo conobbi. Ora, sulla signorile struttura del figliolo cala uno smagrimento che tradisce la devastazione dovuta alla vita difficile; un anticipo di vecchiaia senza l'alacre robustezza paterna.

Napoli, 4 ottobre 1956

Rubino Profeta, musicista napoletano, mi parla di un balletto che sta componendo. Ne descrive il soggetto mitologico: Proserpina, Plutone, Cerere; il ratto, l'avvizzire del paesaggio, le apparizioni infernali, le suppliche di Cerere, la ricomparsa della « divina Proserpina », la nuova felicità che ricopre la campagna. Siamo a colazione al « Transatlantico », con l'acque del porticciolo che battono ai nostri piedi. Ascoltando mi abbandono a libare vino di Ravello dove le immagini e i profumi del Sud si compongono nell'aroma di rosa.

Non è la ripetizione del mito adusatissimo ad attrarmi: è ciò che di suo ci mette il musicista. Con accento e convinzione tanto sinceri, come se per la prima volta Proserpina e Plutone venissero rivelati e descritti. La parlata pittoresca, e la vivezza dei vocaboli, l'espressione mimica e visiva starebbero quasi per lasciare in ansia sulla sorte della mitica fanciulla. Perchè il mitologismo ha sempre presenza ardente nei musicisti, nei poeti del Sud. Credo che nessuna ventata neorealista riuscirà a spegnerla. Essendo essa stessa una realtà, in quelle tradizioni e in quei paesaggi. Non per nulla, il giorno prima, avevo sentito nella solfatara di Pozzuoli salire dalle fumarole un fiato d'Averno.

E nel magma ribollente scrutai la densità dei miti più infernali. Così attraverso le parole descrittive di Rubino Profeta, la bellezza proserpinea riesce a illudere circa un'ulteriore capacità musicale e poetica. Mentre avverti che lo stesso discorso ascoltato a Firenze, a Milano, a Torino, non avrebbe suono.

Dopo quasi due anni di assenza ritrovo a Napoli uguali a se stessi gli amici consueti: Giacomo Saponaro, Jacopo Napoli, Mario Persico, Ugo Rapalo, Vittorio Viviani, Terenzio Gargiulo. Li ritrovo mentre l'interesse alla musica sembra scuotermi con emozioni nuove. La loro uguaglianza, il loro non mutare mi riaggancia a un aspetto particolare del gusto alla vita, del gusto al lavoro. C'è una profonda onestà di fronte all'Arte, in codesta impossibilità metamorfica dei musicisti napoletani. Come profondamente umani e leali essi continuano ad essere nei rapporti umani e nelle amicizie. Ritrovarli così, dopo un distacco, dopo anni intensi, mi riconduce al piacere di una cultura domestica dove la lunga conoscenza relativa ai temi e alle argomentazioni rivela un tono vitale che le più nuove scoperte, attraverso persone e discorsi, non riescono a sostenere oltre la prima curiosità. Ho l'impressione di ancorarmi a una fedeltà divenuta nella cultura, nella pratica artistica, nel vivere intero, dono sempre più rado oggigiorno.

senza data

Non ricordo se l'ho letto in Leautaud o in Trompeo: nella *Chartreuse*, piuttosto che in *Le Rouge et le noir*, troviamo la « malinconia » e le « profonde emozioni » delle passioni mature. Anche per questo Stendhal non ci manca mai, risponde sempre.

7 ottobre 1956

Certi nuclei che ricorrono, in vaste lasse di lavoro sull'Arte. Proprio stamattino leggo in Baudelaire, nel saggio su Theodore De Banville: « *Je veux dire que l'art moderne a une tendence essentiellement démoniaque* ». Gran parte della sua vita Thomas Mann ha lavorato su questo tema. Ciò non gli toglie nulla. Anzi. Ha posseduto la forza e il genio per saperlo fare.

11 ottobre 1956

Uno scrittore che leggo con mordente piacere intellettuale, da trent'anni, ad ogni scarna e rada apparizione, Camillo Sbarbaro, senza che deluda mai m'incitò a leggere *Liquidazione* ch'era appena uscito dai Ribet un amico di allora, oggi radiologo, Valsecchi, sul treno fra Bergamo e Milano, la stessa sera che mi esortò a conoscere *La coscienza di Zeno.*

Ora la raccoltina *Fuochi fatui*, di Sbarbaro, che contribuì al gusto della profonda solitudine in certe ore di incanto fiorentino, il mese scorso. Vi leggo anche: « Ha piovuto tutta la notte. All'alba, sui fili della luce, come uno spartito, le note bianche e nere delle rondini prime arrivate ».

(Lo stesso inciso era in *Letteratura* - aprile '56) Riferimento alla scrittura musicale che rintocca di schiettezza. Non al modo di critici letterari tardi d'orecchio che adoperano « spartito » con traslazioni improprie, come lo ponessero sul leggio del pianoforte all'incontrario.

GIANANDREA GAVAZZENI

Note sulla musica elettronica

di Luciano Berio

La musica elettronica non è un caso eccezionale, non è una scoperta, nè un'invenzione nè un esperimento. Il suo nome le deriva semplicemente dal fatto che, a differenza della musica strumentale ove la sorgente primaria di suono è uno strumento di natura meccanico-acustica, i suoni della musica elettronica trovano la loro origine in oscillazioni elettriche mediante l'impiego delle moderne aparecchiature elettroniche. Tutto questo, che non nasconde nulla di misterioso, non deve stimolare la fantasia dell'ascoltatore ma casomai — e come sempre — quella del compositore. Infatti negli Studi di musica elettronica i musicisti devono e vogliono assumersi un solo e antico dovere: quello di inventare la musica e di conoscere i mezzi che ne condizionano il linguaggio, rivelando di volta in volta quella profonda connessione dialettica tra i mezzi di produzione sonora e la coscienza che li organizza. Non v'è nulla di nuovo nel fatto che i mezzi messi a nostra disposizione per accertare una necessità e una disponibilità della musica siano soggetti a evoluzione. Le rivoluzioni — anche quelle apparenti — giungono però sempre inattese. Accade infatti che a un buon numero di ascoltatori giunga inaspettato che i mezzi propri della musica elettronica non provengano tutti dal sentiero di una evoluzione specifica degli strumenti musicali, che l'insieme delle possibilità di uno Studio di musica elettronica non costituisca strumento di musica, definibile come tale, e che il compositore si applichi a quelle possibilità con l'aiuto di tecnici e di ingegneri che già conoscevano e impiegavano quelle stesse apparecchiature per scopi assai diversi. La risposta è che i mezzi della musica elettronica — e per mezzi intendiamo solamente l'insieme pratico e concreto dei procedimenti operativi e delle apparecchiature di uno Studio — esprimono una necessità del linguaggio musicale, più che essere il risultato di una evoluzione propria degli strumenti di musica. In ogni caso, questo non vuol dire che la musica elettronica sia da considerare come un miglioramento, un progresso e, tanto meno, un superamento della musica strumentale: è un qualcosa di più offerto alla scelta del compositore. Va da sè che questo di più influenza e ha già influenzato la pratica strumentale come, a sua volta, quest'ultima aveva logicamente preparato l'esperienza dei suoni elettronici: basti infatti ricordare, tra l'altro, che l'evoluzione recente della musica aveva portato i compositori a immaginare eventi sonori che non potevano essere eseguiti sui tradizionali strumenti di musica.

Come abbiamo detto poc'anzi, a differenza degli strumenti tradizionali in cui la sorgente primaria di suono è un processo di natura meccanico-acustica, la musica elettronica fa uso di suoni che trovano la loro origine in oscillazioni elettriche ottenute mediante l'impiego di circuiti elettronici. Non vengono suonati da strumenti musicali ma, prodotti da generatori di suoni e di rumore, vengono direttamente registrati su nastro magnetico. Gli strumenti musicali

elettronici (Onde Martenot, Organo Hammond, Trautonium, ecc.) non hanno quindi nulla a che fare con la musica elettronica. La particolarità degli strumenti elettronici risiede nel fatto che il loro organo di produzione sonora non è la corda di un violino o la pelle di un tamburo, ma una valvola elettronica capace di produrre oscillazioni elettriche che saranno rese udibili attraverso un amplificatore e un altoparlante. Ma a parte questo, il loro modo di impiego e la loro stessa struttura materiale è paragonabile a quella di un pianoforte e di un harmonium. Il più delle volte sono concepiti in modo da imitare più o meno fedelmente il timbro degli strumenti abituali e sono legati in tutti i loro aspetti ai principi della teoria classica della musica e a procedimenti meccanici e acustici limitativi (tastiera, scala temperata, ecc.). La variazione timbrica è legata il più delle volte a un certo numero fisso di combinazioni armoniche più o meno stazionarie: il compositore non ha modo di intervenire sulla distribuzione temporale dei singoli parametri del suono.

La musica elettronica non è invece eseguibile strumentalmente nè si pone dei limiti di pratica eseguibilità: si pone dei limiti di udibilità. Infatti i mezzi della musica elettronica sono costituiti in massima parte da apparecchiature elettriche ed elettroniche capaci non solo di produrre il suono ma, è quel che più conta, capaci anche di analizzarlo nella sua struttura fisica, mettendo quindi il compositore a contatto con le condizioni acustiche, oltre che musicali, del suono. Non è estraneo a questa situazione un complesso di fortunate relazioni tra la musica e le più elementari conoscenze elettroacustiche. Per esempio, qualsiasi tipo di musica a noi familiare può essere rappresentato con una buona approssimazione dalla descrizione dei tre attributi della sensazione auditiva che variano nel tempo: altezza del suono, intensità e timbro.

Ognuno di questi aspetti variabili del suono ha un suo corrispondente in campo elettroacustico: l'altezza del suono corrisponde alla frequenza, che è una proprietà di un fenomeno periodico, l'intensità corrisponde all'ampiezza di oscillazioni elettriche; infine, il timbro corrisponde teoricamente allo spettro armonico: poichè è possibile, secondo il teorema di Fourier, analizzare tutti i sistemi vibratori (cioè anche i suoni) come la somma di un certo numero di vibrazioni sinusoidali differenziate dalla loro frequenza, dalla loro ampiezza e dalla loro distribuzione nel tempo, è ugualmente possibile, partendo da questo materiale di base, ricostruire per sintesi tutti i suoni pensabili. Questa coincidenza ha permesso in breve tempo di porre le ricerche e le realizzazioni tecniche di elettroacustica e di elettronica su un piano di pratica utilizzazione musicale. Infatti, dopo le esperienze passate degli strumenti musicali elettronici — che già usavano, in parte, gli stessi principi di produzione sonora della musica elettronica vera e propria, ma semplificati e limitati dai tradizionali concetti di strumentalità (non va neppure dimenticato che gli strumenti elettronici non diedero nulla di apprezzabile alla musica di questo secolo) — dopo le esperienze degli strumenti elettronici, dicevamo, l'avvento della musica elettronica fu accolto dai più come una conseguenza logica delle precedenti acquisizioni tecniche: acquisizioni che il musicista aveva per molto tempo trascurato (con ragione) di impiegare con criteri d'arte.

Nel suo pratico manifestarsi la musica elettronica apparve subito garantita da una perfezione tecnica e da una saggezza di mestiere che nulla aveva del timido tentativo e dell'esperimento. Il compositore si è subito trovato di fronte alla possibilità di assolvere un compito quanto mai radicale: la crea-

zione del suono, la creazione di tutti gli elementi costituenti l'opera, secondo i criteri dettati dalla struttura dell'opera stessa.

I principali mezzi della musica elettronica — insistiamo, che per quanto già esistenti da tempo vennero *scoperti* solo quando l'evoluzione della musica lo permise — si possono così riassumere: apparecchi per la produzione del suono, apparecchi per l'analisi e la elaborazione del suono, apparecchi per la registrazione e la riproduzione del suono.

Il compositore si serve solitamente di due principali qualità di suoni: una estremamente semplice — il suono sinusoidale — e l'altra estremamente complessa — il suono bianco. La sensazione del primo è paragonabile a quella del suono di un diapason; la sensazione del secondo è paragonabile a un rumore, o meglio, a un fruscio. I suoni sinusoidali, detti anche suoni puri, sono oscillazioni acustiche indivisibili dal percorso sinusoidale e di cui possiamo immagnare composti tutti gli spettri sonori esistenti e pensabili: prodotti da generatori di frequenze essi sono regolabili a piacere nell'intensità, nella durata e nell'altezza. Invece il suono bianco, detto anche rumore bianco (è questa un'immagine presa a prestito dall'analisi della luce) è dato dalla distribuzione statistica di tutte le frequenze sulla gamma udibile: sono producibili con l'intensità, la durata e, a mezzo di filtri, con l'ampiezza di banda desiderata. La sovrapposizione su nastro magnetico di un certo numero di suoni sinusoidali, disposti secondo determinate proporzioni di intensità e di frequenza, produce, a piacere, accordi di frequenze, timbri e rumori.

Viceversa il suono bianco, attraverso l'uso di filtri, può essere ridotto al suo elemento più semplice: il suono sinusoidale. E' concesso cioè di elaborare e di moltiplicare l'estremamente semplice e, viceversa, di semplificare e ridurre l'estremamente complesso in una sorta di continuum di possibilità sonore.

Il compositore elabora, sceglie e registra i suoni su nastro magnetico: attraverso successive operazioni di montaggio e sincronizzazioni realizza l'opera nella sua forma definitiva. L' ascolto dell'opera così prodotta non richiederà interpreti ma, semplicemente, un magnetofono o degli altoparlanti che la riproducano (1). Privare un'opera classica dell'interprete vuol dire privarla praticamente di tutta la sua vita. Nella musica elettronica invece non si tratta di togliere all'opera qualcosa che le fosse già pertinente: l'interprete non esiste neppure all'origine dell'opera. Lo stesso compositore è interprete della sua opera, la realizza lui stesso nella sua definitiva veste sonora: a contatto diretto con le caratteristiche fisiche della materia il musicista si appropria di un mondo che per certi aspetti è vicino a quello delle arti plastiche. Nel corpo a corpo con la materia sonora trova una nuova gioia creativa, un

(1) Quasi tutte le composizioni di musica elettronica di recente realizzazione prevedono l'ascolto attraverso i moderni impianti di diffusione stereofonica del suono. Le varie parti e strutture della composizione possono essere distribuite su differenti piste magnetiche e diffuse da punti diversi della sala con passaggi più o meno rapidi tra le varie sorgenti di suono. A seconda dell'apparecchiatura disponibile (è questione di possibilità finanziarie, non d'altro) la distribuzione stereofonica può essere decisa in maniera definitiva nello Studio o può essere realizzata in sala, al momento dell'esecuzione.

« ritorno alla natura » — vorremmo dire — pur sempre che i mezzi di cui dispone siano controllati dalla sovranità del suo spirito. (Non è pur sempre quest'ultima l'unica realtà, al di fuori di qualsiasi immagine visionaria di una musica disumana e di un mondo in rovina e al di fuori di una imbambolata utopia di un « migliore dei mondi possibili? »).

I mezzi di uno Studio di musica elettronica possono esser dunque classificati in 3 categorie: *a*) generatori elettronici di suono e di rumore, *b*) apparecchi elettroacustici per la trasformazione della struttura dei suoni, *c*) apparecchi di registrazione (che servono anche per una ulteriore elaborazione del materiale sonoro) o di riproduzione. Per generatori di suono si intendono generatori di frequenze acustiche dai 40 ai 15.000 Herz, generatori di suono bianco e generatori di impulsi. di quegli elementi fondamentali, cioè, che — come abbiamo già detto — permettono teoricamente la sintesi di tutti i suoni pensabili.

Nella seconda categoria - *b*) - dei mezzi di uno Studio trovano posto apparecchiature per la trasformazione del suono quali: modulatori ad anello, modulatori di frequenza e d'ampiezza, translatori di frequenza, selettori d'ampiezza, analizzatori d'onda e numerosi filtri. Attraverso queste apparecchiature il musicista controlla e determina non solo la struttura dei suoni, dei rumori, delle misture e dei gruppi di suoni, ma anche l'evoluzione degli stessi nel tempo, secondo i criteri formali della composizione. Si tratta di un controllo auditivo e analitico (o, come più di frequente avviene, di un controllo auditivo e analitico strettamente congiunto) che è reso possibile solo attraverso l'uso degli apparecchi che caratterizzano la terza categoria dei mezzi dello Studio: gli apparecchi per la registrazione del suono. Si tratta di magnetofoni a nastro: tra l'altro, essi permettono un preciso controllo del tempo in rapporto alla velocità di scorrimento del nastro magnetico. Le velocità standard oggi in uso (per scopi musicali) sono di 38 e di 76 cm di nastro al secondo. E' cioè possibile intervenire in maniera concreta su 1/76 di secondo, equivalente ad 1 cm. di nastro. Ma naturalmente, tranne in casi particolarissimi, un intervento del genere è superfluo dal momento che l'orecchio umano non è in grado di riconoscere nulla in frazioni di tempo tanto piccole: basti pensare che la soglia fisiologica della percezione di frequenze centrali si aggira intorno al 25mo di secondo. I magnetofoni di uno Studio sono però provvisti di un dispositivo che permette di variare a piacere la velocità di scorrimento del nastro magnetico e quindi di variare il rapporto tra la durata di un segnale registrato e la lunghezza di nastro magnetico. Alle variazioni di velocità di scorrimento del nastro magnetico corrisponde una proporzionale variazione di frequenza del segnale registrato; uno speciale dispositivo permette di variare la durata dei suoni (cioè la velocità di scorrimento del nastro) senza variare la frequenza.

La suddivisione in tre categorie dei mezzi di uno Studio di musica elettronica non è solo formale: ognuna di queste tre categorie coincide, in senso lato, con uno stadio elementare della caratterizzazione di un suono. I generatori di suono forniscono la struttura armonica dello stesso. I mezzi di trasformazione elettroacustica danno carattere e, se vogliamo, senso musicale a quella struttura armonica in rapporto alla sua distribuzione temporale, corredandola di tutti quegli attributi non stazionari che accompagnano in ogni caso una

valutazione propriamente musicale del suono. I mezzi di registrazione e di diffusione permettono la distribuzione, il controllo globale nel tempo, la percezione della forma sonora. L'ordine di successione e la definizione stessa di tali categorie o gruppi in cui vengono suddivisi i mezzi della musica elettronica non è necessariamente legato ad un eventuale ordine di successione dei vari momenti operativi della composizione, ma casomai esprime il paradigma elementare dell'informazione sonora: oggettivazione della materia, illuminazione soggettiva e definizione semantica della stessa.

In un campo di considerazioni strettamente pratiche, relative cioè alla produzione del materiale sonoro nella musica elettronica, questi tre momenti costituiscono l'ABC del compositore. In campo estetico, essendo questi momenti liberamente reversibili e soggetti a una maggiore o minore *disorganizzazione* e, soprattutto, per la natura stessa dei metodi di composizione elettronica, un discorso che non parta da considerazioni particolari riferite a un'opera di uno e di un gruppo di compositori non approda a nulla.

Si è detto che la prima categoria dei mezzi di uno Studio fornisce la struttura armonica del materiale sonoro. A questo proposito, alcune osservazioni generali potranno chiarire alcuni problemi che riguardano tanto l'ascoltatore quanto il compositore di musica elettronica.

Certamente è sempre stata sopravvalutata la capacità del nostro orecchio di poter riconoscere differenze nella struttura armonica di un suono: già l'analisi dei suoni prodotti strumentalmente ci aveva infatti insegnato come questi non vengano tanto caratterizzati dai rapporti di frequenza e di intensità delle componenti armoniche quanto dai fenomeni non stazionari che accompagnano la produzione stessa dei suoni. Il più importante, o per lo meno, il più interessante musicalmente di questi fenomeni è rappresentato dai cosiddetti stati transitori e, in particolare, dai transitori di attacco e di caduta del suono (che delimitano un regime permanente — solitamente periodico — di una struttura sonora). Questa caratteristica, controllabile in termini di analisi fisico-matematica, agli effetti della percezione delle diverse caratterizzazioni sonore è assai più importante, come abbiamo detto, della struttura armonica del suono. Tant'è vero che ad un ascoltatore non esercitato risulterà difficile poter riconoscere un suono strumentale se privo del suo attacco. Non solo, ma basti pensare che quello che noi definiamo come il timbro del pianoforte e il timbro del violino (il timbro della voce umana è cosa del tutto particolare) è in effetti una incredibile varietà di strutture armoniche differenti ed eterogenee caratterizzate e unificate, in ogni singolo strumento, da un particolare contorno di fenomeni transitori (1). Coi mezzi della musica elettronica il controllo e la produzione di fenomeni sonori non stazionari (di varia na-

(1) E' interessante notare la discontinuità di rapporto che esiste tra una maggiore o minore variazione armonica (spettrale) dei suoni di un medesimo strumento — o di complessi sonori elettronici trasposti di frequenza a mezzo della semplice variazione di velocità di scorrimento del nastro magnetico — e la possibilità di attribuire a detti suoni una unitaria « densità di presenza » del mezzo di produzione o, comunque, qualità particolari riferibili ad un modello costante.

tura e complessità) è alla portata del compositore ed è di agevole attuazione: è perciò possibile immaginare strutture sonore il cui particolare grado di aperiodicità sia perfettamente controllabile nel tempo. E ciò è della massima importanza se si considera che il nostro orecchio musicale accetta malvolentieri elementi sonori stazionari. Va tuttavia detto che se la musica elettronica si proponesse di imitare il suono degli strumenti tradizionali (quali un violino, un oboe, un pianoforte ecc.) il compositore si troverebbe allora, solo allora, in serie difficoltà: infatti, il suono degli strumenti è caratterizzato da aspetti transitori tanto complessi che al loro cospetto i mezzi stessi di uno studio si rivelano grossolani: solo coi mezzi teorici dell'analisi lo studioso ha potuto prenderne completamente atto. Il suono musicale degli strumenti tradizionali è dunque caratterizzato dalla presenza pressocchè costante di perturbazioni — rispetto a un valore medio — di fenomeni transitori; ed è importante ricordare che essi vengono spesso e inconsciamente messi in relazione con i cosidetti caratteri « umani » dell'esecuzione: va da sè, infatti, che l'ingombrante umanità di un esecutore dall'istinto non sufficientemente coltivato si manifesta di solito con un eccessivo uso del vibrato, con portamenti, con rubati e alterazioni dinamiche: fatti che possono perturbare talmente i valori medi e oggettivi del testo musicale da renderlo irriconoscibile. (Lo stesso sistema temperato della musica occidentale può essere considerato come un elemento di perturbazione, rispetto al valore medio costituito dai rapporti della scala fisica). Al contrario, l'impassibile periodicità di certi tremoli d'organo elettronico e in genere il carattere stazionario e periodico della struttura dei suoni negli strumenti musicali elettronici sembrano purgare la musica da ogni riferimento umano, quando non giungano addirittura ad evocare immagini ultraterrene e paesaggi lunari... Anche nella musica elettronica mancano i caratteri « umani » dell'esecuzione, come d'altronde mancano corde, tastiere e campi prestabiliti di azione meccanica.

Tutto questo, certamente, non dimostra una manchevolezza o una superiorità della musica elettronica: come del resto i limiti della voce umana non dimostrano che la musica vocale, a sua volta, abbia un minor potere di informa-

---

I suoni di un pianoforte, per esempio, presentano tutti forti disuguaglianze armoniche e sono tuttavia fortemente e unitariamente caratterizzati e, ovviamente, riconoscibili su tutta l'estensione dello strumento come il prodotto di un medesimo procedimento meccanico acustico. I suoni di uno strumento elettronico, invece, comportano una minima variazione dello spettro e limitate caratteristiche di riconoscimento e di riferimento strumentale. Un timbro o un complesso sonoro di musica elettronica trasposto di frequenza (che non presenta dunque alcuna variazione spettrale ma una alterazione pressochè simmetrica di tutti i parametri che lo caratterizzano) comporta una minima possibilità di riferimento unitario: la stessa cosa, naturalmente, accade anche per qualsiasi suono naturale registrato su nastro magnetico. Va però anche notato che, data la possibilità offerta dai mezzi della musica elettronica di intervenire profondamente sulla struttura fisica del suono, è possibile produrre sinteticamente una grande varietà di « reazioni » e di rapporti tra un dato modello sonoro e le possibili trasposizioni dello stesso, tanto da potersi imitare, con sufficiente approssimazione, anche il comportameno percettivo dei suoni strumentali.

Le ragioni della discontinuità di rapporto esistente tra la variazione armonica e il riferimento, sul piano della percezione, ad un qualsiasi modello costante di natura strumentale o acustica, sono quasi tutte di elementare evidenza: ma esse vanno oltre i limiti propostici in queste brevi note.

zione della musica strumentale. Sta casomai a dimostrare che nella musica elettronica la qualità dell'informazione può esser diversa. Quello che negli strumenti tradizionali è elemento di perturbazione — soprattutto in senso musicale, sia ben chiaro, non solo in senso fisico, e sempre in rapporto, al dato oggettivo del suono strumentale — nella musica elettronica diventa elemento di microstruttura musicale. Che ciò abbia determinato il formarsi di generali esigenze compositive, tipiche della musica elettronica, è ormai fuori di discussione. Basti ricordare sommariamente come nella musica elettronica — svincolata da procedimenti fissi di produzione sonora — avvenga una verifica musicale dei nessi sonori anteriore al momento dell'invenzione vera e propria.

Ogni intenzione creatrice avrà alla base una « sua » obbiettività del materiale sonoro, predisposto di volta in volta nel segreto dell'esperienza, dell'intuizione e della coscienza del compositore. La scelta stessa del materiale sonoro diventa un fatto di natura estetica.

Nella musica elettronica manca il riferimento costante a un valore medio del dato sonoro: il compositore crea i suoi suoni e le sue strutture, partendo dagli elementi costitutivi del suono. Egli si muoverà su un campo illimitato di possibilità e inizierà il suo processo creativo sul silenzio di una materia non ancora formata, priva di esperienza sino al momento in cui verrà resa sensibile. Solo a composizione ultimata si creeranno riferimenti a valori medi: ma è evidente che allora si tratterà di valori medi espressivi. Proprio nel fatto di non potersi appoggiare a dati sonori di comune significato e collocabili nella normale esperienza delle cose la musica elettronica trova le sue difficoltà, i suoi stimoli e una delle sue ragioni di esistere. Infatti spetterà al compositore di creare ogni volta dal nulla quei rapporti di necessità tra il materiale sonoro e la forma dell'opera.

Valutato nei suoi aspetti strutturali in rapporto all'opera, il materiale sonoro della musica elettronica sfugge alle classificazioni tradizionali della musica strumentale che considerano il suono musicale in base a un'esperienza sensibile e predeterminata dello stesso: gli attributi della sensazione auditiva diventano funzioni di un unico parametro musicale; in esso il compositore dovrà coordinare i dati dell'analisi, della percezione e, infine, della comunicazione musicale. Ecco quindi che, nella esperienza elettronica, anche gli aspetti non stazionari e transitori del suono, anche la struttura armonica e la suddivisione in microintervalli della gamma udibile e in genere tutti quegli aspetti che caratterizzano tanto il suono isolato quanto una struttura di suoni perdono ogni riferimento coi modelli relativi di una qualsiasi pratica strumentale della musica, ma vivono nell'assoluta e momentanea necessità della nostra percezione formale, della nostra condizione umana. A garanzia di ciò esiste sempre l'orecchio, che tra tutti i mezzi di cui il musicista dispone continua ad essere il più importante: il solo, assieme alla profonda sapienza artigiana e alla sensibiltà del compositore, che garantisca appunto una correlazione continua tra le intuizioni e il risultato.

Naturalmente, per realizzare una composizione di musica elettronica non è certo necessario reclutare tutti i mezzi di uno Studio.

Ci sembra impossibile immaginare che una coerente concezione musicale possa coordinare strutturalmente tutte le diverse e complesse funzioni di quelle apparecchiature. Bastano, di volta in volta, mezzi assai minori. In questa esperienza i principi dell'unità e dell'economia sono più che mai operanti.

La musica elettronica sta trasformando profondamente la realtà musicale, non solamente per la natura del suo messaggio ma anche per l'aspetto pratico delle sue manifestazioni che si inseriscono nei quadri produttivi dell'industria radiofonica. Si può ricordare a questo proposito che i mezzi della musica elettronica non servono solamente a creare espressioni musicali autonome, pure, ma trovano le più varie applicazioni nelle ricerche di psicofisiologia musicale, nella produzione di musiche funzionali e di musica leggera e nella realizzazione di speciali programmi della radio e della televisione. In quelle situazioni minori di pratica musicale, cioè, che se da un lato incoraggiano purtroppo l'ascoltatore a collegare un fatto sonoro con reazioni che interessano esclusivamente la sfera psichica, dall'altro abituano lo stesso ascoltatore ad accettare eventualmente nuove relazioni strutturali tra i suoni. Ciò non compromette di certo la validità di questa nuova dimensione tecnica ed espressiva della musica ma sembra talvolta approfondirne i legami, sia pure esteriori, con la realtà quotidiana. Quella realtà quotidiana della musica che sembra esser sempre più influenzata dalle nuove consuetudini d'ascolto venutesi a creare con la diffusione dei dischi e delle registrazioni radiofoniche. « L'orecchio critico » del microfono e i vari processi tecnici inerenti la registrazione tendono non solo ad aumentare in assoluto la precisione riproduttiva o ad eliminare le scorie del suono (precisione riproduttiva che spesso non è una... precisione ma corrisponde a un nuovo gusto per singolari rapporti tra i volumi di suono: per quanto certe orchestre americane abbiano effettivamente raggiunto prestazioni limite, quello che noi ascoltiamo spesso negli « high fidelity » è qualcosa di molto diverso dalla realtà), ma abituano a far partecipare sempre meno l'ascoltatore all'esecuzione, alla pratica realizzazione della musica intesa anche come spettacolo di un'attività umana. In un certo senso anche questo sembra favorire la diffusione della musica elettronica che nei mezzi di registrazione trova forma e vita.

Ma è chiaro che non vi è nulla di musicalmente esclusivo nel fatto che all'orchestra venga parzialmente sostituito uno Studio di musica elettronica.

Non si tratta tanto di una sostituzione grammaticale quanto di una mutazione dello spirito e dei costumi. Infatti, nati dall'esperienza stessa della musica, i metodi della musica elettronica non solo hanno aperto una nuova dimensione tecnica e poetica alla creazione musicale ma, una volta di più, hanno svelato la irriducibile distanza che separa alcune generazioni (occupate alla riforma delle strutture) da altre (ancora intente alla « riscoperta » di un vasto repertorio di sovrastrutture). Proprio alla prova della « rivoluzione » dei mezzi — chiaramente individuata nell'esperienza della musica elettronica — e attraverso il continuo processo di azione e reazione che presiede ad ogni situazione produttiva, si è rivelata la « nuova spiritualità » del compositore europeo contemporaneo.

Una volta il gusto del sensazionale sembrava dominare solamente le folle sbalordite dalla imperiosa personalità di un interprete o dall'acuto di un tenore. Oggi, il gusto del sensazionale si è aperto nuove strade. Per il fatto, forse, che nel mondo moderno i mezzi, i veicoli pratici dell'informazione sono anche i mezzi della propaganda, si è creata tra i cosiddetti consumatori — siano questi chi legge, chi ascolta e chi osserva — la consuetudine alla definizione programmatica e seducente, presaga di scoperte e di rivelazioni.

Si tratta, è vero, di un aspetto del costume contemporaneo che tocca ben poco la realtà dei fatti (gli stadi della conoscenza e le opere d'arte esistono obbiettivamente nella coscienza delle generazioni, per quanto mutevoli possano essere i modi per accedere alla comprensione di esse e per quanto rinnovantisi siano i loro stessi significati); tuttavia, benchè marginale, questo aspetto del costume contemporaneo dimostra di esercitare una certa influenza sulla disposizione di un buon numero di ascoltatori a ricevere la musica: anche la musica elettronica.

Oggi, attraverso i riti multicolori di un teatro e i telefoni di redazione, il paziente erudito fa trattenere il fiato a una considerevole folla di musicofili con la rivalutazione clamorosa di un musicista dimenticato. Il moderno imbonitore filologo divulga le inaudite anticipazioni linguistiche di un antenato, un filosofo annuncia la fine della musica e il giornalista alla moda sancisce i contenuti della musica sulla base dei suoi limiti personali. I mezzi impazienti dell'informazione ci prospettano un'arte viva in forza delle sue alterazioni, alla quale viene riconosciuto un senso solo in rapporto all'eccezione che l'abolisce. I significati di una tradizione — che vuol pur sempre dire passato, presente e futuro — vengono fraintesi: l'ascoltatore si trova solo, infine, di fronte a un nuovo enigma sonoro. Ultimo fra questi, la musica elettronica. Naturalmente, a fare della musica elettronica (o d'altro ancora) un enigma, non sono tanto i mezzi tecnici e i « metodi psicologici » dell'informazione quanto la cattiva coscienza e l'apatia di chi li adopera. ...Purtroppo non desta mai sufficiente meraviglia il fatto di questa tecnica che, pur sembrando mettere tutto a nostra disposizione (il passato, le gioie e i dolori del mondo, la musica, la luna e le stelle) lascia sempre a noi, in primo luogo, il dovere di renderci disponibili e preparati dialetticamente a ricevere.

Per una buona parte del pubblico normale della sala da concerto l'ascolto della musica passa quasi sempre — più o meno inconsciamente e in misura maggiore o minore — attraverso un processo di associazioni. Quando poi si tratta di musica elettronica — ove i suoni si presentano come qualcosa di sconosciuto, di mai ascoltato, privi di archetipi nella memoria e pressochè privi di qualsiasi riferimento col familiare ambiente sonoro degli strumenti musicali tradizionali — l'ascoltatore tende ancor più a dare a quei suoni una ragione descrittiva ed emotiva, prima ancora di dar loro una ragione musicale. Infatti, come è già stato detto, l'ascoltatore è portato a reagire solo psicologicamente a quella nuova materia sonora ed è invogliato alla ricerca di analogie con altri campi di esperienza ...Vengono stimolate visioni e reminiscenze di sensazioni ottiche e tattili, fruscii, suoni metallici, vibrazioni di simmetrie cristalline, voci di esseri ibridi, urla laceranti, dilatazioni e contrazioni di forme viventi... e mille altre cose ancora, o il nulla. Ma evidentemente tutto questo non riguarda la musica come il chiaro di luna non ha niente a che vedere con la ben nota *Sonata* per pianoforte di Beethoven. Su quella

strada si finirebbe per dover ammettere che buona parte delle loro fortune popolari Beethoven e Chopin le abbiano dovute anche al fatto che uno era sordo e l'altro era tisico: così come le sue fortune politiche, F. D. Roosvelt le dovette anche al fatto d'esser paralitico.

La musica elettronica pone il pubblico della sala da concerto in una condizione d'ascolto nuova. Privo di distrazioni, senza il conforto del consueto riferimento immediato tra il suono e l'esecutore che lo produce col suo strumento (com'è noto, una composizione di musica elettronica può esistere solo registrata su nastro magnetico), il pubblico deve esercitare in maniera esclusiva le sue capacità d'ascolto. Col solo e insostituibile ausilio della sua sensibilità coltivata e delle sue capacità auditive viene messo al cospetto dell'opera, così come essa viene resa sensibile dalla più che discreta sagoma degli altoparlanti distribuiti in sala e dagli impianti stereofonici. Si tratta di un nuovo modo di accesso alla comunicazione musicale che chiede all'ascoltatore una adesione al contenuto dell'opera musicale senza il ricorso abitudinario alle schematizzazioni, agli oggetti finiti, definibili e preesistenti che accompagnano una buona parte dei riti della pratica strumentale. Un tema, un motivo suonato da un clarinetto, per esempio, non significa solo quel tema o quel motivo, ma *significa* talvolta il clarinetto stesso, vero e proprio personaggio storico, con la sua storia e la sua esperienza di duecento anni di musica.

Talmente pronunciata è l'individualità del mezzo strumentale — soprattutto se impiegato in un contesto di derivazioni tonali — che spesso, in luogo di farsi tramite di un contenuto puramente musicale, essa tende a significare di per se stessa in una sorta di gioco allusivo e deformante di immagini ben note e a caricarsi di contenuti extra musicali.

La musica elettronica, i cui suoni e le cui strutture vengono invece inventate acusticamente, scelte e controllate nei vari stadi di trasformazione dal compositore stesso, significa solo se stessa e sembra pretendere dall'ascoltatore una partecipazione più pura e più attiva alla realtà dell'opera, priva, quest'ultima, di « segni convenzionali » e libera da ogni rettorica codificata. Si tratta cioè di quella partecipazione attiva e, in un certo senso, creativa che già alcune opere di musica strumentale di quest'ultimo decennio erano venute proponendo, attraverso le esigenze formali e tecniche di una nuova sensibilità musicale maturatasi al contatto delle più ricche e significative esperienze di questi ultimi 50 anni di musica europea.

Quella nuova sensibilità musicale, cioè, che non solo ha contribuito ad un radicale e rapido processo di purificazione dei mezzi espressivi nell'ambito delle possibilità strumentali, ma ha infine permesso alla musica elettronica di manifestarsi — sin dal suo iniziale configurarsi — libera da ogni sedimento extramusicale.

Il fatto che il compositore abbia ora a che fare anche con dei circuiti elettrici e con dei limiti di udibilità — piuttosto che con dei limiti di pratica esecuzione — e con le qualità acustico-temporali del materiale sonoro, non ha modificato gran chè quel rapporto tra compositore e musica che già si era venuto chiaramente istituendo in questi ultimi decenni nella musica strumentale. Tale rapporto, che è comune a tutte le manifestazioni di arte contemporanea e che si esprime nella tendenza a dominare uno spazio, più che a

rappresentare, sembra costituire l'oggetto di una discussione inutile destinata a rimanere aperta, dal momento che in musica è assai difficile poter fare una distinzione tra l'informazione semantica — esprimibile talvolta in misurabili ordini di grandezza — e il contenuto estetico a cui si lega, per chi lo desideri, anche l'effetto emotivo coi suoi chiari di luna e le sue reminiscenze di sensazioni tattili... E' una discussione, che trova puntualmente risposta nell'opera del compositore. Come, in genere, nelle opere e nella storia dell'uomo si trova puntualmente risposta al « bisogno » quasi mistico che spinge incessantemente una collettività o un individuo a trasformare e a modificare le strutture della sua cultura spirituale, del suo mondo: non già a consolidare il mondo.

LUCIANO BERIO

l'estate musicale

La Scala a Colonia e Edimburgo

Neppure quest'anno la Scala ha smobilitato nei mesi che solitamente sono dedicati alle vacanze. La aspettava una duplice trasferta, Colonia e Edimburgo, più impegnativa se possibile, piuttosto che meno, di quelle del 1956 a Vienna e Johannesburg, non fosse per altro per la difficoltà di ripetere certi *exploits*, di tenere teso l'arco del successo, passando da un paese all'altro, sotto latitudini diverse, tra popoli di gusto, educazione e sensibilità opposti. Diciamo subito che è andata molto bene, al di là di ogni ottimistica previsione, e che i nomi della città renana e della città scozzese si possono tranquillamente e non senza orgoglio iscrivere nell'albo d'oro della nostra istituzione a segnarvi due ulteriori pagine felici della sua gloriosa storia secolare. A Colonia la Scala si è recata nella prima settimana di luglio. Era la sesta volta che si presentava in Germania, dopo la serie di spettacoli portati da Toscanini alla Staatoper di Berlino nel 1929 e da De Sabata ancora a Berlino e poi a Monaco nel 1937, dopo i 18 concerti dell'Orchestra diretta da Marinuzzi nel 1941, le rappresentazioni della *Lucia* al Festival di Berlino nel 1955 e altri concerti dell'Orchestra diretta da Cantelli lo stesso anno. La visita dei complessi scaligeri a Colonia si inseriva nel programma di festeggiamenti, ne era anzi in un certo senso il *clou*, per l'inaugurazione del nuovo teatro edificato in sostituzione di quello distrutto dalla guerra. La Bühnen Köln Grosses Haus, un colossale tempio, tipico d'altronde di certe tendenze architettoniche della Germania odierna, di quello che non dovrebbe essere un teatro d'opera, esternamente, tutto può sembrare fuor che quello che è. Dentro, un rigore geometrico, un'aria fredda, una crudezza di linee che ne fanno la perfetta contraddizione del melodramma. Ma una ottima acustica, un palcoscenico di proporzioni tali, e dotato di tali impianti e macchinismi che la Scala ha potuto agevolmente trasferirvi tutte le sue masse e i suoi non facili allestimenti. Le opere prescelte erano la *Sonnambula* e la *Forza del destino*. Nell'identica edizione collaudata l'ultima stagione a Milano l'opera di Bellini, con una Callas qui trascendentale come forse in nessun'altra, però degnamente affiancata dal tenore Monti, dal mezzosoprano Cossotto e dal basso Zaccaria. L'opera di Verdi con qualche novità nel *cast*, rispetto all'edizione applaudita dai milanesi in aprile: infatti, accanto a un vulcanico Di Stefano e a un robustissimo Protti, figuravano Leyla Gencer come Leonora e Cesare Siepi come Padre Guardiano di molti meriti; inoltre Gabriella Carturan come Preziosilla ed Enrico Campi come Melitone. Direttore di entrambe Antonino Votto, coadiuvato da Norberto Mola per il coro.

Il viaggio a Edimburgo si è svolto tra il 19 agosto e il 7 settembre. Come forse saprete gli inglesi si vantano di aver inventato i festival musicali. La primogenitura spetterebbe a quello detto delle « Three Cities », Gloucester, Hereford e Worcester: anno di nascita 1716. Nell'attuale fioritura festivalesca, la manifestazione di Edimburgo è una delle più giovani, ma è già delle più famose. Da undici estati si radunano intorno al Castello orchestre sinfoniche, compagnie liriche, drammatiche e di balletto, complessi da camera e corali, solisti provenienti da ogni parte del globo per attuare una caterattica imbandigione capace di stroncare la più forte fibra di festivaliano, se mai ce ne fosse uno che decidesse anche solo di delibare tutti i « piatti ». Quest'anno, per la realizzazione della sezione opera era stata invitata la Scala. E la Scala vi aveva delegato quella che affettuosamente da alcuni è chiamata la sua minor sorella, da altri la figlia. La Piccola Scala, cioè. Gli inglesi ricordavano troppo bene la *tournée* del 1950, con i sei concerti di Cantelli e di De Sabata nella stessa Edimburgo e le rappresentazioni al Covent Garden, per non essere ansiosi di conoscere il « *new department of the great Milan Opera House* », come ha scritto il *Times*. Ma hanno avuto l'aria di sorprendersi, piacevolmente sorprendersi s'intende, quando si sono accorti che questo « *new department* » gli portava davvero « *the cream of La Scala's singers, conductors, designers and producers* », oltre a un'orchestra e un coro impareggiabili.

Con i suoi quattro spettacoli replicati per diciotto sere, la Piccola ha costituito l'ossatura fondamentale del Festival, il perno su cui ha ruotato il carosello di suoni, di canti e di danze che per tre settimane ha imperversato per la capitale della Scozia, e in definitiva l'avvenimento di gran lunga più importante. Del repertorio originale della Piccola c'era il solo *Matrimonio segreto*, diventato ormai suo cavallo di battaglia, spettacolo raffinato, stilisticamente armonioso, perfettamente fuso se mai ce ne possano essere, per virtù del concertatore e direttore Nino Sanzogno, del regista Strehler, dello scenografo Damiani, del figurinista Frigerio e del sestetto di cantanti-attori Graziella Sciutti, Eugenia Ratti, Gabriella Carturan, Luigi Alva, Franco Calabrese e Carlo Badioli. E' stato dopo aver visto e ascoltato il *Matrimonio* che un critico ha scritto: « *noi ora abbiamo una vera idea di che cosa sia la Piccola Scala* ». Un altro ha intitolato addirittura il suo pezzo « *I wished I was an Emperor* », per mettere subito bene in chiaro che per una sera avrebbe voluto essere Leopoldo II e reclamare così il privilegio di far bissare seduta stante l'intiera opera. Le altre tre opere erano state scelte, tra quante adattabili a essere « ridimensionate » senza danno e magari con vantaggio della loro struttura musicale, drammatica e scenica in un ambiente di dimensioni e attrezzature ridotte qual è il King's Theatre, in modo da offrire un esauriente saggio del melodramma preverdiano. La *Sonnambula* era eguale a quella di Colonia. L'*Elisir d'amore* era nelle mani del direttore Sanzogno, del regista Enriquez, dello scenografo Vellani Marchi e nelle voci di Di Stefano, della Carteri, del Fioravanti e del Corena. *Il Turco in Italia*, l'opera che il perbenismo britannico dal 1827 aveva radiato dalle scene giudicandola « immorale », era affidata al direttore Gavazzeni, al regista e scenografo Zeffirelli, alla coreografia di Luciana Novaro e ai cantanti Eugenia Ratti, Fiorenza Cossotto, Alva, Bruscantini, Calabrese, Corena.

Come a Colonia, la compagnia aveva dunque le sue punte di diamante nella Callas e in Di Stefano. Alla resa dei conti ciò che ha funzionato a meraviglia permettendo alla Piccola Scala di cogliere una grande affermazione collettiva è stato lo spirito di *team*, l'elevato valore medio e l'impeccabile preparazione di complessi omogenei, quel non consegnarsi all'assolo del divo ma puntare su una macchina minuziosamente calibrata in ogni ingranaggio. Questo e non altro il senso d'un coro di lodi intonato sul motivo: va bene Cimarosa, Rossini, Bellini, Donizetti; bravissimi la Callas e Di Stefano, ma fortunato un teatro che può altresì riunire una Carteri, una Scotto (imprevista e applaudita sostituta della Carteri una sera, della Callas un'altra), una Ratti, un Cossotto, un Calabrese, un Badioli, un Bruscantini, ecc. ecc., dare la propria orchestra a un Gavazzeni, a un Sanzogno, a un Votto, chiamare un Visconti e uno Strehler, un Damiani e uno Zeffirelli ecc.; fortunato un teatro che può contare su masse e su tecnici come quelli selezionati dalla Piccola Scala. Così si spiega l'affermazione del critico del *Daily Express* che il 1957 passerà alla storia del Festival come l'anno della Piccola Scala.

Le cronache di Colonia e di Edimburgo sono ormai nell'archivio dei graditi ricordi. Ma un obiettivo bilancio morale della duplice uscita è sempre possibile e attuale. In entrambe le città, lunghe e pazienti code alle biglietterie dove si vendevano gli spettacoli scaligeri. In entrambi i teatri, platee gremite, compatte, attente; e pubblici, definiti cauti e flemmatici, trascinati al più esplosivo e mediterraneo entusiasmo. Giornali che solitamente impaginano le cronache teatrali sotto titoli essenziali si sono sprecati in titoli su tre-quattro colonne. Critici com-

passati che amano trincerarsi dietro recensioni lapidarie si sono abbandonati al saccheggio del dizionario per trovare gli aggettivi più appropriati. Un borgomastro, quello di Colonia, che al ricevimento in onore della Scala, al Gürzenich, dice: «*Loro, miei stimatissimi signori e signore, hanno voluto farci dono, nella loro qualità di membri del più importante teatro lirico del mondo, di due rappresentazioni di cui noi tutti parleremo ancora per molti anni... Con Loro è venuto a Colonia lo splendore della cultura musicale italiana; con Loro è venuto da noi il grande spirito della perfezione artistica che da quasi due secoli è di casa alla Scala*». Addizioniamo tutto ciò e avremo la misura esatta di che cosa hanno significato Colonia e Edimburgo: una splendida conferma o una affascinante rivelazione della vitalità dell'opera italiana e del modo di eseguirla, non solo come fatto artistico e culturale, ma come espressione di una civiltà. Il nome della Scala ha guadagnato al nostro Paese la simpatia di parecchie migliaia di tedeschi e di inglesi. Quelle bandiere tricolori che sventolavano sui pennoni davanti al Bühnen der Stadt e in Tollcross ne erano un po' il simbolo. Chi ha vissuto quei giorni in riva al Reno o lassù in Scozia aveva quasi l'impressione di essere tornato indietro nel tempo, quando il melodramma italiano straripava per tutta Europa e gli artisti italiani vi erano ammirati e festeggiati come gli eroi di un mondo favoloso.

M. S.

Il XX Festival di Musica Contemporanea a Venezia

L'omaggio a G. F. Malipiero

Secondo una tradizione oramai consolidatasi e sulla quale, una volta tanto, sono tutti pienamente d'accordo — pubblico e critici, amici e nemici della musica d'oggigiorno — anche quest'anno l'inaugurazione del Festival musicale veneziano è avvenuta con un concerto interamente dedicato a un compositore contemporaneo il cui rilievo e la cui importanza costituiscono dei dati storici e artistici sicuramente acquisiti. A differenza però dalle edizioni passate, quando la serata d'avvio era anche la commemorazione di un autore rappresentativo recentemente scomparso (e fu il caso di Prokofiev, Casella e Bartok) questa XX rassegna s'è aperta alla presenza dell'artista celebrato, di Gian Francesco Malipiero cioè, del quale s'è voluto festeggiare così, con degno omaggio reso alla sua opera, il settantacinquesimo genetliaco. Nè si poteva immaginare luogo più ideale per il convegno augurale che ci ha riuniti la sera dell'11 settembre attorno al musicista veneziano, nell'intimo e familiare teatrino della sua Venezia, la settecentesca Fenice, nella quale poi stava sul podio, a dirigere con devozione di allievo le pagine del maestro, Nino Sanzogno. A questo interferire premeditato di felici circostanze, Malipiero ha per parte sua concorso nel modo migliore, ossia non accontentandosi di riproporre la semplice ripresa di alcune sue opere già sicuramente entrate nella civiltà musicale contemporanea. Egli ha infatti giovanilmente voluto affrontare una volta di più il giudizio del pubblico con alcuni lavori di freschissima stesura, testimoniando così l'operosa vitalità che ancora lo induce alla battaglia artistica. L'accoglienza ricevuta lo ha certamente ripagato della sua fatica, ed ha consolato l'accordo che abbiamo sentito finalmente raggiunto attorno a questo nostro artista, benchè non sia mancato, com'era prevedibile, chi all'indomani si sentì l'animo di ribadire, e proprio da una tribuna veneziana, una polemica ormai troppo scopertamente fine a se stessa per non mostrare la corda.

Naturalmente non poteva non figurare in programma un'opera significativa del passato, e di fatti la seconda parte fu tutta riservata alla grandiosa *Passione* «dalla rappresentazione della Cena e Passione di Pierozzo Castellano Castellani», risalente a 22 anni fa, alla quale peraltro poteva forse essere preferita diversa opera, meno direttamente compromessa con certo estetismo arcaizzante ancora in voga negli anni '30. Va da sè che Malipiero non indulge nè cede alla retorica dell'occasione, ma appunto per meglio chiarire la sua posizione nel tortuoso cammino della musica italiana del '900 si poteva scegliere un lavoro dai tratti più spiccati.

Ad ogni modo nella prima parte del concerto figuravano tre recentissime composizioni, tutte scritte nei dodici mesi che ci stanno alle spalle, e cioè il *Sesto* e *Ottavo Dialogo*, e *Notturno di canti e balli* per orchestra. In quest'ultima partitura, come dice il titolo, il carattere notturno è continuamente rischiarato dai riflessi ora giolosi e ora melanconici di quella rapsodicità così schiettamente malipieriana proprio perchè, appunto, è tutta affidata ai moti della canzone e della danza come le forme più vere e più libere della spontanea musicalità dell'uomo: il *Notturno* ha aperto la serata, ed è stato seguito dal *Sesto dialogo per clavicembalo e orchestra* (*quasi concerto*), del quale si può dire che ha confermato il giudizio da noi già dato, in sede d'analisi della partitura, proprio sulle pagine di *Ricordiana*. Isabelle Nef, l'esecutrice dotta e sensibile che sedeva allo strumento, ha reso il rilievo opportuno e proporzionato al suo ruolo concertante, facendo in tal modo spiccare quei tratti discorsivi sapientemente diretti alla resa di un certo qual virtuosismo clavicembalistico, per cui la definizione di «quasi concerto» nonchè lo specifico organico trovano la loro effettiva legittimità. Diversamente impegnato è invece apparso l'*Ottavo dialogo «La morte di Socrate»* (*dal Fedone*) per baritono e orchestra, che dovrebbe fra l'altro concludere con la sua pacata e serena morale il vasto ciclo apertosi meno di due anni fa col *Primo dialogo «con Manuel de Falla»*. Il tessuto musicale del *Dialogo* socratico, è apparso immediatamente caratteristico per l'intensità dell'espressione drammatica concentrata essenzialmente nella parte strumentale, mentre il declamato vocale si manteneva ieraticamente immobile ossia era appena mosso da calibratissimi melismi, come in un singolare oratorio dove allo storico fa da commento e da illuminazione il *coro* dell'orchestra coi suoi squarci polifonici, o coi suoi interventi melodici, tematici, a mo' di solisti. In tale disegno costruttivo, la pagina platonica è figurata chiaramente come l'elevato pretesto per riaffermare di nuovo il sereno modo di Malipiero di guardare ai contrastanti aspetti della vita. In maniera molto penetrante ed efficace l'ottimo baritono Heinz Rehfuss ha reso il testo nel suo giusto significato meditativo, facendosi perdonare la non sempre facile pronuncia italiana. Sanzogno, per parte sua, è stato come sempre padrone delle musiche affidategli, mentre per quanto riguarda l'esecuzione della *Passione* vanno lodati, oltre Heinz Rehfuss, Angelo Mercuriali, Amedeo Berdini e Magda Laszlò. Il coro è stato istruito impeccabilmente da Sante Zanon.

Musica da camera

Il secondo concerto del Festival si imperniava su due gruppi di liriche di Berg e di Schoenberg, ma all'ultimo momento i *Lieder* schoenberghiani dall'op. 48, per voce e pianoforte, sono scomparsi dal programma per una di quelle misteriose avventure disorganizzative che in un Festival non mancano mai, e così è toccato ai *Tre Lieder* dell'op. 2 per voce e pianoforte di Berg, il compito di reggere le sorti della serata, per il resto affidata ai nomi poco significativi di Jacques De Menasce e Mihail Jora, e a quelli meglio qualificati di Rolf Liebermann e André Jolivet. Immediatamente seguente alla *Sonata* op. 1, la berghiana op. 2 ripete di quella l'intenso cromatismo nell'ambito di una tonalità ancora presente, ma che già porta evidentissimi i segni della sua prossima fine. Di proprio, i tre *Lieder* programmati hanno l'angoscioso e intenso lirismo, quel modo tutto berghiano di condurre la voce attraverso una vocalità sempre ai confini estremi della sensibilità, che troverà poi nel *Wozzek* la sua definizione stilistica e la sua massima affermazione artistica. Qui in realtà Berg fa ancora i conti con Strauss e Wagner, e nell'ambito di una personalità alla ricerca di se stessa l'op. 2 va sicuramente compresa; ma ciò non impedisce a queste tre liriche su testi di Hebbel e Mombert di portarsi con sè un'illuminazione poetica assolutamente genuina, ancorchè appunto volta a render tributi al neoromanticismo viennese.

Ancora l'instancabile Heinz Rehfuss, accompagnato da Riccardo Castagnone, è stato l'interprete dei *Lieder* berghiani, dei quali peraltro non ha reso in maniera

convincente l'intima tensione. Meglio ha figurato nei *Trois complaintes du soldat* di Jolivet e nei 4 *Chinesische Liebeslieder* di Liebermann, lavoro quest'ultimo di scarso significato, accademico e tutto esteriore nel suo rimasticare i formulari — oramai troppo conosciuti per non essere subito individuati anche dal più inesperto ascoltatore — della scuola dodecafonica. Più convincente è parso Jolivet, purchè naturalmente si prescinda dal tema di questa sua ballata scritta nel 1940, che è una ben triste testimonianza della reazione evasiva e rinunciataria comune all'arte decadente di fronte alla vita e alle sue catastrofi. Personalmente non ci dice molto lo stile vocalistico di Jolivet nonostante tutto ancora impregnato di debussysmo e in maniera anche assai poco originale, ma occorre riconoscere al compositore francese una certa buona grazia espositiva e coloristica, che infatti al pubblico è tutt'altro che dispiaciuta. Qui finiva la parte vocale del concerto, che per il resto è stato affidato al Duo Ernst e Lory Wallfisch, violista lui e pianista lei. Si sono brillantemente cimentati in una *Sonata* di De Menasce, compositore americano ma nato in Austria nel 1905, lavoro non molto ricco di significato ma nei suoi limiti ben costruito e disinvoltamente condotto; e in una *Sonata* di Mihail Jora, settantenne insegnante al Conservatorio di Bucarest e già allievo di Reger. Sotto il segno del quale va questa composizione, peraltro non immune nemmeno da influenze brahmsiane e frankiane. Col che ci siamo intesi.

LUIGI PESTALOZZA

Il *Revisore* di Werner Egk

In un'epoca in cui l'opera in musica procede faticosamente per tentativi alla ricerca di una formula, come suol dirsi moderna, è interessante incontrarsi invece in un lavoro in cui il problema è risolto nei limiti della vecchia tradizionale formula e si limita a cercare il nuovo solo nel modo di condurre il discorso musicale: un modo del resto già acquisito nelle sue accentuazioni ritmiche e nelle sue combinazioni armoniche. Un discorso musicale che segue con funzioni di commento la parola, il dialogo, l'azione, e dunque si limita ad una funzione di complemento.

In questa opera comica di Werner Egk, *Il Revisore*, che dopo le primissime recite all'estero ha riscosso un simpatico e sincero successo al Festival di Musica Contemporanea di Venezia, si ritrova appunto quella soluzione, attuata con gusto e talento, ma tenuta nei limiti che si è detto. Semmai Egk ha saputo dare in più un saporoso commento alla parola e più di una volta la parola ha acquistato un sapore quasi nuovo ed i personaggi un significato più paradossale. Ha saputo alternare a vivaci e pungenti episodi momenti di delicatezza che, pur conservando un venatura di ironia, indulgono ad una specie di garbata romanticheria.

La commedia di Gogol da cui il libretto è tratto, aveva certo in se stessa tutti quegli elementi condensati in un'alta carica umana: e la difficoltà stava appunto nel non disperdere in facili esteriorità quel contenuto.

Il soggetto è noto. Per tacitare un temuto e creduto Revisore, per nascondergli le loro malefatte, il Governatore di un Distretto di provincia con la moglie e la figlia, il Giudice, l'Amministratore, il Mastro di Posta e una infinità di personaggi minori tentano tutti i mezzi, compresa la corruzione, per indurlo a chiudere gli occhi e a salvarli. Un gioco sottile e pericoloso che riesce però, giacchè l'uomo che essi credono un Funzionario del Governo, non è che un giocatore sfortunato che in tal modo mangia, beve, non paga, raccoglie anzi un bel gruzzolo, corteggia le due donne, si fidanza con la figlia del Governatore e scappa infine al momento giusto: quando cioè giunge il vero Revisore.

Ridurre a libretto d'opera una simile commedia non era cosa da poco: per il grande numero dei personaggi e delle scene e per la difficoltà di conservare agli uni un preciso carattere e alle altre un piccante ritmo. Werner Egk ha ridotto della metà i personaggi e ha condensato in cinque atti (raggruppati a tre e a due con un solo intervallo) quelle scene: ed ha poi «spruzzato» di musica il tutto. In quanto a forma si è tenuto, come si è detto, a quella tradizionale: duetti, terzetti, sestetti, concertati, pezzi «numerati» o chiusi recitativi — secchi e accompagnati — e qualche tentativo di aria. Ha risolto la scena della corruzione con una pantomima e quella del sogno delle due donne con un balletto; e queste trovate non sono neppure del tutto estranee alla tradizione.

Come musicista Egk è esperto, sapiente, garbato; possiede una sicura tecnica vocale e taluni concertati sono condotti con spirito pari alla maestria. L'opera scorre piacevole e piccante. Teatralmente funziona, insomma.

In quanto alla materia di questa musica, pur avendo essa taluni pregi che rivelano un musicista di talento, non acquista mai un preciso carattere nè riesce a configurarsi con valori di opera d'arte. Voglio dire che se da un lato c'è Gogol, dall'altro non c'è, sullo stesso piano creativo, Egk. Una cosa questa del resto che non si verifica ai nostri giorni giacchè da troppi anni siamo costretti a notare che la musica da posizioni se non di preminenza, certo di parità, è scaduta ad elemento accessorio. Colpa dei tempi, dei gusti o forse semplicemente della mancanza di un vero genio musicale.

La musica dunque è in questa opera dettata da esigenze di commento: sottolinea la parola, la situazione, il carattere: non li ricrea. Comunque sia e in questi limiti essa risponde a quelle esigenze. Riesce anche a creare una certa atmosfera, un certo ambiente rifacendosi spesso e ab-

XX FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA
VENEZIA - TEATRO LA FENICE

14 settembre 1957

IL REVISORE (DER REVISOR)

Opera comica in 5 atti dal testo di Nicolai Gogol
(Versione italiana di Mario Nordio)

Musica di ***Werner Egk***

Personaggi e interpreti

Il Governatore	*Fritz Ollendorff*
Anna, sua moglie	*Hetty Plümacher*
Maria, sua figlia	*Friederike Sailer*
Il Giudice	*Fritz Linke*
L'Amministratore	*Frithjof Sentpaul*
Il Maestro di Posta	*Alfred Pfeifle*
Dobscinsky } borghesi	*Gustave Grefe*
Bobscinsky } borghesi	*Fritz Wunderlich*
Chlestakov, il «funzionario da Pietroburgo»	*Gerhard Stolze*
Ossip, suo domestico	*Heinz Cramer*
La Moglie del fabbro	*Paula Kapper*
Una giovane vedova	*Ellinor Junker-Giesen*
Mischka, servo del Governatore	*Hubert Buchta*
Un cameriere	*Robert H. Pflanzl*
Balletto - pantomina:	
apparizione della madre	*Anneliese Morike*
apparizione della figlia	*Anita Wirsch*
apparizione di Chlestakov	*Heins Clauss*

Maestro concertatore e direttore
Werner Egk

Regia di Gunther Rennert - Coreografia di Robert Mayer

Prima rappresentazione in Italia

bondantemente all'inesauribile patrimonio della musica popolare russa. Lo stesso Egk ci dice testualmente che gli è sembrato impossibile rinunciare del tutto al tono musicale russo. Ci ha anzi rinunciato così poco da non accorgersi di sconfinare spesso nelle aperte imitazioni di celebri modelli: ed è forse superfluo citare qui i nomi di Stravinski e di *Petruska*.

Ma a parte ciò ci sembra che Egk abbia piacevolmente risolto il problema iniziale. L'opera è condotta con misura (forse il secondo balletto è un poco lungo) ed anche con gusto, anche se Egk ha perduto l'occasione di un bel finale sottilmente malizioso al terzo atto che si poteva chiudere con l'aria di Maria senza quel brutale punto fermo dell'orchestra, nè si è salvato, al commiato del falso Revisore, dalle sabbie mobili dell'operetta.

Malgrado tutto crediamo che *Il Revisore* possa continuare, dopo il successo di Venezia, un lungo cammino confortato dai consensi di un pubblico che, ormai disincantato da tante esperienze a vuoto, può ritrovare in questa opera i motivi, se non altro, di un piacevole spettacolo.

FERNANDO L. LUNGHI

La stagione lirica all'Arena di Verona

Dal 18 luglio al 24 agosto ha avuto luogo la tradizionale stagione lirica (la 35a a datare dal lontano 1913) con esito artistico e finanziario complessivamente soddisfacente. Le opere in cartellone erano: *Norma, Rigoletto, Carmen* e *Bohème*.

L'opera di Bellini — molto attesa, perchè da lungo tempo non veniva allestita all'Arena — è stata diretta dal M° Francesco Molinari Pradelli con alto senso dello stile e con viva ed acuta sensibilità. Ha avuto quale protagonista Anita Cerquetti, artista e cantante di chiare doti vocali e di forte comunicativa che ha riscosso calorosi applausi a scena aperta unitamente a Giulietta Simionato, confermatasi artista di alta classe e a Franco Corelli. Bene pure Giulio Neri, Aurora Cattelani, Mariano Caruso. E' seguito *Rigoletto* diretto con pari impegno dal M° Francesco Molinari Pradelli (che sostituiva Sanzogno impossibilitato). La popolare opera ha riscosso come sempre il particolare favore del pubblico; talune sere l'Arena ha segnato il «tutto esaurito» e in soprammercato molte migliaia di spettatori rimasero fuori dai cancelli.

L'elenco artistico allineava i tenori Gianni Raimondi e Gianni Poggi; Ugo Savarese nelle vesti di Rigoletto ha superato la prova con molta dignità e notevoli risultati. Gilda era Virginia Zeani che ha avuto momenti di intensa e pura espressività ed ha sfoggiato non comuni doti di sicurezza. Ma la rivelazione in quest'opera, è stata il soprano Renata Ongaro che ha sostituito la Zeani nella parte di Gilda: essa ha sfoggiato doti naturali e musicalità tali da farle pronosticare l'avvenire riservato agli artisti di fulgida classe.

Carmen ha rinnovato il successo dell'edizione del 1955. Protagonista vivamente acclamata era Fedora Barbieri; Don Josè, Franco Corelli ormai beniamino del pubblico areniano. Le altre parti erano sostenute da Margherita Benetti, vivace Frasquita; Aurora Cattelani (*Mercedes*); Attilio Barbesi, Mariano Caruso, Silvio Maionica, Giorgio Giorgietti. Escamillo era Ettore Bastianini, un *toreador* di buon rilievo e di sicuro rendimento. Anche quest'opera fu diretta (con forte aderenza allo spirito e con cospicui risultati di colore) dal M° Molinari Pradelli.

Ultima, in ordine di tempo, è stata la *Bohème* con Di Stefano (*Rodolfo*) e Bastianini, Mario Zanasi, Giorgetti, Ivo Vinco, M. Luise, Antonietta Stella (*Mimì*), S. Zanolli, O. Begali, Danilo Franchi. Di quest'opera si è avuta una serata supplementare con Renata Tebaldi nel ruolo di Mimì. Essa ha segnato un memorabile trionfo come da anni non ci era dato assistere. Molto bene tutti gli altri, specialmente il basso Ivo Vinco (*Colline*). Dirigeva tale serata F. Molinari Pradelli con la consueta perizia e foga trascinante.

Hanno concluso la stagione tre concerti sinfonici diretti dal M° Rudolf Kempe nel primo dei quali sono state eseguite *Sinfonie* di Scarlatti, di Cherubini e la *Quinta* di Beethoven. Nel secondo si sono uditi: *Jephte* di Carissini per soli, coro e orchestra; il *Salmo 47°* di Marcello e *Quadri di una esposizione* di Mussorgski-Ravel. Partecipava all'esecuzione il complesso dei Cantori Veronesi istruiti da Pina Agostini Bitelli. Nel terzo concerto cui partecipava Renata Tebaldi furono eseguite la *Sinfonia* della *Scala di seta* di Rossini, Arie di Mozart, Verdi, Puccini, nonchè la *Sinfonia* dal *Nuovo mondo* di Dvorak.

Il M° Kempe si è rivelato direttore di classe ed ha saputo autorevolmente imporsi ottenendo notevolissimi risultati artistici dalla compagine orchestrale reduce da una pesante stagione all'aperto. Manco a dirlo, Renata Tebaldi ha rinnovato il travolgente successo ottenuto in *Bohème*. Con preveggenza più unica che rara è già annunciato il cartellone per la stagione lirica all'Arena dell'anno prossimo. Esso comprende *Turandot* di Puccini (nel centenario della nascita). *Aida* di Verdi e *La Favorita* di Donizetti. Inoltre verranno eseguiti due concerti sinfonici nell'Anfiteatro, e, probabilmente, la *Messa da Requiem* verdiana.

RICCARDO CAPSONI

Il 5° Concorso Polifonico Internazionale ad Arezzo

Da ormai cinque estati Guido Monaco, bianco sul suo alto piedestallo guarda i gruppi corali che giungono da ogni parte d'Europa ad Arezzo per gareggiare in suo nome. Intorno a lui nella dolce estate toscana già incamminata verso l'autunno la placida serenità antica cede ad una animazione nuova: il ritmo provinciale è attivizzato per alcuni giorni da torme canore: voci squillanti, costumi variopinti, idiomi stranieri.

In questo lustro di tenacia paziente Arezzo è assurta a tappa importante degli itinerari musicali estivi. Ha espresso una cifra inedita, uno stile fatto di spontaneità gagliarda, di popolarità sana, l'umiltà sincera che distingue gli innamorati del coro e li fa riconoscere e affiatare d'acchito fra loro. La accademicità conservatoriale, lo snobismo festivaliero al Concorso polifonico aretino starebbero a disagio. Il merito di questa operazione di schiettezza spirituale non è quindi piccolo.

I gruppi corali partecipanti erano quest'anno una sessantina, provenienti da sette nazioni (Austria, Francia, Germania, Italia, Jugoslavia, Spagna, Stati Uniti) e distribuiti in tre categorie. Nella prima (per cori misti di non oltre quaranta voci) i complessi concorrenti tenzonavano con le armi della più nobile e pura polifonia cinquecentesca che dava modo a ognuno di esibire i numeri migliori e più vari della propria sapienza corale.

La classifica ha registrato le previste affermazioni degli stranieri: il Madrigalchor der Katholischen Hochschulgemeinde di Vienna, l'Uciteliski Pevski Zbor Slovenije di Lubiana, l'Austin College A Cappella Choir di Sherman nel Texas, che si sono insediati nell'ordine ai primi tre posti. La onorevole difesa di alcuni gruppi italiani ha conquistato il quarto posto alla Scuola Corale di Anghiari, l'ottavo posto all'Associazione Polifonica S. Cecilia di Sassari, il nono posto alla Corale Universitaria di Torino.

Tutti italiani i protagonisti della seconda categoria (cori maschili di non oltre trenta voci), alla quale era stato imposto come pezzo d'obbligo la profumata e ardua villotta di Magistro Rofino *La mi fa sol fare* nella trascrizione di Torrefranca. Il complesso più omogeneo e fuso è parso alla giuria (ma non tutti i presenti erano d'accordo) la Corale G. P. Palestrina di Camin (Padova), seguita dalla Società Corale Pisana e dalla Corale Guido Monaco di Arezzo.

Grande richiamo e forte attrazione nel pubblico esercita la terza categoria, riservata al canto popolare. La giornata ad essa dedicata è stata la più vibrante, la più generosa di applausi, la più convinta. Non se ne traggano considerazioni di costume, si pensi piuttosto alla immediata presa sul pubblico di alcuni canti, che nella articolazione linguistica presentano una ricchezza di stimoli ben superiore, a volte, a quella del canto d'arte. Fatalmente poi, quando apparivano sul palcoscenico del Teatro Petrarca gruppi di cantori rivestiti dei loro costumi tra-

dizionali, ricchi e splendenti come quelli sardi, portati con l'incedere che ha il senso di una dignità antica ed una maestà da sfigurare le più quotate indossatrici, l'entusiasmo della sala saliva alle stelle.

Ha vinto in questa categoria l'Association Culturelle et Artistique Branko Cvetkovic di Belgrado, forse il migliore coro in senso assoluto che abbiamo ascoltato in queste giornate. Al secondo posto l'Associazione Polifonica di S. Cecilia di Sassari, che abbiamo ammirato in due canti del migliore Porrino; al terzo il Kammechor del Lehrerinnenbildungsanstalt di Krems-Donau (Austria).

RI. AL.

Il 3° Festival Internazionale del Balletto a Nervi

Opportunamente più condensato nel tempo rispetto ai precedenti, s'è svolto felicemente, dal 20 luglio al 1° agosto, nella fantasmagorica cornice dei parchi di Nervi, il 3° Festival Internazionale del Balletto, l'evento che riempie ormai consuetudinariamente l'estate genovese, con vasta risonanza in ogni parte del mondo, grande concorso di pubblico e afflusso notevole di stranieri non soltanto in maggioranza... portoghesi, come maliziosamente ha insinuato Achille Campanile. Con un po' di batticuore a causa delle vicissitudini metereologiche che tuttavia non hanno mai compromesso la regolarità del calendario, il 3° Festival è stato inaugurato con un *Omaggio all'Ottocento Italiano*, una geniale concezione di Ugo dell'Ara e Mario Porcile, culminata con la rievocazione, a cura di Anton Dolin, del Grand Pas de Quatre, il memorabile evento artistico e mondano londinese del 12 luglio 1845, giunto miracolosamente in porto, trattandosi di riunire in un unico quadro di meno di 15 minuti di durata, ideato dal coreografo Jules Perrot con musiche di Cesare Pugni, nientemeno che una Maria Taglioni, una Fanny Cerrito e una Carlotta Grisi, moglie del Perrot, cui per l'occasione si associava la danese Lucille Grahn, discepola della Taglioni.

A Nervi, modellandosi le acconciature, i costumi e le mosse sul Grand Pas de Quatre del 1845, col sussidio di stampe dell'epoca, coreografia di Dolin e musiche di Pugni, l'inglese Alicia Markova era la Taglioni, ripetendosi l'astuto compromesso londinese del 1845 che aveva salvato *in extremis* lo spettacolo (le danzatrici «entreranno secondo l'età»), la francese Yvette Chauviré era la Grisi, la danese Margarethe Schanne era la Grahn e la nostra giovanissima Carla Fracci era la Cerrito. Spettacolo indimenticabile, una gioia degli occhi e dello spirito, una lezione di buon gusto e di stile perfetto che ha accomunato nel plauso di una folla strabocchevole non soltanto le quattro «stelle» ma i telespettatori di ben dodici nazioni, in Eurovisione. Il Grand Pas de Quatre (edizione 1957) venne preceduto da una *Ouverture per le regine*, creata per l'occasione da Ugo dell'Ara in omaggio alle quattro «stelle», sulla musica del *Concerto in la* per pianoforte e orchestra di Liszt, solista Elio Cantamessa (un'esecuzione dalla preparazione un po' affrettata), con la presentazione ufficiale del corpo di ballo delle giovanissime delle due scuole dirette dal dell'Ara. Soddisfacente l'esordio, di sapore ancora un tantinello accademico in un difficile esperimento anche pel testo musicale prescelto, ma notevole l'affermazione del complesso e soprattutto della solista Giuliana Barabaschi, dalla tecnica sicura e dalla decisa personalità. Lo stesso complesso eseguì collettivamente un passo di chiusura, avvicendandosi nel programma, dopo il Pas de Quatre, la Markova nel *Cigno* di Saint-Saens, la Schanne da sola e col suo *partner* Wield Noak, la Chauviré con Youly Algaroff dell'Opéra di Parigi, la Fracci con Carlo Pistoni. L'orchestra, quella del Comunale di Genova, era diretta da Luciano Rosada. Lo spettacolo si è ripetuto per due sere con immenso successo, segnando una data fatidica nei fasti di questa ancor giovane rassegna annuale di quanto di meglio possa oggi offrire la coreografia mondiale. I successivi due spettacoli furono sostenuti dal Grand Ballet du Marquis de Cuevas, già applaudito nel 1° Festival, complesso famoso che possiede dei solisti di eccezionale bravura ma che non riesce ad evitare una certa monotonia. Uno dei balletti, *Constantia*, coreografia di W. Dollar, aveva per soggetto la romantica, giovanile passione di Chopin per Costanza Gladkovska, adottando per testo musicale il *2° Concerto* in fa minore op. 21, mentre un secondo, creato espressamente pel Festival di Nervi dal coreografo Paul Goubé, dal titolo di sapore berlioziano *Edmonde ou Jeunesse, Amour, Passion*, si reggeva sul *2° Concerto* per pianoforte e orchestra di Rachmaninov. Eccellente solista il pianista francese Jean Michel Damase e direttore d'orchestra Jean Doussard. E' tuttavia evidente come le figurazioni coreografiche fondate su concerti non siano sempre compatibili con le esigenze del solista e che perciò in fondo ne scapiti la musica, specialmente quando non sia stata sufficientemente preparata dall'orchestra.

Su eccellenti musiche originali di Jean Michel Damase, per l'occasione anche direttore d'orchestra, è stato, tra l'altro, presentato espressamente il balletto *Otello*, in cui viene efficacemente riassunta la vicenda del dramma shakespeariano. In un intervallo, l'Ente Manifestazioni Genovesi, organizzatore del Festival, ha presentato al Marchese di Cuevas una targa d'oro in segno di ammirazione e di gratitudine per le sue benemerenze artistiche e il Marchese ha ringraziato in un arguto italiano.

Spettacoli estremamente pittoreschi, divertenti, originali e caratteristici i due successivi di Luisillo col suo Teatro di Danza Spagnuolo. Il coreografo e danzatore spagnolo è forse il solo, come è stato scritto, che oggi sappia ancor contenere la sua irrequieta genialità, unita ad un molto spiccato senso drammatico e umoristico, nei confini delle autentiche forme della danza iberica. Egli si inspira a musiche classiche e tradizionali, affidate, più che all'orchestra, al nudo canto flamenco, alle chitarre e a tutti gli indispensabili accessori della danza spagnuola, dalle nacchere al batter dei tacchi. Forse il tono decade alquanto nella eccitazione frenetica dei travolgenti finali, sconfinando nella atmosfera del *music hall*, ma il demone della danza che invade i ballerini si trasmette irresistibilmente al pubblico, con l'inevitabile *bis* dei passi finali, come nel gustosissimo balletto *Gigantes y Cabezutos* in cui è espresso il gioioso fervore della festa della Madonna del Pilar a Saragoza e in *Café flamenco*. Ma di estrema suggestione la drammaticità di *Luna de sangre*, senza commento musicale, con sola mimica, danza, batter di tacchi e luci. Molto applauditi, con Luisillo, Maria Rosario e la gitana Teresa Amaya, tutto il corpo di ballo, i chitarristi e il non freschissimo cantante flamenco.

I due spettacoli di chiusura sono stati sostenuti dall'atteso Ballet de l'Opéra di Parigi, il trisecolare depositario della tradizione della danza francese, carico di gloria, un eccezionale allineamento di «stelle» e di «virtuosi», stilisticamente perfetto e omogeneo nell'orientamento coreografico, giunto ormai alla sublimazione di un genere portato ai limiti estremi, potremmo dire, dell'astrazione. Lo dirige ora il *maître de ballet* Serge Lifar, presente a Nervi, il successore di Diaghilev, nel cui neoclassicismo si compenetrano esperienze italo-franco-russe. Uno spettacolo affascinante che ha suscitato il più schietto entusiasmo nel sempre foltissimo pubblico. Festeggiatissime con tutto il corpo di ballo, le *étoiles* Liane Dadyé, Marjorie Tallchief, Christiane Vaussard, Claude Bessy, Michel Renault, Peter van Dijk, George Skibine, Max Bozzone e le prime ballerine Jacqueline Rayet e Claire Motte. Il programma della prima sera comprendeva *Suite en blanc*, coreografia di Lifar sulla brutta, bolsa e non facile musica di *Namouna* di Lalo; il *Cigno nero*, coreografia di Petipa su musica di Ciaikovski; un delizioso *Idylle*, coreografia di Skibine su musica di Serrette; *Giulietta e Romeo*, coreografia di Lifar su musica di Ciaikovski; e *Etudes*, da Czerny liberamente elaborato da Knudage Rijsager, coreografia di Lander, un'esaltazione scenica del lavoro compiuto dagli allievi di una scuola di ballo per raggiungere la perfezione tecnica e artistica. Più interessante ancora il programma della seconda sera: *Soir de fête*, coreografia di Staats su musiche da *La Source* di Delibes; una stupenda realizzazione coreografica di Peter van Dijk del 1° tempo della schubertiana *Incompiuta; Les Pas et les lignes*, coreografia di Lifar sui primi tre tempi della *Petite*

Suite di Debussy; e, creata espressamente pel Festival, *Joyeuse farandole*, coreografia di Lifar sulla *Sinfonia classica* di Prokofiev. Per finire, il *Palais de cristal*, coreografia di Balanchine sulla *Sinfonia in do* di Bizet. Dirigeva l'orchestra Daniel Stirn, ma l'esecuzione delle musiche tecnicamente meno facili e meno familiari lasciava alquanto a desiderare. E' augurabile che in futuro si provveda ad assicurare all'orchestra un congruo numero di prove, ottenendo con maggior anticipo il materiale e affidando eventualmente ad un sostituto il compito di svolgere un efficace lavoro preparatorio.

Il Festival non si è esaurito nello spettacolo di balletto. In due diverse sere, in un cinema di Nervi, ad integrazione degli spettacoli, sono stati proiettati dei documentari sulla danza di grande interesse con conversazioni di Leonida Massine e di Lord John de Vere Loden Wakehurst, direttore del Sadler's Wells Ballet di Londra di cui pare assicurata la partecipazione al Festival del 1958.

PIETRO BERRI

L'« Armonia del mondo » di Paul Hindemith a Monaco di Baviera

Quest'anno il Festival operistico, che dal 1901 si svolge a Monaco ogni estate, si è inaugurato per la prima volta con l'esecuzione in prima assoluta di un'opera contemporanea.

Il nome di Paul Hindemith, il compositore più rappresentativo della Germania di oggi; l'opera *L'Armonia del mondo*, finalmente portata a termine dopo lunghi anni di lavoro dedicati alla composizione così del testo come della musica; la presenza dell'autore stesso sul podio per la prima esecuzione, erano altrettanti richiami per i musicisti e per gli amici della musica, i quali accorsero da ogni parte del mondo per questa sensazionale *première*. E bisogna aggiungere che l'avvenimento andava ben oltre questi stessi elementi esteriori di richiamo, trattandosi di un particolarissimo avvenimento di ordine spirituale: la spontanea confessione, espressa nei modi dell'arte, di uno dei più autorevoli musicisti viventi.

Nella figura di Johannes Kepler, il grande astronomo e pensatore che nel 1619 con la sua opera *Harmonices Mundi* basò il movimento dei corpi celesti sulle leggi dell'armonia, Hindemith ha ravvisato se stesso e la sua tendenza a concepire la musica come una immagine sonora dell'universo. Nella scena finale dell'opera il coro canta: « *Sia nostro esempio l'uomo Kepler, egli cercò di fare della sua vita un'immagine dell'armonia, per diventare migliore, per elevarsi più in alto; nessuna creatura può far meglio* ». In queste parole si racchiude tutta la filosofia della vita di Hindemith e ad essa il sessantaduenne compositore ha cercato di dare forma nella sua opera.

Hindemith non ha svolto questo tema nell'ambito di un'azione scenica organica e unitaria, la quale fosse nutrita da una logica drammatica di immediata evidenza. Essa è invece un susseguirsi di quadri che mostrano Kepler nei suoi rapporti con il mondo circostante, con le correnti politiche della sua epoca.

Vediamo così Kepler astronomo alla corte dell'imperatore tedesco; il suo incontro con l'ambizioso capitano Wallenstein; il conflitto con l'ortodossia protestante; la liberazione della madre accusata di stregoneria; il tenerissimo dialogo con il suo bambino; i rapporti con l'allievo fallito e con la sua affettuosa e devota seconda moglie. I singoli quadri vengono svolti con immagini che paiono sculture lignee e rappresentano spesso contemporaneamente situazioni e personaggi i più disparati, acquistando il loro significato più alto soltanto attraverso lo stretto riferimento a Kepler. Dopo che la vita di Kepler si è spenta in una profonda malinconia, la scena si trasforma improvvisamente nell'immensità cosmica: le figure umane divengono pianeti (Kepler la terra!) che girano attorno al sole (l'imperatore) e il coro si muta negli astri della via lattea, osannanti al creatore e all'armonia dell'universo.

E' chiaro che un tale soggetto non poteva venire trattato con i mezzi consueti alla drammatica operistica. Quasi tutta l'opera, che dura all'incirca quattro ore, non ha recitativi: per tradurre l'azione scenica essa si vale delle comuni forme strumentali. La scena dell'assemblea dell'imperatore con i principi cattolici a Regensburg, ad esempio, è trattata come tema con variazioni, e la scena finale dei pianeti come una irruente passacaglia. Dove le idee seguono un corso piano, Hindemith usa di preferenza il fugato, mentre caratterizza l'atmosfera militare per lo più con ritmi di marcia; Kepler è individuato con un tema principale al quale ha riferimento l'intero svolgimento sinfonico dell'opera che non segue le leggi dodecafoniche, ma l'ortodosso sistema tonale. Al lirismo è concesso raramente di manifestarsi, salvo forse nelle scene con il bambino e con la moglie. L'episodio dove Kepler giudica la madre accusata di stregoneria è quello che ha maggiore efficacia musicale.

Per il regista Rudolf Hartmann era compito difficile dare un drammatico risalto agli eventi scenici, dato che la composizione appartiene più al genere oratorio che a quello dell'opera. Con la collaborazione dello scenografo Helmut Jurgens, egli si è preoccupato soprattutto che le singole scene venissero rilevate con netto profilo. Fra gli artisti sono da menzionare: Joseph Metternich (Kepler), Richard Holm (Wallestein), Liselotte Fölser (la moglie) e Hertha Töpper (la madre).

Il pubblico che assisteva alla *première* rimase piuttosto perplesso di fronte a quest'opera dall'ossatura spoglia e dal testo difficile che richiederebbe un'accurata lettura preventiva. Le forti e clamorose acclamazioni che salutarono Hindemith al suo apparire sul podio e alla fine dello spettacolo erano rivolte piuttosto all'artista ormai avvolto nell'aureola della sua fama che all'autore dell'opera nuova. Infatti della possibilità che questo lavoro abbia una duratura vita nel repertorio teatrale, dubitiamo assai.

WILLI REICH

Il 3° Congresso Internazionale di Musica Sacra a Parigi

Il 3° Congresso Internazionale di Musica Sacra, celebratosi a Parigi dell'1 all'8 dello scorso luglio, non è una novità: fa parte di un complesso di iniziative, volute ufficialmente, per muovere le acque, forse non ancora sufficientemente chiare, della musica per la Chiesa. E' il terzo d'una serie, che, iniziatasi con i Congressi di Roma (1950) e di Vienna (1954), sarà proseguita nel 1960 con quello di Colonia; potè valersi, inoltre, anche delle esperienze concrete di un cinquantennio di lavoro, e di tutte quelle disposizioni autoritative, che culminarono recentemente con l'enciclica *Musicae Sacrae disciplina*, « Magna Charta » la quale dall'una parte riassume e stringe ciò che, dai decenni trascorsi, è apparso vitale, e dall'altra si apre con fiduciosa larghezza all'avvenire.

Appunto le linee maestre di tale enciclica furono le medesime del Congresso; che si propose di offrire una sintesi, la più oggettiva ed ampia possibile, degli sviluppi e dei risultati raggiunti oggi dalla Musica sacra.

Il numero stesso dei congressisti e la molteplicità delle loro provenienze furono già affermazione di universale interesse. Ma l'insegnamento più vivo venne, naturalmente, dai complessi corali, che si presentarono nei concerti e nelle solenni funzioni giornaliere, e dalle musiche eseguite. Accanto ai cori della Radiodiffusione francese, dell'Orfeo Pamplonese, dell'Accademia Viennese, di Westminster..., non mancarono quelli, suggestivi e di alta idealità, dei Piccoli Cantori della Croce di legno e della Scuola Ward, che, raggruppati a centinaia, mostrarono il proficuo lavoro compiuto.

E insegnamento vivo fiorì pure dalle musiche, che dall'eterea e quasi surreale polifonia della *Messa* di Machaut — eseguita come la prima, lontana, volta nella Cattedrale di Reims — spaziarono per tutto il campo della musica liturgica, fino alle ultime manifestazioni: quelle ortodosse, perchè più precisamente attingenti al patrimonio gregoriano, come la *Missa solemnior* di Litaize, e quelle spregiudicate, come taluni mottetti di Messiaen e di Stravinski.

Gran parte, nel corso delle esecuzioni, ebbe l'organo. Parigi, patria di una scuola organistica certo tra le più provvedute, per tradizione, per numero e per raffinatezza tecnica, offerse una concreta lezione sul contributo, ricco e suadente, che tale strumento può apportare alla Liturgia.

Quando si ponga accanto a queste manifestazioni l'altra, più severa, che riguarda il Canto gregoriano — eseguito da stuoli invidiabili per convinzione ed espressività — resterà compiuto il vasto panorama, offerto a godimento e a meditazione dei congressisti.

Ma le esecuzioni furono solo la cornice, anche se validissima, al nucleo centrale del Congresso: le sedute di studio. Un triplice schema nella trattazione della difficile materia s'imponeva: *difesa e valorizzazione del Canto gregoriano*, ancora dichiarato dalla Chiesa patrimonio proprio e vitale; *adeguamento della polifonia moderna* alle odierne esigenze, pur tenendo fede a un vero spirito liturgico; *sviluppo di un canto popolare*, che faciliti ai fedeli l'inserimento nella Liturgia. Non si può dire che gli argomenti trattati abbiano offerto spunti a vivaci e focose discussioni. In generale, anzi, il Congresso fu piuttosto pacata constatazione delle méte raggiunte, e chiarificazione di quasi tutto quanto potesse ancora parere confuso e nebuloso.

Particolarmente sottolineate furono, naturalmente, le relazioni che entrarono più nel vivo di questioni d'attuale interesse. Così, non tutti parvero completamente convinti della lucida analisi compiuta da C. Wolff sulle tre Messe moderne, di Janacek, Amman e Stravinski, e, in particolare, della dichiarata liturgicità dell'opera stravinskiana. Aperta frattura d'orientamenti rivelò l'esposizione di P. Denis sullo sfruttamento degli strumenti elettronici in sede liturgica; è però da aggiungere che intransigenti e innovatori diedero prova d'equilibrio con un voto finale moderato e non escludente. Offerse pure occasione a delucidazioni la pur equilibrata difesa dei diritti del Canto popolare, fatta da Don Agustoni di Lugano, che parve a taluni voler forse troppo sminuire la popolarità di almeno una parte notevole del patrimonio gregoriano. Consensi, invece, di universale e fervida approvazione ottenne la lezione di Mons. Alcini, Presidente della S. Cecilia, sull'insegnamento della musica nei Seminari, e nelle scuole elementari e secondarie, come speranza per un degno avvenire dell'arte sacra.

Non si può certo dare conto di tutto quanto fu detto. Basti almeno far conoscere come l'interesse fu rivolto tanto a questioni squisitamente scientifiche, come le ricerche nel campo del canto gregoriano, ambrosiano e bizantino, quanto a problemi di natura ben concreta, anche se apparentemente ben lontana dalle esigenze del nostro mondo occidentale; impulso da dare alla conservazione del canto delle Chiese orientali e allo sviluppo della Musica Sacra nei paesi di Missione. Quanto, di tale spirito cattolico, fosse animato il Congresso, dimostrò il voto di giungere ad una organizzazione internazionale della Musica Sacra, che si affianchi alle istituzioni internazionali già vive in campo letterario e scientifico.

Al felice esito del Congresso parigino gli italiani recarono un contributo più che notevole. Oltre a Mons. Alcini, parlarono: Mons. Romita, sulla legislazione ecclesiastica in materia di Musica Sacra; il M. Tagliavini, sull'ufficio liturgico dell'organista dalle origini all'epoca classica; don Moneta, preside dell'Istituto Ambrosiano, sugli ultimi studi riguardanti il canto della Chiesa milanese.

Il medesimo Tagliavini, con la spigliatezza e la signorilità che lo distingue, interpretò all'organo musiche classiche italiane: e fu gioia per tutti.

Tra i complessi vocali merita ricordo distintissimo la Polifonica Ambrosiana: la quale, diretta da Mons. Biella, coadiuvato all'organo dal M.o Molfino, e valendosi dei suoi solisti, Ticinelli, Sina, Cameran, rappresentò degnamente la scuola italiana, eseguendo in un concerto al Palais de Chaillot, musiche religiose di Gaffurio, Ruffo, Monteverdi, Pergolesi, Perosi, Bettinelli, Chailly e, in Notre-Dame, durante la celebrazione del solenne Pontificale del Nunzio Apostolico, la Messa *Aeterna Christi munera* di Giov. Pierluigi Palestrina. Tra tante lodi da fare agli organizzatori del Congresso, sia almeno lecita un'accorata meraviglia per essere quasi completamente mancato, da parte degli stranieri, il ricordo che anche in Italia fiorì, e su quale robusto ceppo, la musica religiosa e liturgica. Strano davvero e inspiegabile oblio.

DON LUCIANO MIGLIAVACCA

Il Festival Internazionale della Gioventù a Mosca

Intervista a Dimitri Kabalevski

di Joseph Robbone

A Mosca mi incontrai con Kabalevski, Kaciaturian e Sciostakovic, le tre più illustri personalità musicali sovietiche.

Sfortunatamente con Kaciaturian e Sciostakovic ebbi colloqui assai brevi; mi imbattei nel primo proprio quando stava per lasciare Mosca e con il secondo, impegnatissimo nel Festival, di comune accordo fissammo un incontro in una data che poi per me risultò inaccettabile.

Con Kabalevski fui fortunato; mi ricevette nel suo accogliente studio ove mi trattenni lungamente conquistato dalla sua intelligenza, dalla sua modestia e dai suoi modi di perfetto « gentlemen ».

Era logico che gli chiedessi anzitutto cosa ne pensasse del suo illustre conterraneo Stravinski.

Escluse le sue composizioni giovanili, mi disse, tutto quanto ha scritto dopo il 1920, o è musica per alienati o è risciacquatura di musiche altrui; e si stupiva grandemente che fossero stati profusi vari milioni per inscenare a Venezia un'opera « *così brutta* » *quale* La carriera di un libertino.

Trascrivo, senza commenti, i punti più salienti dell'intervista.

Domanda: Quali sono gli orientamenti musicali dei compositori sovietici contemporanei?

Risposta: I compositori sovietici sono uniti da principi ideologici ed estetici che sono alla base della loro creazione; in questo senso si può parlare di una scuola ad indirizzo unitario che si basa sul metodo del realismo socialista. Il metodo del realismo socialista è una sintesi creativa e il suo carattere popolare ne costituisce la base incrollabile. Esso si fonda su una profonda conoscenza della vita e delle leggi oggettive dello sviluppo artistico, intende assimilare le migliori conquiste dei Maestri del passato e schiude i più ampi orizzonti alle audaci ricerche creative di un artista sensibile e dotato, il quale voglia rendere nelle sue opere i più elevati ideali della nostra epoca. Lo stile del realismo nella musica è uno stile melodico. Ma le sole melodie, anche le più seducenti, non sono ancora sufficienti per esprimere un profondo contenuto vitale in un'opera realistica di grande portata. Qui il punto essenziale è quello della verità di vita racchiusa nella concezione « ideale » e la « abilità tecnica » del compositore; la sua capacità a scegliere tra le varie impressioni soggettive quanto vi è di fondamentale, di più caratteristico, dotato di una generale validità e di consentire alle sue idee musicali, vale a dire ai temi melodici, uno sviluppo ampio, completo dal punto di vista drammaturgico, facendo ricorso a tutti i necessari mezzi di espressione. E se questi temi melodici corrispondono all'insieme di stati di animo e di sentimenti umani; se lo sviluppo di questi temi, riproducendo in maniera verace le immagini della lotta della vita, con le sue gioie e le sue tristezze, animata dal romanticismo rivoluzionario, tende ad affermare i più elevati ideali della nostra epoca, potremo parlare effettivamente del carattere artistico di una determinata opera musicale e del suo carattere popolare, che rappresenta il fondamento del metodo realistico nell'arte.

Con l'unità dei due principi idealistico ed estetico la musica sovietica si caratterizza attraverso differenti correnti stilistiche. Questa varietà si determina non soltanto attraverso la ricchezza delle differenti scuole nazionali nel seno della musica sovietica, ma anche con il libero sviluppo delle singole individualità dei compositori. In sostanza diciamo che la scuola unitaria russa contemporanea dei compositori ha dato musicisti come Miaskoviski, Prokofiev, Glière, Sciostakovic, Scebalin, Krennikov, e, tra i giovani, Galynin e Scedrin, Pasner e Volkomski, Bunin e Fliarkovski.

D. Quali sono i compositori sovietivi più rappresentativi?

R. Prokofiev, Sciostakovic, Kaciaturian, Glière, Miaskovski, Krennikov, Dunaievski, Soloviov, Sedoi, da molto tempo sono entrati nella vita della musica della Unione Sovietica come i più noti compositori nei più diversi generi, dall'opera al balletto, dalla sinfonia all'oratorio, alla musica leggera, dalle operette alle canzoni. Tuttavia con questi nomi siamo ben lontani dall'esaurire la grande schiera dei compositori sovietici. Si possono citare nei balletti: Asafiev, Karaev, Krein; nell'opera e nella musica sinfonica e da camera: Scebalin, Sviridov, Cotgia Einatov, Dankevic, Liatoscinskov, Batcanian, Tatcakisvil; nelle liriche: Blanter, Novikov, Muriadeli. Negli ultimi anni si sono affermati altri giovani autori le cui composizioni sono entrate nei repertori concertistici: Galynin, Scedrin, Escpai (Mosca); Petrov, Basniev (Leningrado); Tamberg (Talin) e Crinzaze.

D. Perchè non vi sono musicisti sovietici dodecafonici?

R. Il sistema dodecafonico creato da Schönberg e che ha avuto una importante diffusione nel mondo musicale, è respinto dai compositori sovietici quale metodo scolastico che frena ed incatena il libero sviluppo della fantasia creatrice annullando la nazionalità della musica e privando questa del suo contenuto realistico. Noi non possiamo accettare un sistema nel quale «non si inserisca» tutta la creazione popolare (nazionale) che si è formata nel tempo in tutte le parti del mondo, e che respinge l'opera dei grandi compositori classici, romantici e moderni compresi Ravel, Debussy, Prokofiev, Sciostakovic, Bartok e Janacek. I musicisti dodecafonici amano parlare di «libera creazione» e della necessità di «aprire nuovi orizzonti», ma essi, se fossero più acuti, dovrebbero comprendere che il loro metodo uccide ogni libera creazione e chiude ogni nuovo orizzonte.

Quale esempio chiaro della loro vitalità i dodecafonici si riportano al *Pierrot lunaire* di Schönberg e al *Wozzek* di Berg. In entrambe queste due composizioni vi è anzitutto un forte aspetto drammatico e declamatorio non propriamente musicale, e queste due opere (in specie il *Wozzek*) sono ben lontane dal seguire il sistema dodecafonico; il contenuto vivo, drammatico richiedeva ai due compositori che uscissero dal loro dogma dichiarato. Affermando che la dodecafonia è il nemico numero uno della vera musica noi siamo solidali con famosi musicisti contemporanei, i quali nelle loro differenti vedute creative sono stati o sono contro la dodecafonia, quali Ravel, Honneger, Hindemith, Orff, Britten ed altri.

D. Quale posto occupa la musica nella vita artistica dell'U.R.S.S.?

R. Rispondere a questa domanda dettagliatamente non è possibile perchè la musica ha una grande importanza nell'Unione Sovietica. La formazione di una cultura musicale nel paese sovietico si basa sul principio enunciato a suo tempo da Lenin «L'arte appartiene al popolo». L'aspirazione a dare un'educazione musicale generale, di creare una scuola musicale che migliori ininterrottamente la sua qualità, di favorire lo sviluppo di dilettanti musicisti con la propaganda attraverso la radio, la televisione, e le sale dei concerti, è lo scopo principale dello Stato che mette a disposizione dei responsabili una grande quantità di mezzi atti a tradurre in pratica questa aspirazione. Molto su questa via è già stato raggiunto e spero che i risultati ottenuti nel campo della creazione compositiva e nel campo dell'esecuzione siano largamente conosciuti in tutto il mondo. Molto resta ancora da fare, e in questa direzione molti sforzi vengono fatti dalle organizzazioni e dagli istituti musicali, dai singoli musicisti e da personalità della musica.

Il principio leninista «L'arte appartiene al popolo» è alla base di tutta la politica del Governo sovietico e del partito comunista sovietico nel campo dell'arte compresa la musica.

D. Un compositore sovietico, sia pur giovane, che dimostra di avere buona attitudine nella sua arte, può dedicarsi esclusivamente alla composizione o per vivere deve svolgere altre attività?

R. Il giovane compositore che dimostra talento ha la piena possibilità di vivere esclusivamente con il suo lavoro creativo. Per favorire i giovani compositori esiste una lunga serie di aiuti: stipendi, che sono assegnati dai Conservatori e dai corsi di perfezionamento, per i più capaci; un fondo speciale, del quale dispone l'Unione dei Compositori, per concludere contratti con i giovani autori. Le opere più interessanti (e sono numerosissime) vengono acquistate dal Ministero della Cultura e dal Comitato della Radio che per ogni trasmissione paga forti somme. In ogni modo il giovane compositore può, accanto al suo lavoro creativo, svolgere un lavoro didattico o un qualsiasi altro lavoro di carattere musicale (questo avviene per suo desiderio e mai per una necessità materiale). Anche i compositori affermati desiderano spesso essere utili alla comunità. Miaskovski per tutta la sua vita si è occupato d'insegnamento, non per guadagno, e non per guadagno lavorano, in qualità di segretari dell'Unione dei Compositori, Krennikov, Kaciaturian, Sciostakovic e Novicov. Si possono però nominare molti giovani compositori il cui lavoro è esclusivamente di carattere compositivo e non hanno altre occupazioni: Escpai, Scedrin, Bunin, Tamberg, Prigosgin ed altri. E' logico che i compositori scarsamente dotati e che rendono poco non possano pretendere di vivere esclusivamente con il loro lavoro creativo.

D. Vuol nominarmi, in ordine di preferenza, dieci nomi di compositori che sono più affini al suo sentire?

R. Io penso che esista una quantità maggiore di compositori che meritino il nostro amore e la nostra ammirazione. Scegliere tra questi un determinato numero per me non è possibile. Se proprio devo rispondere soggettivamente io nominerei prima di tutti Mussorgski e Prokofiev.

D. La musica italiana, specie in Russia, ha un'antica tradizione; oggi è ancora amata? Quali sono gli autori preferiti?

R. Lei ha ragione: la musica italiana in Russia sarebbe un tema da svolgere molto ricco ed interessante. Naturalmente oggi la musica italiana viene eseguita e gode di un immutato amore nel Paese Sovietico. Io non dispongo di dati statistici, ma probabilmente non erro dicendo che il più popolare compositore da noi è Verdi. Le sue opere si conoscono e si amano non meno di quelle di Ciaikovski la cui popolarità è eccezionalmente grande. Di un largo seguito godono indubbiamente Rossini ed anche Puccini, Leoncavallo e Mascagni. Ben conosciuti sono Donizetti e Bellini.
L'antica musica strumentale italiana (Scarlatti, Locatelli, Vivaldi ed altri) è sempre parte integrante sia nell'insegnamento e sia del repertorio concertistico e le loro opere sono molto note.

D. Quali sono gli autori moderni italiani più conosciuti?

R. Nei concerti filarmonici e per radio si eseguono molto composizioni di musicisti moderni. Già nel 1920 si conosceva Casella, Respighi e Malipiero. Negli ultimi anni gli ascoltatori sovietici hanno fatto conoscenza con le opere di Pizzetti, Petrassi e pochi altri. Le composizioni più popolari sono quelle di Casella e Respighi.

D. Quali sono gli autori stranieri moderni più eseguiti?

R. Per rispondere in modo preciso dovrei avere i dati statistici relativi, di cui, come già ho detto, non dispongo. Tuttavia oso dire che nessuno fra i compositori moderni ha raggiunto il grado di popolarità al quale sono pervenuti Ravel e Debussy, le cui composizioni sono molto note. La musica dei compositori stranieri moderni viene eseguita da noi in modo molto largo a cominciare dal 1920. Durante l'ultimo quinquennio

l'interesse verso i compositori moderni stranieri è visibilmente aumentato. Ogni anno nei programmi concertistici e della radio si includono in misura sempre maggiore opere di compositori moderni stranieri, compresi i musicisti di quei paesi la cui musica era poco conosciuta (Stati Uniti e Giappone).
Oltre a quelli nominati (Ravel e Debussy), nel numero dei compositori stranieri più conosciuti bisogna citare Bartok e Sibelius, Honneger ed Hindemith.

D. Vuole accennarmi alla sua attività di compositore, dato che Ella così modestamente non ha voluto includersi tra i migliori compositori sovietici?
R. Eccole un elenco:
Opere: *Cola Breugnou; Nel fuoco; La Famiglia di Taras; Nikita Verscinin.*
Quattro sinfonie; la suite *Commediante; Romeo e Giulietta* (balletto) ed altre composizioni per orchestra.
Tre concerti per pianoforte, uno per violino e uno per violoncello, due quartetti d'archi.
Cantate: *Grande patria; Vendicatori del popolo* e *Canzoni del mattino, della primavera e della pace* (per coro di voci bianche).
Operetta: *Canta la primavera.*
Liriche: *10 sonetti di Shakespeare* per basso e pianoforte. Musica per films, musiche di scena e per trasmissioni radio. Musiche per pianoforte: tre Sonate, Sonatine, Variazioni, 24 Preludi.

■

Durante il Festival Internazionale della Gioventù le sale concertistiche ed i teatri di Mosca sono andati a gara ad allestire concerti, opere e balletti in onore dei delegati pervenuti da tutto il mondo.

Troppo lungo sarebbe accennare a tutte le manifestazioni, sempre d'alto livello artistico. Al Teatro Bolschoi ad una bella rappresentazione di *Aida* è seguita una serie stupenda di recite: *Boris, Principe Igor, I Decabristi* di Sciaporin, *Kovancina*, ecc. e due spettacoli di balletti (*Gisèle* e *Il Lago dei cigni*) di incomparabile bellezza con la Ulanova, la Plinsezkaia, la Golovkina e la Timofeieva.

Il Festival comprendeva una serie di Concorsi musicali che spaziavano dal pianoforte alla fisarmonica, dal canto classico alle danze popolari, dal Pas de Deux al canto corale. Il livello artistico dei concorrenti è parso piuttosto basso (ad eccezione della sezione di danza), a giudicare dalle modeste esecuzioni dei vincitori nel Concerto dei Laureati al Bolschoi. Gli italiani hanno ottenuto ottime classifiche. Nel canto lirico il 1° premio è stato vinto dal tenore Rino Malaguti di Bologna; nella sezione di Danza per i Solisti Emma Guzzini di Roma ha vinto il 2° premio e nella Sezione di Jazz si è aggiudicata il massimo premio la Roman New Orleans Jazz Band, capeggiata da Carlo Loffredo. Questo splendido complesso ha ottenuto inoltre in 15 concerti il plauso divertito ed entusiastico di migliaia e migliaia di moscoviti.

J. R.

Il Festival annuale della SIMC a Zurigo

Da due anni la Società Internazionale per la Musica Contemporanea (SIMC), fondata a Salisburgo nel 1922, chiama i suoi Festival annuali con il nome alquanto pomposo di *Weltmusikfeste* (Feste mondiali della musica). Questa nuova denominazione non ha quasi modificato i Festival nella loro vicenda musicale. Oggi i veri talenti sono scarsi e questa mancanza di nature originalmente dotate ha avuto un suo peso sul 31° Festival della SIMC, svoltosi a Zurigo dal 31 maggio al 6 giugno.

In due concerti sinfonici e due concerti da camera furono eseguite sedici opere di dodici compositori di nazionalità diversa. Ma nessun genio è stato scoperto; la giuria internazionale ha scelto invece qualche opera di compositori già noti e che ancora una volta hanno affermato la loro personalità di primo piano: il tedesco Karl Amadeus Hartmann con la *6ª Sinfonia*, l'ungherese Matyas Seiber, naturalizzato in Inghilterra, con il *Concerto* per violino e pianoforte, Wladimir Vogel, lo svizzero di origine russa, con la *Cantata Gotthard* su testo di Hölderlin, lo svizzero Robert Oboussier con *Tre Salmi* per coro e l'americano Leon Kirchner con un *Concerto* per pianoforte e orchestra. Meno personali se pure in possesso di solida tecnica gli altri: Juan José Castro, argentino, con le *Variazioni su un corale*; Jim Laytom (USA) con un *Quartetto* per archi; Roman Haubenstock-Ramati (Israel) con *Recitativo e aria* per cembalo e orchestra; Vittorio Fellegara (Italia) con un *Concerto per orchestra*; Maurice Jarre (Francia) con una *Passacaglia* per orchestra da camera; Hans Werner Henze (Germania) con i *Cinque Lieder napoletani*; Gustavo Becerra Schmidt (Cile) con la sua *1ª Sinfonia.*
Altri invece tentarono nuovi passi sul terreno della «musica nuova»: Yoritsuné Matsudaira (Giappone) con *Figure sonore* per orchestra; Aldo Clementi (Italia) con una *Sonata* per tromba, chitarra e pianoforte; Bo Nilsson (Svezia) con una *Composizione* ad imitazione della musica elettronica; Karl Heinz Füssl (Austria) con le *Variazioni per orchestra* dedicate alla memoria di Anton Webern, che suscitarono nel pubblico vivacissime proteste.
Alle esecuzioni, per lo più eccellenti, di tutti i lavori del Festival parteciparono ottimi solisti, l'orchestra della Tonhalle di Zurigo diretta da Erich Schmid e da Niklaus Aeschbacher e la Studio Orchestra di Beromünster diretta da Ernest Bour.
L'innovazione introdotta per la prima volta nei Festival, del SIMC di inserire in ogni programma una composizione di un maestro della musica moderna (questo anno furono, Prokofiev, Webern, Bartok, Hindemith e Stravinski) risultò poco opportuna per i compositori giovani, in quanto si venne a fuorviare quell'interesse che il Festival intendeva richiamare intorno ad essi.
La Festa Mondiale della Musica di Zurigo, che culminò nella prima esecuzione assoluta dell'opera postuma di Schönberg *Mosè e Aronne*, della quale abbiamo scritto sul fascicolo precedente di *Ricordiana*, fu completata da due manifestazioni particolari. In primo luogo lo Studio di Fonologia della Radio di Milano ci presentò musiche elettroniche degli italiani Bruno Maderna e Luciano Berio e del francese Henri Pousseur, opere interessanti dal punto di vista sperimentale acustico, ma che nulla hanno a vedere con la musica, nella consueta accezione.
Una manifestazione venne poi dedicata, secondo l'uso, a musiche del paese organizzatore della Festa. Il programma comprendeva, accanto a tre validissimi lavori di autori svizzeri (*Studi* per orchestra di archi di Frank Martin, *Studi* per voce femminile e orchestra di Constantin Regamey e *Concerto* per violino di Willy Burkhard) anche tre *Mutazioni*, molto sperimentali, per orchestra da camera di Jaques Wildberger (Basilea) e alcuni *Lieder catulliani*, piuttosto grossolani di Franz Tischhauser (Zurigo). Hans Curjel diresse una discussione pubblica sui risultati complessivi della Festa e sulle mete della SIMC: moltissimi vi parteciparono, sforzandosi di mitigare i malumori contro l'associazione, che attualmente sono rilevanti soprattutto tra i giovanissimi. Allo scopo di migliorare il lavoro della giuria vennero proposte numerose innovazioni che vedremo probabilmente già attuate del prossimo Festival il quale si svolgerà in Strasburgo.

WILLY REICH

Le Settimane musicali di Zurigo

Oltre all'esecuzione scenica dell'opera postuma di Schönberg *Mosè e Aronne*, il Giugno Musicale di Zurigo 1957, allineava 6 opere, 8 balletti e 4 concerti sinfonici.
Tra queste manifestazioni di speciale interesse fu la prima esecuzione in Europa dell'opera *L'Airone d'argento* portata a termine nel 1952 dal compositore giapponese Ikuma Dan. Il soggetto dell'opera, tratto da un'antica leggenda giapponese, contiene due motivi soliti anche alla letteratura europea: un essere leggendario — nel nostro caso un airone d'argento — assume sembianze femminili e si sposa a un mortale, al quale però proibisce di

indagare sulla sua origine. La mancata obbedienza a un tale divieto porta per se stessa alla loro tragica separazione. Nell'opera di Dan lo sposo Yohio, avido di danaro, viene indotto da due falsi amici a indagare nel mistero della moglie e a scoprire così la sua origine straordinaria. Il dissidio tra i due piani, umano e soprannaturale, che domina l'intera azione scenica, è stato espresso dall'autore in modo del tutto originale dal punto di vista tecnico: la musica che si riferisce a Yohio e ai suoi amici è costruita su ritmi e frasari melodici giapponesi, mentre quella che accompagna discorsi e pantomime della signora Tsu si informa alle leggi della musica occidentale. Il frequente alternarsi di questi due mondi musicali è condotto con grande abilità — cosa che era da aspettarsi da un allievo di Hindemith — ma tanta maestria non ci distoglie dal notare l'errata impostazione immaginata dall'autore, dato che i metodi della polifonia occidentale, fortemente contenuti fra " guide " tonali, non consentono una logica applicazione della libera pentafonia musicale orientale. Ne risultarono così vuoti, monotonie e deficenze non compensate neppure da echeggiamenti pucciniani.
Il teatro di Zurigo ha cercato di offrire dell'insolito lavoro una rappresentazione per quanto possibile perfetta. Da lodarsi anzitutto quanti presiedevano all'esecuzione: Eduard Hartogs (direttore), Helmut Hensel (regista) e Max Röthlisberger (scenografo); inoltre i cantanti: Michiko Sunahara (*Tsu*), Rudolf Fiebelkorn (*Yohio*), Charles Gillig e Willi Ferenz (*gli amici di Yohio*).
Una compagnia italiana con eccellenti solisti, coro e orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, diretta da Franco Capuana, ha arricchito il repertorio del Festival con due brillanti esecuzioni: *Un Ballo in maschera* di Verdi e *La Fanciulla del West* di Puccini. Nell'opera verdiana furono soprattutto i solisti Anna Maria Rovere, Carlo Bergonzi, Aldo Protti e Lucia Danieli a conferire un particolare rilievo all'esecuzione. Protagonisti dell'opera pucciniana furono invece Gigliola Frazzoni, Umberto Borso e Gian Giacomo Guelfi.

Il Sadler's Wells Ballet, ospite del Festival, ha un poco deluso in quanto era rappresentato soltanto dal gruppo dei più giovani, i quali apparvero eccellenti per tecnica, ma artisticamente ancora immaturi. Musicalmente interessanti: il balletto *The Rake's Progress*, creato nel 1935 da Gavin Gordon e che a suo tempo aveva suggerito a Stravinski l'opera omonima; le *Danses concertantes* di Stravinski (coreografia di Kenneth Mac Millan) e il balletto *Blood Wedding*, ispirato dal dramma di Garcia Lorca (musica di Denis Aplvor, coreografia di Alfred Rodrigues). Come prima esecuzione svizzera, da parte del corpo di ballo del Teatro di Zurigo, si ebbe il balletto astratto *Il Prisma* che l'autore zurighese Nico Kaufmann ha composto con *verve* ritmica, ma senza originalità, inspirandosi ad un'idea del coreografo olandese Dick Sanders. Queste musiche si fondano sul concetto, già diffuso al tempo del romanticismo, di creare rapporti fra colori strumentali e gamme di colori reali. Se non che i coreografi Vera Pasztor e Ernö Vashegyi hanno tentato di realizzare il loro esperimento con una coreografia spettrale-analitica che non poteva convincere perchè i danzatori, in questa cornice astratta, nonostante la loro tecnica brillante, eseguivano figurazioni concrete, anzi in parte addirittura convenzionali. La parte teatrale del Festival si concluse nel segno di un'alta maestria, con la ripresa della affascinante pantomima *Il Mandarino meraviglioso* di Béla Bartok che la compose nel 1919.
I quattro concerti sinfonici vennero diretti da Hans Rosbaud, Eugene Ormandy, Otto Klemperer e Carl Schuricht, con alterne musiche classiche e romantiche, eseguite con magnifica perfezione dall'Orchestra della Tonhalle di Zurigo. Solisti Yehudi Menuin (*Concerto* per violino di Beethoven), Clifford Curzon (*Concerto* per pianoforte di Grieg) e Géza Anda (*Concerto* per pianoforte KV. 467 di Mozart). Nella *Nona Sinfonia* di Beethoven, diretta da von Schuricht, cantarono i solisti Maria Stader, Katharina Marti, Ernst Hafliger e Otto von Rohr.

WILLI REICH

teatri e concerti

BARI

Positiva e particolarmente intensa è risultata l'attività concertistica barese svoltasi nel bimestre aprile - maggio che segna ormai per tradizione la fine di ogni attività stagionale inerente alla musica.
Alle tre istituzioni concertistiche cittadine (Accademia Polifonica Barese, Camerata Musicale, Fondazione Concerti Niccolò Piccinni) si sono aggiunte in questo bimestre l'Agimus che si è servito della collaborazione dell'Accademia Polifonica Barese e della Fondazione Concerti Niccolò Piccinni, ed il Comitato del Maggio di Bari che, versando adeguati contributi, ha acquisito il diritto di porre la propria etichetta su tre fra le più importanti manifestazioni allestite dalle istituzioni locali riuscendo a costituire una breve serie di concerti alla quale si è appioppato il pomposo titolo di Festival musicale.
A parte i vari concerti nei modi e toni correnti si possono segnalare in ordine di tempo i seguenti programmi meritevoli di maggior rilievo sia per l'interesse delle composizioni in esse contenute sia per il nome degli esecutori.

3 aprile. In un concerto sinfonico allestito alla Fondazione Concerti Niccolò Piccinni, Nino Rota oltre a musiche di Mozart e Stravinski, ha diretto in prima esecuzione assoluta la sua *3ª Sinfonia* facendole dare lo sgambetto alla seconda terminata da tempo ma non ancora eseguita. Per confessione dello stesso autore, questa ultima è stata portata a termine in pochissimi giorni. E' comunque un frutto genuino della personalità di Nino Rota: snella e agile l'architettura disinvoltamente tradizionale; chiara l'impostazione schematica; brillante la policromia strumentale. Tutto risulta gradevole e conseguenziale: la vivacità che sprizza dall'andatura del primo e quarto movimento, il tenue ed epidermico senso elegiaco del secondo in cui sembra adombrarsi la proverbiale giovialità dell'autore, il moderato andamento del terzo. Il concetto di sinfonia è sfrondato da ogni involucro accademico e convenzionale. Vi è assente la ricerca del nuovo ad ogni costo, ma ha molto risalto la raffinatezza delle successioni armoniche e della condotta melodica.

5 aprile. La Camerata Musicale Barese ospita il coro dell'Accademia Polifonica Barese che diretto da Biagio Grimaldi esegue egregiamente brani di Clemens non papa, Palestrina, Felis, de Antiquis, de Baldis, Orlando di Lasso, Jannequin e Mendelssohn, in più una interessante serie di canti popolari delle varie regioni d'Italia fra i quali alcuni di terra di Puglia che lo stesso Biagio Grimaldi ha colto dalla viva voce del popolo ed elaborato per coro.

11 aprile. Ad iniziativa dell'Accademia Polifonica Barese ha luogo nella Cattedrale una solenne manifestazione perosiana, che, preceduta da una nobile allocuzione di S. E. Monsignor Enrico Nicodemo, Arcivescovo di Bari, è stata imperniata su *La Resurrezione di Lazzaro* diretta con passione e competenza da Biagio Grimaldi ormai specializzato interprete di Oratori. Principali esecutori sono stati: il soprano Lina Pagliughi, il baritono Luigi Borgonovo ed il tenore Mino Longo. Contrario ad ogni arbitraria manomissione, Biagio Grimaldi non ha niente tolto e niente modificato (come purtroppo a volte si osa), nella partitura.

30 aprile. Manifestazione conclusiva della stagione organizzata dalla Fondazione Concerti Piccinni e apertura del Festival musicale organizzato dal Maggio di Bari. In un concerto completamente dedicato a musiche beethoveniane, Ettore Gracis ha diretto con molto impegno la Ouverture *Eleonora N. 3*, l'8ª *Sinfonia* ed il *Concerto in mi bemolle* per pianoforte e orchestra del quale Arturo Benedetti Michelangeli ha offerto una esecuzione ino-

bliabile richiamando al Teatro Petruzzelli un gran numero di suoi ammiratori.

10 maggio. La Camerata Musicale Barese presenta un quartetto di clarinetti costituito con notevole iniziativa dal Maestro Attilio Scotese insegnante di clarinetto presso il Liceo Musicale Piccinni. L'interessante programma comprendeva fra l'altro musiche originali di Mozart e Weber.

13 maggio. In un concerto diretto da Biagio Grimaldi, il soprano Livia Peri, il baritono Dante Girotti, il coro dell'Accademia Polifonica Barese e l'orchestra di Bari, hanno eseguito deliziose pagine operistiche di Traetta, Piccinni e Paisiello, nonchè il *Cantico di Frate Sole* per soli, coro e orchestra di Padre Roberto Rosso O.F.M., lavoro di mole considerevole e non privo di episodi ispirati.

15 maggio. L'Accademia Polifonica Barese ha organizzato un concerto profilo dedicato al compianto concittadino Franco Casavola del quale sono state eseguite pagine pianistiche, liriche per canto e pianoforte, frammenti per violino e violoncello e pianoforte. Interpreti sagaci ed impeccabili di questa geniale produzione sono stati: il soprano Rosa Pazienza, il tenore Gino Lo Russo Toma, il violoncellista Arcangelo Masotti, la violinista Ludmilla Cutneszoff ed il pianista Michele Marvulli.

23 maggio. La Camerata Musicale Barese termina la sua stagione con un concerto (secondo del Festival musicale del Maggio di Bari) della grande orchestra di Stoccarda diretta da Hans Hoerner con la partecipazione del pianista Siegfried Rapp.

31 maggio. Chiusura della stagione della Accademia Polifonica Barese e terza ed ultima manifestazione musicale del Festival organizzato dal Maggio di Bari.
Nella Basilica Cattedrale Biagio Grimaldi ha diretto l'*Ode per il giorno di S. Cecilia* di Giorgio Federico Haendel nella elaborazione diligentemente curata da Francesco Mantica che ha pure efficacemente tradotto ritmicamente in italiano il testo inglese del poeta John Dryden. La manifestazione ha suscitato il plauso unanime dei moltissimi intervenuti fra i quali era lo stesso Mantica. Hanno collaborato con Grimaldi il soprano Maria De Santis Bruno, il tenore Gino Lo Russo Toma, il coro dell'Accademia Polifonica Barese e l'orchestra di Bari. Il lavoro è stato per la prima volta eseguito a Bari.
I giovani iscritti all'Agimus sono intervenuti numerosi, entusiasti e plaudenti ai concerti sinfonici del 3-19-30 aprile appositamente ripetuti per loro dalla Fondazione Piccinni, nonchè al concerto del complesso corale dell'Accademia Polifonica Barese che il 31 maggio Biagio Grimaldi ha diretto eseguendo un programma *ad hoc*.
I concerti sinfonici sono stati con garbo e chiarezza illustrati ai giovani da Nino Rota, quello corale dal compilatore della presente nota che ha pure quale organista partecipato ai concerti del 16 aprile e del 31 maggio, e quale pianista al concerto profilo di Franco Casavola.

DONATO MARRONE

BOLOGNA

Periodo particolarmente intenso di vita musicale quella che andò dalla metà di marzo alla fine di maggio, ben meritato dal pubblico bolognese che vediamo farsi sempre più numeroso con un buon fondo di giovani, e non soltanto per i grandi nomi.
Il 15 e il 20 marzo, per il Centro Universitario Musicale si sono presentati rispettivamente il giovane pianista austriaco Joerg Demus e il clavicembalista L. Ferdinando Tagliavini. Dopo una parte dedicata a Bach, il pianista Demus ha eseguito Schumann e Debussy; interamente bachiano il programma del clavicembalista Tagliavini, che ha alternato la parte solistica concertando con il sensibilissimo flautista Paolo Varetti le tre *Sonate* per flauto traverso e cembalo obbligato. Pezzo comune ai due concertisti era la *Fantasia cromatica e Fuga* di Bach: due esecuzioni di alto livello interpretativo ma su due mezzi sonori nettamente antitetici; casuale è stata la scelta e casuale la breve distanza dei due concerti: comunque è venuto spontaneo un raffronto estremamente interessante, che avrà fatto pensare i più riflessivi fra il pubblico. In aprile, un *récital* del pianista Geza Anda e una curata esecuzione del nutrito coro Universitario Romano, diretto da Franco M. Saraceni, in una vasta escursione attraverso la nostra produzione polifonica. Alla fine di maggio, a chiusura dell'ottimo ciclo organizzato dal Centro, si è avuto uno dei concerti più interessanti di questi mesi, per ambiente e per novità dello strumento: esecutore l'organista Tagliavini, sull'originale organo cinquecentesco della chiesa di S. Martino.
Se per Frescobaldi e Scarlatti le sonorità e le possibilità del magnifico strumento, miracolo della tecnica costruttiva di un grande organaro ferrarese, erano in un certo senso predestinate, per i frammenti di Clerambault e di Couperin, ma soprattutto per la *Pastorale* e i sei *Preludi corali* di Bach, scelti fra quelli senza la prescrizione del pedale, l'organo classico italiano, assieme ad un organista che lo studia amorosamente, ha senza discussione dimostrato che può individuare la trama della polifonia più complessa e distinguere, pur su una sola tastiera, il *cantus firmus* delle più commosse formule bachiane.
Con la qualità dei dieci programmi presentati nel breve giro di un mese, dalla metà di aprile alla metà di maggio, l'Ente Autonomo del Teatro Comunale ha ricompensato il ritardo nell'allestimento della stagione concertistica. Particolarmente cara al pubblico bolognese l'esecuzione delle nove *Sinfonie* beethoveniane in quattro concerti, diretti da Molinari Pradelli, Dixon, Moralt e Celibidache; quest'ultimo in una nitida esecuzione della *Quinta* e della *Sesta* e, in un secondo concerto, della *Nona*. Dopo diversi anni che mancava da Bologna, si è potuto ascoltare l'esecuzione, quasi d'obbligo annualmente in altri centri musicali, della *Matthäuspassion*, eseguita dal Bach Chor di Monaco e dalla Bayerischen Staatsorchester, diretta da Karl Richter. Due *récitals*, il primo del soprano Gloria Davy, già ben nota in Italia e il secondo del violinista Oistrach, e un concerto diretto da Carlo F. Cillario, con musiche di Respighi, Zafred, Casella e Verdi, hanno concluso la stagione.
Dalla società Fildis, che da diversi anni annovera un'attività particolarmente dedicata alla musica da camera, sono stati curati sei concerti, fra cui ricordiamo quelli dei pianisti Pertile e Lessona e del duo Benedetti-Liviabella, violoncello e piano.
Un eccezionale pubblico giovanile ha continuato ad affollare i concerti pomeridiani organizzati dalla Gioventù Musicale d'Italia: senza tralasciare di notare i concerti del pianista canadese Ray Dudley, in un programma intelligentemente eclettico e del Duo Gino Poggi e Enzo Sarti (violino e pianoforte), vogliamo dire qualcosa di più sulla buona affermazione dell'Orchestra d'Archi della Gioventù Musicale, costituita in massima parte da allievi o da giovani diplomati del Conservatorio G. B. Martini e diretta dal maestro Vittorio Buffi. Troviamo accettabilissima e motivata la simpatia che ha accolto questo gruppo e speriamo che il concerto sia il primo di una lunga serie. Un programma — dal Bach dello splendido *Concerto* in re minore per clavicembalo e archi, con la partecipazione del clavicembalista Tagliavini, al Torelli e al Vivaldi dei *Concerti grossi* — che nella *Sinfonia da chiesa* di Manfredini è stato marcato da una nota di sana e vivace filologia: per il basso continuo (per quanto sappiamo, è la prima volta che un fatto del genere si avvera nella pratica concertistica italiana d'oggi) si è fatto uso di un autentico Organo positivo della fine del '700. Una nota che può sembrare di sola curiosità, ma che rimane indice positivo di intelligenza di alcuni fra i molti problemi esecutivi.

SERGIO PAGANELLI

LA SPEZIA

Nei giorni 14 e 15 dello scorso maggio, sulle scene del Teatro Astra è ritornato *Santa poesia*, dramma lirico in 3 atti di Domenico Cortopassi, su libretto di Augusto Novelli e Giovacchino Forzano, ambientato nella Milano delle Cinque Giornate.
L'attuale nobile edizione, affidata — nelle parti principali — al soprano Mirka Berny (*Marcella*), al tenore Nino Scattolini

(*Piero*) ed al baritono Angelo Ferraro (*Targotti*), sotto l'abile ed appassionata concertazione e direzione del maestro Ottavio Marini, ha visto rinnovato il successo di pubblico e di critica riportato dall'opera del Maestro lucchese al suo primo apparire alla Spezia nel lontano 1909 e nelle successive riprese a Livorno, La Spezia e Lucca del 1912, ove ebbe l'ambito apprezzamento di Giacomo Puccini, presente ad una recita, e ancora alla Spezia e a Milano (teatro Carcano) del 1932.

Il folto uditorio intervenuto alla due recenti rappresentazioni spezzine è rimasto di nuovo preso dalla ispirata vena melodica da cui è pervasa la pregevole partitura, che, alternando felici momenti di spontaneo ed elevato lirismo ad altri di intensa drammaticità, può ben figurare accanto alle più preziose gemme che immortalano l'Ottocento musicale italiano.

Meritate quindi le frequenti e ripetute acclamazioni rivolte al geniale compositore — onorato nell'ottantesimo compleanno — ed ai valorosi interpreti del suo melodramma.

L'Associazione Amici della Musica Santa Cecilia ha felicemente concluso la Stagione concertistica con un brillante concerto del Complesso d'Archi di Genova diretto magistralmente da Carlo Zecchi. Il programma, piacevole ed interessante, comprendeva musiche di Corelli, Bach, Boccherini, Mozart e la pregevolissima *Musica per archi* di Mortari.

s. b.

LIVORNO

A chiusura della stagione musicale alla Casa Comunale di Cultura, un concerto da mettere in rilievo è quello effettuato dal violinista Giulio Bignami e dal pianista Eriberto Scarlino. I due noti e valorosi concertisti, docenti rispettivamente del Conservatorio di S. Cecilia di Roma e del Conservatorio Cherubini di Firenze, hanno eseguito con perfetta fusione e con vera bravura tecnica due Sonate di Bach e la *Sonata op. 108* di Brahms, sottolineando ogni dettaglio, ponendo in luce la fisonomia e lo stile dei due autori, guadagnandosi l'entusiastico applauso del folto pubblico.

L'ARC (Associazione Riunite Concerti) da parte sua ha chiuso la stagione con un Concerto dell'Orchestra Sinfonica di Stoccarda diretta da Hans Hoerner e con la partecipazione dell'abilissimo pianista tedesco Siegfried Rapp che suona con la sola mano sinistra avendo perduto il braccio destro durante l'ultima guerra. Sono stati eseguiti con precisione ma non certo con brillantezza la famosa *8ª Sinfonia* in si minore (*Incompiuta*) di Schubert, la *5ª Sinfonia* in do minore di Beethoven, l'*Ouverture* del *Tannhäuser* di Wagner e, come novità, il *4º Concerto* per pianoforte (per la sola mano sinistra) ed orchestra di Prokofiev, concerto questo che per la sua estrema frammentarietà e per le sue inconsiderate stranezze, non aggiunge niente alla fama del compositore russo.

R. DEL CORONA

CREMONA

La Amministrazione comunale presieduta dal Sindaco rag. Arnaldo Feraboli ha offerto alla cittadinanza cremonese un concerto realizzato dall'Accademia Musicale di quella città, al quale ha partecipato, per la esecuzione di *Concerti* di Giuliani e di Vivaldi, il chitarrista Enrico Tagliavini. Con questa manifestazione, realizzata in Palazzo Cittanova si è chiuso il ciclo concertistico dell'Accademia Cremonese per l'anno '56-'57 che ha visto l'organizzazione di altri sette concerti. Essi hanno avuto luogo nel Duomo di Casalmaggiore, nel Teatro di Piadena ed in quello del Provveditorato agli Studi, nel Tempio di S. Antonio e S. Ambrogio a Cremona e in Palazzo Cittanova.

Hanno collaborato, quali solisti, il soprano Giovanna Mutti, il violoncellista Pugliese ed i violinisti Pestoni e Varesi mentre ha validamente diretto tutte le manifestazioni il Maestro Marco Brasi.

Sono state eseguite musiche per archi di Vivaldi, Corelli, Dall'Abaco, Mozart, Giuliani, Grieg, Ciaikovski, mentre il pubblico, rispondendo con entusiasmo agli intendimenti degli organizzatori, di diffondere tra il popolo la conoscenza della musica, è stato ammesso gratuitamente ad ogni manifestazione. Hanno collaborato con sovvenzioni il Comune di Cremona e vari Enti cittadini.

c. c.

RAVENNA

Un ottimo successo ha arriso alla breve stagione lirica del Maggio Musicale Ravennate al Teatro Alighieri. Furono date *Otello* e *Andrea Chénier* con due recite ciascuna interpretate rispettivamente da Carlo Guichandut, Rosanna Carteri, Giuseppe Taddei la prima; Franco Corelli, Anna De Cavalieri, Aldo Protti la seconda. Ottima anche, nelle due opere, la prestazione del tenore concittadino Vittorio Pandano.

Questa fortunata stagione lirica, cui è intervenuto un pubblico numeroso ed entusiasta, ha avuto come eccellente direttore e concertatore il Mº Mario Parenti.

In precedenza era terminato il ciclo dei concerti organizzati dalla Società Amici della Musica che, inaugurato dalla famosa e perfetta Orchestra da camera di Stoccarda, era continuato con le esecuzioni del chitarrista Segovia, acclamatissimo, del violinista Bignami, del Quartetto Carmirelli, del pianista Tachinau, del Duo Giangrandi-Eggmann, della pianista concittadina Carmen Calza, del pianista Blankenheim, del Duo Varetti-Tagliavini (flauto e clavicembalo), del violoncellista Rohan De Saram, del Gruppo madrigalistico G. B. Martini diretto da Adone Zecchi, del Duo Mainardi-Zecchi e del violinista Berl Senofski.

In complesso una ottima stagione, che conserva una eccellente tradizione e che ha visto al Teatro Alighieri e alla Sala Dantesca una soddisfacente affluenza di soci e non soci.

R. C.

ALLA RADIO

Una quindicina di opere teatrali contemporanee — cifra invero rispettabile — sono state diffuse dalla RAI durante il periodo estivo. Tre di esse — *Malafonte* di Lavagnino, *Il Giudizio universale* di Tosatti e la più nota *Medium* di Menotti, anche comparsa or non è molto sui teleschermi — si inserivano nel quadro della Stagione Lirica della Radiotelevisione Italiana. Le rimanenti costituivano gradite repliche (ricordiamo tra l'altro la pizzettiana *Figlia di Iorio* e *Hutalabi* di Porrino), o, pur rivestendo a volte carattere di novità, figuravano in edizioni non originariamente radiofoniche, in quanto registrate in teatri (*Figliuol prodigo* e *Venere prigioniera* di G. F. Malipiero, *Domanda di matrimonio* di Chailly, *Scuola delle mogli* di Liebermann, ecc.) o direttamente riprese da Festival internazionali, come è il caso della nuovissima *Armonia del mondo* di Hindemith.

Malafonte, per quanto rappresentata in prima assoluta ad Anversa nel 1952, venne composta dal Lavagnino una ventina di anni or sono. Da un Lavagnino quindi ancora assai giovane — tuttavia non privo di una pronunciata musicalità e di un bagaglio tecnico già ragguardevole —, ancora ineluttabilmente orientato verso stilemi formali e verso modi linguistici della più schietta tradizione operistica, appena dissimulata da più aggiornati procedimenti, come l'edizione in parola ha avuto modo di rivelare.

Più recente *Il Giudizio universale*, presentato alla Scala nel 1956, e che costituisce il lavoro di maggior impegno del musicista romano.

Variamente giudicata dalla critica, quest'opera, di scrittura pressochè tradizionale e immune da atteggiamenti rivoluzionari, conferma, se non tutte le promesse racchiuse nei precedenti lavori, *Il Sistema della dolcezza* e *Partita a pugni*, alcune costanti ispirative del teatro tosattiano, l'ironia e il lirismo; anzi la componente lirica, qui più accentuata, dà vita ai momenti maggiormente suggestivi della partitura.

Intensa e di non trascurabile importanza l'attività sinfonica svolta dalla RAI in questi ultimi mesi, pur facendo astrazione dalle non poche riprese e registrazioni logicamente effettuate, sulle quali sarebbe ozioso indugiare. Per il ciclo Musicisti Francesi Contemporanei, sono state offerte il 6 giugno musiche di Michel Ciry e Charles Chayner, vincitore, quest'ultimo, di un Prix de Rome. Il Ciry, noto anche per l'attività esplicata nel campo delle arti plastiche, era presente con *Stele per un eroe*, un lavoro pensoso e di severa ispirazione che rappresenta il suo primo esperimento musicale, e con un iperteso e farraginoso

Concerto per pianoforte e strumenti a fiato, indicativo, e non si direbbe validamente, della recente evoluzione stilistica del compositore. Per contro, quindi, è parso particolarmente organico, e forse a ragione, l'energico *Concerto* per orchestra d'archi del Chaynes, trasmesso subito dopo.

A chiusura di un programma realizzato da Ferruccio Scaglia (venerdì 14 giugno), comprendente anche il *Concerto* per violino e orchestra di Kaciaturian (solista il promettentissimo Salvatore Accardo), figurava la *Sinfonia americana* di Mannino, intessuta di elementi etnici, ma non per questo disdegnante l'apporto dei più disparati fattori: una composizione quindi fondamentalmente sincretica, di affabile e sciolta comunicativa.

Per restare alle manifestazioni sinfoniche del venerdì, segnaleremo i concerti affidati alla direzione di Paul Strauss, Franco Caracciolo, Ettore Gracis, A. La Rosa Parodi e, nuovamente, di Ferruccio Scaglia.

Il primo ha riprodotto, dopo *Turandot* di von Einem, la *Sonata drammatica* per pianoforte e orchestra di Porrino, efficace solista Lea Cartaino Silvestri. La composizione è apparsa sotto alcuni riguardi pregevole; fine nella tecnica, curata nella forma. Sua caratteristica principale un tono romantico, intensamente drammatico.

Franco Caracciolo ha eseguito tra l'altro due brani di Sangiorgi: un'opaca *Sarabanda* e una scorrevole *Giga*, posti ad apertura di un eclettico programma.

Di notevole interesse culturale il concerto interpretato da Ettore Gracis, interamente riservato a musicisti jugoslavi contemporanei: da Osterc (*Ouverture classica*) a Kelemen (*Improvvisazione concertante* per archi), da Gotovac (*Coro sinfonico*) a Sulek (*Concerto classico*) e a Slavenski (*Balkanophonia*). Musicisti dall'arte più o meno palesemente imbevuta di dati folcloristici, architettonicamente solida ancorchè legata ad una scrittura di una modernità assai circospetta, a volte, anzi, forse intenzionalmente rifacentesi a modi ormai superati (Sulek): arte, nondimeno, ugualmente indicativa del nostro tempo.

Sempre attingenti al patrimonio popolare, ma forse di una maggiore svariatezza di colori, le musiche argentine ascoltate qualche giorno più tardi sul Programma Nazionale e che qui citiamo a cagione di qualche loro tratto in comune con le precedenti. Dirigeva José Rodriguez Fauré. Tra gli autori, accanto ai noti Gianneo e Ginastera, figuravano Torrà, Williams, Albano, Milici e Buchardo.

Esclusivamente dedicato a musiche d'oggi il concerto diretto da A. La Rosa Parodi, spaziante dalla *Suite-serenata* per piccola orchestra di Sgrizzi, opera affabile, di cauta ma gustosa modernità, alla *1ª Sinfonia* di Sciostakovic: al centro l'agile e spiritoso *Concerto* per due pianoforti e orchestra di Poulenc.

Due prime esecuzioni impreziosivano il programma offerto da F. Scaglia (6 settembre): il nuovo *Concerto* per violino e orchestra di Giulio Viozzi (solista Franco Gulli) e il *Divertimento sopra un tema di Casella* recentemente scritto da Costantino Costantini: lavoro versicolore, contesto di polimorfi episodi sonori spontaneamente germoglianti dalla premessa caselliana.

Fondamentalmente pervaso di drammaticità e ravvivato da rapsodici abbandoni, il *Concerto* del compositore triestino, ben dettato per lo strumento solista, si lascia soprattutto apprezzare per la sua sostanza tematica plasticamente delineata, per la sua perspicuità discorsiva oltre che per l'armonistica non astrusa, pur tuttavia garbatamente moderna.

Grazie alle sedute di musica da camera periodicamente programmate sia per il Sindacato Musicisti Italiani sia per il Sindacato Nazionale Musicisti è stato possibile ascoltare lavori, riteniamo, di rara esecuzione: tra l'altro — nelle trasmissioni riservate al primo di detti enti — la *Seconda Piccola Suite* per violino e pianoforte e *Preludio, Grave e Finale* per clarinetto, tre archi e voce femminile di Manzoni: composizioni di alquanto esoterica scrittura; un'agevole pagina per pianoforte di Medin (*Campagna romana*); garbate ma consuetudinarie liriche di Alfredo Cece e di Rubino Profeta, ed infine tre aforistici ed accademici *Piccoli pezzi in si bemolle* per

flauto, oboe e clarinetto di Aldo Clementi.

Dal canto suo il Sindacato Nazionale Musicisti ha offerto una delicata *Ninna Nanna* per pianoforte di Tedoldi, una *Sonata* per violoncello e pianoforte di Ferrari, solida e ben congegnata, ed ancora, di Medicus una *Fantasia sopra un tema di Mozart*, e di Felice Quaranta la *Musica per violino, viola e violoncello*, realizzata in terzi di tono: composizione effettisticamente interessante, timbricamente sagace, che va ad arricchire con profitto la non copiosa letteratura musicale redatta secondo sistemi a temperamento pluricromatico. Il 10 giugno sul Programma Nazionale sono state presentate alcune composizioni di Mario Corti Colleoni. Tra queste, accanto ad un monocromo e monocordo *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* per oboe e pianoforte, ad una spiritosa *Lezione di canto* per soprano e pianoforte e ad una *Sonatina a tre* per violino, violoncello e pianoforte, adorna di un cantabile Adagio, si inserivano *Due tempi* per flauto e pianoforte e un *Andante drammatico* per pianoforte, realizzati seguendo i precetti di una nuova tecnica musicale, detta «dinamica-poli-atonale», dovuta allo stesso Corti Colleoni, tecnica che presenta la particolarità di risultare fondata su tre serie di otto suoni ciascuna, dedotte da tre tetracordi sovrapposti cromaticamente. L'audizione, più che svelare le peculiarità o la validità di questo ennesimo sistema compositivo, ha palesato, piuttosto, l'antagonismo esistente tra una sostanza musicale virtualmente consuetudinaria ed una tecnica tendenzialmente novatrice.

Sempre in giugno, due trasmissioni del Terzo Programma hanno dato modo di conoscere brevi lavori di compositori estremisti, lavori — diciamolo chiaramente, bandendo ogni eufemismo — assai deludenti, alla cui concezione non sono estranei i portati dell'esperienza elettronica, donde i desueti effetti sonori ottenuti da normali strumenti, quali il flauto e il pianoforte. Si trattava di *Cinq Incantations* per flauto solo di Jolivet; *Piano Piece* di Morton Feldman; *Impromptu-Variations I, II* per pianoforte di Pousseur; *Sonatina* per flauto e pianoforte di Boulez; *Klavierstücke*, II serie, di Stockhausen; *Music for changes* per pianoforte di John Cage: null'altro, ci è parso, che gelidi timbri, suoni errabondi, successioni asmatiche, contraddistinte da nessi astrusi e affette da atassia ritmica.

Il Terzo Programma ha inoltre diffuso, nel corso dell'estate, quattro pregevoli liriche di Luigi Colonna, una spigliata *Sonatina* per tromba e pianoforte di Jacques Castérède, una non vana *Sonata* per viola sola di Donatoni.

Ottimi e di considerevole interesse i due cicli *La Trascrizione musicale*, effettuato a cura di Carlo Marinelli, e *Antologia di musiche contemporanee*, settimanalmente presentati dal Terzo.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

Dopo *Carmen* e *Andrea Chénier*, ritrasmesse in giugno in edizione registrata, la TV ha messo in onda due opere comiche di autori nostri: la rossiniana *Italiana in Algeri* (10 luglio) e *Il mercato di Malmantile* di Cimarosa (4 settembre), l'una offerta direttamente dagli studi televisivi, l'altra fatta conoscere nell'allestimento del Teatro Verde nell'isola di S. Giorgio in Venezia.

Realizzazione per molti aspetti sconcertante quella dell'*Italiana in Algeri*, e *more solito*, a cagione della regia cui vanno ascritte le innumeri licenze che hanno sostanzialmente snaturato l'essenza dell'opera, intesa in più punti, come è apparso da talune soluzioni di un gusto e di una comicità assai discutibili, in chiave di rivista e di operetta.

Di pregio l'interpretazione musicale. Sotto la guida di Nino Sanzogno si sono distinti i cantanti Mario Petri (*Mustafà*), Rina Gary Falachi (*Elvira*), Alvinio Misciano (*Lindoro*), Teresa Berganza (*Isabella*).

Quanto alla squisita partitura settecentesca, recentemente riesumata da Guido Pannain, che ne è stato anche l'accorto revisore, segnaleremo la sobria e suadente ripresa televisiva di Carla Ragionieri.

FA. BRU.

NOTE MUSICALI

modulazioni

Bolzano, settembre

Tra il 27 agosto ed il 9 settembre si sono svolte presso il Conservatorio di Bolzano le gare eliminatorie e finali della IX edizione del Concorso pianistico intitolato al nome di Ferruccio Busoni.

Le commissione giudicatrice, presieduta dal Maestro Cesare Nordio, direttore del Conservatorio Monteverdi di Bolzano, era costituita dai Maestri Aprea, Castelnuovo-Tedesco, Magaloff, Orlof, Scionti, Silvestri, Vogel e Wührer. Alle gare eliminatorie, che si sono protratte per una settimana hanno partecipato ventotto pianisti, opportunamente scelti tra quanti avevano aderito al Concorso; di questi, undici erano statunitensi, otto italiani, due argentini, due tedeschi, uno greco, uno danese, uno francese ed uno belga.

Alla fine della prima tornata sono stati ammessi alle gare finali nove pianisti: cinque statunitensi (Marion Zarzeczna, Jerome Lowenthal, Ivan Davis, Jeanne Dowis e Phillip Evans), una greca (Andree Daras), un'argentina (Martha Argerich), un italiano (Alberto Colombo) ed un tedesco (Ludwig Hoffmann).

Le finali hanno occupato tre giorni. Infine si sono conosciuti i risultati: la giovane pianista argentina Martha Argerich ha vinto il primo premio, mentre il secondo è stato diviso tra gli americani Davis e Lowenthal; il terzo è stato assegnato all'americana Dowis, il quarto al tedesco Hoffmann, il quinto ad Alberto Colombo. Il pubblico, a sua volta invitato ad esprimere il suo giudizio ha invece chiaramente indicato il tedesco Hoffmann come il pianista più meritevole.

■

Le aule del Conservatorio di Bolzano, certo uno dei più belli che si conoscano, hanno ciascuna una doppia porta che si apre sul corridoio. Così due aule attigue sono praticamente isolate da quattro porte, in modo che dall'una non è possibile ascoltare cosa si suona nell'altra. Ma se quattro porte sono sufficienti a garantire l'isolamento acustico, due non bastano. Per questo nei corridoi si sentivano, nei giorni del Concorso, venti pianisti contemporaneamente. Tutti studiavano furiosamente in vista delle prove imminenti; gli americani poi erano ancor più furiosi, nella loro continua ricerca del forte e del presto. Tante porte uguali con sopra scritto Organo, *oppure,* Contrabbasso *od ancora* Materie letterarie *o se volete* Strumenti a fiato *e via di seguito. Ed invece ne sortivano l'*Aurora, *la* Fantasia, *il* Carnaval, *la* Suggestione diabolica *e tutte le altre venti musiche pianistiche condotte da venti giovani strumentisti, invisibili, e però agitati e frettolosi: per finire in tempo, per poter riprendere ancora una volta la* Toccata e fuga, *la* Mazurka, *l'*Appassionata. *Quaranta mani, venti pianoforti, un unico furore interpretativo: sensazione paurosa ed affascinante di un confuso integralismo pianistico.*

■

Cinque americani su nove finalisti, tre americani su sei vincitori. Evidentemente reggimenti di validi pianisti si stanno preparando, nelle scuole americane, per scendere in questo vecchio mondo a conquistarlo a colpi di ottave e di trilli. Per la verità questi che abbiamo sentito (ed ora pensiamo con terrore alle retroguardie che seguiranno) colpiscono duramente, rapidamente e precisamente la tastiera denunciando una preparazione tecnica di primo ordine, addirittura sorprendente quando si pensi (e la prima pattuglia autorizza a pensarlo) che si tratti di una media indicativa di tutta un'impostazione scolastica. Noi in Europa ed anche in Italia abbiamo alcuni pianisti che si raccomandano più per l'esatta sicurezza del giuoco delle dita che per l'immaginazione delle esecuzioni. Ed allora diciamo: "Peccato". In America invece, se si deve giudicare da quei valenti giovanotti incontrati a Bolzano, il totale disinteresse per tutto quanto esuli dalla solidità dell'impianto tecnicistico viene indicato ai giovani pianisti come una meta da non perdere mai di vista.

Ma quello che sorprende, nei giovani pianisti americani, è l'uniformità dei motivi che li distinguono, appunto in tema di eccezionale capacità tecnica e di carenza di fantasia interpretativa; sorprende perché l'America del Nord è un paese tanto grande e ricco di così diverse derivazioni da far ritenere improbabile una unitaria impostazione scolastica nel settore dell'interpretazione pianistica. Inoltre molti di questi giovanotti hanno soggiornato a lungo in Europa, entrando in contatto con maestri e con colleghi delle più diverse formazioni.

Ma quando si piantano là, davanti alla tastiera, sembrano appena sbarcati da un quadrimotore che li abbia raccolti in una deserta landa lontana in cui, dalla nascita o da poco dopo, siano stati costretti per dieci ore al giorno a battere i tasti sotto la guida di maestri inflessibili e distaccati, senza avere mai avuto tra le mani un disco microsolco. Quando poi hanno preso l'avvio, l'ascoltatore un po' avvertito li ascolta ammirato e sgomento.

■

Martha Argerich ha sedici anni e sembra appena riemersa da una cave esistenzialista dell'immediato dopoguerra. Ha i capelli lunghi e disordinati, ma è una ragazza gradevole e vivacissima. Suona lo strumento con dolce abbandono, con giusto controllo, insomma con un equilibrio meditato; nella sua esecuzione della chopiniana Sonata op. 58 *taluni hanno rilevato qualche inflessione non valida, anche se accettabile. Ha vinto il premio Busoni a sedici anni di età; secondo taluni sarebbe stato meglio non assegnare il premio, secondo altri (anzi secondo la chiara indicazione del pubblico) il premio avrebbe dovuto andare al tedesco Hoffmann. Quest'ultimo è un pianista di non comuni capacità, ma sembra più portato alle impennate eroiche che alla ricerca di una meditata dimensione interpretativa. Per conto nostro il premio alla giovanetta dai lunghi capelli è stato ben dato. Un vecchio e famoso maestro ed allenatore di tennis scartava, quando si trattava di scegliere i giovani giocatori da indirizzare all'attività agonistica, quelli che ottenevano buoni risultati sviluppando con sicurezza tutta la serie dei colpi, dal dritto al rovescio, dal servizio al pallonetto. Preferiva quelli che altrettanto buoni risultati conseguivano pur essendo ancora incerti in una o in due manovre: perché una volta imparate le altre avrebbero raggiunto risultati più vistosi.*

Certamente qualche colpo ancora manca, alla ragazza argentina. Ma i risultati fin qui ottenuti e le sue singolari attitudini inducono a prevedere per lei una felice carriera.

■

Il problema di Bolzano e dell'Alto Adige è complesso e di difficile soluzione. Non è certo questa la sede più adatta per trattarne; ma si può sottolineare l'importanza extramusicale che il Concorso Busoni va assumendo di anno in anno nella vita della città. Vi sono a Bolzano un buon numero di giovani intellettuali, di lingua italiana e di lingua tedesca, che hanno ravvisato la necessità di abbandonare i vecchi schemi della contrapposizione dell'uno all'altro sciovinismo e di gettare piuttosto le basi di una nuova civiltà comune impostata sulla accorta valorizzazione di tutti quei motivi che possono costituire elementi di un comune discorso civile. Abbiamo incontrato due di questi giovani, l'uno italiano e l'altro tedesco, entrambi attivissimi nella vita politica locale, nell'ambito, il primo, della Amministrazione Comunale, il secondo della Provinciale. Hanno estremo bisogno di articolare nuove tradizioni, su cui appunto elevare l'edificio della convivenza tra i due gruppi. Per questo hanno tanto interesse al Premio Busoni, dimostrano tanta fiducia nei suoi sviluppi, tanta riconoscenza per i suoi ideatori. Oggi forse il Concorso pianistico costituisce uno dei più validi punti d'incontro tra la popolazione dell'uno e dell'altro gruppo. La sua vasta risonanza in Europa e fuori, poi, testimonia la nascita, sia pure lenta, di una nuova tradizione culturale locale, distaccata dalle antiche posizioni propagandistiche dell'una e dell'altra parte.

PANFILO

RECENSIONI:

libri

ALBERTO FAVARA. ***Corpus di musiche popolari siciliane.*** A cura di Ottavio Tiby. 2 Voll. in-4° di pp. XXII-172; 582, con 2 tav. f.t. Milano, Ricordi, 1957 (Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, supplem. agli Atti n. 4).

« Il contadino che zappa non canta, havi l'ammansatura ni li manu, lu zappuni. A cu ci po' spirciari di cantari? La sira, quannu torna a lu paisi, spara 'na canzuna... A li carritteri la vuci ci risacca, ci trema cu lu carrettu 'nti la nota longa all'urtimu. Perciò 'un si capisci bonu chiddu chi cantanu. Lu viddanu canta rusticamenti, lu carritteri l'adorna, è abbilluta... Ogni paisi avi lu so' tonu ». Queste, insieme ad altre, sono « notizie ed apprezzamenti sul canto di vari paesi o su particolarità della musica popolare forniti ad Alberto Favara » circa mezzo secolo fa, e riportati oggi nel prezioso *Corpus di musiche popolari siciliane*, pubblicato dall'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, a cura di Ottavio Tiby.

Certo se si considera che uno dei punti più critici della documentazione etnografica e folcloristica in Italia, è oggi il problema dell'indagine diretta, è facile comprendere il valore che viene ad assumere questo *Corpus* siciliano, con i suoi 1090 esempi, tra ritmi e melodie, tutti raccolti *in loco*, in condizioni obiettive e presso quei gruppi sociali (in prevalenza contadini, carrettieri, marinai) che per la loro storia conservavano, e in parte oggi conservano, il folclore più arcaico e tradizionale; raccolti, cioè, mediante quei concreti dati dell'esperienza e tali da essere considerati un nuovo contributo alla dissoluzione di quella mitica astratta letteraria visione di un « popolo » (i cui germi dell'equivoco sono già nella *Lettera semiseria* del Berchet) che ad un certo punto, durante il romanticismo ma anche nei primi anni di questo secolo, e in un determinato ordine di studi, non si è più saputo esattamente « cosa » e « dove » fosse. Di questo presupposto metodico, che può considerarsi come uno degli stimoli produttivi della esperienza positivistica, oltre che di una qualificata preparazione tecnico-musicale, si servì il Favara, che a ragione viene posto, nell'acuta e interessante premessa del Cocchiara, fra i classici e pionieri dell'etnomusicologia. Cocchiara, anzi, cita più volte Bartok: con il quale, è evidente, l'analogia è di ordine temporale più che storico-culturale (ad eccezione forse di un comune denominatore naturalistico nella ricerca). Diverse le situazioni in cui essi operarono, fra l'altro l'uno in scala regionale e l'altro in scala nazionale (e internazionale), e diverse pertanto le soluzioni individuali che essi diedero (a parte i giudizi di merito) al rapporto colto-popolare (per cui le composizioni del Favara non potevano riecheggiare alcuna similitudine con i musicisti europei centro-orientali dell'800 o dei primi anni di questo secolo, accostatisi al folclore). Ma sul piano della ricerca e per il modo in cui il Favara si immerse nel mondo « subalterno », egli è da considerare uno dei pochi musici, direi l'unico, che possa rientrare in una tradizione di studi, non soltanto siciliana, da Pitè e Salomone Marino come osserva acutamente il Cocchiara, ma in tutta la nostra gloriosa letteratura meridionalistica: ed ecco perchè la più che lodevole odierna pubblicazione esula, per il suo rilievo, dal campo specifico. Quanto poi alle difficoltà, agli ostacoli, alle resistenze che questi manoscritti, per la pubblicazione, hanno superato, essi non sono soltanto dovuti, come *affettivamente* si potrebbe credere, ad un particolare destino personale, ma a tutto un orientamento della cultura italiana: da una carenza di interessi per la ricerca musicologica e dal misconoscimento di alcuni risultati preziosi dell'esperienza

positivistica sino ad una pretesa autosufficienza «culta», intesa più che dal punto di vista estetico da quello di una egemonia culturale. E in tal senso il presente *Corpus* è un'ottima *revanche*.
Il merito del Tiby consiste nell'aver dato una «formale» veste scientifica a questo ricchissimo materiale affollato di trascrizioni, appunti, notazioni: un lavoro di sistemazione che fa rimpiangere ancora una volta la scomparsa di uno studioso che ha privato del suo talento l'indagine scientifica italiana. Elenchi dei canti, delle località, delle persone, riproduzione delle sole linee melodiche, classificazione tipologica, interpretazione di struttura. Questo il lavoro del Tiby che non può considerarsi, è chiaro, «strumentale»: ma un lavoro di metodo, di criteri, di concetti. Ed è appunto su questi che è possibile avviare una discussione non soltanto sul folclore musicale siciliano, ma su quello italiano, e il metodo in generale.
Una delle constatazioni più interessanti è che «il più caratteristico canto popolare siciliano è fondato sulla sensazione modale e non sulla tonale». Infatti di 703 melodie costituenti il *Corpus*, 500 sono modali, e si tratta delle più tradizionali. Questa constatazione è molto importante: poichè, come risulta dai recenti studi e ricerche sulla musica popolare italiana, il senso *modale* non è una peculiarità siciliana, ma si tratta di un substrato comune e antico dell'area mediterranea. Ma il problema da affrontare, non nuovo per gli esperti di etnomusicologia è: quale modalità? Un discorso particolareggiato su tutta la questione è da rinviare ad altra sede, essendo impossibile svolgerlo nell'economia di una nota informativa. Ma non si può non rilevare che lo stesso Tiby, che è stato uno studioso della musica greco-romana e bizantina, non solo ha delle perplessità ma anzi non crede che queste modalità siano da ridimensionare secondo le misure del *tetracordo* greco o dei *modi* orientali-chiesiastici, bensì con altri criteri: e forse qui si potrebbe osservare che se alcune note critiche del *Corpus* fossero state più *etno*-musicologiche, sarebbe balzata, d'un tratto, la copiosa letteratura sull'argomento (nella quale, di rilievo, gli scritti del Sachs). Ma il fatto altrettanto importante è che delle stesse convinzioni fosse il Favara il quale, proprio perchè puntato su alcuni cardini del positivismo-naturalismo, fu soltanto sfiorato dal «grecismo» allora imperante: convinzioni che stimolano il desiderio di vedere raccolti le sue conferenze e i suoi scritti «teorici» (tra i quali quella interessante «comunicazione» del 1903, *Le melodie tradizionali di Val di Mazara*, in occasione del III° Congresso di scienze storiche).
Alla ricerca del *tipico* siciliano il Tiby dedica un capitolo: *Formule idiomatiche del canto siciliano. Famiglie di canti*, cercando di determinare alcuni *moduli*, anzi si potrebbe dire alcuni *maquam* (e in ciò trapela una intelligente utilizzazione dell'«arabismo» così diffuso sulla musica e la cultura siciliane): cioè quelle cellule originarie da cui derivano le varianti non solo di quantità ma anche di qualità di alcune famiglie di canti popolari isciliani. A tal proposito è interessante l'analisi delle *sitalore*, tale da non poter escludere che il Tiby avrebbe utilizzato, in un secondo tempo, delle più ampie e appropriate classificazioni per *incipit* o per *cadenze*. Di prim'ordine le analisi dei ritmi di *tammurina* e *tammuredda*, e degli strumenti: mentre una delle deduzioni più importanti che se ne ricava è la «relatività» del testo letterario e il suo condizionamento ad alcuni fatti musicali, più che per i «contenuti» per la trasmissione dei canti: una questione che potrebbe illuminare alcuni aspetti della «datazione», un problema così pieno di oscurità e di dubbi, sentito anche dal Tiby.
Quanto alla classificazione tipologica dei canti il Tiby si mantiene su una linea tradizionale dando anche come scontata la generalizzazione del canto popolare «come espressione lirica del popolo siciliano». Una generalizzazione che va presa con molta cautela: oggi infatti il problema della classificazione tipologica è particolarmente complesso, se si vuole obiettivamente verificare la realtà e la vitalità dei canti e del mondo in cui si mantengono: per cui anche qui si è indotti a pensare che il Tiby, elaborando i dati da lui stesso raccolti durante le ultime spedizioni di raccolta e registrazione di canti isolani, avrebbe di più avvertito la classificazione tipologica secondo il criterio *occasione-funzione*: un comune denominatore apparentemente arido, ma che in effetti apre un

nuovo spiraglio all'interpretazione storica (e anche in tal senso, le note e gli apprezzamenti del Favara si rivelano utilissimi). Congenito, direi, alla natura del Tiby, il capitolo su «la siciliana nella musica d'arte», in cui si rivelano le radici «popolaresche» di queste fonti: ma qui, forse, il folklore musicale accentua i suoi aspetti sociologici, soprattutto per le osservazioni che è possibile fare sulle differenze musicali tra un ceto e l'altro, sul rapporto città-campagna, sulla utilizzazione e stilizzazione culta.
Per concludere si può dire che i criteri prevalentemente musicologici del Tiby non limitano la preziosa validità dei risultati finali: una «sistemazione» ad alto livello, una felice integrazione, rese possibili, s'intende, dalla sostanziale obiettività dell'immane opera del Favara. Un lavoro invidiabile il cui merito, e non ultimo, va all'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, e da augurare a tutte le altre regioni italiane, proprio perchè privo di regionalismo. Una pubblicazione che oseremmo definire una delle più interessanti dell'annata editoriale.

DIEGO CARPITELLA

LUIGI RONGA. ***Arte e gusto nella musica.*** Dall'Ars Nova a Debussy. Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1956. In-8°, pp. 427.

Gli studi che compongono l'autorevole e interessante volume *Arte e gusto nella musica* di Luigi Ronga, sono stati scritti soprattutto al fine di porre o di chiarire numerosi problemi di interpretazione critica in rapporto al loro sviluppo storico. «*Sono convinto* — scrive il chiaro Autore — *che, per le particolari necessità dell'analisi musicale, occorra congiungere la storia dell'espressione artistica con quella dell'indagine critica, per evitare dibattiti di vuoto formalismo o di astratto contenutismo*». In tal modo, Ronga affronta e meritoriamente risolve uno dei problemi maggiori che affliggono, non solo in Italia, ma perfino all'estero dove questa disciplina è stata oggetto di maggiore studio, la musicologia. Infatti, nell'atmosfera di chiuso specialismo in cui è rimasta la storia della musica, hanno avuto agio di fiorire e di affermarsi teorie più o meno vere, concetti astratti e purtroppo, assai spesso erronei.
Ronga si propone in questo libro di riportare la critica musicale fuori dalle strettoie di una rigida clausura e, avvalendosi della sua profonda erudizione e della sua raffinata sensibilità, tratteggia le personalità dei musicisti da lui studiati, mai trascurando la loro fortuna critica. Egli pone infatti in luce svariate erronee interpretazioni di cui peraltro utilizza la parziale verità, e si oppone ad esse: in tal modo la sua critica, come ebbe giustamente a osservare E. Montale, è «*espressamente anche la storia della critica*».
Dall'analisi della musica profana del Trecento italiano alla religiosità drammatica di J. S. Bach; dalla storia del gusto rossiniano alla critica verdiana; da uno studio su Goethe e la musica all'analisi del debussiano *Pelléas et Mélisande*; in tutto ventuno argomento di profondo interesse i quali, anche per la chiara esposizione e per l'accurato stile, fanno sì che il volume sia di piacevole lettura per tutte le persone colte e non solo per gli studiosi della materia, i quali potranno avvantaggiarsi dell'accurato indice dei nomi che lo completa.
In conclusione, un libro che può essere di esempio a quanti vogliano scrivere di musica.

G. DE F.

GINO RONCAGLIA. ***La Cappella musicale del Duomo di Modena.*** Firenze, Leo S. Olschki, 1957. In-8°, pp. 331, con 17 tav. f.t. («Historiae Musicae Cultores» Biblioteca, V).

Venti anni di lavoro e più è costata a quell'infaticabile ricercatore e studioso che è Gino Roncaglia questa esemplare storia della *Cappella musicale del Duomo di Modena*, diligentemente narrata con il paziente sussidio di tutte le fonti locali

reperibili, dagli Atti Capitolari a quelli della Fabbrica della Cattedrale, dalle svariate Cronache modenesi e dai Partiti Comunali fino alle inesplorate carte e documenti conservati all'Archivio di Stato e alla Biblioteca Estense.

Qualche volta l'incontro con una figura malamente nota o con un periodo ancora incertamente disegnato hanno assorbito per un tempo più o meno lungo le ricerche, e il Roncaglia ne ha approfittato per dare rilievo e stacco ad alcuni profili monografici (Jacopo Fogliani, la famiglia di Orazio Vecchi, Giuseppe Colombi) che costituirono una ghiotta primizia per i lettori delle riviste musicali e degli Atti delle Accademie modenese di Scienze, Lettere e Arti sulle quali furono primamente ospitati.

Ora, restituiti questi parziali contributi alle proporzioni che la secolare vicenda della Cappella musicale richiedeva, questa appare tuttavia raccontata secondo i principi e i criteri di una storiografia umanistica, e pone le successive operose figure di maestri e di organisti come motore dei fatti ed accadimenti: non solo e non tanto per necessità o per criterio espositivo, quanto per il divisamento di giungere più direttamente ad esplorare il fondo delle personalità, umane ed artistiche, le quali incessantemente succedentesi dal secolo XVI ad oggi, hanno via via mutato la fisionomia dell'Istituzione.

Una storia, quindi, allestita come una mostra di statue, che dal loro isolamento sono appena distolte da uno sfondo di pannelli sui quali, in discordia concorde, si muovono gli *dei ex machina* che tirano i fili: il Vescovo, il Capitolo, il Duca, i personaggi della corte.

E poichè la Cappella modenese fu onorata dal servizio di compositori di prima grandezza (i ricordati Fogliani, Vecchi, Colombi, oltre a Marco Uccellini e Giovanni M. Bononcini) e di un gruppo folto di musicisti onorandi per valore e dottrina, il pregio della storia del Roncaglia è accresciuto dalla messa a fuoco, per molti casi si vorrebbe scrivere definitiva, di numerose figure di artisti fino ad oggi imperfettamente o lacunosamente conosciuti.

RI. AL.

OTAKAR SOUREK. ***Antonín Dvorák.*** Letters and reminiscences. Translated from the Czech by Roberta Finlayson Samsour. Prague, Artia, 1954. In-8°, pp. 234 con 25 illustrazioni f.t. ed es. mus.

FRANTISEK BARTOS. ***Bedrich Smetana.*** Letters and reminiscences. Translated from the Czech by Daphne Rusbridge. Prague, Artia, 1955. In-8°, pp. 295 con 38 illustrazioni f.t. ed es. mus.

BOHUMIR STEDRON. ***Leos Janácek.*** Letters and reminiscences. Translated from the Czech by Geraldine Thomsen. Prague, Artia, 1955. In-8°, pp. 234 con 26 illustrazioni f.t. ed es. mus.

Pubblicazioni di ragguardevole importanza, ricche di documenti preziosi quando non inediti, di testimonianze dirette che gettano nuova luce sulle figure dei tre massimi musicisti cechi dello scorso secolo, delineandone appieno i dissimili temperamenti, le aspirazioni artistiche, la attività molteplice, gli ambienti ove vissero e operarono.

I volumi risultano redatti in base ad elementi di varia provenienza, opportunamente selezionati, per ragioni di ordine pratico, tra l'abbondante materiale a disposizione degli estensori: lettere, pagine di diario (per quanto riguarda Smetana, scrittore solerte e fecondo), memorie diverse, la cui autenticità è stata scrupolosamente vagliata.

Soprattutto allettanti i carteggi, maggiormente valorizzati dai nomi che vi si incontrano, tra l'altro — e nel solo volume dedicato a Dvorak — quelli di Brahms, Bulow, Ciaikovski, Janacek, Joachim, Mahler e Richter. Vi emergono elementi di vivo interesse biografico e musicologico, notizie utilissime, altre solamente curiose.

Le tre opere, che appaiono in pregevolissima veste tipografica, di cui va data particolare lode all'editore, risultano corredate di puntualissime note, pur nella loro concisione esaurienti.

Proficuamente il lavoro su Janacek reca alla fine un preciso catalogo della produzione del musicista moravo. Analogo trattamento sarebbe stato desiderabile anche per le pubblicazioni consacrate ai due compositori boemi.

STO

RECENSIONI:

dischi

Sinfonismo romantico

FRANZ LISZT. ***Orpheus - Mazeppa.***
Bamberger Symphoniker, diretti da Otmar Suitner.
Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1 disco LP da 25 cm., LPE 17086 HI-FI

Dalle storie della musica, chi le legge sa che Liszt è il padre del poema sinfonico. Questo non ha impedito che i poemi sinfonici di Liszt siano tutti pressochè sconosciuti ai grandi pubblici d'oggi. Non c'è da meravigliarsene; in svariate occasioni, e in diverse sedi, abbiamo messo l'accento sull'inattualità di Liszt, inattualità che pare, del resto, pienamente giustificata. Rimane da dire che Liszt è uno di quei maestri dal quale tutti hanno imparato qualche cosa e che il suo posto, nella storia della musica, è notevolmente importante. Perciò le incisioni lisztiane sono sempre le benvenute.
Orfeo fu composto nel 1854, che è anche l'anno dei famosi *Préludes*. E' noto che questo poema sinfonico era stato inizialmente concepito come una specie di presentazione sinfonica per uno spettacolo dedicato all'*Orfeo* di Gluck. Si tratta d'uno di quei nobili pasticci che furono così in voga nell'Ottocento; in realtà niente di meno affine con questa declamatoria pagina di Liszt che la musica del cavaliere Gluck. La quale pagina di Liszt, per se stessa, è, invece, di grande interesse musicale, a parte il suo carattere programmatico che, per tanti versi, si apparenta alla musica «a programma» delle *ouvertures* wagneriane.
Mazeppa è del 1851 e riecheggia uno dei temi favoriti dell'epoca lisztiana: l'eroismo e, nella fattispecie, un eroe ucraino già celebrato dal poeta dei poeti di quel tempo, il retorico Victor Hugo. Senza alcun dubbio *Mazeppa* è mille volte superiore a *Orfeo*, perchè, sul poema sinfonico intitolato all'eroe slavo, si riassumono, per così dire, i motivi essenziali del romanticismo mittelleuropeo, e di quello di Liszt in particolare, molto più squillante, per esempio, di quello d'uno Chopin o d'uno Schumann. *Mazeppa* richiede anche un virtuosismo strumentale di grandissimo effetto. L'incisione è riuscita ottimamente: il direttore Suitner è uomo di polso, eccellente concertatore, oculato estensore. Diremmo che, alla testa d'un complesso di prim'ordine come quello dei Bamberger Symphoniker, lo Suitner ha trovato la sua vena migliore di esegeta lisztiano appunto in *Mazeppa*, di cui ha assai bene reso la selvaggia e altisonante ispirazione.

NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOV. ***Scheherazade.*** Suite sinfonica n. 35.
Orchestra del Wiener Staatsoper al Volksoper, diretta da Mario Rossi.
Amadeo, 1 disco LP da 30 cm., AVRS 6038

Fin troppo nota oramai, e largamente delibata nelle rappresentazioni ballettistiche, questa Suite testimonia le solide qualità professionali e il limitato talento del Rimski-Korsakov, eccellente strumentatore, maestro del mestiere, e uomo di poche e modeste idee musicali, al quale, ancor oggi, taluni rimproverano d'aver voluto mettere le mani in un capolavoro come il *Boris Godunov* di Mussorgsky; dello spirito mussorgskiano, in questi ultimi anni, proprio per negata fiducia al Rimski, si torna ad apprezzare la scrittura originale che il «mestiere» del collega aveva tutta ripettinata.

Questa incisione, ad ogni modo, ci sembra assai ben riuscita; la Suite è fondata, in definitiva, su una sola idea a carattere spiccatamente russo-orientale, un carattere che fa spesso pensare al Borodin, nella reiterata esposizione della quale, in sostanza, si è coperta di gloria, in questo disco, la violinista Miriam Solovieff. Mario Rossi dirige, al suo solito, con estrema ricchezza di dettagli timbrici e un discorrere strumentale di buona lena e di buona fattura. Merita particolare riguardo la nitida resa della registrazione.

MUSSORGSKI-RAVEL. ***Quadri di una esposizione.***
Orchestra Philharmonia, diretta da Herbert von Karajan.
Columbia, 1 disco LP da 30 cm., QCX 10266

Soltanto un Ravel poteva prendersi la briga di tradurre dal pianoforte di Mussorgski un'opera così personale, così fortemente e originalmente configurata come i *Quadri di una esposizione;* di tradurla, diciamo, per una grande orchestra moderna. Per contrari che si sia alle trascrizioni, qui bisogna riconoscere che l'opera del trascrittore fa onore al trascritto e, se il musicista sempre preferisce l'originale pianistico di Mussorgski alla sua trasposizione sinfonica resta da dire che nessuno rimane indifferente alla tecnica trascendentale della scrittura strumentale di Ravel in così fatta occasione.

In questo disco poi va aggiunto che i meriti dell'estensore diretto non sono minori; qui Karajan, certamente in uno dei suoi momenti migliori, è riuscito ad imprimere alla partitura di Ravel, e allo spirito dell'originale mussorgskiano, un carattere di quasi feroce personalità che non manca di avvincere e di stupire. Segnaliamo come veri portenti di virtuosismo strumentale e, parallelamente, come bel saggio di resa grammofonica, pagine come *Gnomo, Il vecchio Castello, Bydlo,* in particolar modo, per la potenza evocativa, per la stretta aderenza della trasposizione sinfonica ai sensi dell'originale pianistico, pagine come *Samuel Goldenberg e Schmuile,* nella quale, strumentalmente parlando, il dialogo tra i due ebrei polacchi è d'una evidenza e d'una ironia addirittura sbalorditive, o come la *Baba-Yaga,* la cui forza mozza il fiato all'ascoltatore. Naturalmente, si dirà, l'impresa è riuscita facile anche perchè Karajan si è trovato a dirigere una delle orchestre più agguerrite del mondo, la Philharmonia. D'accordo. Ma qui il merito, per amor di giustizia, va diviso, in parti eguali, tra il direttore e i suoi collaboratori.

Se vogliamo poi spendere ancora una parola sulla trascrizione raveliana, bisogna pur dire che, ascoltando questo disco, ritornano alla memoria le osservazioni fatte nelle esecuzioni di concerto: e, cioè, che nell'originale pianistico erano implicite forme non pianistiche, bensì schiettamente sinfoniche. La partitura d'un maestro della strumentazione come Ravel è proprio la risposta agli interrogativi che le pagine pianistiche di Mussorgski avevano proposto agli studiosi.

CLAUDE DEBUSSY. ***Nocturnes.***
Orchestra della Suisse Romande, diretta da Ernst Ansermet.
Decca, 1 disco LP da 25 cm., LW 5283

Se chi scrive queste note ricorda un concerto di oltre trent'anni fa — nel 1926 — nel corso del quale Ernest Ansermet diresse un *Notturno* di Debussy, vuol dire davvero che l'Ansermet è un pioniere dell'impressionismo musicale e che, in particolar modo, è rimasto fedele al suo caposcuola illustre, Claude Achille Debussy, come si scriveva allora, oggi, molto più gloriosamente, Debussy «tout court». Questa edizione grammofonica delle tre famose pagine sinfoniche del maestro francese è dunque interessante perchè ne è estensore, appunto, l'Ansermet. Vediamone, comunque, i pregi dettagliatamente.

Anzitutto l'incisione sembra particolarmente felice: si sa che i maestri dell'impressionismo richiedono un calore particolare, che si tratti di uno strumento solo, come il pianoforte, o d'un piccolo complesso musicale, o d'un grande complesso sinfonico. Il problema del calore è fondamentale sia al concerto che nel disco ed è da questo punto di vista che va guardata anche questa registrazione. Essa appare dunque intelligentemente dosata nei rapporti tra le varie famiglie strumentali e, se un appunto, semmai, va mosso a questo disco è quello di aver leggermente appesantito le note gravi. Esse dovrebbero essere chiare, scolorite quasi, mentre appaiono un po' dense; al pennello è sfuggita qualche macchia troppo scura. Ma, fatta questa eccezione, tutto il resto procede assai bene; notiamo che, in particolar modo, risaltano con esattezza i timbri degli strumenti a fiato. Ansermet ha prestato a questa versione di *Nuages-Fêtes-Sirènes* un gusto del dettaglio timbrico e dell'articolazione strumentale che gli è proprio.

GIAN GALEAZZO SEVERI

LETTERE AL DIRETTORE

Altri 120 tocchi pianistici

... Non riesco a comprendere come si possano ottenere tutti questi tocchi secondo un determinato gesto preordinatamente stabilito e precisato per ciascuno di essi...

Pianista Magda White Tosi - Londra

Alle classiche centoventi maniere di cucinare il riso ecco ora affiancarsi le centoventi maniere di preparare altrettanti tocchi a cura del medico-pianista R. Baldwin. E pensare che sembravano già troppi i quarantadue individuati da Matthay.

Ma per caso, questi pervicaci acchiappamisteri non hanno mai guardato una buona volta come funziona un martelletto del pianoforte? Bisognerebbe costringerli ad assistere ad una esecuzione con la testa penzoloni sopra la martelliera di un pianoforte a coda, perché vedano che quelle teste felpate non appena colpito le corde se ne scappano di sotto restandovi in attesa di una nuova pedata dal fondo. Allora capirebbero finalmente che è nell'attimo di quei colpi di testa felpata e soltanto in quell'attimo che dovrebbero realizzarsi i 120+42 tocchi pianistici, come a dire 162 problemi fantasie romanzi tecnopsicofisici. Eppure è proprio sulle ali di queste fantasie che certi pianisti attaccano il *Notturno* in re bemolle o la *Berceuse* di Chopin facendo sul primo *fa* quasi un *vibrato* da strumento d'arco, ridicolissima gigionata da posatori. Ma cosa vibrano su quel tasto dal momento che il martello se n'é già scappato via infischiandosi della corda che ha colpito? Che fa il tocco non è un determinato gesto piuttosto che un altro da scegliere, per l'appunto fra i 42+120 indicati da centauri mezzo fisiologi e mezzo pianisti, bensì l'ideazione di esso tocco in sede di fantasia immediatamente realizzata in modo inevitabilmente soggettivo, come soggettivamente si realizza la deambulazione, il gestire, il tratto grafologico, l'inflessione vocale e tutto ciò che costituisce insomma la personalità psicofisica dell'individuo. Per aprire gli occhi a questi centauri positivisti dell'ultimissima ora occorrerebbe un novello Cambise, quel Cambise che conquistato l'Egitto uccise d'un sol colpo il bue sacro, Api, alla presenza di sacerdoti guerrieri dignitari, prigionieri ostaggi e schiavi, vasta greggia solennemente disposta in digradanti scalinate (come i cori dell'*Aida*) o assiepata in epico disordine sulle basi delle Piramidi.

Fece bene Cambise, benissimo. Così mostrò agli imbecilli che il bue sacro potevasi mettere allo spiedo senza che la natura si sollevasse per vendicare tale sacrilegio. Da quella sera in poi, aperti che ebbero gli occhi, tutti gli egiziani, compresi i più pervicaci acchiappamisteri, odorarono con piacere i profumi del Nilo mescolati a quello della carne ai ferri, e ancor tutti si rallegrarono di non veder più gironzolare per le vie della capitale il bue Api che (forse ignaro d'esser sacro) sporcava dappertutto e dava le testate contro le vetrine dei negozi. Similmente i centauri della gestologia tocchistica, le teste penzoloni sui martelli del pianoforte, finalmente vedrebbero che la formazione del suono pianistico è

culla troppo angusta e meschina per potervi dondolare ben centosessantadue fantasie tecno-psicofisiche al canto di berceuses campate in aria, del tutto contrastanti con una realtà a portata di mano, spietata realtà per dir così, tascabile, solo che la si voglia guardare a occhi aperti e non già bendati con petali di rosa e penne d'uccelli del paradiso.

Burlesca sopra operine antiche e moderne

... dall'alto della piramide dei miei ottantadue sonati, dico che invece di tutte queste operine moderne sarebbe meglio rappresentare le antichissime e dimenticatissime...

M° Ceselso Chiari - Stresa

Ho molto gradito la sua lettera tanto briosa e divertente da sembrare scappata dalle mani di un giovanotto; c'è soltanto da credere che un giovanotto avrebbe capovolto il suo parere. E del resto pur non essendo più un giovanotto, sono anch'io di parere contrario, sinceramente contrario, Maestro, e non « per il gusto di fare il bastian contrario ad ogni costo ».

Quand'anche « scombiccherate nel libretto e nella partitura » preferisco le operine moderne a quelle antichissime e dimenticatissime. Intanto, perché dimenticatissime? Perché attraverso i secoli, prova una volta, prova un'altra, esse sono definitivamente risultate noiose, irrimediabilmente negative sotto tutti gli aspetti.

Le operine moderne invece interessano, incuriosiscono, possono sempre suggerire qualcosa di nuovo; sono bambine che corrono incontro ai giorni venturi, le manine alzate, gridando « aspettateci, aspettateci, siamo piccine, ma cresceremo ». Le vecchione dimenticatissime, ohimé, con quelle stucchevoli pastorellerie, con quei fantocci mitologici, balocchi con la molla rotta, immobili, con quella musica regolarmente seduta ogni quattro battute sulla cadenza *del mio rio dolor*, musica di tradotta ferma ad ogni casello...

Con codeste operine, caro Maestro, farei come già coi libri *crifi* e *apocrifi*, e come questi furono messi sopra un altare, e quelli che ne caddero ritenuti falsi (criterio di scelta che andrebbe ripristinato per titoli di concorso, opere e lavori sinfonici, copioni, progetti edili, bilanci fallimentari, tesi di laurea, compiti in classe, ecc. ecc.) con le operine dimenticatissime, dicevo, farei così, le metterei tutte sopra una barca bucata in mare agitato. Quelle che ritornassero a riva, ben inteso previo « revisione moderna » le farei rappresentare in occasione delle solenni ricorrenze celebrative di ogni 30 febbraio.

Comunque potremo sempre metterci d'accordo, tanto meglio se mi manderà a prendere con la fuori serie per passare una giornata nella sua *baita* di Stresa. Grazie, Maestro, con questi argomenti porterebbe anche il più sfegatato modernista a preferire *Dafni da Apollo perseguita* (1657) all'ultimissimo elettronico *Cucù sul grattacielo* (1957).

Resp. Guido Valcarenghi
Arti Grafiche G. Mongenzi - Milano - Autorizz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - luglio - agosto 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
BANFIELD (DE)	*Il Combattimento*	Balletto		Paris	Blot	Opéra	Ricordi New York
BANFIELD (DE)	*Una lettera d'amore di Lord Byron* (prima rappresentazione in Inghilterra)	Opera	1	Orpington (Ingh.)	Langford		Ricordi
BOIELDIEU/STUEBER	*L'Indécise*	Balletto	1	Aix-les-Bains	Etcheverry	Festival	Ricordi Paris
BOIELDIEU/STUEBER	*L'Indécise*	Balletto	1	Enghien	Etcheverry	Casino	Ricordi Paris
CATTOZZO	*Misteri Gaudiosi*	Opera	3	Sarzana	Rivoli	Impavidi	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Interm. buffo		Benenden	Tillett		Ricordi
DE CAVALIERI/ GUBITOSI	*Rappresentazione di Anima e Corpo*	Oratorio	3	Basilica di Pomposa	Veneziani		Ricordi
DE CAVALIERI/ GUBITOSI	*Rappresentazione di Anima e Corpo*	Oratorio	3	Ferrara	Veneziani	Chiesa S. Franc.	Ricordi
DE CAVALIERI/ GUBITOSI	*Rappresentazione di Anima e Corpo*	Oratorio	3	Bonn	Mag		Ricordi
DUTILLEUX	*Le Loup*	Balletto	1	Strasbourg R.T.F.	De Froment		Ricordi Paris
GALUPPI/ WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Op. com.	3	Strasbourg R.T.F.	Fasano		Ricordi
GALUPPI/ WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Op. com.	3	Paris	Fasano	Sarah Bernhard	Ricordi
GALUPPI/ WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Op. com.	3	Versailles	Fasano	De La Cour	Ricordi
GALUPPI/ WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Op. com.	3	Dijon	Fasano		Ricordi
GALUPPI/ WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Op. com.	3	Strasbourg	Fasano	Municipal	Ricordi
GHEDINI	*Maria d'Alessandra* (prima trasmissione in Inghilterra)	Opera	3	London BBC	Simonetto		Ricordi
GHEDINI	*La Pulce d'oro*	Opera	1	London BBC	Sanzogno		Ricordi
MALIPIERO	*Il Figliuol prodigo* (prima rappresentazione ass.)	Opera	1	Firenze	Bartoletti	La Pergola	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. com.	1	Sidney	Humphrey	Indipendent Theatre	Ricordi New York
MENOTTI	*Amelia al ballo* (rid. per pianoforte)	Op. com.	1	Sidney	Humphrey	Sala del Conservatorio	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Buenos Aires	Morpurgo	Astral	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Banff	Vinci	Scuola delle Belle Arti	Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Bielefeld	Conz		Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Detmold			Ricordi New York
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*	Op. com.	1	Rome (Georgia)	Mc Allister		Ricordi New York
PEROSI	*La Resurrezione di Lazzaro*	Oratorio	2 parti	Bari	Grimaldi	Cattedrale	Ricordi
POULENC	*Dialoghi delle Carmelitane* (prima rappresentazione in Germania)	Dramma	3	Köln	Von der Nakmer		Ricordi
POULENC	*Dialoghi delle Carmelitane*	Dramma	3	Paris	Dervaux	Opéra	Ricordi
ROCCA	*Il Dibuk*	Opera		Roma		Opéra	Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del golfo di Napoli*	Balletto	1	Messina			Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del Golfo di Napoli*	Balletto	1	Viterbo		Unione	Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del Golfo di Napoli*	Balletto	1	Cagliari			Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del Golfo di Napoli*	Balletto	1	Roma	Paoletti	Opera	Ricordi
ROSSELLINI	*La Guerra*	Opera	1	Palermo	Ziino	Massimo	Ricordi
SAUGUET	*Les Caprices de Marianne* (estratti)	Opera	2	Paris	Tzipine		Ricordi
TOSATTI	*Il giudizio Universale*	Dramma	3	Milano RAI	La Rosa Parodi		Ricordi
VIOZZI	*Un Intervento notturno*	Op. com.	1	Trieste RAI	Gerelli		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - luglio - agosto 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ADASKIN	*Sérénade concertante*	Orch.	Vancouver CBC	Mac Millan			Ricordi New York
ARRIEU	*Chansons d'Angleterre*	Orch.	Paris RTF				Ricordi
BACH/RESPIGHI	*3 Corali*	Orch. cam.	Buenos Aires			12	Ricordi
BASSANI/MALIPIERO	*Canzoni amorose*	Archi	Trieste			6	Ricordi
BASSANI/MALIPIERO	*Canzoni amorose*	Archi	München	Kloss		6	Ricordi
BASSANI/MALIPIERO	*Canzoni amorose*	Archi	London	Statham		6	Ricordi Paris
BARRAUD	*Te Deum*	Coro e orch.	Paris RTF	Couraud		15	Ricordi Paris
BARRAUD	*Te Deum*	Coro e orch.	Paris RTF	Martin		15	Ricordi
BETTINELLI	*2 Invenzioni*	Orch.	Trieste RAI	Rispoli		10	Ricordi
BETTINELLI	*Fantasia e fuga su temi gregoriani*	Archi	Radio Monteceneri	Casella		10	Ricordi
BOCCHERINI/ CARMIRELLI	*Sinfonia in do minore*	Archi	Koblenz	Winkler		18	Ricordi
BOIELDIEU/STUEBER	*Concerto per arpa e piccola orchestra*	Picc. orch.	Enghien	Etcheverry	Pierre	21	Ricordi
BOLZONI	*Minuetto in si*	Archi	London BBC	Curry		5	Oxford
BRITTEN	*Simple Symphonie* (in amm.)	Orch.	Como	Lonati			Ricordi
CASAVOLA	*Mattino di primavera*	Gr. Orch.	Firenze			12	Ricordi
CASTALDI	*Tarantella*	Picc. Orch.	London BBC	Miles		5	Ricordi
CASTALDI	*Tarantella*	Picc. Orch.	London BBC	Tausky		5	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*, Intermezzo	Orch.	Buenos Aires	Sivieri		4	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*, Ouverture	Orch.	Saarbrücken	Rinstempart		7	Ricordi
CILEA	*Piccola suite*	Orch.	Baden-Baden	Kleiber		12	Ricordi
CIMAROSA/RESPIGHI	*Le Astuzie femminili*	Orch.	Vancouver CBC	Avison		18	Ricordi
CINQUE	*Cipressi*	Orch.	Monteceneri RAI	Casella		8	Ricordi
CINQUE	*Cipressi*	Orch.	Firenze RAI	Cillario		8	Ricordi
CLEMENTI/SELVAGGI	*2 Pezzi* (Prima esecuz. in Canada)	Orch.	Vancouver CBC	Avison		15	Ricordi
CORELLI/TONI	*8° Concerto grosso*	Gr. orch.	Torino	van Remoortel		15	Ricordi
CORELLI/PINELLI	*Sarabanda, Giga, Badinerie*	Archi	Genova	Morando		7	Ricordi
CORELLI/PINELLI	*Sarabanda, Giga, Badinerie*	Archi	Bruxelles INR	Béthune		7	Ricordi
CORELLI/PINELLI	*Sarabanda, Giga, Badinerie*	Archi	Melbourne	Kurtz		7	Ricordi
FERNANDEZ	*Batuque*, Danza di negri	Gr. orch.	Vancouver CBC	Choten		5	Ricordi
FRESCOBALDI/ MALIPIERO	*Toccate*	Archi	Lyon			9	Ricordi
FRESCOBALDI/ MALIPIERO	*Toccate*	Archi	Köln	Marszalek		9	Ricordi
GABRIELI A./GHEDINI	*Aria della battaglia*	Gr. orch.	Baden-Baden	Rosbaud		9	Ricordi
GABRIELI A./GHEDINI	*Canzoni dalle Sacrae Symphoniae*	Coro e orch.	Caen		Krebs	18	Ricordi
GABRIELI A./GHEDINI	*Canzoni dalle Sacrae Symphoniae*	Coro e orch.	Baden-Baden	Rossi		18	Ricordi
GARGIULO	*1° Sinfonia*	Orch.	Napoli RAI	Caracciolo		35	Ricordi
GAVAZZENI	*3° Concerto di Cinquandò* (prima esecuzione in Canada)	Archi	Toronto CBC	Barbini		21	Ricordi
GEMINIANI/ MARINUZZI	*Andante*	Orch. cam.	Cordoba	Morpurgo		5	Ricordi
GERSHWIN	*Concerto in fa* (in amm.)	Gr. orch.	Rosignano Solvay	Polidori			Harms
GERSHWIN	*Un Americano a Parigi* (in amm.)	Gr. orch.	Rosignano Solvay	Polidori			Harms
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Gr. orch.	Venezia	Perlea		17	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e baccanale*	Gr. orch.	Milano	Maazel		17	Ricordi
GHEDINI	*Partita*	Gr. orch.	Mosca	Mander		24	Ricordi
GUARNIERI	*Choro*	Orch.	Sao Paulo	Guarnieri	Estrela	16	Ricordi Buenos Aires
GUARNIERI	*Danse bresilienne, danse nègre, suite Mirin*	Orch.	Paris		Fukushima		Ricordi Buenos Aires

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - luglio - agosto 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
GUARNIERI	*Pontejos* n. 3, 7, 36	Orch.	Sao Paulo	Guarnieri		12	Ricordi Buenos Aires
GUARNIERI	*Prologo e Fuga*	Orch.	Sao Paulo	Guarnieri		12	Ricordi Buenos Aires
GUARNIERI	*Suite brasiliana*	Archi	Bremen	Thierfelder		14	Ricordi Buenos Aires
GUERRINI	*7 Variazioni sopra una Sarabanda di Corelli*	Orch.	Torino RAI	Basile		20	Ricordi Sao Paulo
HONEGGER	*Concertino per pianoforte e orchestra*	Gr. orch.	Montreal BBC	Leduc	Pepin		Salabert
HONEGGER	*Sinfonia* n. 2		Toronto CBC	Mayer			Salabert
JARRE	*Passacaglia*	Orch.	Zurich	Bour			Ricordi Paris
KELKEL	*Concertino per violoncello e orchestra*	Orch. da Cam.	Saarbrücken	Ristempart	Hindricks	16	Ricordi Paris
KELKEL	*Concertino*	Orch.	Saarlouis	Ristempart	Hindricks	16	Ricordi Paris
KUBIK	*My lords a forefended place*		Florida				Ricordi
LAPARRA	*Suite italienne*	Picc. orch.	Köln	Marszalek	Neugebauer	9	New York Ricordi
LEO/ABBADO	*Concerto per 4 violini obbligati*	Picc. orch.	Toronto CBC	Barbini		13	Ricordi
LEO/CILEA	*Concerto in re, per violoncello e archi*	Archi	Nürtingen	Federmütz	Kommerell	14	Ricordi
LEO/CILEA	*Concerto in re, per violoncello e archi*	Archi	Köln	Caracciolo	Caramia	14	Ricordi
LEO/CILEA	*Concerto in re, per violoncello e archi*	Archi	London	Woolf	Rippiner	14	Ricordi
LOPEZ BUCHARDO	*Escenas argentinas*	Gr. orch.	Buenos Aires	Goosens		20	Ricordi
LOPEZ BUCHARDO	*Escenas argentinas*	Gr. orch.	Cordoba (Argentina)	Bistevins		20	Ricordi
LOPEZ BUCHARDO	*Escenas argentinas*	Gr. orch.	München	Derevitksy		20	Ricordi
MALIPIERO	*Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Torino RAI	Maderna	Gorini	15	Ricordi
MALIPIERO	*3° Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Roma RAI	Caracciolo			Ricordi
MALIPIERO	*Dialogo* n. 4 (1ª esecuzione in Inghilterra)	Fiati	London BBC		Wind Ensemble	9	Ricordi
MALIPIERO	*Fantasie concertanti*	Archi	Köln	Rosbaud	Bergmann, Bus, Käsmeier	47	Ricordi
MALIPIERO	*1° Sinfonia* (in 4 tempi come le 4 Stagioni)	Orch.	Buenos Aires	Castro		23	Ricordi
MALIPIERO	*6° Sinfonia* (degli archi)	Archi	Stuttgart		Quartetto Boccherini	20	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Baden-Baden	Bour		15	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Baden-Baden	Winkler		15	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Vichy	Benzi		15	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	London BBC	Leonard		15	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Lille RTF	Clowez		15	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Buenos Aires	Marigo		15	Ricordi
MANNINO	*Sinfonia americana*	Orch.	Roma RAI	Scaglia			Ricordi New York
MANNINO	*Sinfonia americana*	Orch.	Bologna	Mander			Ricordi New York
MARTELLI	*Concertino* per oboe, clarinetto, corno, fagotto e archi	Picc. orch.	Bruxelles INR	André			Ricordi Paris
MARTUCCI	*Colore orientale*	Gr. orch.	Hamburg	Martin		7	Ricordi
MARTUCCI	*Giga*	Picc. orch.	Berlin	Gaebel		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Hamburg	Martin		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Berlin	Gaebel		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Stuttgart	Rischner		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Köln	Fricsay		6	Ricordi
	Novelletta	Picc. orch.	Berlin	Gaebel		5	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - luglio - agosto 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MASCAGNI	*La gavotta delle bambole*	Archi	Berlin	Gaebel		3	Ricordi
MASETTI	*Idillio e Ditirambo*	Gr. orch.	Venezia	Skrovacevski		10	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Preludio	Orch.	Baden-Baden	Winkler		5	Ricordi
		Orch.	Bielefeld	Traner		5	Ricordi
MENOTTI	*Concerto in fa*, per pianoforte e orchestra	Orch.	Firenze RAI	Rossi	Firkusny	28	Ricordi
MERCURE	*Pantomine*	Orch.	Stratford-on-Avon	Mayer			Ricordi Canada
MIGNONE	1° *Fantasia brasileira*, per pianoforte e orchestra	Orch.	Hamburg	Odnoposoff	Beckmann	15	Ricordi
MIGNONE	1° *Fantasia brasileira*, per pianoforte e orchestra	Orch.	Berlin	Walter	Schröder	15	Ricordi
MIGNONE	1° *Fantasia brasileira*, per pianoforte e orchestra	Orch.	Sao Paulo	Mignone	Jank	15	Ricordi
MIGNONE	*Suite asturiana*	Orch.	Sao Paulo	Mignone		16	Ricordi Sao Paulo
MILHAUD	*Suite Provençale* (in amministrazione)	Orch.	Montreal CBC	Choten	Weinert		Salabert
MONTANI	*Concertino in mi*, per pianoforte e archi	Archi	Baden-Baden	Smola		12	Ricordi
MONTEMEZZI	*Amore dei tre re*. Preludio	Gr. orch.	Chautauqua (N.Y.)	Hendl		5	Ricordi
MONTEVERDI/ MOLINARI	*Sonata* sopra « Sancta Maria », per coro e orchestra	Coro e orch.	Epinal	Bonaducci		10	Ricordi
NABOKOV	*Symboli Chrestiani*, per baritono e orchestra	Orch.	Wien	Freccia		17	Ricordi Paris
NORDIO	*Poema*, per violino e orchestra	Orch.	Köln	Marszalek	Priboda	12	Ricordi
NUSSIO	*Stornelli*, per soprano e piccola orchestra	Picc orch.	München	Eysoldt	Nicolai	12	Ricordi
PARIBENI	2 *Ricercari*	Archi	Paris R.T.F.				
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Köln	Rossi		20	Ricordi
PETRASSI	*Introduzione e allegro*, per violino e 11 strumenti	Picc orch.	München	Koetsier	Seitz	7	Ricordi
PETRASSI	*Salmo IX*, per coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Frankfurt	Romansky		45	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Gr. orch.	Frankfurt	Matzerath	Priegnitz	12	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Gr. orch.		Walter	Priegnitz	12	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Gr. orch.	Köln	Marszalek	Priegnitz	12	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Gr. orch.	München	Heger	Priegnitz	12	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi*, per pianoforte e archi	Archi	Stuttgart	Muller-Kray	Weinert	15	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi*, per pianoforte e archi	Archi	Hamburg	Martin	Weinert	15	Ricordi
PIZZETTI	*Canti della stagione alta*. Concerto per pianoforte e orchestra	Orch.	Pescara	La Rosa Parodi		30	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto dell'estate*	Gr. orch.	Firenze	De Sanctis		25	Ricordi
PIZZETTI	*Concerto dell'estate. Notturno*	Gr. orch.	Hamburg	Previtali		10	Ricordi
PIZZETTI	*Oscuro è il ciel*, per mezzo soprano e orchestra	Orch.	Pescara	La Rosa Parodi	Martino	2	Ricordi
PIZZETTI	*La pesca dell'anello* dalle 3 *Canzoni*, per soprano e archi	Archi	Pescara	La Rosa Parodi	Martino	4	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - luglio - agosto 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
PIZZETTI	*La Pisanella*: Sul molo di Famagosta - Danza dello Sparviero - Danza dell'amore e della morte profumata	Orch.	Torino	Cordone			Ricordi
PIZZETTI	3 *Preludi* per *l'Edipo Re* di Sofocle	Picc. orch.	Firenze	De Sanctis		15	Ricordi
PIZZETTI	*La prigioniera* dalle 3 *Canzoni*, per soprano e archi	Archi	Pescara	La Rosa Parodi	Martino	5	Ricordi
PIZZETTI	*Rondò veneziano*	Gr. orch.	Radio Hilversum	Damevino		23	Ricordi
PORRINO	3 *Chansons italiennes*		Marseille	Pagliano			Ricordi
PORRINO	*Sardegna*. Poema sinfonico	Orch.	Bologna	Skrovacewsky		16	Ricordi
PORRINO	*Sardegna*. Poema sinfonico	Orch.	Imola	Skrovacewsky		16	Ricordi
PUCCINI	*Crisantemi* (Prima esecuzione in Canadà) (in amm.)	Archi	Toronto BBC	Pratz		6	Salabert
PUCCINI	*Minuetto* n. 1 (Prima esecuzione in Canadà) (in amm.)	Archi	Toronto BBC	Pratz		5	Salabert
PUCCINI	*Minuetto* n. 1 (Prima esecuzione in Canadà) (in amm.)	Archi	Toronto	Pratz		4	Salabert
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª Suite)	Archi	Venezia	Argento		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª Suite)	Archi	Vancouver	Avison		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª Suite)	Archi	Hamburg	Schüchter		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª Suite)	Archi	Montecatini	Amaducci		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª Suite)	Archi	Nice RTF	Mirouze		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª Suite)	Archi	Radio Eirann	Horvart		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	London	Newstone		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Abingdon	Blofeld		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Hamburg	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Baden-Baden	Reichert		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	München	Munchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Berlin	Lange		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Stuttgart	Munchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Opladen	Forstmann		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Neustadt/Coburg	Potyra		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Saarbrücken	Ristenpart		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Limoges RTF	Guillot		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Wellington (New Zealand)			16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª Suite)	Archi	Norderney	Hollai		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Hannover	Thierfelder		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Bremen	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Köln	Caracciolo		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Frankfurt	Zillig		16	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Melbourne	Paul		23	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*. Poema sinfonico	Gr. orch.	New York	Antonini		23	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Ferrara	Pradella		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Bologna	Pradella		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Castel S. Pietro	Pradella		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Radio Montecarlo	Fremaux		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Torino RAI	Rossi		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	London BBC	Rignold		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Minneapolis (Minn.)	Dorati		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Philadelphia	Golshman		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Frankfurt	Strauss		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Frankfurt	Schröder		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Regensburg	Paulmüller		18	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - luglio - agosto 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Fontane di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Bremen			18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	München	Previtali		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Helsinki	Flipse		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Mosca	Mander		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Koblenz	Winkler		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Köln	Szenkar		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Bruxelles INR	André		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Köln	Marszalek		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Brisbane	Pekarek		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Frankfurt	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	*Maria Egiziaca.* Trittico per soli, coro e orchestra	Orch.	Sao Paulo	Belardi	Allegrucci, Lazzarini, Novello	52	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Firenze	Maazel		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Munchen			20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Firenze	Malher		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Paris RTF	Benzi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Vichy	Benzi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Melbourne	Woess		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Hollywood (Calif.)	Katims		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Detroit (Michigan)	Werner		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Ravinia (Ill.)			20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico		Philadelphia	Iturbi		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico		Hamburg	Cordorè		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico		Saarbrücken	Michl		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico		Frankfurt	André		20	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata,* per pianoforte e orchestra	Orch.	Frankfurt	Zillig	Sott	18	Ricordi
RESPIGHI	*Toccata,* per pianoforte e orchestra	Orch.	Stuttgart	Koslik	Schwarz	18	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico Botticelliano*	Picc. orch.	Berlin	Jochum		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico Botticelliano*	Picc. orch.	Hamburg	Schüchter		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico Botticelliano*	Picc. orch.	London BBC	Hopkins		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico Botticelliano*	Picc. orch.	Nice RTF	Mirouze		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico Botticelliano*	Picc. orch.	Torino RAI	Caracciolo		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico Botticelliano*	Picc. orch.	Marseille RTF	Pagliano		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.		Molinari-Pradelli		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Paris RTF	Müller-Kray		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Siena	Mucci		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Marseille RTF	Pagliano		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Lille RTF	Pagliano		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	London BBC	Hopkins		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Stuttgart	Müller-Kray		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Frankfurt	Schröder		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Köln	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Hamburg	Ludwig		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Hannover - Herrenhausen	Thierfelder		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Schwetzingen	Müller-Kray		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Baden-Baden	Caracciolo		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Lille RTF	Clowez		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Bruxelles INR	Sternfeld		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli,* Suite	Picc. orch.	Bad Oynhausen	Thierfelder		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - luglio - agosto 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ROLLA/BECK	*Concerto per viola e orchestra*	Orch.	London BBC	Gentry	Downes	26	Ricordi
ROSSELLINI	*La Guerra.* Berceuse	Orch. cam.	Roma	Freccia		15	Ricordi
SANDERS	*Interludium*	Orch.	London BBC	Jenkins		8	Ricordi New York
SCARLATTI/BOGHEN	*Stabat Mater*	Orch. cam.	Buenos Aires	Zeyen		46	Ricordi
SCARLATTI/MALIPIERO	*Le Violette*	Archi	Paris RTF	Benzi		2	Ricordi
SCARLATTI/MOLINARI	*Le Violette*	Archi	Vichy	Benzi		2	Ricordi
SCHUBERT/MORTARI	*Divertimento all'ungherese*	Archi	Montecatini	Gracis		30	Ricordi
SCHUBERT/ZANDONAI	*Moment musical*	Archi	Margate	Robinson		3	Ricordi
SCHUMANN/ZANDONAI	*Reverie*	Archi	London BBC	Miles	Bronberg	2	Ricordi
SEMINI	*Scene ticinesi.* Poema sinfonico corale	Gr. orch. e Coro	Radio Svizzera	Auberson	Coro di Radio Losanna		Ricordi
SOUZA LIMA	*Scene infantili*	Orch.	Sao Paulo	Souza Lima		15	Ricordi Sao Paulo
VARESE	*Octandre*	Orch.	Darmstadt	Travis		7	Ricordi New York
VERETTI	*Divertimento* per clavicembalo e 6 strumenti	Orch.	Torino RAI	Rossi	Bersone	7	Ricordi
VERETTI	*Sinfonia all'italiana*	Gr. orch.	Torino RAI	Rossi		12	Ricordi
VERACINI/PREVITALI	*Toccata e capriccio*	Picc. orch.	Limoges RTF	Guillot		10	Ricordi
VILLA LOBOS	*Caixinha de boas festas*	Orch.	Harrogate	Barbirolli		4	Ricordi
VILLA LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas Brasileiras* n. 2	Orch.	Harrogate	Barbirolli		4	Ricordi
VILLA/LOBOS	*Il Trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas Brasileiras* n. 2	Orch.	Bladford	Weldon		4	Ricordi
VIOZZI	*Ditirambo*		Venezia	Gracis			Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Paris	Ricard		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Brooklyn N.Y.	Hickock		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Wuppertal	Stephani		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria.* Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Marseille	Petit		10	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria.* Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Narbonne	Petit		10	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in do «Per la solennità di S. Lorenzo»* F. XII n. 14	Orch.	Hannover. Herrenhausen	Thierfelder		14	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in si bem.* F. IV n. 2	Archi	Genova	Bagnoli		11	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in si bem. «La Notte»* F. VIII n. 1	Archi	Firenze	Ephrikian		10	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in si bem.* F. IV n. 2	Archi	Köln	Fasano		11	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in fa* F. VII n. 2	Archi	Chambery	Annecy		10	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in fa* F. XII n. 10	Orch.	Köln	Wenzinger		13	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in fa* F. XI n. 4	Archi	Paris	Charpentier		10	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Sonata a 4 in mi bem. «Al Santo Sepolcro»* F. XVI n. 2	Archi	Deauville			5	Ricordi
VIVALDI/FANNA	*Sinfonia in si min. «Al Santo Sepolcro»* F. XI n. 7	Archi	Buenos Aires	Kinsky		6	Ricordi
VIVALDI/GENTILI	*Aria del Vagante*	Orch.	Paris RTF	Benzi		6	Ricordi
VIVALDI/GENTILI	*Aria del Vagante*	Orch.	Wichy	Benzi			Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*L'Autunno* dalle 4 *Stagioni,* per violino, archi e organo	Archi	London	Newstone	Friedmann		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (giugno - luglio - agosto 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in re* F. XII n. 9 «*Del Gardellino*»	Archi	Hamburg	Knor		10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in mi minore* F. VIII n. 6, per fagotto, archi e cembalo	Orch.	Baden-Baden	Rosbaud	Müller	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in re* F. VI n. 3, per flauto, archi e cembalo	Archi	Saarbrüchen	Ristempart	Rampol		Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in fa* «*Per la solennità di S. Lorenzo*» F. I n. 20	Archi	Lyon			12	
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la minore* F. VIII n. 7	Archi				10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*L'Estate dalle 4 Stagioni*, per violino, archi e organo			Terugi		10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*L'Inverno* dalle 4 *Stagioni*, per violino, archi e organo	Archi		Newstone	Hess	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*La Primavera* dalle 4 *Stagioni*, per violino, archi e organo	Archi		Newstone	Boenders	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*La Primavera* dalle 4 *Stagioni*, per violino, archi e organo	Archi		Newstone	Friedmann	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le 4 Stagioni per violino archi e organo*	Archi	London	Sidney Fixman	Spencer	10	Ricordi
VIVALDI/MOLINARI	*3° Concerto in la minore da «L'Estro armonico»*	Archi	Aldeburgh	Britten	Menuhin	40	Ricordi
VOGEL	*Preludio - Interludio lirico - Postludio*	Orch.	Firenze	Cillario		10	Ricordi
WOLF/FERRARI	*Addio a Venezia* da *Il Campiello*	Orch.	Hamburg	Rosbaud		12	Ricordi
WOLF/FERRARI	*La Dama boba*. Ouverture	Orch.	Hamburg	Martin	Villa	6	Ricordi
WOLF/FERRARI	*La Dama boba*. Ouverture	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		8	Ricordi
WOLF/FERRARI	*Idillio - Concertino in la*	Gr. orch.				8	Ricordi
WOLF/FERRARI	*Idillio - Concertino in la*	Picc. orch.	Berlin	Lange	Esthel	20	Ricordi
WOLF/FERRARI	*Idillio - Concertino in la*	Picc. orch.	Koblenz	Winkler	Hartung	20	Ricordi
WOLF/FERRARI	*Idillio - Concertino in la*	Picc. orch.	Hamburg	Schüchter	Nordbruch	20	Ricordi
TOCCHI	*Concerto per 2 pianoforti e orchestra*	Picc. orch.	Köln	Marszalek	Mauruschat	20	Ricordi
THOMPSEN	*Five songs from William Blake*	Orch.	Roma RAI	Rossi	Gorini-Lorenzi	28	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*The divine image*	Orch.	Ravinia (Illinois)	Thomson		16	Ricordi
	Concerto in sol min. «*Per l'Orchestra di Dresda*» F. XII n. 3	Orch.	Berlin	Allers		10	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in do* «*Per la solennità di S. Lorenzo*» F. XII n. 14	Orch.	Firenze			10	Ricordi
ZAFRED	*Concerto per viola e orchestra* (prima esecuzione ass.)	Orch.	Firenze				Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Gr. orch.	Milano	Giulini	Bruno Giuranna		
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Gr. orch.	Hamburg	Martin		8	Pratesi
ZANDONAI	*Colombina*. Ouverture	Gr. orch.	Berlin	Schüchter		8	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del Torchio e Cavalcata da «Giulietta e Romeo»*	Gr. orch	Hamburg	Stephan		8	Ricordi
ZANDONAI	*Serenata medioevale*	Orch. da cam.	Bologna				
			Buenos Aires	Castellano	Pratesi	12	Ricordi

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° Luglio al 31 Agosto 1957

			Lire
LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			
129155	ALLORTO	*Storia della musica* (2ª edizione riveduta ed ampliata)	1200
PIANOFORTE			
E.R. 2564	BORODIN	*Piccola suite* (P. Raggi)	250
E.R. 2576	CHOPIN	*Barcarole*, op. 60 (Brugnoli-Montani)	250
E.R. 2543	—	*Improvvisi* (Brugnoli-Montani)	400
E.R. 2524	—	*Notturni* (Brugnoli-Montani)	700
E.R. 2549	—	*Scherzi* (Brugnoli-Montani)	1000
E.R. 2579	—	*Tarantella*, op. 43 (Brugnoli-Montani)	200
129525	KACIATURIAN	*La Danza delle sciabole* (Gryzly)	150
129526	—	*Toccata* (Gryzly)	500
129532	VERETTI	*Sonatina*	600
PIANOFORTE A 4 MANI			
E.R. 2569	LISZT	*2ª Rapsodia ungherese*	200
129544	POZZOLI	*Sorrisi infantili*. Piccoli pezzi	700
2 PIANOFORTI			
129597	KABALEVSKY	*Concerto n. 3 per pianoforte e orchestra*. Riduzione per 2 pianoforti dell'Autore	1800
ARPA E PIANOFORTE			
129373	ZAFRED	*Concerto per arpa e orchestra*. Riduzione per arpa e pianoforte	900
CANTO E PIANOFORTE			
129511	CINQUE	*Mattinata veneziana*. Barcarola-canzone (ms-br)	250
129408	FUGA	*Canti d'amore*	500
CHITARRA			
129461	ANZAGHI	*Il Chitarrista virtuoso*. 64 Composizioni originali in ordine progressivo di difficoltà	1500
129285	BACH	*Preludio e sarabanda* (Terzi)	150
129288	BEETHOVEN	*Sonatina* (Terzi)	150
129286	BOCCHERINI	*Minuetto* (Terzi)	150
129290	CHOPIN	*Preludio*, op. 24 n. 4 (Terzi)	150
129292	CIAIKOVSKI	*Mazurca* (Terzi)	150
129283	GALILEI	*Gagliarda* (Terzi)	150
129287	MOZART	*Minuetto* (Terzi)	150
129284	RONCALLI	*Preludio, sarabanda e giga* (Terzi)	150
129289	SCHUBERT	*Momento musicale* (Terzi)	150
129291	WIENIAWSKI	*Kujawiak*. Mazurca (Terzi)	150
OTTAVINO			
129479	TULOU	*Metodo popolare*. Rinnovato e riordinato da C. Andreoni	350
STRUMENTI DI BANDA			
129409	MARIANI	*Metodo popolare per flicorno e contrabbasso in si bem.* (basso in si b.-pelittone in si b.-trombone contrabbasso in si b.). Rinnovato e riordinato da C. Andreoni	500
129385	—	*Metodo popolare per flicorno basso grave in fa* (bombardino in fa-trombone basso in fa). Rinnovato e riordinato da C. Andreoni	500
129263	—	*Metodo popolare per trombone tenore in si bem.* (flicorno tenore in chiave di fa-flicorno baritono bombardino). Rinnovato e riordinato da C. Andreoni	600
PARTITURE D'ORCHESTRA IN 16°			
P.R. 875	MALIPIERO	*L'Ottavo. Dialogo. La morte di Socrate* (dal Fedone) per una voce di baritono e piccola orchestra	600
P.R. 603	WAGNER	*Parsifal*. 1° Preludio	300
SPARTITI PER CANTO E PIANOFORTE			
	ROSSINI	*L'Assedio di Corinto* (in brochure)	3100

E D G A R V A R È S E

T H E M A N W H O D A R E S !

AND IS AWARDED THIS INTERNATIONAL RECOGNITION:

« *He has written music of an energy extraordinarily released, continually renewed; music of power pace and stride* ».

LAWRENCE GILMAN, N.Y. Herald Tribune, April 14, 1926

« *Ce fut parmi le public un déchaînement d'enthousiasme et de fureur comparable aux plus grands soirs du Sacre de jadis* ».

FLORENT SCHMITT, La Revue de France, Janvier 1930

« *In the case of Varèse one felt the presence of a really powerful creative genius at work* ».

GILBERT CHASE, Musical America, March 25, 1932

« *...Varèse..., I fancy, is about to become a contemporary classic...* ».

VIRGIL THOMSON, N.Y. Herald Tribune, April 15, 1951

« *Varès est âgé de 70 ans. L'audace et le génie novateur ne sont pas toujours le fait de la jeunesse* ».

Le Journal du Dimanche, 12 Decembre, 1954

« *Varèse, like Monteverdi in the seventeenth century, is the first big musical mind to take up the materials of a new musical experiment and put them to really serious uses...* ».

EDWARD TATNAL CANBY, Harpers Magazine, July 1955

« *...N'était — ce pas, en quelque manière, le spectacle de la création du langage qui m'était presenté en cet instant...* ».

ODILE VIVIER, La Revue Musicale, Janvier 1956

The following are the VARÈSE works available in the RICORDI catalog

SYMPHONY ORCHESTRA

AMERIQUES		***on rental***
ARCANA		***on rental***

INSTRUMENTAL ENSEMBLES

DESERTS	(For 4 woodwinds, 10 brasses, percussion, piano and « organized sound » on magnetic tape)	
	miniature score in preparation	***on rental***
HYPERPRISM	(For 2 woodwinds, 7 brasses & percussion)	***on rental***
INTEGRALES	(For Small Orchestra & percussion)	***on rental***
	Miniature Score	$ 1.50
IONISATION	(For percussion ensemble of 13 players)	***on rental***
	Miniature Score, in preparation	
OCTANDRE	(For 4 woodwinds, 3 brasses & contra bass	***on rental***
	Miniature Score	$ 1.00
DENSITY 21.5	(For Flute Solo)	$ 1.25

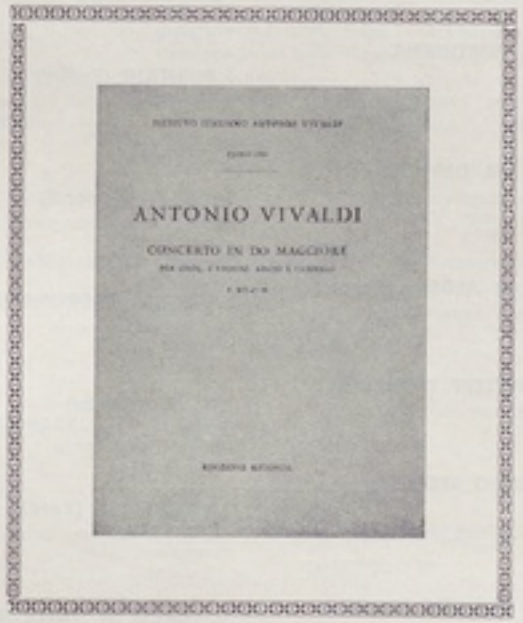
G. RICORDI & CO. NEW YORK - 1270 Avenue of the Americas, New York City, N. Y.
G. RICORDI & CO. (TORONTO) LTD. - 380 Victoria Street, Toronto, Canada

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

Fondato da Antonio Fanna

Direzione artistica di Gian Francesco Malipiero

Antonio Vivaldi



Edizione completa delle opere strumentali

RICORDI

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

la COLUMBIA

presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)
Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)
Carosio, Panerai, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco — 33 QCX10070

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)
Di Stefano, Callas, Panerai
direttore SERAFIN
2 dischi — 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)
Callas, Tucker, Tagliabue, Nicolai, Rossi-Lemeni, Capecchi
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)
Simionato, Petri, Valletti, Sciutti
direttore GIULINI
2 dischi — 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)
Callas, Gedda, Borriello, Danieli
direttore KARAJAN
3 dischi — 33 QCX 10156/8

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa)
Stignani, Alva, Sciutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi — 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)
Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez, Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi — 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)
Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi — 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)
Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni, Panerai
direttore SERAFIN
3 dischi — 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCXS 10216 e QCX 10217/8

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)
Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco — 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)
Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi — 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)
Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi — QCX 10211/12

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)
Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCXS 10153 e 33 QCX 10154/5

Columbia

CIAIKOVSKY
Concerto per violino e orch. in re magg. Op. 35
violino: Ivry Gitlis, Orch. Sinfonica di Vienna, Dir. H. Hollreiser

Concerto per pianoforte N. 1 in si bem. min. Op. 23
al piano: Monique de la Bruchollerie, Orch. Sinfonica di Vienna, Dir. R. Moralt — **PL 10.350**

HAYDN
Concerto in re magg. per flauto e archi

LECLAIR
Concerto in do magg. per flauto, archi e clavicembalo

PERGOLESI
Concerto per flauto traverso
Flauto: Camillo Wanausek, Orch. da Camera « Pro Musica di Vienna », Dir. Charles Adler — **PL 10.150**

LIADOW Anatole
Otto canti popolari russi Op. 58
Il lago incantato Op. 62
Kiki Mora Op. 63
Baba Yaga Op. 56
Orch. Sinfonica di Bamberg, Dir. Jonel Perlea

MOZART
Quartetto in si bem. magg. « La Chasse » (K. 458)
Quartetto in mi bem. magg. K. 428
Quartetto Barchet — **PL 9540**

PALESTRINA
Le Vergini (otto madrigali sacri per 5 voci)
Stabat Mater (per 8 voci)
Super Flumina Babylonis (Mottetto per 4 voci)
Coro dell'Accademia corale di Lecco, Dir. Guido Camillucci — **PL 9760**

RAVEL
Concerto per pianoforte e per orchestra in sol magg.
Concerto per pianoforte per la mano sinistra
Menuet antique
Pavane pour une infante défunte
al piano: Vlado Perlmuter, Orchestra dei « Concerts Colonne » di Parigi, Dir. Jascha Horenstein — **PL 9520**

RIMSKY-KORSAKOV
Scheherazade Op. 35
Orchestra Sinf. di Bamberg, Dir. Jonel Perlea — **PL 10.220**

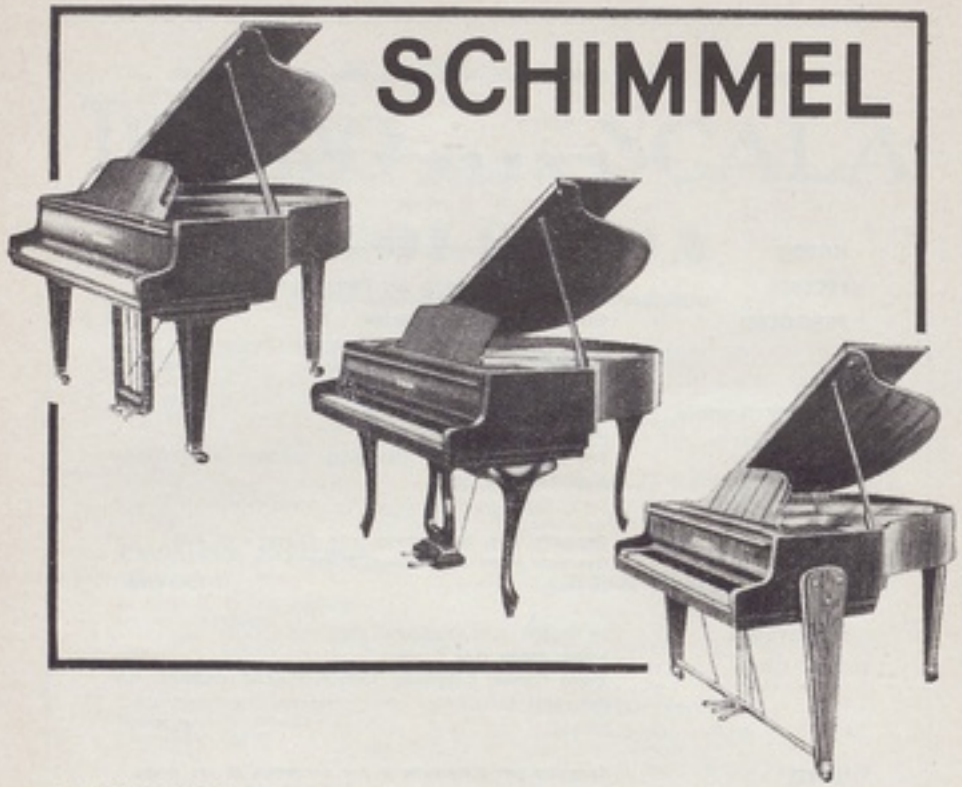
SCHUBERT
Sinf. N. 2 in si bem. magg.
Sinf. N. 6 in do magg.
Orchestra Sinf. di Bamberg, Dir. Marcel Couraud — **PL 10.240**

SCHUMANN
Studi Sinfonici Op. 13
Fantasiestuecke Op. 12
al piano: Guiomar Novaes — **PL 10.170**

---

dischi AMADEO

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI - MILANO - VIA UGO FOSCOLO N. 8



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI
A CODA E VERTICALI

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

il più vasto repertorio di **dischi**

le migliori marche di **pianoforti**

tutte le edizioni di **musica**

il più completo assortimento di **strumenti**
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

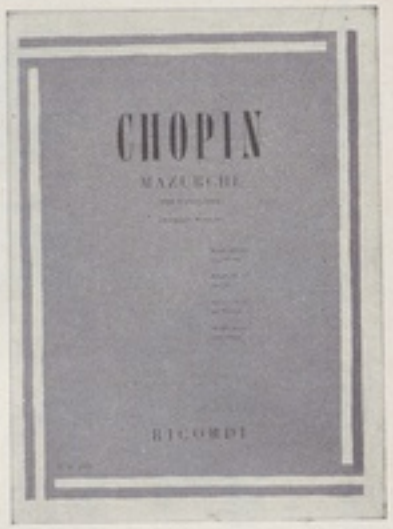
RICORDI

7 negozi:

Genova	Via Fieschi 20 r
Milano	Via Berchet 2 Corso Vittorio Emanuele 34
Napoli	Galleria Umberto I 88
Palermo	Via Cavour 52 Via Ruggero Settimo (pal. Banco di Sicilia)
Roma	Via Cesare Battisti 120

CHOPIN

Nuova edizione
completa
dell'opera pianistica
(Brugnoli - Montani)



Improvvisi	(E.R. 2543)	L. 400
Mazurke	(E.R. 2485)	L. 1500
Notturni	(E.R. 2524)	L. 700
Polacche	(E.R. 2490)	L. 1000
Preludi	(E.R. 2521)	L. 600
Scherzi	(E.R. 2549)	L. 1000
Sonate	(E.R. 2501)	L. 1000
Studi	(in corso di stampa)	
Valzer	(E.R. 2488)	L. 750

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

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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 III N. 9 / NOVEMBRE 1957

Ricordiana

G. RICORDI & C. s.p.n.

Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, ang. S. Raffaele
Corso V. Emanuele, 34

SUCCURSALI:

GENOVA Via Fieschi, 20 rosso
LEPSIA 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, 333
CANADA Toronto. G. Ricordi & Co. (Canada) Ltd.: Victoria St., 380
FRANCIA Parigi. Soc. An. des Editions Ricordi: Rue Roquépine, 5
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: Mosarteum
CILE Santiago. Margarita Friedemann: Agustinas, 1287
CILE Santiago. Ruggero Lauria: Casilla de Correo, 1399
COLOMBIA Bogotà. Humberto Conti: Apartado Postal, 549
CUBA Avana. Dr. Francisco Carballido: Alguar, 202
DANIMARCA Copenaghen. Wilhelm Hansen: Gothersgade, 9-11
EGITTO Il Cairo. Musicò Stellario: Sollman Pascià, 32
EQUATORE Guayaquil. J. D. Feraud Guzman: Apartado, 856
FINLANDIA Helsinki. Inga Ferretti: Jungfrustigen, 9 A
GIAPPONE Tokio. Dr. Giuliano Stramigioli: Nikkatsu International Bldg. n. 510-1-1 Yurakucho, Chiyoda-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 Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. 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: 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 Giuscia: 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. Dias, 31

Ricordiana

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie

Anno III N. 9 Novembre 1957

Una copia L. 150

Abb. annuo (10 numeri) L. 1000 - Estero il doppio - Versamenti sul C/C post. 3/2069 - G. Ricordi & C., indicando nella causale « Abbonamento Ricordiana ». Sped. abb. post. gr. 3°

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

Direzione e pubblicità:
Milano, via Berchet, 2 tel. 893.367

Sommario:

478 *Note sul* Roberto Devereux *di Gaetano Donizetti* di Umberto Cattini

489 *Di alcuni strumenti del passato* di Giampiero Tintori

492 *Florestano Rossomandi e il segreto di una scuola* di Aladino Di Martino

494 *L'autunno musicale*: Pizzetti in Abruzzo; Il Festival di Musica Contemporanea a Venezia; Il Festival delle Novità di Bergamo; La Stagione allo Sperimentale di Spoleto; La Settimana senese; La Sagra umbra; Il Concorso Viotti di Vercelli; Le Vacanze musicali a Venezia; *La Scuola delle donne* al Festival di Salisburgo; I Ferienkurse di Darmstadt; Il Festival di Donaueschingen

518 *Teatro e concerti*: Roma, Milano, Trieste; Alla Radio; Alla Televisione; Lettere: dagli Stati Uniti, dalla Germania occidentale, dalla Germania orientale, dall'Inghilterra, dalla Cecoslovacchia, dalla Polonia

531 *Note musicali*: Modulazioni

534 *Recensioni*: *Musica*: Composizioni di Veretti, Bettinelli, Chailly, Maggioni, Webern, Arnod, von Einem, Wiedermann

539 Lettere al Direttore

Note sul *Roberto Devereux* di Gaetano Donizetti

di Umberto Cattini

Dopo la resurrezione di *Anna Bolena* e le festose riprese di *Rita* e *Campanello* (merito anzitutto di Missiroli e del Teatro di Bergamo), lo studioso dell'opera donizettiana può con soddisfazione garantire della genialità e vitalità di questi capolavori dimostrando con i fatti (cioè con l'esito brillantissimo delle esecuzioni) come questi spartiti, per tanti anni dimenticati, siano spontanei e funzionali, attraenti, e come il tempo non abbia nuociuto alle ingiallite ma vividissime pagine.

Chi scrive ha avuto la fortunata ventura di collaborare da esecutore alla rinascita di una di queste partiture; di aver vissuto per giorni della meravigliosa atmosfera di vigilia che sempre precede alla « situazione sonora » di un successo.

E' con questa esperienza e con lo stesso entusiasmo che abbiamo cercato fra le rimanenti opere di Gaetano Donizetti quella che poteva nuovamente pretendere una riesumazione e poichè abbiamo creduto di trovare nel dimenticato *Roberto Devereux* (la partitura manoscritta è presso il Conservatorio di Milano, fondo Noseda) il melodramma da indicare all'attenzione del lettore, ci proponiamo di illustrarlo con esempi e di specificarne l'importanza poetica in rapporto con i valori musicali.

Composto per il Teatro San Carlo di Napoli (2 ottobre 1837), il *Roberto Devereux* segue di sette anni la *Bolena* (1830) e di due la *Lucia;* e se consideriamo l'attività solamente drammatica del Donizetti ci avvediamo come le opere che vengono dopo (negli ultimi dieci anni) non stimolano particolare interesse, all'infuori di *Favorita.*

L'anno 1837 fu di grave sventura per il Maestro; annientato dalla morte della moglie e del figlioletto, così annuncia il suo immenso dolore al vecchio caro Mayr: « *Senza moglie, senza figli, per chi lavoro io dunque?* ». Con questa tristezza vengono compiute le pagine di questa partitura e non a caso dunque traspare da tutta l'opera un'arcana melanconia, una latente mestizia.

L'argomento, attinto da un vecchio soggetto di Lescène Desmaison: *Storia segreta degli amori di Elisabetta d'Inghilterra e del conte d'Essex,* e sceneggiato abilmente dal Cammarano, narra della passione della regina « vergine » per un suo eroico cortigiano.

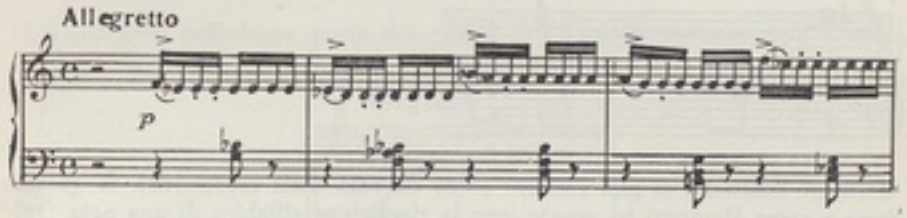
L'orgogliosa figliola di Anna Bolena e di Enrico VIII è presa d'amore per Roberto Devereux (accusato dai Pari di soverchia clemenza verso il nemico) e ne esige la condanna perchè rifiutata nelle appassionate profferte. Il conte Devereux che da tempo ama la Duchessa di Nottingham, accetta con fermezza il patibolo e, abbandonato alla volontà dei Pari, viene condotto a morte.

Insieme seguiremo attraverso la partitura i passi più importanti della vicenda e l'aderente giustificazione musicale.
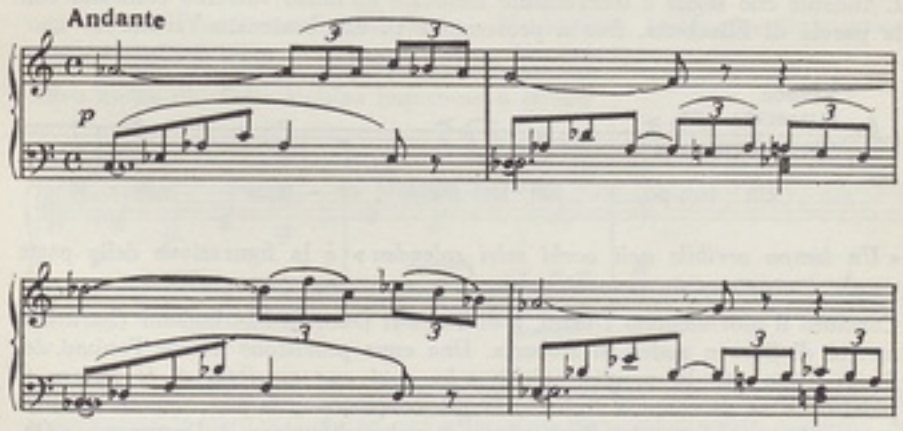
L'opera inizia (nell'edizione francese vi è anche una Sinfonia) con un Preludio, Coro e Romanza di Sara, la fanciulla che innamorata di Roberto Devereux è andata a nozze per volontà della stessa regina con il Duca di Nottingham. Inizio musicale piuttosto tradizionale; la cabaletta « *All'afflitto è dolce il pianto* » è una melodia piana semplicemente delicata, mentre la Scena e Cavatina di Elisabetta « *L'amor suo mi fe' beata* » è irta di difficoltà tecniche (note trillate, legati) e interpretative, come pure difficile è la seguente « *Ah, ritorna qual ti spero* » ove i salti di ottava e di decima si susseguono a ritmo incalzante.

L'attenzione incomincia ad essere particolarmente avvinta nel Recitativo (Andante) e Gran Duetto fra Elisabetta e Roberto (Scena V, Atto I). Vi è già una situazione teatrale indovinatissima; Roberto ed Elisabetta si incontrano; il condottiero è in stato di accusa dai Pari d'Inghilterra; Elisabetta rivuole l'amante e la vita di lui è in sua mano; il conte rifiuta.

Abbiamo quindi uno scontro di passioni drammatiche che verranno rappresentate in musica con la stessa forza ed incisiva aggressione.
Notiamo l'inciso degli archi

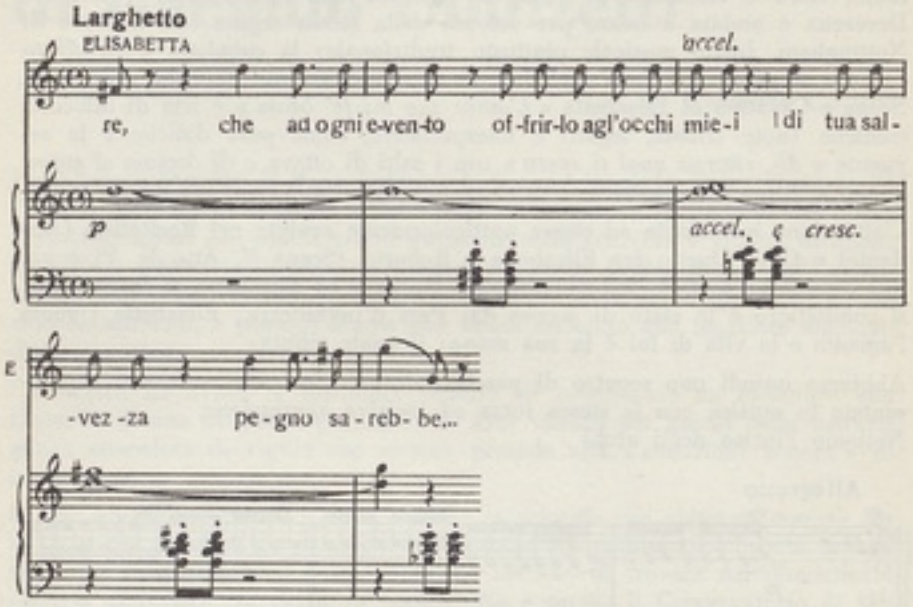


sottolineare l'entrata in scena di Roberto e la bella frase dell'Andante



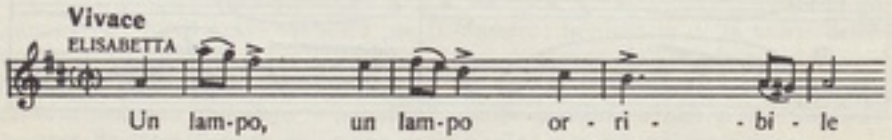
a tutta arcata, molto espressiva. Il Recitativo, frammezzato da strappate e tremoli (brividi orchestrali) a poco a poco si placa in un ritmo più lento in

modo che udibili risultino le parole di Elisabetta « *ti porsi questo anello e ti parlai la parola dei re, che ad ogni evento offrirlo agli occhi miei di tua salvezza pegno sarebbe* »



Il lettore musicista si può rendere conto da solo della espressività di questa frase e come Donizetti ha saputo, con la ripetizione sillabica di una nota (*re*) interessare armonicamente e melodicamente, grazie alla progressione (ritmico-percussiva) del basso.

L'Andante che segue è teneramente melodico all'inizio; diventa concitato con la parola di Elisabetta, fino a prorompere in uno scatenato Vivace.
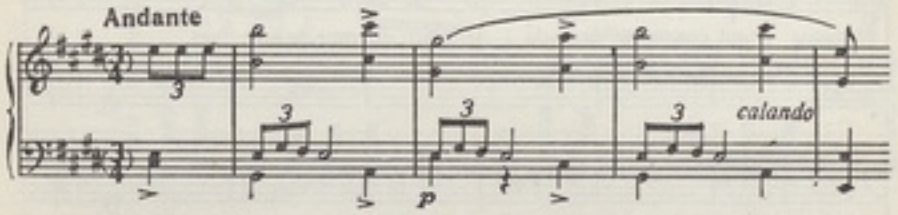


« *Un lampo orribile agli occhi miei splendea* » e la figurazione della parte vocale è strettamente onomatopeica.
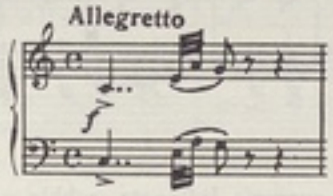
Concluso il movimentato Duetto, è di scena il Duca di Nottingham (baritono) marito di Sara e amico di Roberto. Una cupa previsione invade l'animo del duca; teme per la moglie poichè « *In quel cor sensibile si fè natura il pianto* » e ne racconta a Roberto la preoccupazione; inoltre, venuto a conoscenza del complotto dei Pari, giura di voler difendere il Devereux: « *Oh, amico, qui ribelle ognun ti chiama, ti sovrasta fato orrendo; l'onor tuo sol io difendo; terra e ciel m'ascolterà* ».

Quest'aria è ricca di spontaneità e di lirismo, la voce è trattata con grande abilità e contribuiscono all'efficace effetto le note coronate e gli allargamenti di tempo. Con questo pezzo di bravura termina la prima parte del primo atto, e indubbiamente la conclusione del quadro non potrebbe trovare anche dal lato estetico un taglio più fortunato; fermata l'azione agiscono i fattori emotivi, chè tutta la Scena VIII con il Duetto fra Sara e Roberto può ricordare i mondi lontani di Lucia.

Nel Coro di introduzione del secondo atto « *L'ore trascorrono* » il Maestro con un'ampia melodia in progressione crea un meraviglioso orizzonte sonoro; intima e idilliaca
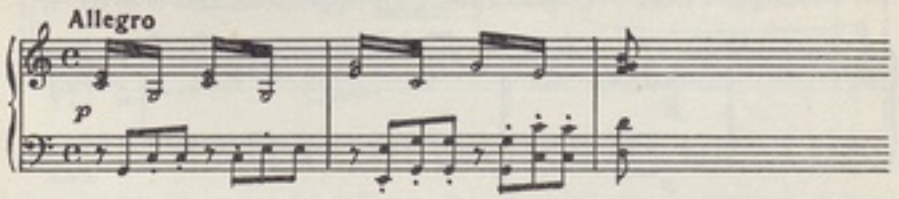


è l'orchestra nell'ultima parte del pezzo, formidabile contrasto con l'inciso,



con cui inizia la Scena fra Elisabetta e Nottingham, fortemente drammatico, e che ricorda il tema di Tristano (Scena V, Atto I).

Altro inciso di effetto ritmico impetuoso è questo
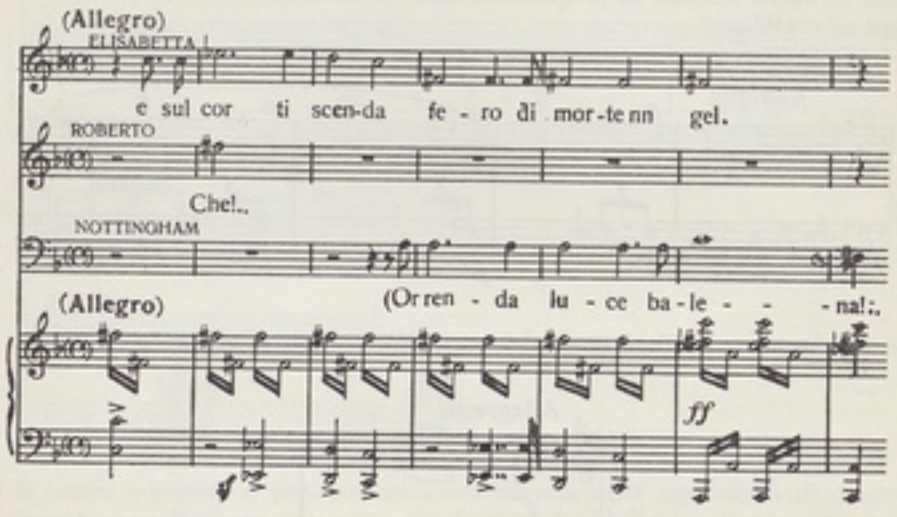


che prepara la tensione per quanto di teatrale sta per accadere. Elisabetta si è impossessata di una « ciarpa con cifre d'amore » gelosamente custodita da Roberto (perchè donata da Sara) e che testimonia il tradimento; Nottingham per salvare il Devereux dal Tribunale si fa ricevere dalla Regina e ne scon-
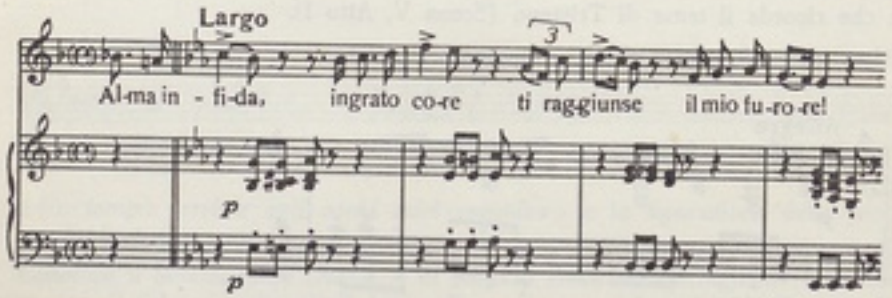
giura la grazia; informato dei passatempi amorosi del conte dalla stessa Elisabetta riconosce il « pegno » cifrato della moglie e pervaso da incontenibile sdegno sfida Roberto e chiede anch'egli la morte del rivale.

Il Terzetto che ne risulta è una pagina bellissima; i ritmi, gli incisi, gli stacchi, le pause, tutto è in funzione del dramma. Non vi è una nota scritta a caso, chè ogni parola ogni gesto, ha il suo corrispondente musicale.

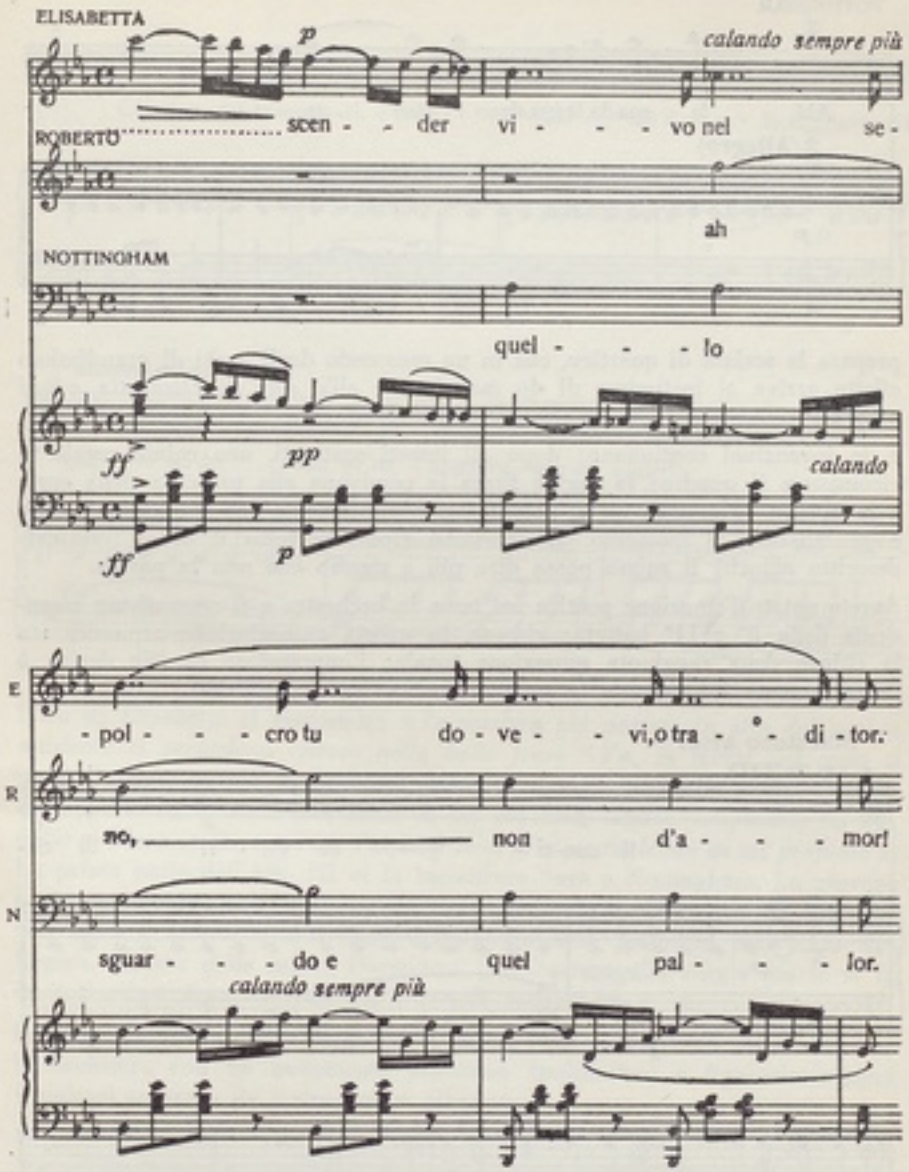
Eccone alcuni esempi:



esortazione, invocazione, angoscia infrenata, rabbia e vendetta,



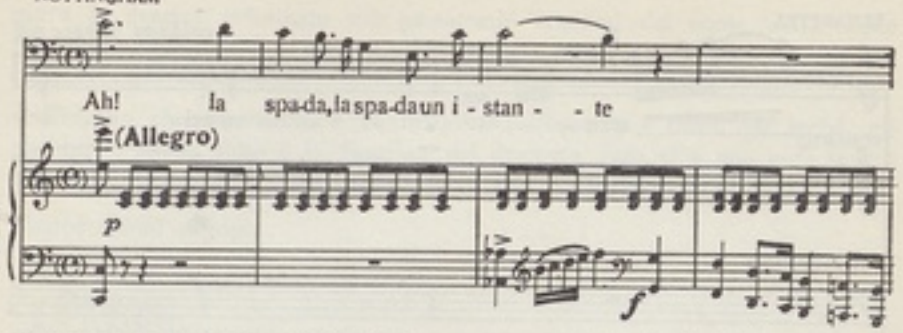
tutti questi sentimenti sono magistralmente espressi dal linguaggio potente del genio che vuol condurre la parabola all'altezza della più pura espressione con la grande frase « *Scender vivo nel sepolcro* »



che, ripetuta in crescendo dall'orchestra, fa vocalizzare le voci con melismi di semicrome in un arabescare di figurazioni e di note, preziosissimo ricamo.

L'Allegro vivace seguente, fedele allo stato d'animo dei protagonisti, contiene una forte carica di « furore » e la frase del duca « *La spada, un istante* » per la sua conformazione musicale slanciata ed incisiva

NOTTINGHAM

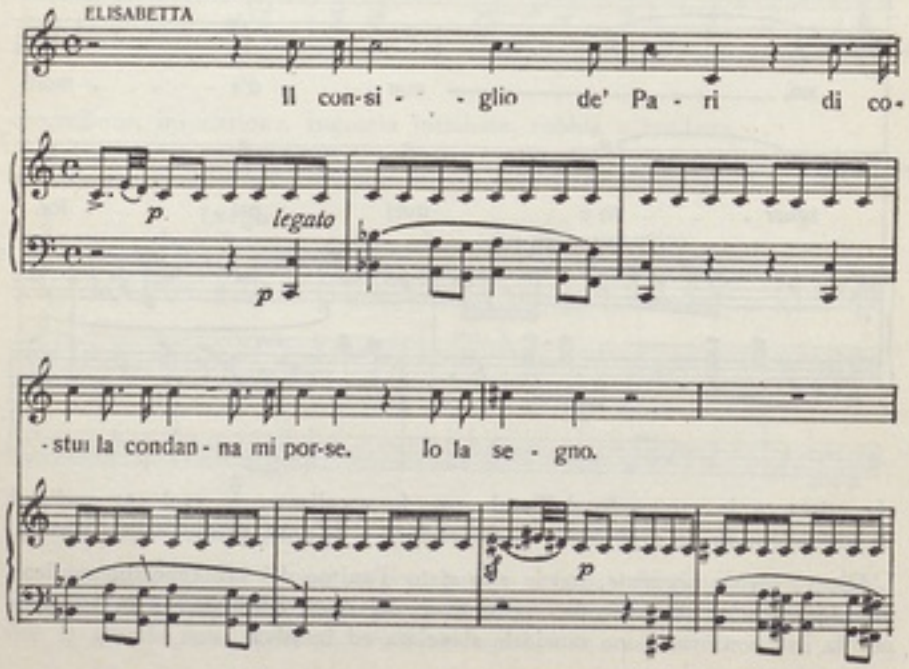


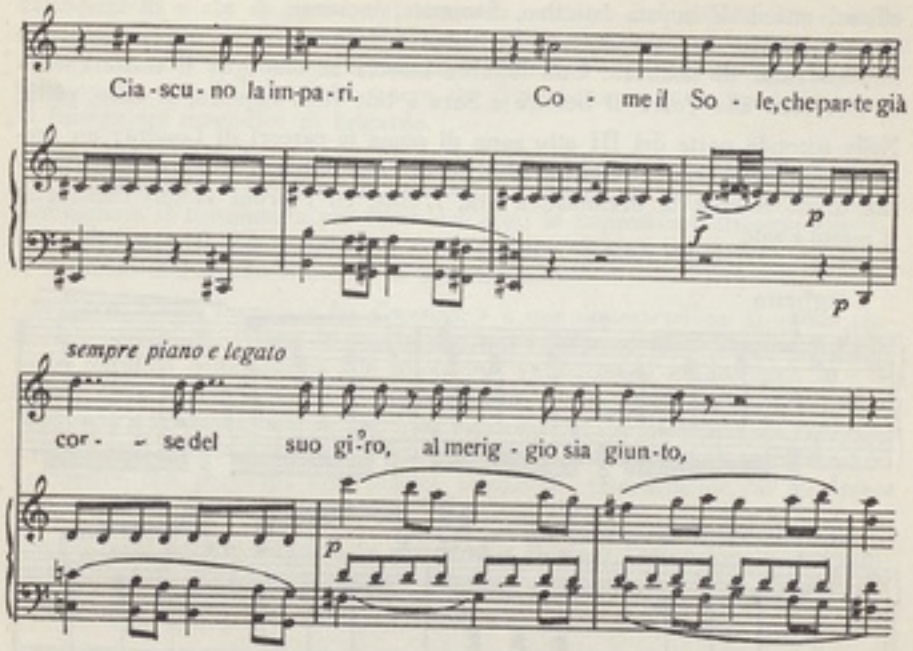
prepara la scalata di quartine, che in un crescendo degli archi di grandissimo effetto arriva al fortissimo di do maggiore e all'*a solo* di Elisabetta « *tutti udite* ».

E le invenzioni continuano; dopo gli impeti scattanti, una calma regale fa ricomporre il quadro; la regina firma la condanna alla presenza della corte e la musica (Maestoso assai) colora meravigliosamente con intonazioni scure e genialissime il momento. Desideriamo riportare tutto il brano musicale descritto affinchè il suono possa dire più e meglio che non la parola.

Avrete notato l'emozione poetica nel tema in orchestra e il cromatismo ascendente della 6ª e 11ª battuta; ebbene, in questa aumentazione armonica sta la chiave della raggiunta sensazione tonale; l'impressione che ne deriva è maggiormente interessante in quanto improvvisa e imprevista.

Maestoso assai
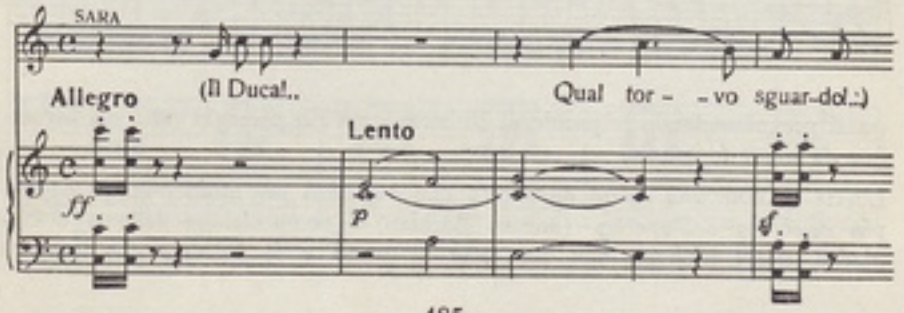




L'ira di Elisabetta si riaccende: « *l'atmosfera già portata in alto dal pathos musicale si perfeziona adesso nella bella frase "Va, la morte sul capo ti pende"* (sono parole di Barblan) *dove lo sdegno, l'orgoglio ferito, l'implacabile vendetta si smussano come in un accorato, umano rimpianto. La melodia si libera in linea pura e s'espande con la toccante levità di un profumo* ».
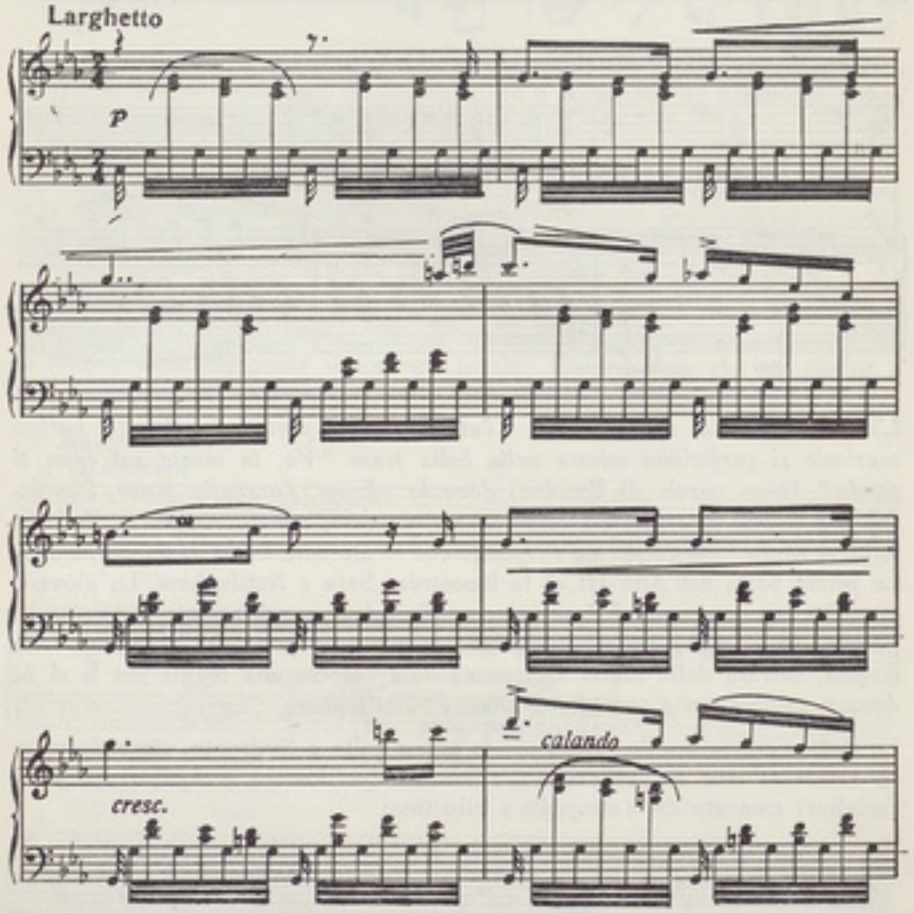
La prima parte dell'Atto III ci fa incontrare Sara e Nottingham. La giovane è venuta a conoscenza della condanna di Roberto e si accorge di essere in possesso dell'anello, « sacro mallevador » che solo potrà, se presentato alla Regina, salvare dalla morte Devereux; vuol correre alla reggia ma le si fa davanti minaccioso e terribile il Duca di Nottingham.

Lo stato d'animo dei due sposi per la prima volta a confronto, viene descritto in orchestra con un andamento armonico (polifonico) a figurazione lenta (minime) troncato da « strappate » ribattute;



efficaci attimi di impeto istintivo, fiammate, momenti di afa e di tempesta; questa tensione rimane per tutta la Scena e il Duetto viene interrotto da un lontano rullo di tamburo. Una lugubre marcia accompagna il trasferimento di Devereux alla Torre di Londra e Sara a tale vista implora, al cielo, pietà.

Nella seconda parte del III atto sono di scena le carceri di Londra; un preludio orchestrale tutto fremiti e ritmi serrati commenta tristemente nella tonalità di do minore la drammatica ora. L'oboe ed i primi violini risillabano il mesto canto



quasi preannunciando le parole di Roberto « *un rio presagio tutto mi ingombra di terror le vene* ».

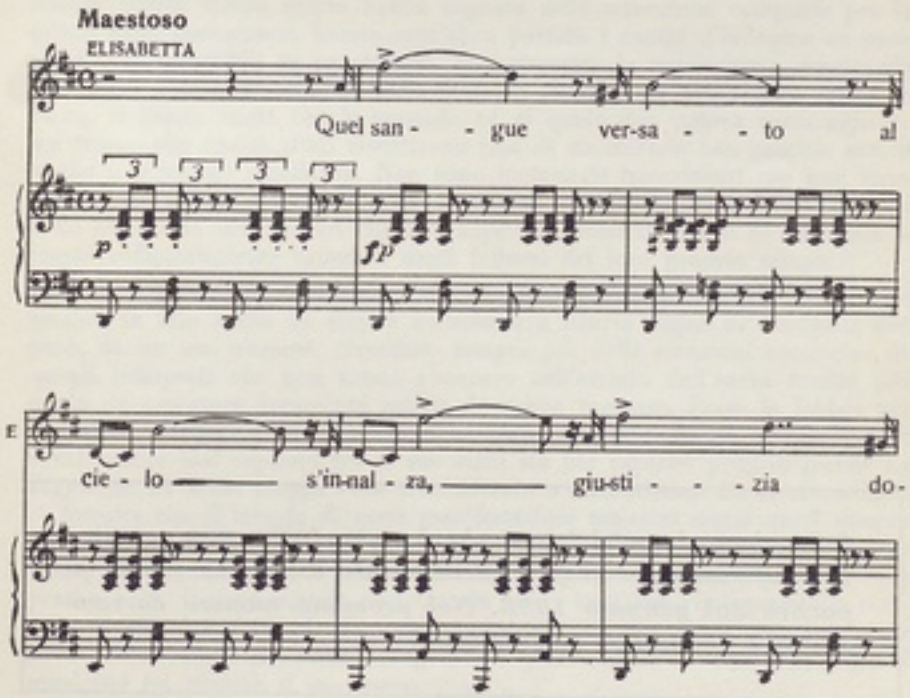
L'Aria « *Come uno spirto angelico* » che « *costituì per molti anni la pagina più celebrata dell'opera* » (ancora Barblan) è composizione delicata e leggiadra, quasi idilliaca, con una vena di grazia e di dolcezza che traspare

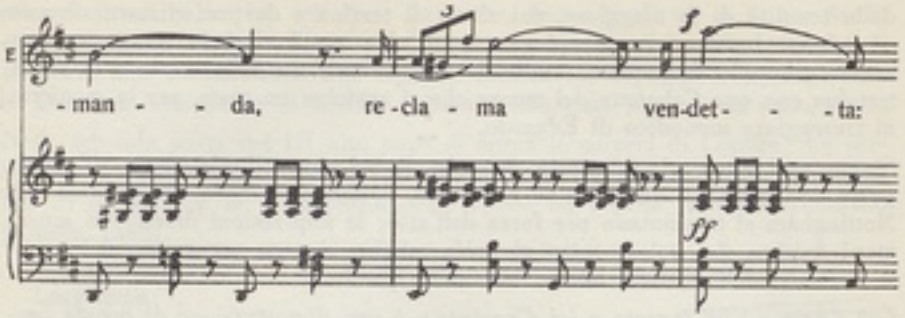
dalla tonalità di la maggiore, dal ritmo di terzina e dal melodizzare sinuoso ed ampio. La voce canta spiegata e si eleva nell'enfasi in ampie volute; ancora un rullo di tamburo annuncia a Roberto l'ora della morte e la scena termina con una Cabaletta del tenore che si avvicina un poco, per la maniera, al fraseggiare monodico di Edgardo.

Siamo così giunti dopo questa formula di bel canto donizettiano all'ultima parte dell'opera: e qui l'ira di Elisabetta, l'affanno di Sara, lo sgomento di Nottingham si trasmutano per forza dell'arte; le impressioni divengono sensazioni fisiche; dal palcoscenico al golfo mistico si crea per grazia del genio il miracolo dell'arcano mistero; la somma poesia.

Già l'Aria « *Vivi ingrato a lei d'accanto* » è una dimostrazione di questa particolare sensibilità, e tutte le pagine seguenti affermano prepotentemente l'aderenza mirabile della musica alle situazioni; vuoi come è « trascritta » in note l'ansia della regina o come è rappresentata e con quale intensità d'accenti l'angoscia e la desolazione della donna fedifraga; il dramma pervade la scena; i personaggi e i loro movimenti sono specificati dalle violenze tematiche dell'orchestra che partecipa con precise intenzioni, intensamente, all'incalzante svolgersi della funerea tragedia.

Troppo tardi Sara consegnerà la gemma alla Regina; l'esecuzione è avvenuta! L'ultimo canto di Elisabetta narra l'umano, suggestivo, infelice abbandono; « *Quel sangue versato al cielo s'innalza* »





Così dicono i versi e la melodia commenta patetica e fantasiosa; intervalli, cromatismi, bizzarre impennate, tutto in un continuo crescendo di emozione, in un gioco fantastico di evocazioni.

La voce, perfetto strumento della natura, è l'interprete; la idealizzazione poetica di questo desolato addio.

UMBERTO CATTINI

Informiamo i nostri lettori che è stata decisa una completa trasformazione grafica ed editoriale di questa rivista a partire dal gennaio 1958. Nel prossimo numero daremo ampie e particolari informazioni.

Di alcuni strumenti del passato

di Giampiero Tintori

L'ascoltatore di un concerto sinfonico osserverà agevolmente che ad un numero notevole di esecutori corrisponde un numero relativamente esiguo di strumenti e più acutamente potrà concludere che numerose famiglie strumentali del passato si sono ridotte ad un unico esemplare. La grande varietà di viole ha generato il violino che a sua volta per ingrandimento ha dato vita a quella che noi, con curioso ritorno di vocabolo, chiamiamo viola.

Flauti a becco di ogni estensione (soprano, tenore, contralto, basso) hanno interamente ceduto il campo al traversiere; bombardi e oboi d'amore si sono fusi nell'oboe moderno e gli innumeri flicorni si sono limitati alla tuba, e via dicendo.

Naturalmente questo è potuto accadere anche per il perfezionamento meccanico degli strumenti a fiato che con le chiavi e con la macchina hanno potuto affrontare passi più complessi e abbandonare la pratica dei ritorti.

Ma se una semplificazione del genere ha i suoi indubbi valori pratici non bisogna pensare che le composizioni nate per gli strumenti precedenti possano trovare in questi moderni gioielli la loro autentica voce.

Le recenti tecniche della ricerca storica e soprattutto i contributi all'estetica che in questo mezzo secolo hanno segnato delle autentiche conquiste per la prassi della conoscenza, hanno senz'altro portato i campi d'indagine su posizioni non avvertibili in precedenza. Segnatamente la musicologia, accettando finalmente i principi stabiliti dalla filologia classica, va assumendo, anche in Italia, il giusto ruolo che le compete ed al quale non poteva certo aspirare nel tempo che questi studi risentivano non di un metodo ben preciso, ma di vaghe e indefinite sensibilità. Non sono lontane le trascrizioni che non tenevano conto del fatto creativo come fenomeno storico, ma risentivano appunto delle sensibilità dei revisori che non sapevano porsi di fronte al testo con la mente sufficientemente sgombra dagli influssi del loro proprio tempo.

Questo rigoroso ritorno al testo e alla sua interpretazione filologica, in musica sembra in atto anche se ancora assistiamo a libertà degne di condanna che però, da un uso comune, diventano sempre più delle eccezioni commesse da quegli interpreti che non sanno rimanere nell'ambito dell'aurea umiltà alla quale un esecutore veramente artista dovrebbe aspirare. Forse la febbre per il grande direttore o il grande strumentista padrone assoluto dell'esecuzione e dell'autore mal capitato fra le sue mani sta per passare, proprio perchè ha raggiunto un acme troppe volte sconsiderato e assolutistico. La storia, infatti, ci insegna che il trionfo di certe manifestazioni esteriori segna quasi sempre una fine o il desiderio di una reazione che porterà i suoi buoni frutti. Ma non basta, per comprendere i valori passati di un'arte legata alla realizzazione pratica come la musica, solo riportare in luce i testi con l'indispensabile scrupolo di cui si è detto. Il linguaggio musicale per esprimersi compiutamente deve anche valersi del mezzo adeguato, e quindi dello strumento al quale il musicista ha affidato il suo messaggio.

Questo problema non è stato ancora affrontato sufficientemente sul terreno pratico e molto poco (specialmente in Italia) in via teorica. Poche e in lingua straniera sono le pubblicazioni soddisfacenti sull'argomento, non interessando quelle opere che si limitano ad una pura terminologia (spesso errata) o ad una breve notizia storica non sempre confortata da validi documenti. Capita di frequente nei musei archeologici e nelle illustrazioni dei libri di leggere delle didascalie errate che denunciano una ben diffusa incertezza.

Nella pratica attuale molte famiglie di strumenti si sono fuse in uno solo, l'industrializzazione ha tarpato le ali all'estro creativo degli artigiani che (e non solo in questo campo) si limitano a poche forme consacrate dall'uso che vanno sempre più perdendo il fascino e la maestria che testimoniano gli antichi strumenti a tastiera, a fiato o a corde in genere.

Si pensi, ad esempio, alle belle casse dei clavicembali o delle arpe settecentesche e le si raffronti al nostro funereo e dimesso pianoforte o alla retorica arpa tutta d'oro sfacciatamente ornata in uso oggi e si potrà concludere che una civiltà ed un particolare culto per l'utensile indispensabile alla musica sono tramontati. Mancano all'uopo opportuni musei, e l'attributo non è casuale. Uno strumento inadoperabile, appeso in una vetrina non può assolvere il suo giusto ruolo e si limita ad essere un oggetto più o meno curioso o bello ed assume il valore decorativo di un qualunque oggetto. Lo strumento come creazione magica dell'uomo che ha nobilitato la materia traendone un suono, deve vivere ed essere conosciuto per quello che può esprimere o, all'inverso, esprimere la musica che l'artista creatore ha immaginato per esso.

E' con la massima leggerezza che si affrontano gli autori su strumenti anacronistici tentando un procedimento onomatopeico di indubbia inutilità. Speriamo vivamente che un giorno Bach e Domenico Scarlatti (per citare solo due autori assai eseguiti) possano tornare ai loro strumenti e speriamo ancora di non dovere più ascoltare pianisti snocciolare ottave, illusi di rendere i ripieni dell'organo (con buona pace per l'anima di Giuseppe Serassi) o infrivolire le Sonate scarlattiane con procedimenti espressivi che il grande Domenico non solo non conosceva ma che, virile e impetuoso creatore qual era, certo avrebbe disdegnato.

Il problema ovviamente non si limita solo agli autori che sono entrati nella letteratura degli strumenti contemporanei. Si pensi che tutta la musica precedente il temperamento equabile non solo è da ristudiare sul piano paleografico ma anche nella sua precisa fonica. In questo campo il problema delle accordature (e quindi della esecuzione) se era già arduo per i coevi è ancora più complesso per noi. Lo strumento a tastiera differiva sensibilmente nei suoi semitoni dallo strumento a corda semplice e per chiarire il concetto non sarà inutile riportare (per chi non lo ricordi) un famoso passo del *Desiderio* di Hercole Bottrigari.

Dice, in questo dialogo, Alemanno a Gratioso:

« ... pigliate uno di quei Lauti et... lo accordate con tutta la vostra diligenza più che sia possibile col Clavicembalo in questo modo. Io tocco il G sol re ut (cioè il tasto del sol), *in su il Clavicembalo, et voi accordate il tenore a vuoto del vostro Lauto in unisono con me, et da poi accordate il resto secondo quest'ordine, come so, che sapete fare.*

Gr(atioso): *E gli è accordato.*
Al.: *Tocco hora E la mi* (cioè il tasto del mi), *nel Clavicembalo, et voi toccate E la mi, su'l vostro Lauto che sarà la mezzanina a vuoto: siete d'accordo, et unisono con E la mi del Clavicembalo?*
Gr.: *Siamo.*

Al.: *Io tocco ora F fa* (fa), *in su il Clavicembalo: toccate hora voi il vostro F fa ut sul primo tasto della mezzanina del vostro Lauto, siete d'accordo, et unisono meco?* (Tralasciando la questione, non pertinente in questa sede, della distanza di sesta tra il tenore e la *mezzana*, ricordiamo solo che le posizioni successive, per chi volesse leggere il passo più avanti, su una *mezzana* accordata in *mi* saranno: mi, fa diesis, sol, sol diesis, etc.).
Gr.: *Non siamo.*

(Cioè il semitono mi-fa sul clavicembalo era diverso dal semitono mi-fa sul liuto in quanto nel clavicembalo si praticava il semitono di 16/15 e quindi maggiore della metà di un tono e sul liuto invece la divisione del tono era precisa in due parti eguali).

Questo breve esempio, che andrebbe commentato con più ampiezza, può già dare un'idea su una questione pratica. Ma se vogliamo anche renderci conto di una diversità espressiva tra uno strumento e l'altro valga questo esempio che ci farà tornare ancora a Domenico Scarlatti.

Questo musicista usa spesso il procedimento di accompagnare la melodia con accordi ribattuti basati frequentemente su armonie arditamente dissonanti. Sul pianoforte l'esecutore mette ovviamente in risalto la melodia e suona leggermente gli accordi della mano sinistra realizzando un effetto assai lontano dalle intenzioni dell'autore.

Se lo stesso passo viene suonato sul clavicembalo, e quindi sullo strumento stabilito dall'autore, ci accorgeremo che assume un significato completamente diverso. E' noto che il clavicembalo non risente della pressione delle dita ed i suoi becchi pizzicano inesorabilmente quelle fila di corde che sono state in precedenza inserite dai registri. Orbene mentre la melodia assume la sua veste autentica snodandosi limpida e pura senza sottintesi anacronisticamente individualistici o romantici, quegli accordi della sinistra creano un mondo sonoro che il pianoforte assolutamente non potrà mai rendere non praticando lo strappo della corda, ma la percussione.

Infine sarà fondamentale per le questioni etimologiche e formali estendere lo studio dello strumento al di fuori della nostra civiltà. Oltre alla notissima origine del *liuto* dall'*el ud* arabo, potremo considerare il cavigliere del *Kemanje* raffrontandolo a quello della *lira da braccio*, penetrare nel mondo dei *salteri* così fondamentali nella genesi degli strumenti a tastiera, osservare gli ingegnosi meccanismi e soluzioni che l'uomo sotto ogni cielo ha escogitato per produrre il suono.

Ma soprattutto lo studio dello strumento è disciplina comparata che deve servire in primo luogo a completare l'espressione musicale. Se i « falsi storici » nella pittura e nella scultura sono forse inevitabili non lo sono ancora nella musica se allo strumento musicale ci si vorrà rivolgere non con l'animo del collezionista, ma con il rigore del filologo.

GIAMPIERO TINTORI

Florestano Rossomandi e il segreto di una scuola

di Aladino Di Martino

Il nome di Florestano Rossomandi è legato al segreto di una scuola. Chi ha avuto la fortuna di vivere accanto a quest'illustre didatta, a questo maestro della scuola pianistica di tutti i tempi, anche senza essere mai stato suo allievo, ha potuto penetrare il «segreto» della sua scuola, attraverso l'osservazione dei tratti, delle maniere, dell'incedere corretto ed austero, dello stile dell'uomo.

Florestano Rossomandi, ha avuto, forse, il privilegio di vivere in un'epoca che ha segnato alti fasti dell'arte musicale, alla vigilia di età nuove; dell'arte dell'insegnamento della musica per cui il maestro si perpetua nei discenti. Per assegnare due soli posti al Conservatorio, allora — oh età felice! — si poteva scegliere in una rosa di sessanta - settanta allievi - aspiranti: il fior fiore delle energie inclini alla musica, diveniva, così, materia plasmabile a piacimento del maestro. E il maestro Rossomandi fu veramente unico e resta insuperato in quest'arte dell'insegnamento, che è un poco come smembrarsi attraverso la lezione per rivivere in mille nuove vite, in mille nuovi alunni - maestri che infittiranno l'albero di foglie, di rami, di frutti autonomi eppure legati alla radice, cui devono la loro ragione di essere.

Il segreto della scuola di Rossomandi è tutto qui: in quella assoluta comunione di spiriti che egli seppe creare con l'allievo; nella possibilità che ebbe di parlare ed insegnare a giovani che avevano già prepotente dentro l'afflato dell'Arte. E la comunione divenne facile pur apparendo misteriosa e segreta agli occhi dei più.

"*In quest'aula Florestano Rossomandi trasfondeva nei discepoli il fervore della sua passione artistica...*" Così hanno scritto in una lapide fatta murare sull'aula in cui insegnò il Maestro al Conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli per ricordare il centenario della nascita del musicista dauno. Fervore di passione artistica; capacità di trasfondere questa passione in altri predisposti a riceverla. Ecco veramente tutto qui condensato il «segreto» della sua scuola. Di quella scuola che fu e rimane somma e che per il mondo ha diasporizzato la sua essenza unica: il colloquio e la comunione del maestro con l'allievo. Dall'America all'Europa, ovunque esista Scuola o Conservatorio di musica, la presenza di Florestano Rossomandi è sempre viva, reale, attraverso suoi immancabili allievi, divenuti adulti e portatori e continuatori di quello stile di quella Scuola.

Il testamento artistico del Rossomandi è denso di insegnamenti. L'eredità indubbiamente la più cospicua è data dalla *Guida per lo studio tecnico del pianoforte*, in otto volumi, in cui il Maestro ha lasciato veramente la parte migliore di se stesso e che fa testo d'insegnamento oggi nei Conservatori di Londra, Buenos Aires, Chicago, Cincinnati, Filadelfia, New York, Corfù, Cairo e di altre città.

La *Guida*, con l'Antologia didattica per lo studio del pianoforte, restano le produzioni didattiche più conosciute del Maestro. Ma Egli fu anche buon compositore di *Sonate*, di largo repertorio nei primi anni del secolo in corso e di una serie densa di brani per pianoforte e canto, che ebbero pure largo successo all'epoca in cui vennero scritti.
Quando il Maestro fu costretto a lasciare la cattedra che aveva tenuto per 40 anni a S. Pietro a Maiella, il Ministro della P.I. gli espresse il proprio rammarico ed il proprio dolore nel vedersi costretto a dover allontanare dalla scuola un autentico artista e maestro, universalmente riconosciuto quale caposcuola. «*L'opera sua ed i suoi alunni sparsi per il mondo* — scriveva testualmente il ministro — *i suoi numerosi ammiratori sparsi in Italia ed all'estero, sono la più bella testimonianza di quanto Ella abbia largamente meritato dall'Arte e dalla Scuola. Nel porgerLe oggi il mio saluto ed il mio ringraziamento, esprimo l'augurio che anche fuori della scuola il suo magistero continui a lungo...*».
Ed Egli continuò fino al 1933 ad essere esempio di operosità, di disciplina, di lieto amore del lavoro, di saggezza, di lealtà nella magica traslazione degli spiriti immortali della musica dal docente all'allievo. Continua ad essere il caposcuola che ancora oggi, a cent'anni dalla sua nascita, avvenuta in Bovino (Foggia) nel giugno del 1857, tutti venerano e riconoscono come uno dei più grandi maestri che la Scuola pianistica napoletana abbia mai avuto.

ALADINO DI MARTINO

l'autunno musicale

Ildebrando Pizzetti in Abruzzo

Uno degli avvenimenti più contrastati — ma anche, ci pare, più ricchi di soddisfazioni e di riconoscimenti — della vita interiore e della biografia ufficiale di Ildebrando Pizzetti in questi ultimi tre o quattro anni è costituito dai progetti e dalla realizzazione del suo viaggio in Abruzzo: viaggio finalmente compiutosi il 19 ed il 20 agosto u.s. recandosi Egli per la prima volta nella terra del suo più grande amico e collaboratore.

Può sembrare strana la nostra affermazione, almeno per la sua prima parte, e può ancor più meravigliare apprendere che solo oggi il Musicista emiliano, il quale or è cinquant'anni con *I Pastori* aveva superbamente interpretato la terra d'Abruzzo, sia sceso a Pescara. Ma, a giustificazione di essa, diremo che essendo l'Abruzzo pochissimo organizzato dal punto di vista musicale ed artistico in genere, specialmente per la conoscenza dei valori contemporanei, Pizzetti avrebbe corso il rischio di passare inosservato in tale regione anche in una visita ufficiale, se non si fosse provveduto alla costituzione di un apposito comitato per adeguate onoranze a Lui destinate. Perchè, diciamolo, Pizzetti doveva pur conoscerlo una volta questo Abruzzo, ma, specialmente dopo la composizione della *Figlia di Iorio*, anche gli abruzzesi dovevano iniziare ad accostarsi degnamente all'arte sua.

Naturalmente tale organismo si è insediato ed ha dovuto farsi strada in un ambiente completamente sordo e piatto. Cose tutte, queste, che hanno ritardato ancora il viaggio del Maestro, prima semplicemente concordato a due e poi ufficialmente annunziato per la primavera del 1956; cose tutte, che possono anche aiutare a comprendere perchè il Comitato abruzzese, sorto nel 1955 nella previsione della felice coincidenza del settantacinquennio d'età del Musicista con la sua venuta nella Regione, conservi ancora oggi l'indicazione della data di costituzione — e, appunto come tale, la conserverà sino alla sua fine — suscitando non pochi equivoci e procurando anche per ciò qualche irritazione e dispiacere al Maestro.

Per introdurre, quindi, Pizzetti in Abruzzo — a parte l'opera della Radio — occorreva un tenace lavoro di organizzazione perchè qui non esiste un Ente autonomo che svolga la sua annuale stagione lirica con inserimento della produzione contemporanea, le più vecchie istituzioni musicali esistenti, quelle di Pescara e di Teramo cioè, non hanno che solo ora una vita almeno considerevole, ma non dal punto di vista concertistico, e la Società Aquilana dei Concerti infine, sorta solo nel secondo dopoguerra, non ha ancora svolto quell'opera particolare ed impegnativa di introduzione della maggiore produzione pizzettiana.

Pensiamo di poter dire, per ciò, e non senza orgoglio, che il personale invito da noi rivolto al Maestro l'estate del 1953, sia stato l'unico che gli manifestasse altresì l'intenzione di adeguate celebrazioni e, naturalmente, l'impegno per esse: se non abbia costituito addirittura il primo in ogni senso.

Ecco arrivare, nel luglio 1955, dopo non poche traversie e rimandi, alla costituzione di quel Comitato Centrale Abruzzese per le onoranze a Ildebrando Pizzetti nel settantacinquennio d'età che si impegnava, sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica, a svolgere un lavoro che doveva poi rivelarsi proficuo in favore dell'arte del Maestro parmense e ad organizzare manifestazioni musicali a Lui dedicate e legate al suo viaggio nella Regione, previsto allora per la primavera del 1956.

I motivi che hanno ritardato sino all'agosto scorso l'effettuarsi del progettato viaggio del Musicista sono numerosi e vari — oltre quelli accennati ed altri di forza maggiore — e, riferendosi molti alla vita interna del Comitato, appartengono alle più elementari inibizioni della penna.

I motivi, poi, per cui Pizzetti non ha visitato la città del *suo* Poeta e la terra d'Abruzzi prima che noi glie ne parlassimo e lo invitassimo a scendervi, li ignoriamo: tuttavia pensiamo di poter dire che glie ne sia mancata veramente l'occasione, ove si consideri la situazione musicale della regione abruzzese proiettando nel tempo quella da noi delineata, e quando si pensi che l'unica persona in grado di spingerlo a conoscere la sua città natale e la sua terra d'origine, Gabriele D'Annunzio, — una parola del quale, tra l'altro, avrebbe potuto ben essere determinante perchè Pescara a sua volta si accostasse degnamente a Pizzetti — non lo fece, per quello che sappiamo, o non lo fece in modo convincente: che è lo stesso.

Ora, comunque, Pizzetti è venuto finalmente in Abruzzo, e già le realizzazioni che hanno segnato l'inaugurazione delle manifestazioni da noi organizzate ci paiono almeno degne di nota: nè meno rilevanti quelle annunziate. D'altra parte, l'Abruzzo ha significato molto nella vita del Maestro: gli ha dato anzi tutto un fraterno amico ed un grande poeta; gli ha offerto fonti ispirative dense di suggestione e di profondi commossi palpiti tali da costituire con le realizzazioni estetiche da esse suscitate un momento irripetibile nell'intera sua arcata creatrice; ha dato i natali al suo primo e più fedele biografo ed esegeta, Guido M. Gatti; gli ha messo accanto uomini di cultura, musicisti e non musicisti, che per l'opera pizzettiana hanno nutrito e nutrono particolare devozione, quali Raffaello de Rensis, Ettore Paratore, Nicola Costarelli, Nino Carloni, e, non ultimo, Giovanni Iannucci, umanista squisito e spirito sensibile alla Musica, la presidenza del quale nel Comitato è stata di un apporto diremmo quasi risolutivo. Tuttavia, con questo non indifferente bilancio all'attivo, e con le tappe e gli incontri innestati e contenuti in esso prima della costituzione del nostro organismo, Pizzetti, a parte le supposizioni da noi avanzate, nel corso di una lunga vita pur ricca di spostamenti da un capo all'altro della penisola e non soltanto di essa, non ha trovato modo di visitare la terra che dovrà poi chiamarlo a far parte della sua gente, nemmeno prima o durante la composizione della *Figlia di Iorio*.

Ci tornano alla mente non senza emozione le parole del Maestro — non ricordiamo più se ce le scrisse o se le lasciò cadere nel corso d'una delle nostre frequenti visite a Lui o durante le non poche passeggiate fatte insieme nelle vie fiancheggianti la sua casa a Roma — riguardanti il suo viaggio in Abruzzo, quando l'estate successiva alla composizione della *Figlia di Iorio* accettò di venire nella nostra terra: *« Il mio viaggio nella terra d'Abruzzi sarà, così, un pellegrinaggio di devozione e di omaggio alla memoria del Poeta grande, dell'Amico indimenticabile »*. E, per lungo tempo ancora, avremo presente vivissima l'espressione del suo volto, or è un mese a Pescara, quando — dopo aver visitato con estremo interesse e compiacimento la mostra di rarità bibliografiche, cimeli ed autografi dannunziani allestita con competenza e gusto da Raffaele Tiboni in un'ala della casa nativa del Poeta, abitualmente adibita agli uffici della locale Fondazione a D'Annunzio intitolata — salì con tristezza e disagio palesi nella casa vera e propria del cantore di Mila.

Il voto si compiva finalmente. Il Musicista insigne al vertice della fama offriva ancora una prova del suo amore, al quale soltanto l'aggettivo "fraterno" si può aggiungere senza che se ne venga a ridurre significazione e monito, per il Poeta che, già celebre, a lui oscuro ma sulle soglie del divenire si era rivolto cinquant'anni or sono.

Senza voler impostare una questione di carattere estetico, su un argomento del resto trattato sino alla noia, non ci pare tuttavia superfluo sottolineare l'importanza dell'incontro Pizzetti-D'Annunzio.

Nella storia interiore di ogni singolo artista c'è sempre un rapporto, una esperienza che conclude e definisce, chiarificandolo, quel processo formativo concomitante allo sviluppo della personalità sino alla piena affermazione d'essa. D'Annunzio questo ha determinato, anzi tutto, in Pizzetti nel periodo tra il 1907 ed il 1915, donando al giovane artista *La Nave*, *I Pastori*, *Fedra*, *La Pisanella*: opere, quasi tutte, che hanno offerto motivi per altrettante imponenti affermazioni. Infatti, a parte i cori e le musiche per la tragedia adriatica, *I Pastori* segnano la data d'inizio d'una nuova forma nella musica italiana del Novecento, la lirica da camera: e il nome di Gabriele D'Annunzio resta indissolubilmente legato ad

essa. La prima opera del teatro musicale italiano del nostro secolo, *Fedra*, è ancora su testo del Vate pescarese. Nè meno rilevante ci sembra la constatazione che una delle cose migliori del rinnovato sinfonismo moderno d'Italia, *La Pisanella*, sia tratta dalle musiche di scena sempre per un dramma di D'Annunzio. Musiche il cui tono è di quelli che non si trovano due volte nella carriera d'un artista. Per ciò, quando dall'altezza della sua posizione invidiata, il Musicista torna nel 1953 a guardare al Poeta indimenticabile degli anni giovanili e difficili, offre alla memoria di Lui, con la splendente vetta della *Figlia di Iorio*, il dono più bello e più nobile di quell'amore che a D'Annunzio lo legava in vita e il frutto più maturo e degno della sua alta stagione d'artista.

Ecco: ci è sembrato doveroso che queste ed altre cose ancora si intendessero in Abruzzo, anche perchè sino ad ora prima di noi, solo di riflesso in eco lontana, e pur eccezionalmente, se ne era parlato; e si iniziasse finalmente una adeguata conoscenza della migliore produzione pizzettiana specialmente dopo che il Musicista, riallacciandosi felicemente alla stupenda lirica *I Pastori*, dettava l'opera nella quale l'Abruzzo viene per la prima volta a vivere e ad esprimersi in termini musicali superlativi.

Qualcosa in tal senso si è già fatto, alcune lacune si sono colmate, e la realizzazione più o meno imminente degli altri nostri obiettivi faremo in modo che non sia indegna del nome cui si intitolano e della impostazione iniziale, ora poi che Pizzetti è già sceso in Abruzzo e che "abruzzese", per così dire, è divenuto.

Pensiamo che di tutto ciò, a cose fatte, il Maestro sia lieto: e, prima, di aver conosciuto finalmente la terra del *suo* Poeta e la città e la casa natale di Lui.

Per tanto, ci auguriamo vivamente che l'Abruzzo possa costituire d'ora in avanti meta da Pizzetti particolarmente preferita e che da tutto quanto ha significato nella sua vita interiore il suo viaggio nella Regione, Egli si compiaccia trarre materia per uno di quei suoi magistrali elzeviri che viene dettando, di volta in volta, quando gli se ne manifesti l'urgenza: anche riferendosi alle sue conversazioni con D'Annunzio sull'Abruzzo, se mai su tale tema ve ne furono. Ne risulterebbe un insostituibile documento.

MANLIO LA MORGIA

■

Il Comitato Centrale Abruzzese per le onoranze a Ildebrando Pizzetti ha solennemente inaugurato il ciclo delle manifestazioni abruzzesi che a Pizzetti si intitolano con una conferenza di Manlio La Morgia, Segretario generale del Comitato stesso, tenuta a Pescara il 19 agosto u.s. nel salone d'onore del Palazzo del Governo alla presenza delle maggiori autorità della Regione e dell'on. Giacomo Ferrari, Sindaco di Parma.

Al termine dell'applauditissima lettura, l'insigne Compositore che, pur giunto da poche ore a Pescara ha voluto presenziarvi, ha preso la parola per ringraziare commosso il giovanissimo oratore indirizzandogli anche alte espressioni di stima, dopo essersi rivolto al Prof. Giovanni Ianucci, Presidente l'Amministrazione provinciale di Pescara ed il Comitato — che il La Morgia aveva presentato — ed al dott. Antonio Mancini, Sindaco della Città.

Le manifestazioni seguenti si sono così articolate: il giorno 20 agosto, nella mattinata, Pizzetti si è recato in visita alla casa natale del Poeta nella vecchia Pescara per conoscere un luogo per lui di particolare interesse e per rendere omaggio alla memoria del suo più grande amico.

Nel pomeriggio dello stesso giorno, il Consiglio Comunale di Pescara, riunito in seduta straordinaria, ha conferito la cittadinanza onoraria all'Insigne Artista. Pizzetti ha quindi assaggiato il pane ed il sale offertigli quali doni simbolici dell'ambito conferimento.

Successivamente, alle 20,30, al Teatro Massimo, in prima esecuzione per l'Abruzzo, l'Orchestra Sinfonica Stabile del Teatro Comunale di Bologna diretta da Armando La Rosa Parodi ha realizzato un programma comprendente nella prima parte il Preludio della *Fedra* ed i *Canti della stagione alta* (solista Lya de Barberiis) e nella seconda parte *I Pastori*, *Ninna Nanna di Santa Ulliva*, *Oscuro è il ciel*, *La prigioniera*, *La pesca dell'anello* (solista Adriana Martino) e la suite

sinfonica *La Pisanella* nei suoi cinque brani.

Il concerto — al quale Pizzetti ha assistito festeggiatissimo — ha assunto un carattere di particolare eccezionalità, anzitutto perchè per la prima volta ha proposto alla conoscenza degli abruzzesi musiche tra le più belle e le più famose del maestro emiliano e poi perchè Pescara da oltre sette anni non realizzava un concerto veramente di classe, esattamente cioè dal maggio del 1950 quando Fernando Previtali alla testa dell'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma inaugurò la sede della radio della Città.

Le manifestazioni pizzettiane d'Abruzzo promosse dall'apposito comitato proseguiranno con altre importanti realizzazioni: stampa e diffusione di una imponente raccolta di studi e note sull'arte di Ildebrando Pizzetti e sui suoi rapporti con Gabriele D'Annunzio, ideata e curata da Manlio La Morgia ed intitolata *La città dannunziana a Ildebrando Pizzetti*; essa vede riuniti per la prima volta circa quaranta collaboratori intorno ad uno stesso tema e ad uno stesso artista. Seguiranno altre illustrazioni della personalità del Musicista e concerti di musiche strumentali da camera nei principali centri della Regione. La rappresentazione a Pescara nel 1958, cadendo il XX anniversario della morte di Gabriele D'Annunzio, de *La Figlia di Iorio* nella sua veste musicale, segnerà la conclusione delle celebrazioni abruzzesi.

Il XX Festival di Musica Contemporanea a Venezia

(seguito dal N. 8 di Ricordiana*)*

Nei quattro concerti del XX Festival musicale veneziano che sono seguiti all'opera *Il Revisore* di Egk, sono per lo più figurati nomi consolidati della musica contemporanea europea. Si è iniziato con Hindemith, del quale abbiamo ascoltato, dall'Orchestra da camera del Musikkollegium di Winterthur, le sette *Kammermusiken*. Va da sè che riascoltare questo ciclo di composizioni hindemithiane ha avuto tutto il sapore di una rilettura dei testi sacri della musica del Novecento, talchè in sede di cronaca sarebbe difficile non inciampare nei luoghi comuni di un giudizio detto e ridetto, e certamente fondatissimo, da quasi trent'anni a questa parte. Da quando cioè Hindemith compose nel 1930 l'ultima *Kammermusik* (che poi andò a occupare il numero sei della serie), a dieci anni di distanza dalla prima, scritta nel 1921. Reso dunque il doveroso tributo al mirabile contrappunto, all'equilibrio strumentale, all'elevato senso ritmico, alla voluta asciuttezza espressiva, alla rinuncia di ogni esteriorità per cui le sette *Kammermusiken* occuparono un posto principale nella polemica oggettivistica del loro autore (in quegli anni 1929 in cui appunto durò), aggiungeremo, di nostro, una impressione avuta nettissima nell'occasione veneziana: ossia dal ciclo hindemithiano, proprio in quanto affrontato nella sua intierezza, c'è parso emergere con molta chiarezza come la premeditata volontà di un ascetismo musicale destinato a un'ideale spersonalizzazione del discorso, anzichè fondarsi su un'invidiabile base spirituale libera dalle contraddizioni della decadenza e della crisi del primo dopoguerra germanico, in esse affondi invece decisamente, benchè con una lucidità e una forza intellettuale che rendono ancora più tesa e violentemente significativa l'essenza espressiva dei pezzi. Avviarci su questo cammino significherebbe penetrare nel segreto individualistico che si nasconde dietro lo schermo dell'oggettività hindemithiana, e di qui giungere magari a scoprire le premesse spirituali dell'imminente *rêvirement* neoromantico del compositore tedesco. Qui però basterà avere accennato ai motivi critici che a parer nostro hanno sollecitato l'esecuzione veneziana, meritoria dunque anche se non vi fosse altro per cui elogiarla. Ma dell'altro c'è, e riguarda l'interpretazione offertaci dal complesso tedesco e dai solisti che con esso hanno collaborato: distribuite in due serate, le *Kammermusiken* hanno avuto nell'Orchestra del Musikkollegium di Winterthur un complesso perfettamente congeniale e nel direttore Hans von Benda una guida accorta, mentre i solisti Erich Andreas (pianoforte), Ottomar Borwitski (violoncello), Helmut Heller (violino), Walter Muller (viola), Bruno Giuranna

(viola d'amore) e Peter Wackwitz (organo), si sono dimostrati tutti perfettamente preparati e competenti delle musiche loro affidate.

Il nome di Hindemith è ritornato nel concerto seguente, affidato a quell'agguerritissima orchestra da camera di soli archi che s'intitola I Solisti di Zagabria. La *Musica funebre* per viola e archi, del 1936, ha dato occasione al violista Stefano Passaggio di fornire una prova d'acuta e convincente sensibilità interpretativa, considerato che la concisione hindemithiana impone qui, almeno fino all'apertura melodica sul corale bachiano *Per il tuo trono son qui*, una notevole padronanza e intelligenza musicale. Accanto alla *Musica funebre*, la seconda parte del concerto comprendeva la ben nota *Simple Symphonie* di Britten, e il 2° *Concerto* di Cesare Brero, mentre la prima era intieramente dedicata al giovane compositore jugoslavo Milko Keleman. Keleman appartiene alla cosiddetta «corrente cosmopolita» della musica jugoslava d'oggi, e personalmente è avanzato fino alle estreme esperienze postweberniane di Darmstadt. Nelle *Tre danze per viola e archi*, nel *Concerto* per fagotto e orchestra d'archi e nelle *Improvvisazioni concertanti* per orchestra d'archi, Keleman s'è però mantenuto al di qua dei traguardi darmstadtiani, pur rivelando già i tratti decisi di una modernità aggiornata sulle più impegnate avanguardie europee. Per tutti i lavori presentati, i Solisti di Zagabria hanno offerto un'eccellente prova delle loro capacità, avvalorando la fortuna che da qualche anno a questa parte solisti, complessi, compagnie d'opera jugoslavi, vanno raccogliendo in tutto il mondo. Antonio Janigro che li ha diretti, è direttore severo e scrupoloso, e meritato consenso di pubblico hanno ottenuto i solisti Rudolf Klepac (fagotto) e il già citato Stefano Passaggio.

A parte qualche esecuzione radiofonica, del resto non frequente, le musiche di Olivier Messiaen sono figurate forse per la prima volta in un concerto italiano, nel programma di «musiche spirituali contemporanee» che hanno occupato la quarta delle serate di cui qui riferiamo. Eppure Messiaen è considerato oggi un caposaldo della musica del Novecento, ancorchè il rumore che in Francia si continua a fare attorno alla sua opera sia probabilmente sproporzionato dalle inguaribili venature scioviniste della critica francese. Ad ogni modo Messiaen è figurato a Venezia con le *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* per coro femminile, pianoforte, onde Martenot e archi, che sono fra i suoi lavori più convincenti e indicativi. E' nota l'importanza del suo insegnamento nei confronti delle correnti postweberniane, in particolare in Boulez, per quanto riguarda soprattutto la ricerca timbrica. Nelle *Trois Petites Liturgies*, il mondo poetico essenzialmente mistico di Messiaen si manifesta appunto attraverso una vera e propria magia di timbri, che conquista, e forse è meglio dire seduce, al di là d'ogni sospetto sulla loro natura edonistica ed estetizzante. Certo il paradosso della sensazione musicale s'insinua non di rado nelle pagine di Messiaen, ma altresì sovrasta su tutto — anche a non lasciarsi incantare dalla superba abilità e perizia tecnica — un candore fideistico che riesce, altrettanto non di rado, a garantire una patente di autenticità all'espressione. Ben altra intensità spirituale, verità problematica, autorità creativa ha comunque rivelato, al confronto, il Dallapiccola dei *Canti di prigionia* che precedevano le *Trois Petites Liturgies*. Qui la potenza, la complessità, l'intensa umanità dell'espressione, dell'invocazione alla libertà si manifestano attraverso una musica stupendamente essenziale e spoglia d'ogni artificio. Il tempo è prezioso per i *Canti di prigionia*: ogni volta che li riascoltiamo, sempre più chiaramente ci appare la loro perfezione.

Il direttore Marcel Couraud ha sapientemente guidato in Dallapiccola e Messiaen il Coro della Radio francese e il complesso strumenale della Fenice.

LUIGI PESTALOZZA

■

Cinque autori italiani in quella che potrebbe esser la serata di chiusura del Festival veneziano di musica contemporanea, a parte l'appendice ballettistica. Cinque autori di concezione stilistica assai diversa, e ognuna ben ancorata a una particolare

convinzione. Anzi, questa estrema disparità di orientamenti ci pare una delle caratteristiche più singolari della musica del nostro tempo.

Ha aperto la serata diretta da Jascha Horenstein alla Fenice, una suite intitolata *Preludio, Canzone e Finale* di Gabriele Bianchi, il maestro veronese che oggi dirige il Conservatorio di Trieste. Tra le musiche della serata, quella di Gabriele Bianchi è apparsa certamente la meno problematica, la più chiaramente legata a una particolare tradizione nostrana, riferibile in parte a Pizzetti, ma non senza certe pennellature impressionistiche, e certe inflessioni innegabilmente personali, semplici e sincere.

Seguiva un *Arioso e Toccata* di Virgilio Mortari, con sottotitolo *La strage degli innocenti*, e dedicato alla memoria di quanti perirono senza colpa nelle calamità che hanno afflitto in ogni tempo l'umano genere. Il mondo armonico di Mortari — quale si esprime con diritta schiettezza nell'*Arioso e Toccata* — ci sembra una saggia *media res* nel caos odierno delle tendenze. Rintracciamo pertanto in Mortari un equilibrio derivante indubbiamente da un "fondo" sicuro, da una base morale classica, capace per altro di sostenere ogni divagazione, ogni dilatazione tonale. E quello che più conta, una fondamentale sincerità espressiva, che non manca di produrre i suoi comunicanti frutti.

Il *Concerto in rondò* in un solo tempo, per pianoforte e orchestra di Valentino Bucchi è tutt'altro che privo di elementi d'interesse. Un ritmo ostinato e martellante che sembra scaturito da certo folclore balcanico, pervade l'idea principale, nuda e disadorna a tratti, a tratti investita da efficaci vampate orchestrali, e si alterna con assoli pianistici che pur nella loro tensione cromatica, riecheggiano intellettualisticamente certi stilemi romantici quasi schumanniani. Interprete dotata Vera Franceschi.

L'*Invenzione concertata* di Goffredo Petrassi prosegue nell'inquieto processo di rarefazione sonora e di disintegrazione del discorso tipiche dell'ultima fase espressiva del maestro romano. E' un mondo particolare, autonomo, che si accetta o si respinge. Ma anche non accettandolo, non si può non ammirare la raffinatezza dei colori, i giochi quintessenziati e curiosi del ritmo, l'abilità estrema della trattazione in genere. E' un mondo sonoro che se da un punto di vista potrebbe sembrare frigido, distaccato, o perlomeno pervaso da una amara solitudine, dall'altro potrebbe essere uno specchio fedele, forse, di certi allucinanti aspetti del vivere di oggi.

In chiusa, il *Concerto per orchestra* di Giorgio Federico Ghedini, già noto attraverso la indimenticabile resa scaligera di Guido Cantelli, ci ha riportato nel virile e tormentato mondo del sinfonismo ghediniano, ricco di forza e di personalità, malgrado certe suggestioni romantiche puramente esteriori. Non trattandosi quindi di novità, ci limiteremo a registrarne il successo ottenuto pure alla Fenice.

A proposito di successo, annoteremo la misura di applausi curiosamente eguale tributata dal pubblico alle musiche in programma, pur così diverse. Segno che abbiano accontentato tutti, oppure indice di una certa passiva indifferenza?

GIULIO VIOZZI

Il Festival delle Novità al Teatro Donizetti di Bergamo

Il Teatro delle Novità di Bergamo è divenuto maggiorenne. Nato nel 1937 e confermatosi per un quinquennio in un'attività divenuta di anno in anno sempre più interessante ed audace, dovette sospendere la serie delle opere nuovissime per il conflitto, rimanendo poi dubitoso di non poterla riprendere nel dopoguerra. Dal 1950, invece, il bel Donizetti dei bergamaschi ha ripreso ad ospitare, nella sua tradizionale stagione lirica di fiera (purtroppo posticipata in ottobre) un crescente numero di produzioni nuovissime di autori italiani contemporanei.

Con quest'anno, le novità hanno ormai oltrepassato il mezzo centinaio, ed un'alterna fortuna ha seguito le vicende che hanno accompagnato la loro presentazione sul palcoscenico del Donizetti. Quando, fra qualche anno, si potrà riassumere il consuntivo non trascurabile di un ventennio di vita effettiva, si potranno fare

interessanti raffronti fra le più spericolate tendenze che si sono alternate in questi ultimi tempi e — perchè no? — ne potranno uscire anche elementi per una storia del teatro lirico contemporaneo, che dal tramonto del verismo è tuttora alla ricerca di una formula nuova.

Quest'anno, accanto ad una terna di opere di repertorio (*Manon Lescaut, Andrea Chénier* ed un'importante ripresa della donizettiana *Maria di Rohan*) il cartellone ha compreso tre opere nuovissime: una in tre atti, una in due, ed un balletto in sei quadri. Non molto, quando si pensi che, negli ultimi anni, le Novità avevano raggiunto anche il numero di sei in una unica Stagione. Ma anche il Teatro bergamasco ha risentito, e non poco, delle ultime draconiane decisioni per gli Enti lirici, e può essere già considerata una fortuna che l'ottenimento dell'annuale cospicuo contributo del Ministero abbia permesso di proseguire nell'iniziativa, capeggiata, com'è noto, dal maestro Bindo Missiroli, tenace assertore di codesta sua creatura, nata in anni nei quali quelle inconsuete uova di gufo che furono le prime opere nuovissime si affiancarono, sbalordendo e sorprendendo, alle più amate opere di repertorio.

BERGAMO - TEATRO DELLE NOVITA'
3 ottobre 1957

LA NUOVA EURIDICE

Mistero melodrammatico in 3 atti e 7 quadri
su testo di Maria della Quercia
Musica di ***Roberto Lupi***

Personaggi e interpreti

Euridice	*Gianna Maritati*
Pensiero	*Giuseppina Salvi*
Cerebralismo meccanico	*Giorgio Giorgetti*
Orfeo - Voce virile	*Guglielmo Ferrara*
Lucifero - Commercialismo reclamistico	*Rinaldo Pelizzoni*
Pianismo	*Franco Ricciardi*
Quattro nevrastenici	*Giulio Scarinci* *Laura Zannini* *Virgilio Carbonari* *Gino Del Signore*
Tre donne divine	*Angiola Centa* *Amalia Lattarulo* *Adriana Castelli*
Volere	*Giuseppe Donadoni*
Sentire	*Luisa Bianchi*
Pensare	*Angelo Caroli*
Regista occulto	*Ugalberto De Angelis*

Maestro concertatore e direttore

Roberto Lupi

Regista: Lidia Gentili Baratto e Friedhelm Gillert
Bozzetti di Gabriella Corsi - Costumi di Giuliana Bagni

Prima rappresentazione assoluta

L'opera in tre atti, ch'è anche quella che ha inaugurato il 3 ottobre la stagione, è stata *La Nuova Euridice*: mistero melodrammatico in tre atti di Maria della Quercia, per la musica del maestro Roberto Lupi. Estremamente difficile, per non dire pericoloso, tentare di riportare in poche righe questo tentativo di un Orfeo stile novecento, da cui è uscito il libretto più incredibilmente astruso, assurdo, per non dire risibile, che mai fosse apparso sul palcoscenico pur allenato alle audacie, del Donizetti. *Ferrovia sopreleuata* e *Mimusique n.* 2 (per citare un paio delle più sconcertanti espressioni apparse sulle scene del Teatro delle Novità) sono scherzetti da ragazzi, al confronto dell'opera del maestro Lupi, per cercare di far capire la quale in anticipo non è valsa l'ampia introduzione sul Numero Unico dettata dagli autori, e neppure una specie di conferenza pubblica indetta dal musicista la vigilia della rappresentazione. Tutto il mistero è rimasto tremendamente tale, per l'intera lunghezza dei suoi tre atti, il secondo dei quali, con le sue due scene, ha superato largamente l'ora, ed ha portato il pubblico ad un non mai prima d'ora raggiunto grado di esasperazione che ha sfiorato l'intolleranza.

A salvare in *extremis* la situazione, è stata l'eccellente esecuzione del lavoro, che ha visto lo stesso autore impegnato in una abile e competente direzione, ed una schiera di valorosi interpreti, con a capo il soprano Gianna Maritati, il mezzosoprano Giuseppina Salvi ed il baritono Guglielmo Ferrara, che hanno procurato, con la loro ingrata fatica, gli applausi di stima, che hanno accolto l'opera del maestro Lupi.

Dopo il benefico intervallo di *Manon Lescaut* in un eccellente allestimento e con l'esemplare direzione del maestro Adolfo Camozzo, è stata la volta di un'unica serata, che ha compreso la *prima* assoluta di due più brevi lavori: l'opera in due atti *Requiem per Elisa*, libretto e musica del maestro Roberto Hazon, ed il balletto *Fantasie di Pinocchio*, ricavato da Carlo Acly Azzolini, per la musica del maestro Alessandro Casagrande. Ad ambedue i lavori il pubblico del Festival ha riconosciuto schietta sincerità di ispirazione, e ha tributato un'approvazione che da molto tempo non si registrava per una novità. In particolare, l'opera del giovane compositore milanese Roberto Hazon

BERGAMO - TEATRO DELLE NOVITA'
13 ottobre 1957

REQUIEM PER ELISA

Opera in 2 atti
Testo e musica di ***Roberto Hazon***
Personaggi e interpreti

Franco	*Gino Orlandini*
Elio	*Nello Romanato*
Elisa	*Adriana Martino*
La chanteuse	*Laura Zannini*
L'uomo magro	*Franco Ricciardi*
Nino	*Giorgio Giorgetti*
Giusi	*Rossana Zerbini*

Maestro concertatore e direttore

Umberto Cattini

Scene e costumi di Gianrico Becher

Prima rappresentazione assoluta

ha sorpreso per la semplicità e la spontaneità che ne ha dettato i due atti, anche se il libretto, costruito in una prosa volutamente, ma anche troppo, disadorna, ha suscitato qualche perplessità, ed egualmente certa mistura di sacro e di profano non ha potuto non creare qualche incertezza di giudizio. Ma Roberto Hazon (ventisei anni) ha dimostrato di possedere chiarezza di idee (il che, in un giovane compositore, è un merito non da poco) e di saperle esprimere con concisione e singolare adattamento alla situazione affrontata. Doti, tutte, che sono apparse più che evidenti, e che gli sono state largamente riconosciute.

Per l'azione coreografica *Fantasie di Pinocchio* vale all'incirca lo stesso discorso. Occorre rilevare che il compositore ha preferito indirizzarsi piuttosto ad un commento musicale psicologico delle vicende dell'immortale burattino collodiano che non sfruttare i più facili presupposti di una costruzione ritmica da capo a fondo, come ci si sarebbe logicamente attesi. Se, pertanto, da un lato la natura del balletto può averne scapitato, dall'altro ci ha guadagnato in profondità quell'aspetto men conosciuto di questo genere di spettacolo, che difficilmente regge a lungo, se non comprende in sè elementi che vadano un poco oltre quelli semplicemente coreografici ed onomatopeici.

Ambedue i lavori sono stati concertati e diretti dal maestro Umberto Cattini con grande autorità ed un'approfondita conoscenza delle partiture. Nell'opera del maestro Hazon sono stati eccellenti interpreti il soprano Adriana Martino, il tenore Nello Romanato ed il baritono Gino Orlandini; nel balletto, la coreografia di Ria Teresa Legnani ha dato saporosamente vita ad un gruppetto di fantastiche figurette, che la regia della stessa Legnani ha mosso con spirito e moderazione. Un complesso di una dozzina di chiamate, esattamente suddivise fra l'opera ed il balletto, ha concluso il felice esordio delle due novità, con le quali l'albo d'oro del Festival bergamasco ha iniziato l'ascesa al centinaio di lavori presentati in prima esecuzione assoluta.

MARCELLO BALLINI

BERGAMO - TEATRO DELLE NOVITA'

13 ottobre 1957

FANTASIE DI PINOCCHIO

Balletto in due tempi e 6 quadri
Riduzione per la scena di Carlo Acli Azzolini
Musica di ***Alessandro Casagrande***

Personaggi e interpreti

Geppetto	*Guido Guidi*
Pinocchio	*Elsa De Fanti*
Il Grillo Parlante	*Prinetta Bellin*
Arlecchino	*Luigi Jacomini*
Mangiafuoco	*Attilio Veneri*
La Fatina Azzurra	*Marisa Barbaria*
Il Gatto	*Camillo Garzia*
La Volpe	*Fausta Mazzucchelli*
La Regina dei Balocchi	*Maria Adelaide Mazzoni*
Lucignolo	*Mietta Tagliabue*
L'omino del circo	*Angelo Corti*

Maestro concertatore e direttore
Umberto Cattini
Coreografia di Ria Teresa Legnani
Bozzetti e figurini di Vito Sanzogni
Prima rappresentazione assoluta

La stagione lirica del Teatro Sperimentale di Spoleto

Spoleto va mettendosi in prima fila per quanto riguarda l'attività musicale. Al Teatro Sperimentale per giovani cantanti si aggiungerà, presto, il Festival dei Due Mondi (inizio: 5 giugno 1958) che verrà organizzato dal maestro Gian Carlo Menotti e che avrà periodicità annuale. Le due manifestazioni tenderanno a rinvigorire la vita artistica della bella e storica cittadina umbra che già in passato, per merito del Teatro Cajo Melisso (che il Menotti farà sorgere a nuova vita) e del Teatro Nuovo (che ospitò nell'Ottocento e nella prima metà di questo secolo insigni compositori, direttori e artisti) ha dimostrato singolari simpatie per la musica. Oggi dobbiamo parlare dello Sperimentale ed allora diremo che i tradizionali quindici giorni di musica trascorsi accanto ai giovani cantanti sono stati vissuti dalla città di Spoleto con lo stesso interesse di undici anni fa. Ci si potrebbe domandare come mai questo fervore si rinnovi, anzi si intensifichi, di anno in anno, senza dimostrare il più lieve segno di stanchezza. La risposta è più che semplice e logica: perchè la stagione predisposta nella cittadina umbra dal Teatro Sperimentale, con l'assistenza tecnica del Teatro dell'Opera di Roma, non rivela nulla di improvvisato, nulla di provinciale, mantenendosi su di un piano artistico di nobile levatura. Si potrebbe dire che il segreto sia tutto qui, ma c'è anche da dire qualche altra cosa. Infatti manifestazioni consimili, che si valgono spesso della partecipazione di artisti ben noti, non riescono a raggiungere la stessa atmosfera che vibra nell'intera stagione spoletina. Possiamo perciò dire che mentre quelle rappresentazioni restano inchiodate alle iniziative «locali», suscitando l'interesse di pochi appassionati, le rappresentazioni sperimentali di Spoleto risultano seguite ed attese non soltanto dalla città, ma da quanti amano l'arte. Ne fornisce una prova il continuo avvicendarsi di pubblico italiano e straniero (quest'ultimo invogliato in particolar modo dai Premi Fulbrigt).

Per le rappresentazioni della *Manon Lescaut*, della *Traviata*, del *Rigoletto* e del trittico *La Serva padrona*, *Zanetto* e *Il Segreto di Susanna* sono anche intervenute personalità italiane e straniere, fra cui il ministro plenipotenziario degli Stati Uniti. Sono inoltre accorsi giornalisti e artisti, maestri e cultori d'arte: tutto perchè lo Sperimentale si è guadagnato la sua buona fama in undici anni di serrato lavoro. La cittadinanza di Spoleto, anche quest'anno, ha sempre affollato il Teatro Nuovo, capace di oltre mille posti, fino a superare gli incassi effettuati lo scorso anno. La preparazione degli artisti, affidata per vari mesi a maestri di indiscusso valore come Giuseppe Bertelli, Alberto Paoletti e Luigi Ricci, coadiuvati per l'arte scenica e per la regia da Riccardo Picozzi e da Enrico Frigerio, è risultata così elevata che qualcuno si è domandato se non sia il caso di trasferire alcuni di questi spettacoli in teatri di maggiore importanza, anche a Roma, al Teatro dell'Opera, prima che venga dato il via alla stagione ufficiale invernale. I due più importanti interpreti della *Manon Lescaut*, nonchè il protagonista e la Maddalena del *Rigoletto* hanno fatto più che bene. Forse saranno destinati un giorno a raggiungere la popolarità di un Panerai, di una Pobbe, di una Moscucci, se non la celebrità di una Stella, di una Cerquetti, di un Guelfi e di un Corelli, tutti artisti usciti, appunto, dallo Sperimentale. Dieci sono stati i giovani sorti dalla leva di quest'anno; poter contare su quattro nomi è già molto.

La ricordata *Manon* pucciniana, diretta con drammaticità da Ottavio Ziino, ha fatto conoscere un tenore che, se insisterà nello studio, farà una bella carriera: Angelo Bartoli; e con questo nuo-

vo cantante va ricordata Silvana Bazzoni, soprano di belle qualità, ed anche il baritono Riccardo Seini che ha bisogno di serio perfezionamento. Nella *Traviata*, diretta da Luigi Ricci, un'indisposizione ha proibito ad Anna Cannarile di cimentarsi nella difficile parte della protagonista: è stato così che con i volonterosi debuttanti Rosario Lo Cicero e Flavio Tasin (un bel colore di voce e una certa intelligenza interpretativa) è tornata sul palcoscenico del Nuovo quella Gabriella Tucci che, nello stesso teatro, aveva conosciuto il primo successo. Nel *Rigoletto* si sono avute affermazioni per Giovanni Ciminelli — un baritono che sa già impiegare per bene la sua voce, anche se tende un po' troppo al parlato — per Luciano Saldari (tenore che si ascolterebbe più volentieri nell'*Elisir d'amore* anzichè nella difficile opera verdiana), per Alberta Pellegrini e per il bravo mezzosoprano Licia Maragno che proviene dalla severa scuola della Besanzoni. Anche sulla Maragno si può bene sperare. L'opera è stata diretta con vivo fervore dal maestro Giuseppe Bertelli. Alla prima si volle, anzi si impose, un *bis*, quando macchinisti e orchestra avevano già lasciato in buona parte il teatro. Così, con la scena smontata, si è replicato il finale del terzo atto, tra un uragano di applausi. Un piccolo episodio che fa pensare ai beati tempi dell'Ottocento, quando l'amore per la musica era assai più caldo di oggi e quando gli artisti di valore sovrabbondavano.

In quanto al trittico eseguito dai cantanti americani premiati dal Fulbright, si dirà che questi giovani hanno dimostrato una preparazione serissima. Indiscussa la loro musicalità. Ricorderemo Peter Harrover e Susan Winchester nell'opera *La Serva padrona* di Pergolesi; Athena Lampropulos e Virginia Babikian nello *Zanetto* di Mascagni; Jeannette Pecorello e William Murray nel *Segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari. Faremo soltanto qualche rilievo sulla dizione, che negli anni passati era invece stata oggetto di indiscussa lode. Direttori decisi e precisi il Bertelli per il primo intermezzo e Luigi Ricci per l'idillio e per l'operina di Wolf-Ferrari. Il sottosegretario Resta non ha mancato di sottolineare il risultato ottenuto. Precisamente «ha rilevato con vivo compiacimento i felici risultati raggiunti» dallo Sperimentale «nonostante le difficoltà incontrate» ed ha voluto rivolgere ai giovani cantanti «l'augurio di un felice inizio di una luminosa carriera».

La città, come sempre accade in questi giorni, ha assunto durante le recite un volto nuovo. Nei ristoranti, nei caffè, negli alberghi non si parla che dello Sperimentale. I giovani debuttanti e i loro numerosissimi parenti, hanno dimostrato palese agitazione. Giornali e fotografie esposti dappertutto. Giudizi non sempre sereni, discussioni accese e previsioni a volte troppo ottimistiche. Ma non è questo quello che conta. L'importante è che la competizione sia ancora una cosa viva. Comunque vorremmo suggerire alla direzione dell'istituzione di studiare più da vicino i rapporti tra repertorio e giovani debuttanti, analizzando bene le parti da affidare ai vincitori, in relazione alle loro possibilità.

MARIO RINALDI

La XIV Settimana musicale senese

Immagine esotiche nella musica italiana è stato il tema prescelto dall'apposita Commissione per la XIV Settimana Musicale Senese, di cui è stato fondamentalmente ideatore Giulio Confalonieri. E' supponibile che questo tema non si esaurisca in una sola tornata, perchè a dire il vero di esotismo in questa Settimana ce ne è stato assai poco. Ciò è stato dovuto anche all'affrettata preparazione del programma. determinata dai soliti ritardi ministeriali nell'assegnare i fondi necessari.

E tuttavia la Settimana ha avuto uno svolgimento a cui non è mancata una dignitosa bellezza. Le finalità ideali sono state spiegate dallo stesso Giulio Confalonieri in una bella conferenza tenuta nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico di Siena; e subito dopo, la sera del 15 settembre si è avuta una esecuzione veramente magnifica del *Giudizio Universale* di Perosi, della cantata *Transitus animae*, e di una composizione per orchestra quasi ignota, il *Tema variato*, concertati da Franco Capuana per l'orchestra e da Bonaventura Somma per il coro, che era quello di Santa Cecilia di Roma. Interpreti vocali Lucia Danieli, Ferrando Ferrari, Margherita Roberti e Ivan Sardi.

A proposito di queste manifestazioni senesi è da rilevare in generale che esse si svolgono talvolta in ambienti per cui gli aggettivi fiabesco e stupendo non sono di troppo, e che conferiscono già di per se stessi alla musica e alla parola un clima di assorta elevazione, ampiezza fonica e spirituale, remota lontananza in mondi di secoli trascorsi, rappresi in sacre armonie. La Chiesa dell'Annunziata, nel sogno serale antico con la grande abside del Conca immersa in una grande luce azzurra era il più degno ambiente, non raro di echi, per amplificare idealmente il romanticismo barocco delle canore musiche di Lorenzo Perosi. Il *Giudizio universale* è apparso generalmente ricco di vaste e belle pagine emotive e illustrative, anche se cosparso nella generale stesura più di aulici languori intercalati da squilli e accenti di una nobile retorica, che non di una possente concezione unitaria. Ma è doveroso riconoscere che l'esecuzione orchestrale-corale di Capuana e di Somma vi ha messo in luce aspetti di autenticità, che non risultano affatto ad una lettura al pianoforte. Il *Transitus animae* è notoriamente una composizione sublime, forse la più alta, a nostra conoscenza, che abbia scritto il maestro tortonese, in cui splende veramente la grande speranza del sole universale che si apre nel giorno della morte, scioglimento e ritorno nel gran Tutto divino. Le pagine del *Miserere*, del drammatico appassionato tremante *Libera me, Domine*, delle litanie, la conclusione corale avviata dal fatidico incesso gregoriano *In paradisum deducant te Angeli* sono senza dubbio fra le cose più alte di tutta la musica italiana; e nella bellezza si dimenticano anche volentieri le manchevolezze ben note, che appaiono soprattutto in talune partiture perosiane, ma che forse corrispondono a certo carattere «antico» del suo temperamento. Il centro psichico della Settimana era naturalmente costituito dalla consueta rappresentazione teatrale al Teatro dei Rinnovati; che questa volta però, per la ragione detta sopra, è stata ristretta ad un solo Intermezzo faceto di un'opera maggiore e seria di Alessandro Scarlatti, originariamente progettata in programma, e che si intitola *Scipione nelle Spagne*.

Sul criterio di estrarre, più precisamente, i quattro piccoli intermezzi comici di un'opera seria, per presentarli come rappresentazione a sè ci sarebbe molto da dire. Se anche è vero che essi sono riuniti da un filo logico, e forse l'estrazione dal complesso già avvenne in passato (come sembra testimoniare un libretto a parte esistente) sostanzialmente il risultato è quello che si avrebbe se si estraessero dai drammi tragici di Shakespeare i consueti interludi farseschi: la grandezza shakespeariana, che nel caso, seguendo la moda dell'epoca, sta tutta nell'effetto ghiacciante del contrasto che talvolta apre un occhio magico sulla rotonda complementarità della vita, viene completamente meno, e la funzione non si scorge più: mentre poi queste quattro paginette piene di gusto e non prive di un certo umorismo orchestrale, che caratterizza sempre con simpaticissime variazioni di tromba il cavalier romano, che è anche guerriero antico, e con *larmoyantes* lumacature di oboe la deboletta Dama spagnola, finiscono per non dire, come è ovvio, gran che. Comunque Paolo Montarsolo cantava con tutta la pienezza delle sue risorse vocali il suo tragicomico amore alla dama spagnola, e Bianca Maria Casoni gli rispondeva come poteva (forse non dispose in quella serata di tutti i suoi consueti mezzi fonici): Arlecchino faceva bene la sua parte, e il direttore Alberto Zedda mise in luce ogni risorsa della chiara e gustosa partiturina, riveduta da Giulio Confalonieri: non c'è poi dubbio alcuno che la regìa di Enrico Colosimo ha fatto miracoli nell'estrarre l'estraibile e inventare l'inventabile in questa scialba azione scenica, in modo da farla risultare fantasiosa.

Nella stessa serata abbiamo udito l'insignificante *Danza esotica* di Mascagni, e

le *Impressioni brasiliane* di Ottorino Respighi.

Inutile dire che magnifica è stata la serata offerta dal complesso del Quintetto Boccherini (Pina Carmirelli, Arrigo Pelliccia, Luigi Sagrati, Arturo Bonucci, Nerio Brunelli) con musiche tutte di Luigi Boccherini, generalmente scelte fra quelle comprendenti tempi « esotici »; non soltanto, naturalmente, per l'arte sovrana degli esecutori, tutti concertisti di primo piano, come è noto, ma anche perchè queste musiche hanno rivelato, specialmente nei tempi ispirati alle danze spagnole, di cui Boccherini assimilò direttamente sul luogo gli spiriti, una genialità creatrice e una originalità stupefacente. E' sufficiente pensare che egli fu il primo a organizzare in tempi di concerto per musica da camera quelle musiche e quei ritmi popolari, con una sapienza sovrana e una fantasia ritmica e timbrica che precorse tutto l'esotismo della musica moderna. Il vibrante violino di Pina Carmirelli si alternava nella mansione principale con quello di Arrigo Pelliccia.

Una serata deliziosa fu quella offerta da Ruggero Gerlin, che suonò sul clavicembalo ben 24 Sonate di Domenico Scarlatti (Longo), riempiendo, in una tornata particolarmente ispirata, le deliziose spume nella luce assorta e attenuata dell'incantevole Salone di Palazzo Chigi Saracini di tutta una fantasia sognante di ritmi e timbri sussurranti e argentini: il genio del grande Domenico riuscì — e non è poco — a incatenare sull'antico strumento per più di due ore gli entusiasti ascoltatori.

Pieno di interesse il Concerto diretto da Eugenio Bagnoli, che ha presentato tutta una serie di fluenti « pezzi » staccati, tolti da opere, più o meno esotiche, di Mayr, Gazzaniga, Cimarosa, e in più un interessantissimo Concerto grosso di Geminiani (rev. Barblan) composto in tre stili successivi, nonchè il fascinoso *Concerto andaluso* di Zandonai, che è stata una delle più belle musiche che si sono riudite in questa Settimana. Interprete di eccezione Massimo Amfiteatroff. Altri interpreti del Concerto furono Licia Rossini Corsi, Teodoro Rovetta, Luciana Gaspari e Angelo Marchiandi, tutti fluidi e validi.

La Settimana è stata conclusa dalla consueta Serata Vivaldiana, ove il celebre complesso dei Musici (fra cui, interpreti solisti, Roberto Michelucci, Bruno Giuranna, Annamaria Cotogni, Felix Ayo, Enzo Altobelli) ha fatto ascoltare alcuni vivi, animati, ariosi Concerti del grande veneziano, la cui grandezza artistica e umana torna sempre a riapparire luminosa ogni anno, in queste Settimane Senesi.

Credo che la lettera da Siena non possa ritenersi nè giusta nè completa, se non si fa almeno un cenno della splendida e illustre attività dell'Accademia Musicale Chigiana, che durante l'estate raduna a Siena talune fra le migliori forze e le più belle speranze della musica di tutto il mondo, e conclude la sua attività con concerti importanti e rappresentazioni, in cui i migliori allievi danno prova delle loro capacità artistiche.

Anche se ci è stato impossibile seguire accuratamente ogni serata e ogni manifestazione, ricorderemo come l'Accademia abbia chiuso la sua attività con una deliziosa *Madama Butterfly* diretta da Eugenio Bagnoli con la regia di Gioacchino Forzano e la partecipazione della simpatica allieva giapponese, magnifica come interprete, meno come mezzi vocali, Myciko Yokohama; e successivamente con la rappresentazione di quella esilarante e piacevolissima favola scenica che è *Angélique* di Jacques Ibert, ove si distinguevano la spagnola Teresa Querol, il vivacissimo Teodoro Rovetta, Gregory Simms, negro americano per l'occasione, ma americano vero, e Angelo Marchiando, Ferrero Poggi, ecc. La regia di entrambi i lavori era della direttrice del corso di Scena lirica, Gina Cigna. Precedette uno stupendo *récital* di danze offerto da Marion Junaut, solista di danza di grande formato, e altresì allieva prediletta di Alexander e Clotilde Sakharoff. I quali, per loro conto, hanno presentato una deliziosa serata di Danza classica, prevalentemente fondata su valori ritmico-plastici, tutta orientata naturalmente sul loro personalissimo stile, che fa largo posto alla interpretazione romantica del mondo della danza, con ricchi valori plastici e cromatici.

Ci è caro rivolgere da queste colonne un saluto augurale a Vittorio Baglioni, animatore e coadiutore di molte attività della Chigiana e della Settimana Musicale Senese, di cui fu più volte direttore artistico e direttore d'orchestra, assente purtroppo quest'anno per indisposizione, ma di cui desideriamo riascoltare, sopratutto come direttore d'orchestra, l'intelligente e fresca attività.

GIULIO COGNI

La XII Sagra Musicale Umbra

Fra i Festival internazionali questa recente XII Sagra Musicale Umbra è risultata delle più nutrite ed interessanti per novità di musiche e per eccellenza di esecuzioni. Eppure alle difficoltà che hanno pesato su tutti gli Enti musicali italiani, si sono aggiunte alcune circostanze di carattere burocratico che hanno sul principio minacciato il normale svolgimento del programma ma che fortunatamente hanno solo fatto ritardare e modificare l'inizio.

Infatti l'inaugurazione è avvenuta con la *Passione secondo S. Giovanni* di Bach invece che con lo *Jefte* di Haendel al quale ha fatto seguito la *Messa* in si minore di Bach: tre esecuzioni veramente superbe da parte del Coro e dell'Orchestra di Radio Berlino, la prima sotto la direzione di Helmut Koch, la seconda e la terza sotto quella di Franz Konwitschny, pregevoli tutte per equilibrio e stile impeccabili. La *Passione* e la *Messa* erano già state eseguite in antecedenti Sagre, ma lo *Jefte* di Haendel si è presentato in prima esecuzione in Italia ed ha suscitato vivo interesse. L'opera infatti, scritta nel 1751 pochi anni innanzi la morte e quando il grande maestro era ormai quasi cieco, rappresenta la sintesi dei caratteri specifici degli oratori haendeliani differenti, negli scopi e nella sostanza musicale, da quelli di Bach, essendo questi più intimamente legati al culto della chiesa protestante. Vi abbondano i cori concepiti come espressioni del sentimento della folla in modo che gli Oratori possono essere considerati vere tragedie corali. Bellissime le arie di Storge, la moglie di Jefte e quelle di Ifis, la figlia che dice addio alla vita. Ardente ma equilibrata è stata la esecuzione del complesso di Radio Berlino con i cantanti Ingeborg Wenglor, Gertrand Prenzolw, Ester Hilbert, Gerhard Unger e Christian Poetzch.

Due concerti di particolare interesse furono dedicati uno a musiche inedite di Giovanni Croce, l'altro a musiche di Giovanni Gabrieli, in occasione del centenario della loro nascita. Il Wiener Kammerchor, sotto la direzione di Hans Gillesberger seguendo una trascrizione accurata di Riccardo Nielsen (che però si è valso di strumenti di ripiego invece che di quelli autenticamente indicati per quelle epoche) è stata di una rispettosa aderenza allo spirito di quelle lontane musiche, sebbene nel concerto gabrielino, che ha avuto luogo in Sant'Agostino, sia la eccessiva sonorità della chiesa sia la non logica distribuzione dei tre cori divisi non hanno avvicinato l'effetto a quello immaginato dall'autore per la Chiesa di S. Marco a Venezia. Il Concerto di G. Croce ha avuto il merito di farci conoscere un autore di musica sacra finora noto solo quale autore della *Trisca* e delle *Mascherate*.

Altra scoperta di notevole importanza è quella dell'azione sacra *Il Re del dolore* di Antonio Caldara, musicista vissuto molto a Vienna e da noi conosciuto appena per qualche arietta convenzionale, pur avendo al suo attivo molte opere di ogni genere, vocale, strumentale, teatrale e da camera. Con questa opera ripresa dalla Sagra — e ripetuta poi anche a Venezia, come ripetuti sono stati i concerti commemorativi di Croce e Gabrieli — il Caldara segna fra i primi il trapasso dallo stile barocco a quello classico, anticipando anche Bach che del grande barocco è ancora partecipe nei suoi oratori: il *Re del dolore* infatti, che è del 1722, anticipa di un anno la *Passione secondo San Giovanni*. Se nell'azione sacra di Caldara i recitativi sovrabbondanti appesantiscono l'opera con la loro convenzionalità, vi sono però alcune arie che, per compostezza lineare, per ricchezza contrappuntistica dell'orchestra, niente hanno da invidiare quelle di Bach, ed alcuni cori di varia costruzione, omofonica o imitativa, sono

di forte e suggestiva espressione. L'esecuzione, attuata secondo la revisione intelligente ed amorosa di Vito Frazzi, è stata concertata e diretta con sicurezza costruttiva e padronanza assoluta dal giovane maestro Bruno Bartoletti che va ogni giorno confermando le sue grandi doti di interprete e di conduttore di masse.

E' stato coadiuvato da artisti di bella voce se non sempre di puro stile, come Lucilla Udovich, Jolanda Meneguzer, Irene Campaneer, Alvino Misciano e Fernando Corena.

Hanno arricchito il programma di questa felice Sagra musicale, di cui il merito va principalmente assegnato al Maestro Francesco Siciliani (nuovo direttore artistico della Scala di Milano), tre concerti di musica cecoslovacca: uno corale polifonico, uno sinfonico e uno sinfonico-vocale.

Nel primo concerto polifonico, svolto dall'ottimo Coro misto di Moravia, autorevolmente diretto da Joseph Veschka, insieme al Coro infantile diretto da Lysech sono stati eseguiti brani di solida costruzione, ma notevolmente influenzati dalla polifonia classica italo-tedesca, come quelli di Hassler, Gallus, De Polzic e Cernohorsky (il « Padre boemo » che fu anche ad Assisi); di minor tono sono apparsi gli altri brani di autori più moderni, di Vodnansky, di Smetana, di Martinu (*Monte delle tre croci* per coro, baritono, narratore ed organo: di una monotonia esasperante) e di Foerster, autore del *Cantico delle creature* tradotto in... cecoslovacco, di scarsa ispirazione religiosa, e di un migliore coro, *San Venceslao*.

Nel concerto sinfonico con l'orchestra Fock di Praga diretta da Vaclav Smetacek, sono state eseguite opere di Fibik (*Caduta di Arkum*), di Cuck (*Meditazione sul corale di San Venceslao*), di Ostrcil, di cui sono risultate particolarmente interessanti le *Variazioni sulla Via Crucis*. ed infine di Foerster, il quale, con la 4ª *Sinfonia* si è affermato autore meritevole di comparire nei nostri concerti. Nel concerto sinfonico-vocale, da parte dello stesso complesso si è ascoltato per la prima volta in Italia il *Requiem* di Dvorak: opera ispirata che, sebbene influenzata dalla musica cattolica e ad onta del culto hussita, afferma la vera genialità e la nobiltà dell'autore del *Nuovo Mondo*.

La Sagra ad Assisi ha commemorato Licinio Refice con un concerto corale del Coro del Maggio musicale diretto da Andrea Morosini eseguendo il poemetto *Pomponia* su testo pascoliano, mai eseguito prima, ed una *Missa in honorem Virginis perdolentis*. Anche un concerto dedicato a Lorenzo Perosi con la esecuzione dell'oratorio — o cantata — *Vespertina oratio*, sotto la direzione di Emidio Tieri che aveva l'orchestra di Radio Berlino e il coro del Maggio musicale, è stato un degno ricordo del grande maestro da poco scomparso.

Infine la Sagra Musicale Umbra si è chiusa al Teatro Morlacchi con tre Balletti biblici inscenati dal noto coreografo Aurelio M. Millos, che aveva a disposizione il Corpo di ballo e l'Orchestra della Scala diretta da Luciano Rosada. Il primo balletto era stato scritto appositamente da Nino Rota: *La Rappresentazione di Adamo ed Eva* è, nella composizione, di una chiarezza e di una nobiltà che sono proprie del maestro Rota; nella coreografia fu mantenuta in un simbolismo di semplice e poetica evocazione.

Il Figliol prodigo di Prokofiev tanto per la musica, originale ed aderente all'umanità dei personaggi, quanto per la creazione coreografica è sembrato il balletto più riuscito. Nel *Mosè* di Milhaud — opera faragginosa sebbene ricca di timbri — Millos si è distinto per la realizzazione orchestica intonata all'umanità del racconto biblico. Si sono fatti ammirare in questi tre balletti i principali danzatori: Vera Colombo, Carla Fracci, Walter Verditti, Gilda Maiocchi, Gino Pessina, Mario Pistoni, Giulio Perugini, Carmen Tuthred, tutti del Teatro alla Scala.

ADELMO DAMERINI

Il Concorso Internazionale « G. B. Viotti » di Vercelli

Ormai, da otto anni, quando le prime nebbie calano sulle risaie e l'autunno fa ingiallire le foglie dei pioppi, Vercelli si trasforma in una *boîte à musique*, in una specie di sagra musicale che distribuisce suoni per le vie, dalle finestre, nelle piazze. Vocalizzi seguono i passanti e si trasformano in un'aria di Scarlatti o in un'invettiva verdiana; cristalline note di pianoforte si organizzano in poderosi discorsi fugati o in romantiche confessioni chopiniane. Vercelli dimentica il riso, le pingui marcite, il raccolto del granoturco e si abbandona ad una vacanza musicale, sotto la regia di Joseph Robbone.

A quest'uomo è legata la vita musicale di Vercelli. Animatore della locale Società del Quartetto, impresario di una Compagnia lirica che gira per l'Europa con successo, fondatore del Liceo musicale, Joseph Robbone, nel 1950, ideò ed attuò, per la prima volta, il Concorso Internazionale di Musica intitolandolo alla gloria musicale vercellese, Giovann Battista Viotti, uno dei nostri grandi musicisti del Settecento, nonchè violinista celeberrimo e caposcuola.

La fortuna di questo Concorso Internazionale è stata immediata ed è andata crescendo di anno in anno, tanto da avere una chiara risonanza anche all'estero, dove è ritenuto un po' come il Ginevra italiano.

Quest'anno è alla sua ottava edizione e, sebbene le prove siano state limitate alle sezioni di pianoforte, canto e danza, i concorrenti sono risultati ben duecentoventi, con un'affluenza di ottantun candidati per il pianoforte; centosette per il canto e trentadue per la danza.

Abbiamo citato le tre sezioni che danno il tono e creano l'ambiente singolare della città, in questo periodo. Ma a queste va aggiunta anche la sezione di composizione, che non è risonante, come le altre, poichè si presenta solo sotto forma di plichi raccomandati, di carta pentagrammata debitamente riempita di liriche, sinfonie, quartetti, ecc... Il 65 per cento dei concorrenti è fornito dagli stranieri provenienti dall'Australia, Austria, Argentina, Belgio, Bolivia, Brasile, Bulgaria, Canadà, Cecoslovacchia, Cile, Colombia, Danimarca, Egitto, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Grecia, Guatemala, India, Indonesia, Inghilterra, Irlanda, Israele, Libano, Lussemburgo, Jugoslavia, Monaco, Messico, Olanda, Persia, Perù, Portogallo, Polonia, Romania, Salvador, Siria, Stati Uniti, Spagna, Sud Africa, Svezia, Svizzera, Turchia, Ungheria, Venezuela.

L'elenco dei nomi di questi paesi è la prova migliore del prestigio che questo concorso gode in campo internazionale. Prestigio che gli è stato assicurato anche dall'autorità dei nomi che compongono le commissioni esaminatrici. Nomi di esperti e conoscitori profondi delle materie delle varie sezioni.

Basterà citare accanto al nome di Joseph Robbone, che è il presidente del Concorso, quello di Giulio Confalonieri, presidente della Commissione di canto, in particolare, e Sovrintendente delle altre Commisisoni. Per il canto bisogna anche ricordare il M° Giuseppe Antonicelli, il M° Ettore Campogalliani, Giulio Gedda, Federico Pache, Margarete Wallas, Giordano Zanni e Giulia Tess, insegnante al Conservatorio di Milano e, ai suoi tempi, grande cantante di fama internazionale. Per il pianoforte la giuria allinea i nomi di Alberto Mozzati, concertista insigne e didatta di grandissimo valore, di Piccioli, di Silvestri, che proviene da Roma, e del ginevrino Marescotti.

Quest'anno la prova di pianoforte è stata resa ancor più difficile dal decreto dei due pezzi d'obbligo: il *Preambolo* alla *Partita in sol* di Bach e *La Caccia* di Paganini-Liszt. Tra i pezzi liberi il candidato deve presentare anche un pezzo di autore italiano contemporaneo, oltre a quelli da lui scelti fra il repertorio classico e romantico italiano o straniero.

La difficoltà della prova ha naturalmente provocata una selezione *a priori*, per cui quest'anno il numero dei concorrenti della sezione di pianoforte ha subito una lieve flessione, a tutto vantaggio del livello medio.

Per quel che riguarda la danza i trentadue concorrenti sono stati giudicati da Ugo Dall'Ara e da Luciana Novaro, ambedue coreografi del Teatro alla Scala.

Il calendario del Concorso prevedeva circa un mese di assiduo lavoro per espletare le prove d'esame. Le classifiche della classe di canto sono state le seguenti:

Categoria femminile: Primo premio di L. 200.000 al soprano Mirella Fregni Magiera (Italia); Secondo premio di L. 100 mila al mezzo soprano Mihaela Botes Jo-

nesco (Romania); Terzo premio (medaglia d'oro) al soprano Lella Cincu (Romania); per la sezione maschile la giuria ha ritenuto di non attribuire il primo premio a nessuno dei candidati e di dividere il sebaritono Enzo Consuma (Italia).

Nel concorso di pianoforte sono stati assegnati solo il terzo premio, ad Andrée Darras di Porto Said (sezione femminile) e due secondi premi *ex-aequo*, a Conard Dargier Claude di Suresnes e a George Kate di New York (sezione maschile).

Solo premi di incoraggiamento sono stati distribuiti ad alcuni partecipanti al concorso di danza, mentre nel concorso di composizione è stato attribuito un secondo premio ad Elek Huzella di Budapest, autore di un *Epiloog* per organo. In tutte le sezioni sono state distribuite numerose medaglie d'oro e d'argento.

V. C.

Le Vacanze Musicali a Venezia

Si è svolta con il consueto ritmo e anzi con aspetti quest'anno particolarmente vari la stagione delle Vacanze musicali, serie di manifestazioni artistico-culturali dedicata a studenti di qualsiasi nazione e organizzata dal Direttore del Conservatorio M. Renato Fasano, il quale, tenuto che ebbe il discorso inaugurale e avviata la serie delle esecuzioni del proprio complesso « I Virtuosi di Roma », colpito da gravissima sciagura familiare, dovè poco prima del termine interrompere la serie stessa, il cui programma comprendeva i Concerti di Vivaldi dell'opera VIII (*Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*) e dell'opera III (*L'Estro armonico*; di quest'ultima raccolta venne appunto a mancare l'ultima esecuzione). Come al solito, le esecuzioni hanno avuto luogo in parte al Conservatorio, in parte nella sede della Fondazione Cini. E come sempre il nome di Vivaldi fece un po' da centro o da punto di partenza nell'indirizzo del programma, inteso secondo il principio costante della istituzione a illustrare periodi e aspetti vari della storia della musica italiana, con qualche particolare riguardo alla scuola veneziana, tanto più quest'anno che la commemorazione di Giovanni Gabrieli ha fatto in certo modo convergere su di sè l'interesse degli studiosi convenuti, di che si dirà poi in particolare. A parte questo però, sia della musica strumentale che di quella vocale si son dati come al solito esempi e illustrazioni senza distinzioni, diremo così, regionali e neppure di tendenze.

Incominciando dalla musica strumentale, un interesse storico-didattico tutto particolare hanno offerto gli « incontri » con Luigi Silva, docente di violoncello all'Università di Yale (U.S.A.), il quale in una serie di lezioni-concerto ha illustrato lo sviluppo della tecnica violoncellistica in Italia da Domenico Gabrielli a Luigi Boccherini, dissertando in particolare sulle trasformazioni dell'arco e sui vari modi di tenerlo e usarlo; di Gabrielli ha eseguito 10 Ricercari per violoncello a 5 corde e con l'arco antico, di Boccherini varie Sonate e Concerti; e a ciò ha aggiunto esempi di composizione di altri autori quali Domenico Galli, Marcello, Geminiani, e sin Paganini trascritto. Nell'ultima esecuzione, ove accanto ad un concerto inedito di Boccherini figurava un Quintetto dello stesso eseguito — come talvolta si usa — con parti moltiplicate (revisione Carmirelli), ha cooperato l'orchestra da camera formata da giovani iscritti alle Vacanze musicali, diretta da Renato Ruotolo.

Sempre in tema di musica strumentale, altra serie di manifestazioni è stata dedicata al soggetto *Il Quartetto in Italia dalle origini ai contemporanei*, sul quale v'è stato dapprima un incontro con Luigi Ferro, poi un gruppo di lezioni-concerto del Quartetto italiano (Paolo Borciani, Elisa Pegreffi, Piero Farulli, Franco Rossi), e in ultimo qualche esecuzione di iscritti alle Vacanze musicali, fra i nomi che segnaleremo più sotto. In questa serie quartettistica si sono ascoltate composizioni di G. Gabrieli, B. Marini, A. Scarlatti, Galuppi, Giardini, Bazzini, Valentino Bucchi, ecc.

Una lezione-concerto è stata inoltre dedicata a Giovanni Battista Viotti. Ha parlato Remo Giazotto, sono stati eseguiti due Concerti, uno per pianoforte e orchestra l'altro per violino e orchestra, solista nel primo Gino Gorini, nel secondo Franco Gulli: direttori rispettivi, Julius Karr

Bertoli e Gabriel Otvos: orchestra delle Vacanze musicali.

Su la *Ciaccona* attribuita a Tomaso Antonio Vitali ha tenuto una commemorazione Mario Rinaldi, contestando l'attribuzione stessa.

Ed ora veniamo a parlare delle manifestazioni celebrative svoltesi intorno a tre nomi: Giovanni Gabrieli (di cui ricorre l'assai controverso ma quanto meno approssimativo quarto centenario della nascita), Domenico Scarlatti (secondo centenario della morte), Carlo Goldoni (duecentocinquantesimo anniversario della nascita): l'ultimo, naturalmente, considerato nei suoi rapporti con la musica. Il Gabrieli, come s'è detto, ha assorbito in modo particolare il compito commemorativo, esplicatosi per questa parte con una serie di manifestazioni varie che dal tema particolare dell'autore commemorato si sono irraggiate in quello più ampio della Cappella musicale di S. Marco. E' da segnalare in proposito l'intervento di studiosi stranieri specialisti dell'argomento e di italiani interessati particolarmente ad esso o ad argomenti collaterali. Due lezioni, fra cui quella inaugurale della settimana gabrieliana, sono state tenute da Egon F. Kenton professore all'Università di Storrs (Connecticut, U.S.A.), una da Gustav Fellerer, preside di facoltà all'Università di Colonia, una da Denis Arnold, professore all'Univesità di Belfast; a ciò si èa ggiunta una comunicazione di Guglielmo Barblan su *Aspetti e figure del Cinquecento musicale veneziano*, e una lezione di Alberto Ghislanzoni su Josquin de Près nei suoi rapporti con la nascente scuola veneziana. Nè sono mancate, naturalmente, le esecuzioni musicali di opere della scuola stessa, distribuite in tre concerti tenuti alla Chiesa di Santo Stefano alla presenza del Patriarca di Venezia; il primo e il terzo concerto col concorso dell'organista Sandro Dalla Libera e del coro e orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello rispettivamente diretti da Sante Zanon e Ettore Gracis, il secondo col coro della Cappella di Treviso diretto da Monsignor Giovanni D'Alessi. Nel secondo concerto, oltre che di G. Gabrieli sono state eseguite composizioni di A. Gabrieli, Merulo, Nasco, Croce, Asola, Ruffo; nella terza ed ultima manifestazione v'è stato anche lo scoprimento di una lapide sulla tomba di G. Gabrieli. E sempre sul tema della scuola veneziana e per iniziativa del Direttore del Conservatorio si è svolto un convegno internazionale di studi al quale hanno partecipato, oltre agli studiosi già nominati, Guido Pannain, Roselore Wiesenthal (dottoressa tedesca laureatasi con una dissertazione sul Gabrieli), il sottoscritto; scopo dei colloqui è stato di porre le basi per ricerche future con spirito di reciproca collaborazione e assistenza. assistenza.

Al secondo autore commemorato, Domenico Scarlatti, sono state dedicate due manifestazioni: la prima con un programma di sonate cembalistiche, pianista Gino Gorini: la seconda, con l'esecuzione della Serenata o Cantata *La Contesa delle stagioni* con elementi solistici e orchestra e coro delle « Vacanze » e del Conservatorio; direttore d'orchestra Ettore Gracis; direttore del coro, come sempre, Sante Zanon; solisti Francoise Ogeas, Anna Maria Vallin, Clara Foti, Fernando Jacopucci.

Entrambe le manifestazioni scarlattiane sono state precedute da conversazione dello scrivente; la seconda è stata di chiusura delle Vacanze musicali.

In quanto alle manifestazioni commemorative di Carlo Goldoni, esse dovevano naturalmente svolgersi nel campo teatrale, ossia fornire esempi di opere melodrammatiche su testi letterari goldoniani; intorno a tale argomento ha tenuto una conversazione Andrea Delle Corte (*Libretti del Goldoni e le musiche del suo tempo*). Ecco i titoli delle opere di soggetto goldoniano che sono state eseguite, con musica, s'intende, di diversi autori che poi indicheremo: *Il Mondo della luna, Il Filosofo di campagna, Il Mercato di Malmantile, La Buona figliola, La Favola dei tre gobbi*. La prima di esse: *Il Mondo della luna* con musica di Haydn è stata rappresentata al Teatro di Palazzo Grassi col complesso dei giovani cantanti della Kammeroper di Vienna — nelle parti principali Ruth Jacobson, Eugenie Karlik, Hans Laurer, Hannes Swedberg, Egon Holy, Herbert Böhm — con l'orchestra da camera delle Vacanze musicali sotto la direzione di Hans Gabor; *Il Filosofo*

di campagna di Galuppi nella elaborazione di Wolf-Ferrari si è data al Teatro Verde della Fondazione Cini, cantanti Elena Rizzieri, Anna Moffo, Fernando Jacopucci, Renato Capecchi, Rolando Panerai, direttore d'orchestra Renato Fasano, complesso strumentale del Collegium Musicum Italicum (solisti i Virtuosi di Roma), regia di Corrado Pavolini; *Il Mercato di Malmantile* di Cimarosa (revisione di G. Pannain) allo stesso Teatro Verde: esecutori vocali Elena Rizzieri, Luisa Cantellli, Marisa Salimbeni, Renato Capecchi, Renato Ercolani, Fernando Jacopucci, Osvaldo Petricciuolo, direttore d'orchestra Ottavio Ziino, regista Corrado Pavolini; un atto di *La Buona figliola* di Piccinni (revisione G. Benvenuti) nella Sala del Conservatorio con elementi delle Vacanze musicali (Françoise Ogeas, Anna Maria Vallin, Ruth Rolmer, Clara Foti, Manjia Breier, Fernando Jacopucci, Johannes Drechser); direttore d'orchestra Romolo Olivieri, preparazione artistica e regia di Paolo Mirko Bononi; e l'opera-intermezzo *La Favola dei tre gobbi*, posta in note dall'autore contemporaneo Carlo Bruno, è stata eseguita dal complesso dei giovani del Conservatorio di Napoli (Pina Schettino, Maro Sfarzo, Tommaso Bolognini, Giovanni Ambrosini, Angelo Giuliano) con l'orchestra da camera delle Vacanze musicali, direttore l'autore stesso, regista Bianca Pica Tamajo. Su tema goldoniano ha pure tenuto una conversazione Nicola Mangini, illustrandone un aspetto distinto e particolare (*Musica e musicisti nel teatro goldoniano*). Infine il quadro delle manifestazioni commemorative è stato completato da mostre atte ad illustrare con manoscritti e stampe antiche i tre rispettivi oggetti: quelle su Gabrieli e scuola veneziana e su Scarlatti sono state tenute al Conservatorio; quella su Goldoni e la musica, pure organizzata dal Conservatorio, ha avuto il suo ambiente più idoneo a Palazzo Grassi, inquadrata nella generale mostra goldoniana tenutasi colà.

Altre varie manifestazioni da ricordare di queste Vacanze musicali sono gli incontri con Remy Principe (soggetto *La Scuola violinistica italiana da Corelli a Paganini*), con Maria Carbone (*Il Melodramma italiano*), Paolo Mirko Bononi (idem), Ferruccio Vignanelli; esecuzioni della *Serva Padrona* di Pergolesi (cantanti Elena Rizzieri, Renato Capecchi, direzione di Renato Fasano, la stessa sera del *Filosofo di campagna*), di parte di *Madama Butterfly* (esecutori Leslie Alyanakian, Clara Foti, Mercedes Sandron, Paola Martinovic, Renzo Casellato, Benito Fabbro; direttore d'orchestra Pasquale Rispoli, preparazione artistica e regia di Maria Carbone, maestro del coro Sante Zanon; bozzetti a scene di Gianrico Becher); una commemorazione di Alfredo Casella a cura di Mario Labroca (in programma la *Sonata* per violoncello e pianoforte, eseguita da Benedetto Mazzacurati e Riccardo Castagnone).

Infine le serate riservate ad esecuzioni degli iscritti alle Vacanze musicali; e qui, nell'impossibilità di indicare tutti con precisione, ci limitiamo a dare un resoconto generale, anzitutto sulle nazioni a cui gli iscritti appartenevano, ossia, in ordine alfabetico (oltre l'Italia): Australia, Austria, Belgio, Costarica, Francia, Germania, Giappone, Grecia, Inghilterrra, Irlanda, Libano, Olanda, Portogallo, Russia, Spagna, Sud Africa, Svezia, Svizzera, Turchia, Ungheria, U.S.A.; poi sui nomi degli esecutori, esclusi quelli già sopra indicati per aver preso parte ad altre manifestazioni: li elenchiamo per categorie: canto: Cecile de Bortoli, Antoniette Tiemessen, Tatiana Kozelkin, Eva Tamassy, Okabe Takiko, Dino Mamprin; pianoforte: Maria Angeles Renteria, Jacqueline Pirotte, Paola Trevisan, Anna Colombo Romano, Enza Ferrari, Nicole Gage, Luis Izquierdo, Julius Karr-Bertoli, Gianfranco Srato, Miguel Zanetti; clavicembalo: Maria Vittoria Guidi, Annamaria Pernafelli; violino: Mila Costisella, Caterina Mike, Yvonne Ekman, Anna van Hal, Suzanne Hecklinger, Margaret Martin, Arlene Osler, Berthe Zimmermann, Jacques Lavielle, Walter Field, Alfredo Fiorentini, Enrico Muñoz; viola: Alfonso Ghedin, Alberto Pescetelli; violoncello: Mario Baseggio, Giorgio Ravenna; composizione: Francesco Oppo, Leopoldo Gamberini; direzione d'orchestra: Vito Tamas: salvo — e ciò valga anche per il rimanente — qualche involontaria omissione o inesattezza

FABIO FANO

La Scuola delle donne *di Lieberman al Festival di Salisburgo*

Dopo le prime due opere (*Leonora 40/45* e *Penelope*) che trattavano temi di grande attualità, quali il problema dell'odio fra i popoli e quello dei ritorni dalla Guerra Mondiale, Rolf Liebermann e il librettista Heinrich Strobel in questa loro terza opera hanno ripreso le linee fondamentali e le situazioni principali della *Scuola delle donne* che Molière scrisse nel 1662, con l'aggiunta però di una trovata scenica di loro invenzione, che consiste nella presenza, tanto fra gli spettatori quanto sulla scena, dell'autore stesso con il suo vero nome, Poquelin. Questo Molière trasportato nel nostro tempo (vuol vedere, dice, "per pura curiosità che cosa combinano questi giovinotti del XX secolo che dalla sua vecchia commedia traggono un'opera") non solo interviene con qualche sugosa osservazione marginale, ma agisce tra le maschere. Ciò è plausibile dato che Molière fu in vita un attore appassionato; che poi egli non voglia assistere passivamente alla sua commedia, ma prendervi parte attiva, non deve meravigliarci, perchè l'argomento lo tocca da vicino: non si sposò infatti giusto nell'epoca in cui scriveva *La Scuola delle mogli*, lui quarantenne, con una fanciulla di diciotto anni? In un certo senso Molière viene a trovarsi nella situazione del vecchio Arnolfo che fa educare in un convento, isolata dal mondo, Agnese, la fanciulla che egli è ora pronto a sposare. Quando, dopo molti guazzabugli, Agnese e Orazio sono finalmente uniti, al furibondo Arnolfo non resta che imparare la lezione dalle parole di Beaumarchais: "Voulez-vous donner de l'esprit à un sotte? Enfermez-la". Quindi la vera *Scuola delle donne* consiste nel formare il carattere delle ragazze in modo che esse imparino a scegliere e decidere della loro vita.

A nostro parere il fattore autobiografico, dato per noto ma poco evidente sia nella commedia che nell'opera, è molto più vicino alla sensibilità dello spettatore, che non l'ardita tesi di un critico austriaco il quale ha tentato un parallelo tra la situazione di Agnese e quella di un popolo languente sotto una dittatura. Non vediamo affatto perchè il contenuto di un'opera debba rispondere ad una concezione di attualità per essere valida nel presente. E' la tragicità della vicenda individuale, che prende corpo nella figura di Arnolfo, l'elemento che dà all'azione una consistenza umana di ordine generale, e che giustifica l'accentuazione del personaggio e la farsa che gli si abbarbica attorno. E questo è anche il punto al quale la musica si riallaccia per trovare uno stile ed una forza di espressione.

Per una piena conoscenza del lavoro in tre atti eseguito in prima assoluta a Salisburgo, dobbiamo anche raccontare un poco come esso è nato. Bisogna intanto risalire alla richiesta fatta dalla Louisville Orchestra Society a Liebermann sul finire del 1954 di un'opera in un atto e della durata circa di un'ora. Strobel quindi dovette tratteggiare un'azione concisa prendendola nuda e cruda dalla commedia, in un testo che venne poi tradotto in inglese da Elisabeth Montagu. E' straordinario che Liebermann abbia composto l'atto unico, eseguito in America con pieno successo nel dicembre del 1955, direttamente nel testo inglese, vale a dire in una lingua straniera. La decisione presa nel 1956 di farne un'opera in tre atti, venne in seguito alla traduzione tedesca del testo — ottimo lavoro di Hans Weigel — e anche a causa di alcune modifiche che Strobel, il librettista originale, aveva apportato al testo ampliandolo per maggior consonanza allo spirito della musica.

Il paragone tra l'atto unico che porta il sottotitolo di "Rondò buffo" e i tre atti dell'"Opera buffa" è pieno d'attrattiva e ricco di insegnamenti. Innanzi tutto il passaggio da una lingua all'altra non solo ha richiesto piccole modifiche alla declamazione musicale, ma spesso ha costretto la linea del canto a cercare forme completamente nuove che, a loro volta, hanno influito sulla struttura orchestrale. Ma la differenza essenziale sta nell'aggiunta di alcune parti del testo, tolte da Molière, le quali hanno modificato l'andamento scenico dell'opera. Così arie, recitativi e concertati hanno trovato maggiore libertà di movimento.

Nel linguaggio musicale spicca soprattutto

un'invenzione tematica felicissima che si manifesta particolarmente nel disegno melodico. Qui Liebermann è veramente riuscito a scrivere delle parti vocali squisitamente cantabili, aderentissime al testo in tutte le sue sfumature - un pregio raro ai giorni nostri!

La *Scuola delle donne* è una vera opera da cantare, nel buon senso antico della parola, senza però che si risveglino mai reminiscenze di melodie già udite. Sempre originale anche la struttura della forma, del ritmo, dell'armonia e della strumentazione. Semplicissimo l'organico orchestrale: un esiguo corpo di archi, al quale si affianca il cembalo e un gruppo di pochi fiati. Questo piccolo insieme di strumenti rende quasi trasparente l'ordito strumentale. Più colore ed una maggiore complessità tecnica accompagna l'apparire di Molière: otto strumenti a fiato dialogano dalla platea con l'orchestra normale, con il felice risultato di combinazioni veramente attraenti sia dal punto di vista tecnico che da quello espressivo. Il carattere di rondò dell'atto unico ci sembra sia stato conservato intatto.

I problemi di varia natura che la magistrale commedia di Molière presentava in questo rifacimento operistico sono stati risolti dal regista Oscar Fritz Schuh in modo che a noi parve convincente: i gesti più appropriati accompagnavano il significato della parola cantata e l'andamento scenico seguiva il procedimento delle forme musicali. Intelligente l'idea di lasciare alla figura del gabbato Arnolfo molta della serietà che gli è propria, trasferendo l'elemento buffonesco nelle figure marionettistiche dei servitori, nelle *drôleries* di Agnese e nel grande grottesco Finale.

George Szell ha diretto con finissimo senso del colore e delle sfumature dando un forte impulso drammatico all'eccellente compagine vocale. Il presuntuoso ed intrigante Arnolfo venne impersonato con vivo risalto da Kurt Böhme. Buffo nelle sue arie di grandezza Walter Berry che fu un brillante, garbato e abilissimo Molière. Anneliese Rothemberger nelle vesti di Agnese, forse un po' esagerata nella recitazione, sollevò la generale ammirazione per il dominio magistrale della sua difficile parte di soprano leggero.

Il successo di questa *première* fu enorme e caloroso. Ma questo non rappresenta un fattore definitivo per l'affermazione di un'opera contemporanea perchè nell'ambiente del Festival salisburghese una nuova composizione viene valutata secondo i dati della tradizione, che da anni si è venuta formando laggiù della grande arte operistica. Epperò anche sotto questo aspetto possiamo dire che la nuova opera di Liebermann ha superato brillantemente la prova.

WILLY REICH

I Ferienkurse di Darmstadt

Si sono svolti quest'anno a Darmstadt, dal 16 al 28 luglio, per la dodicesima volta, i Ferienkurse für Neue Musik. I corsi, istituiti nell'immediato dopoguerra dal Dott. Wolfgang Steinecke e posti sotto l'egida del Kranichsteiner Musikinstitut, hanno potuto ancora arricchire, rispetto agli anni precedenti, il loro programma grazie alla fusione di essi con l'iniziativa dell'Ente radiofonico dell'Assia: «*Tage für Neue Musik*».

La magnifica organizzazione che ha regolato l'andamento delle manifestazioni, ha permesso a più di quattrocento musicisti di ogni nazione e continente di assistere, liberi da ogni preoccupazione materiale riguardante il vitto e l'alloggio, nella sicurezza che solo una grossa busta piena di biglietti, tagliandi, marche e contromarche può dare, ad una serie di concerti e manifestazioni così suddivise: 2 concerti orchestrali, 7 da camera, 10 tra conferenze e dibattiti; tutto ciò oltre i normali corsi di pianoforte, violino, flauto, composizione.

Nei varii concerti, sia orchestrali che da camera, sono state eseguite tra l'altro anche molte musiche di autori italiani e precisamente di Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Evangelisti, Giacomo Manzoni, Camillo Togni. A queste esecuzioni effettive vanno aggiunte l'audizione di una registrazione del *Canto sospeso* di Luigi Nono (di gran lunga la più bella cosa che si sia potuta udire quest'anno a Darmstadt, comunque un'opera di primo piano che meriterebbe di essere largamente conosciuta anche da noi) e l'audizione di musiche elettroniche dei Maestri Berio e Maderna, composte nello Studio di Fonologia della Radiotelevisione italiana a Milano.

Ad un uditore profano, l'aspetto fonico complessivo dei concerti di Darmstadt sarebbe apparso forse poco differenziato, monocolore, di un «grigio topo» insomma, ma è un fatto che gli uditori profani a Darmstadt non sono rappresentati. Le musiche eseguite, a parte i due concerti dedicati a grandi autori della generazione passata (con severa esclusione di Paul Hindemith), erano tutte di giovani autori seguaci della tecnica seriale, soprattutto della corrente dei postweberniani. Il panorama della situazione della musica contemporanea è stato presentato così, non nella sua interezza, ma in modo assolutamente bastevole a caratterizzare un determinato settore.

Tra le conferenze erano particolarmente attese quelle del Prof. Theodor Wiesengrund Adorno. Quattro conferenze di due ore l'una, tenute a braccio e con incredibile bravura, hanno ampiamente soddisfatto l'attesa del colto pubblico. L'illustre Professore ha riconfermato la sua diffidenza verso gli esperimenti più estremi dei giovani seriali, non tanto per il loro estremismo, quanto per l'assenza in essi di quella intima forza dello spirito che aveva spinto a suo tempo Arnold Schoenberg ad opporre alla tradizione il suo tragico no. I giovani seriali postweberniani avranno avuto sicuramente i loro dubbi sulla genuinità del no di Schoenberg alla tradizione, comunque non hanno osato cimentarsi con la scaltrissima dialettica di Adorno.

La parte più interessante dei Ferienkurse era rappresentata però dai corsi stessi. Mi è impossibile qui accennare anche brevemente a tutti i cicli di lezioni che sono stati tenuti quest'anno a Darmstadt; mi limiterò così ai corsi per compositori e, anche tra questi, solo ai più caratteristici.

Luigi Nono, il già ricordato autore del *Canto sospeso*, ha dedicato le sue lezioni ad un'analisi più che accurata, direi quasi scientifica, delle *Variazioni op. 31* di A. Schoenberg; Hermann Scherchen e Henry Pousseur (un giovane compositore belga di cui si è potuta ascoltare tra l'altro anche una strana ed un po' equivoca composizione elettronica) hanno analizzato l'opera di Anton Webern integrando il loro dire con audizioni di musiche di questo grande autore, in Italia considerato assai a torto come un più o meno pedissequo seguace di Schoenberg. Ma la personalità che più si è imposta all'attenzione di tutti, colui che è ormai da considerarsi come il *Führer* dei musicisti dell'estrema seriale, il compositore che, un po' per il suo fascino personale, un po' per il fascino delle sue teorie filosofico-fisico-matematico-musicali, riusciva sempre a riempire fino all'ultimo posto l'aula riservata alle sue lezioni, costui è Karlheinz Stockhausen. Dovendo rinunciare per ragioni di spazio a soffermarmi oltre sulle sue affermazioni teoriche, accennerò solamente alla musica frutto dell'applicazione dei teoremi stockhauseniani. Oltre il già noto pezzo elettronico *Gesang der Jünglige*, si son potuti udire di lui il quintetto *Zeitmasse* per strumenti a fiato, eseguito in maniera superlativa dal quintetto a fiati della Radio di Colonia e accolto quasi trionfalmente dal pubblico internazionale di Darmstadt, e il *Klavierstück XI* che ha riscosso alquanto minori simpatie.

In ambedue questi lavori la libertà dell'interprete o degli interpreti, propugnata come ultima scoperta da Stockhausen, si spinge fino alla soglia dell'arbitrarietà non più controllabile, anzi non esita talvolta a sorpassarla. Il risultato fonico può sembrare, al solito profano, assai simile a quello dei pezzi composti dallo stesso autore con il calcolo più preciso.

Comunque si voglia valutare il fenomeno Darmstadt, non è però da disconoscergli un posto di primaria importanza nella civiltà musicale contemporanea, non solo per la sua "azione" sulle giovani generazioni, ma anche per la "reazione" che non può mancare di suscitare forse anche nelle medesime giovani generazioni.

BORIS PORENA

Il Festival di Donaueschingen

Il Festival di Donaueschingen, svoltosi il 19 e 20 ottobre, è stato, per la varietà delle composizioni eseguite — e presentate per la massima parte in prima esecuzione assoluta — uno dei più interessanti di

questi ultimi anni. A risvegliare l'interesse di un pubblico assai numeroso è stato soprattutto l'*Agon* di Stravinski, eseguito per la prima volta in Germania e diretto dall'autore. Di questo pezzo possiamo dire in primo luogo che, coerente con tutta la poetica stravinskiana, esso si presenta in una veste del tutto autonoma, anche se è un «balletto per 12 danzatori», e che ha in sè tanta ricchezza inventiva e differenziazione espressiva da non far certo rimpiangere l'assenza del corpo di ballo.

E' un lavoro che continua logicamente la linea stravinskiana di questi ultimi anni, e che nel trattamento orchestrale — pure con un'ampiezza assai maggiore di mezzi — come anche nella tecnica compositiva impiegata, risente notevolmente delle esperienze del *Canticum sacrum* e dei lavori immediatamente precedenti. L'alternarsi di motivi pre-tonali a quelli di una modernissima e avveduta tecnica seriale, non tradisce la coerenza dell'insieme, che nonostante la diversità dei mezzi impiegati si fonde mirabilmente in una pagina dalle caratteristiche nettamente stravinskiane: secchezza strumentale ed essenzialità del discorso, infallibilità degli effetti sonori e precisione estrema nell'enunciazione del pensiero musicale.

Accanto all'*Agon* ascoltammo un pezzo di Elliot Carter nuovo per l'Europa, *Variations* per orchestra, in cui la ricchezza inventiva tipica di questo autore non riesce a fondersi in un discorso coerente, anche se a questo pericolo l'autore ha cercato di ovviare con la scelta stessa della forma di variazione. Nel complesso un pezzo ben scritto, che offre qualche momento interessante restando sempre su un piano non pretenzioso di buon artigianato musicale.

Con interesse e curiosità abbiamo atteso la *Cantate brève* del francese Gilbert Amy, appena ventunenne, in prima esecuzione: notevole vi è l'influenza weberniana e quella specificamente francese di un Boulez. Gli strumenti impiegati — flauto, vibrafono e xilofono — hanno contribuito per la loro stessa natura a creare una rarefatta atmosfera timbrica, e in sostanza tutto il lavoro resta in un ambito atmosferico piuttosto vago, sì che è difficile stabilire una reale differenza espressiva tra le tre poesie di Garcia Lorca del testo. Molto curata l'esecuzione, affidata per il canto a Jeanne Héricard, vocalmente limitata ma garbata nell'esposizione.

Di un altro francese — Michel Ciry, trentottenne — è stato eseguito, pure in prima esecuzione, un *Concerto* per pianoforte e 16 fiati: e possiamo solo augurarci che questo autore — di cui si legge nel programma che «ha distrutto tutte le opere composte prima del 1949» — dimostri ancora tanto buon senso critico da distruggere al più presto anche questo infelice concerto pianistico, esempio di un cattivo gusto e di una gratuicità strumentale e compositiva che trovano ben pochi uguali nell'odierna letteratura musicale. Maria Bergmann, ottima nel solito come pianista d'assieme, non è stata del tutto all'altezza della difficile parte solistica, essendole mancata la necessaria robustezza e limpidezza di tocco, pur nella serietà e bontà complessiva dell'esecuzione.

Nel secondo concerto abbiamo ascoltato quattro lavori in prima esecuzione assoluta: e diremo innanzi tutto dei *Nachtstücke und Arien* di Hans Werner Henze, per soprano e orchestra su poesie della Bachmann, e delle *Varianti* per violino solo, archi e legni di Luigi Nono.

Il primo è un lavoro che si può ben dire magistrale nella fattura e sicuro negli effetti, tutto questo messo al servizio di una espressività che non esce dalla sfera del tardo romanticismo e che ricorda sovente i migliori lavori orchestrali dello Schönberg predodecafonico. Nella ricchezza d'invenzione, nell'incontestabile efficacia degli effetti sonori e nella pienezza della scrittura, questo lavoro ha facilmente conquistato un auditorio sempre pronto ad entusiasmarsi romanticamente: i bei testi della Bachmann sono stati cantati con inarrivabile perfezione tecnica ed interpretativa da Gloria Davy che, insieme all'autore, è stata più volte richiamata alla ribalta.

Le *Varianti* di Nono, questo compositore pressochè ignoto in Italia e invece ormai affermato in Germania, hanno costituito una netta antitesi ai *Nachtstücke* del compositore tedesco. Tanto questi sono

densi, inventivamente estrosi e talora quasi enfatici, quanto quelle sono scarne, irte e quasi a tutta prima scostanti per la loro essenzialità. Tuttavia è un lavoro che rivela più di un tratto sinceramente poetico, anche se questa essenzialità di scrittura finisce — nel corso di ben sedici minuti — col diventare fine a se stessa correndo di conseguenza talora il rischio di coincidere col proprio opposto. Peraltro è una composizione che non può non destare interesse, e di cui molte soluzioni timbriche e strumentali sono destinate a entrare nella prassi musicale corrente. Kolisch ha interpretato l'ingrata parte solistica con una finezza di suono e una comprensione del difficile testo quale solo a lui poteva riuscire così completa; mentre l'accoglienza del pubblico è stata tanto più ostile o per lo meno contrastata in quanto le *Varianti* seguivano direttamente alle fascinose atmosfere e ai temi appassionati dello Henze.

Gli altri due pezzi del concerto erano rispettivamente i *Due canti* di Wilhelm Killmayer per orchestra, improntati ad una facile e superficiale vena di derivazione orffiana, e gli *Impromptus* pure per orchestra di Wolfgang Fortner, un lavoro in cui il compositore non solo ha fatto sfoggio delle sue qualità di artefice serio e brillante ma anche è risultato assai più essenziale nella scrittura di quanto non avvenga generalmente nelle partiture fortneriane, improntate per lo più a una certa pesantezza e a una notevole complessità di elaborazione.

Mirabile interprete dei due concerti è stata l'orchestra del Südwestfunk diretta da Hans Rosbaud, che si è generosamente prodigato per concertare le difficili partiture, mentre della direzione di Stravinski si può solo dire che è stata efficace e precisa, anche se molto personale, rendendo in maniera assai plastica le volute sonore dell'*Agon*.

Tra un concerto e l'altro abbiamo ascoltao un concerto di jazz sperimentale: manifestazione riuscita solo in parte e di cui citeremo la buona prestazione del *Jazz groupe de Paris* di André Hodeir e quella eccellente del *Modern Jazz Quartett*, un complesso di alta classe che peraltro ha presentato dei pezzi di ordinaria amministrazione e tutt'altro che «sperimentali». Su un piano nettamente inferiore e quasi pacchiano invece l'orchestra di Eddie Sauter.

Nell'insieme il successo del Festival è stato completo, e quest'anno forse ancor più del solito il numeroso pubblico, in buona parte formato da giovani, ha dimostrato di seguire con vivo interesse queste manifestazioni, che hanno costituito una rassegna completa ed esauriente, pur nella sua brevità, della più rappresentativa produzione europea e nordamericana di questi ultimissimi anni.

GIACOMO MANZONI

teatri e concerti

ROMA

Tra martedì 25 giugno e martedì 6 agosto si è svolta alla Basilica di Massenzio la stagione sinfonica estiva dell'Accademia di Santa Cecilia. E' noto che tali manifestazioni all'aperto debbono avere un carattere di piana e semplice popolarità. Stavolta tale carattere era estremamente accentuato, basandosi l'intera stagione sul ciclo delle Sinfonie di Beethoven: ciò che ha tolto talora varietà ai concerti. Tuttavia i classici sono sempre sicuro richiamo per le masse. E il concorso di pubblico è stato come al solito pieno e lusinghiero.

La serie delle sinfonie di Beethoven è stata iniziata dal direttore stabile dell'orchestra dell'Accademia, Fernando Previtali, con un concerto che ha unito la *Prima* e la *Nona*. Più in là, lo stesso Previtali è tornato sul podio per dirigere la *Quinta*. Le altre hanno avuto direttori diversi: Meredith Davies per la *Seconda*, Stanislaw Skrowaczewski per la *Terza*, Massimo Freccia per la *Quarta*, Sten Ake Axelson per la *Sesta*, Herbert Albert per la *Settima*, Igor Gjadrov per l'*Ottava*.

Contemporaneamente venivano eseguite diverse altre sinfonie di repertorio: la *Prima*, la *Seconda* e la *Quarta* di Brahms, rispettivamente affidate a Herbert Albert, Carlo Franci e Antonio Pedrotti; la *Quarta* e la *Sesta* di Ciaikovski, dirette l'una da Massimo Freccia e l'altra da Frieder Weissman; la *Quinta* («Dal nuovo mondo») di Dvorak, per la bacchetta di Igor Gjadrov; la *n. 25 K. 183* e la *n. 38 K. 504* («Praga») di Mozart, nell'interpretazione di Sten Ake Axelson e di Herbert Albert.

Alcuni concerti hanno avuto tema o autore obbligato. Quello di Pietro Argento, ad esempio, è stato dedicato al valzer; e per esso sono state riprese le solite pagine di Weber, Ciaikovski, Ravel, Strauss e Sibelius, con la gradita aggiunta dei rari *Reflets d'Allemagne* di Florent Schmitt. Frieder Weissmann si è concentrato su Ciaikovski. Dean Dixon su Gershwin. Vincenzo Bellezza e Fernando Previtali, poi, si sono amichevolmente affrontati in due programmi dedicati rispettivamente a Wagner e a Verdi; e con entrambi hanno collaborato, oltre ad alcuni volonterosi solisti, i cori dell'Accademia diretti con la consueta perizia da Bonaventura Somma.

Particolare interesse ha avuto il concerto in cui Antonio Pedrotti ha affrontato, con la partecipazione dei solisti Rizzoli, Presti, Berdini e Mazzini, l'esecuzione integrale della *Resurrezione di Cristo* di Lorenzo Perosi. Ma in genere la musica italiana non è mancata dai programmi. Massimo Freccia ha presentato in prima esecuzione nei concerti dell'Accademia la lirica e dolcissima ninna-nanna dell'opera *La Guerra* di Renzo Rossellini; Fulvio Vernizzi ha diretto pagine sinfonico-corali da opere di Mascagni; Igor Gjadrov ha ripreso la terza suite respighiana delle *Antiche danze ed arie per liuto*; Stanislaw Skrowaczewski ha fatto riascoltare il poema sinfonico *Sardegna* di Ennio Porrino; Fernando Previtali ha unito il *Concerto in re minore* di Vivaldi-Siloti alle *Fontane di Roma* di Respighi e alla *Danza delle ore* di Ponchielli.

Quanto alle musiche straniere, infine, basterà segnalare l'esecuzione delle *Variazione sinfoniche* di Franck da parte della pianista Margrit Weber accompagnata dal Pedrotti; e il poema straussiano *Morte e trasfigurazione* diretto dal Vernizzi; e l'*Uccello di fuoco* di Stravinski presentato dallo Skrowaczewski; per concludere, sorvolando su diverse opere minori, dei *Quadri d'una esposizione* di Mussorgski-Ravel nell'interpretazione del giovane e promettente Franci.

Contemporaneamente aveva luogo la parallela stagione operistica alle Terme di

Caracalla, iniziata anch'essa alla fine di giugno con un'ottima edizione del *Guglielmo Tell* rossiniano. Edizione pressoché identica a quella collaudata pochi mesi prima al Teatro dell'Opera: direttore Gabriele Santini; regia di Carlo Piccinato; protagonista il sempre splendido Gobbi; tra gli altri Marcella Pobbe, Maria Corsi, il Filippeschi, il Neri, il Pirino. Quindi, l'ultimo giorno dello stesso giugno, è stata la volta di *Tosca*, affidata alla bacchetta di Franco Ghione e alle voci di Gigliola Frazzoni, Ferruccio Tagliavini e Giuseppe Taddei. Entrambi le opere del mese hanno riscosso buon successo, a dispetto della minaccia di temporale e dei fuochi d'artificio che hanno turbato rispettivamente quella e questa serata inaugurale.

Luglio ha portato anzitutto la *Traviata*, diretta da Ottavio Ziino per l'interpretazione di Magda Olivero, Francesco Albanese e Giuseppe Taddei. Poi, all'improvviso, uno spettacolo di grande richiamo, la *Carmen*, con la partecipazione di Fedora Barbieri, Mario del Monaco, Giangiacomo Guelfi, Gabriella Tucci e Antonio Cassinelli. Regia di Bruno Nofri, coreografie di Attilia Radice. Né minore è stato il successo dello spettacolo successivo, dedicato al *Faust* di Gounod e basato sull'arte scenica e vocale di due interpreti quali Clara Petrella e Mario Petri. Ottimo anche il protagonista Fernandi, nonché il Taddei e la Carturan. Regia di Enrico Frigerio, coreografie della Radice, coro istruito — come sempre — da Giuseppe Conca.

Agosto è iniziato nel nome di Verdi. Il primo giorno del mese è andata infatti in scena l'immancabile *Aida*, che a Caracalla era stata già eseguita (quasi sempre in esaurito) ben ottantasette volte. Per questa ottantottesima volta, la folla è stata ancora più compatta del solito, e ha tributato alla protagonista Anita Cerquetti un trionfo senza pari, non trascurando nemmeno di compensare con la massima cordialità anche gli altri interpreti, dal Borsò al Guelfi, dalla Pirazzini al Dari e al Mazzoli. Le scene di Cruciani e Parravicini avevano la grandiosità necessaria; la regia di Aldo Vassallo, senza dover ricorrere a sfilate di elefanti, un bell'impeto drammatico; la bacchetta di Angelo Questa tutta la precisione auspicabile. In complesso, un ben degno spettacolo.

Pieno successo ha avuto anche lo spettacolo successivo, una *Forza del destino* che Vincenzo Bellezza ha diretto con eccellente impegno, pur macchiandosi della «colpa» di alcuni tagli poco opportuni. Di nuovo la Cerquetti ha trionfato, avendo accanto un Roberto Turrini in perfetta forma, nonché Aldo Protti, Lari Scipioni, Giulio Neri, Saturno Meletti e altri ancora. Coreografie del Morresi e regia dell'Azzolini, cui un cavallo recalcitrante si è preso il gusto di dare un improvviso grattacapo.

GUGLIELMO BIRAGHI

MILANO

La stagione concertistica autunnale del Teatro alla Scala si è inaugurata con l'esecuzione dell'oratorio *La Resurrezione di Cristo* di Lorenzo Perosi, nel primo anniversario della morte dell'autore. Franco Caracciolo ha diretto l'oratorio con piena autorevolezza, ottimamente coadiuvato da una ottima schiera di solisti e dal coro della Scala diretto da Norberto Mola. Il secondo concerto è stato invece sostenuto da Lorin Maazel, direttore già favorevolmente noto al pubblico scaligero; egli ha presentato un programma spaziante da Durante a Prokofiev; nel I. *Concerto* di Bartok ha avuto a collaboratore il pianista Pietro Scarpini, interprete eccezionalmente valido ed in questa occasione attivo sul terreno che gli è più congeniale.

La stagione dell'A.R.C., al Teatro Nuovo, si è inaugurata invece con un concerto del famoso complesso I Musici; ancora una volta questi giovani hanno ottenuto un vibrante successo eseguendo musiche di Geminiani, Vivaldi, J. Ch. Bach e Mozart.

Nathan Milstein per parte sua ha inaugurato, alla Scala, la Stagione della Società del Quartetto presentando un programma allineante musiche di Pergolesi, Bach, Beethoven, Mozart, Paganini, De Falla e Novacek, accompagnato magistralmente dal pianista Arthur Balsam. Anche questa seduta inaugurale è stata assai

lieta e vibrante di applausi da parte del folto pubblico.

M. Z.

TRIESTE

Trascorsa l'estate con la malinconica rinuncia alla tradizionale stagione lirica estiva all'aperto a San Giusto (c'è stato tuttavia il Festival dell'Operetta), l'Orchestra filarmonica ha ripreso la sua attività con i concerti sinfonici popolari, che in luogo della domenica, si sono svolti il venerdì sera all'Auditorium. La serie è stata ottimamente inaugurata da Giorgio Cambissa con la pianista Natuscia Kalza, interprete del *1° Concerto* di Beethoven. Seguiva Piero Santi, con programma lodevolmente variato, comprendente tra l'altro il commosso poema *Lunga strada della morte* di Virgilio Mortari, lavoro che è molto piaciuto al pubblico, e costruito invero con viva sapienza, e senz'altro suggestivo nel suo riuscito *crescendo*. Oltrecciò, Santi ha riproposto *Ma mère l'Oye* di Ravel, oltre a una propria revisione di una *Sinfonia con due trombe* di Torelli. Non mancava nemmeno una solista di pianoforte, Alda Bellasich, interprete del *Concerto K. 271* in mi bemolle di Mozart.

Musiche tradizionali nel concerto di Antoine De Bavier, con la pianista Chiaralberta Pastorelli, impegnata nel *Concerto in re maggiore* di Haydn.

Il concerto di Eugenio Bagnoli presentava invece una novità per Trieste: il *Concerto per archi* di Igor Stravinski, lavoro scritto nel 1946 e dedicato a Paul Sacher. Uno Stravinski minore, non privo però di mordente ritmico e di gustose notazioni ironiche. Nella serata di Bagnoli compariva pure un lavoro romantico ancora non noto a Trieste, e in genere assai poco conosciuto: il *3° Concerto* per pianoforte e orchestra di Ciaikovski, in un solo tempo, egregiamente interpretato da Isacco Rinaldi.

GIULIO VIOZZI

ALLA RADIO

Ad un'unica partitura, *Der Revisor* di Hans Werner Egk, peraltro direttamente ripresa dal Fesitval veneziano e già ricordato sul numero precedente di *Ricordiana*, è stato affidato l'onere di rappresentare in questo periodo l'operismo contemporaneo. Note più liete, per quanto riguarda la musica odierna, provengono dai settori sinfonico e cameristico, dove si è rilevata, nei vari programmi, la presenza di lavori nuovi o di non frequente diffusione.

Sotto questo aspetto vanno anzitutto segnalati due concerti sinfonici del venerdì sera — rispettivamente diretti da Mario Rossi (20 settembre) e da Antiochos Evangelatos (27 settembe), — comprendenti, l'uno il *Poema* per pianoforte e orchestra di Lino Liviabella, offerto in prima esecuzione assoluta; l'altro, composizioni di autori greci contemporanei.

Dettata con mano assai accorta, la novità di Liviabella è composizione per lo più densa di vibrate e veementi immagini musicali, a tratti acquietantesi in zone elegiache di fervida espressività, donde dicevoli alternanze di variegate atmosfere sonore

Intenso e improntato a solenne gravità è apparso il *Canto epico* di Theodoros Karyotakis, lavoro posto ad apertura della trasmissione riservata a musiche elleniche. Ad esso hanno fatto seguito le *Variazioni e fuga su un tema popolare greco* dello stesso direttore del concerto, A. Evangelatos, uno dei più eminenti compositori della Grecia d'oggi, anche direttore in Atene del Conservatorio di musica e dell'orchestra dell'Opera.

La composizione, contesta di antitetici momenti sonori, ora evocanti poetiche atmosfere pastorali, ora di concitata intonazione marziale, ora pervasi da mesti accenti, presto rasserenantisi in giocosi ritmi di danza, ha permesso di avvicinare l'arte gradevole e fine di un musicista attento ai portati delle scuole europee ma non dimentico del nativo patrimonio etnico.

La sera seguente, sul Terzo Programma, Ettore Gracis ha fatto riascoltare la prima parte di quelle *Impressioni dal vero* che G. F. Malipiero riconosce quale sua prima opera, e che, nonostante il titolo, sono già indicative della malipieriana avversione per la musica a programma.

Quindi, dopo aver riprodotto una delle composizioni più significanti del primo Prokofiev, il *2° Concerto* per pianoforte e orchestra, Gracis ha presentato la *Sinfonia concertante n. 1* per tre trombe e orchestra del ginevrino Claude Prior: opera di indubitabile ricchezza ritmica, che denuncia la predilezione dell'autore per le forme stringate, il discorso rapido e incisivo, ma anche per la disgregazione timbrica.

Si sono conclusi in ottobre due interessanti cicli del Terzo Programma, *La trascrizione musicale* e l'*Antologia di musiche contemporanee*. Particolarmente proficue, della prima rubrica, curata da Carlo Marinelli, le sedute illuminanti sul moderno gusto dei « ritorni », esemplato dagli incontri Mussorgski-Ravel, Scarlatti-Casella o Tommasini, Pergolesi-Stravinski. Della seconda vanno ricordate le trasmissioni riservate a Pizzetti, Dallapiccola e Petrassi, dei quali sono stati offerti lavori che compiutamente ne riflettono le particolari personalità.

Proseguono sul Programma Nazionale le trasmissioni di musica da camera organizzate per i sindacati musicisti. Le composizioni eseguite hanno rivelato la sicurezza di mano e l'aggiornato linguaggio di Angelo Paccagnini (*Sei tempi* per due pianoforti); il desiderio di ricerca fonica che anima Marcello Abbado, autore di una *Sonata* per flauto solo e di una *Fantasia e fuga* per armonica cromatica a bocca, lavori che sfruttano abilmente le possibilità dei due strumenti e, ancora, la disposizione di I. Gobessi ad un tradizionale mondo espressivo (*Tellus* per violino e pianoforte), e la cautamente ammodernata sensibilità armonica di Rodolfo Del Corona e di Teresa Procaccini, rappresentato l'uno da due piacevoli pezzi per pianoforte (*Danza, Canzone a ballo*) e da due liriche assai comunicative (*Già ciascun buon nocchier, La mi tenne la staffa*), presente l'altra con una scorrevole *Fantasia* per pianoforte.

Un breve concerto è stato dedicato il 7 ottobre al compositore milanese Alberto Soresina. Figuravano in programma cinque gustose liriche per soprano e pianoforte e il *Concertino in mi* per violino, viola, violoncello e pianoforte: lavoro di modi classicheggianti e di raffinata fattura.

FA. BRU.

ALLA TELEVISIONE

I Due timidi, il terzo lavoro teatrale di Nino Rota, di pochi anni anteriore al più noto *Cappello di paglia di Firenze*, del quale sembra anticipare lo stile, è apparso sui teleschermi il 18 settembre, dopo alcune edizioni radiofoniche (l'opera, invero, è stata espressamente composta per il microfono) che ne avevano posto in luce i pregi di chiarezza e soprattutto le affabili doti di cantabilità. Di fatto dalla partitura emerge la inconcussa fede del maestro milanese nella musica nutrita di calde effusioni melodiche, oltre che nelle forme e nei moduli direttamente desunti dalla tradizione, nella fattispecie verista. Ora, senza rilevare talune parentele o la tenuità di alcune locuzioni, sottolineeremo l'efficace aderenza alla vicenda di una musica piana e intenzionalmente funzionale, di volta in volta garbatamente scherzosa, delicatamente patetica o di commossa drammaticità.

Sotto la direzione di Ettore Gracis hanno sostenuto le parti principali Bruna Rizzoli, Alvino Misciano, Giuseppina Salvi e Mario Carlin.

La regia di Vito Molinari, variata e sagace, ha contribuito, con novità di invenzioni, a vivificare l'azione.

FA. BRU.

LETTERA DAGLI STATI UNITI

Una nuova versione in forma di balletto della fiaba di *Cenerentola*, per certo la più popolare vicenda di fate, venne allestita alla NBC-TV dal Royal Ballet of Great Britain. Sotto il patrocinio del Sol Hurok, questo gruppo di danzatori di fama mondiale — già noto con il nome di Sadler's Wells Ballet (primi ballerini Margot Fonteyn e Michael Somes) — interpretò il lavoro, presentato sia a colori Detta edizione, ideata da Frederick Ashton per la musica di Prokofiev, per quanto coreograficamente moderna, si attiene con assoluta fedeltà alla trama originale. In realtà *Cenerentola* non rappresenta uno dei maggiori successi coreografici del repertorio di Ashton, ma essa si attaglia mirabilmente alla televisione.

L'uso di ingenti masse, obbligante la « camera » ad un eccessivo allontanamento dal palcoscenico, viene in *Cenerentola* ridotto al minimo, poichè vi sono numerose le scene di intimità nelle quali la « camera » può rivelare le bellezze ed i particolari di un duetto romantico, di un incisivo a solo o di una pantomima comica. Grazie all'enorme progresso tecnico raggiunto dalla televisione a colori, questo allestimento di *Cenerentola* potè vantare numerosi effetti non solo magici ma anche pittoricamente affascinanti.

Esecuzione più che lodevole. Margot Fonteyn fu una protagonista dolce e frizzante. Michael Somes, solitamente *partner* della Fonteyn e che in questa questa occasione impersonava il Principe, eseguì la parte affidatagli con romantico fervore e misura, danzando magistralmente i suoi non numerosi passaggi. Sempre tra gli interpreti si distinse Alexander Grant che realizzò brillantemente la parte del Buffone facendo sfoggio di salti acrobatici, di vertiginose roteazioni e di una vasta gamma di complesse capriole. Le sue esuberanti azioni parvero contrastare con la lunga sequenza di impeccabili danze effettuate dalla Fonteyn e direttamente inserita nella « camera »: uno dei più memorabili esempi di fotografia televisiva cui mi sia occorso assistere. Eccellente l'interpretazione della partitura di Prokofiev da parte dell'orchestra della NBC diretta da Robert Irving. Ma tutto in questa edizione di *Cenerentola* parve riuscito, e non posso credere che qualcuno sia rimasto indifferente dinanzi a questo incantevole balletto diffuso dalla televisione. La realizzazione più avvincente della serata venne offerta da Lupe Serrano in *The Combat* di Banfield nella coreografia di William Dollar, allestito pure per la prima volta nella presente stagione dalla citata compagnia. La protagonista, che ebbe in John Kriza un adeguato *partner*, danzò con una maestria tecnica pari solo al suo potere drammatico. Travestita da guerriero, essa si moveva rapidamente e rigidamente manifestando tuttavia delicatezza e leggerezza femminee. Fu un'esecuzione indimenticabile, e la partitura di De Banfield si rivelò ancora una volta assai attraente.

Alla Juilliard Concert Hall, nel quadro del Festival indetto per il cinquantesimo anniversario della Juilliard School, ebbe luogo la *première* di *Dawn in New York*. Il lavoro, basato su poesie di Garcia Lorca, si vale della musica di Hunter Johnson (*Concerto* per pianoforte e orchestra da camera). Ottimo l'adattamento fattone dalla Humphrey.

Altra novità del cartellone fu *King's Heart* (*Cuore di re*), coreografia di José Limon, musica di W. Stanley: partitura, invero, non poco sonora e rauca, accentuante quindi la tendenza di Limon verso soluzioni di estrema tensione, peraltro in questo caso comprensibili trattandosi di vicenda guerresca. Narra infatti le vicissitudini di una regina fisicamente prostrata che deve trovare in sé un « cuore di re », onde poter esortare i guerrieri a combattere valorosamente il nemico. Il tema viene sfruttato con ricchezza di invenzioni coreografiche e considerevole efficacia teatrale, pur rivelandosi sostanzialmente piuttosto epidermico.

Nel corso di un concerto presentato alla Town Hall e appartenente a un ciclo di quattro manifestazioni dal titolo *Music for Moderns*, è stato offerto in prima esecuzione pubblica negli Stati Uniti il *Concerto* per violino e orchestra di Kurt Weill. Si tratta di opera notevole; di struttura liberamente dodecafonica, ricorda vagamente, quanto a spirito, il Weill di Broadway o dell'*Opera di tre soldi* e possiede quella plasticità tematica che contraddistingue i momenti più alti del compositore germanico. Il meglio del lavoro è da ricercarsi nella stesura strumentale (l'orchestra è costituita da legni, ottoni, percussione e contrabbasso), in quanto l'attitudine del musicista per la policromia timbrica raggiunge il virtuosismo. La composizione attinge momenti di genuina grandezza. D'accordo, è la grandezza tipica del 1920, nutrita di animazione ritmica, ma il *Concerto*, pur nel suo carattere discorsivo si manifesta di una intensità che afferra l'immaginazione. Solista fu Anahid Ajemian, pure organizzatore, con George Avakian, di tutta la serie *Music for Moderns*.

La musica pianistica contemporanea presentata da John Cage e dai suoi colleghi alla Carl Fischer Concert Hall, pareva sempre sul punto di voler significare qualcosa. Tuttavia ciò che propriamente volesse esprimere, allorquando Grete Sultan, J. Cage, William Masselos e David Tudor, seduti a quattro pianoforti attaccarono, di solito utilizzando un solo dito alla volta, i *4 Systems* e *25 Pages* di Earle Brown, nessuno fu in grado di stabilire. Ogni artista grafico apprezza l'eloquenza di una superficie di carta bianca: lo stesso può dirsi per i lavori di Brown, Cage, Morton Feldman e Christian Wolff. Pure, perfino all'ascoltatore non iniziato apparve chiaramente che i citati compositori non difettino di caratteri individuali, e ciò, nonostante i molti tratti che li accomunano: in particolare l'apparentemente totale disdegno per l'armonia convenzionale, e una manierata divergenza da questa, rivelantesi attraverso successioni di note disseminate nei registri estremi del pianoforte, successioni prive di qualsiasi carattere melodico o valore tematico in senso tradizionale e conteste di ritmi così liberi da risultare, alla fine, amorfi.

Per la sua ultima conferenza di questa stagione la Ford Foundation, *Omnibus* all'ABC-TV, si rivolse a Leonard Bernstein per un'esegesi ed analisi dell'opera di J. S. Bach. Il commento critico, condotto con amore ed intelligenza, contribuì ad illuminare il numerosissimo pubblico su alcune particolarità della somma arte bachiana.

La tecnica rivelata da Bernstein nel sezionare la musica di Bach, nel sottolineare i metodi seguiti dal compositore — sempre appoggiandosi a ricche esemplificazioni — fu efficace e, nell'insieme ben equilibrata. Forse nell'interpretazione conclusiva vi era, tuttavia, molto Bernstein e poco Bach. Il conferenziere dissertò persuasivamente, esponendo in modo piano alcuni dati elementari della tecnica del maestro di Eisenach, pur non tralasciando accenni ad argomenti più ardui: dualismo tematico, contrasti tonali, contrappunto, fuga. Rilevò inoltre l'accostarsi di Bach alla musica del suo tempo. Non mancarono esecuzioni esemplificative ad opera dei complessi della Schola Cantorum e del St. Thomas Boys Chor o di Bernstein stesso, sedutosi tanto al pianoforte quanto al clavicembalo. Il musicista statunitense dedicò quindi quasi mezz'ora ad un vibrante e felicemente ben riprodotto frammento della *Passione secondo S. Matteo*, riscuotendo lusinghieri applausi. Sul finire della seduta venne offerta una rimarchevole esecuzione di *Alas, My Jesu Now Is Taken* per soprano, contralto e coro, la cui drammaticità colpì profondamente.

TRUDY GOTH

LETTERA DALLA GERMANIA OCCIDENTALE

L'opera comica di Werner Egk *Il Revisore* (tratta da Gogol), in prima esecuzione assoluta, era attesa in Germania con grande interesse. Per iniziativa della Radio della Germania meridionale, che ha voluto così incoraggiare il Festival di Schwetzing, finalmente l'abbiamo udita nel grazioso teatro che ospitò un tempo Gluck e Mozart. Egk ha tagliato la commedia russa, stilizzandone i personaggi — dimezzati di numero — e aggiungendo, sotto forma di balletto, la visione di un sogno. Dato che anche l'orchestra si limita a cinque fiati, fra legni e ottoni, una piccola famiglia di archi, batteria, pianoforte e arpa, è comprensibile l'interesse di tutti i sovrintendenti per questa esecuzione. Con un poco di Stravinski e Janacek, qualche reminiscenza di jazz e di folclore russo, e un pizzico persino di Puccini (ma tutto abilmente mescolato in una partitura che riesce carezzevole all'orecchio) questa musica rispecchia il presente e rivela la scaltrezza dell'uomo ricco di esperienza teatrale. Grazie anche ai disciplinati e omogenei solisti dell'Opera di Stato di Stoccarda (Hetty Plümacher, Fritz Linke, Fritz Ollendorf) il compositore, in pari tempo direttore dell'opera, riscosse un successo strepitoso.

Un altro avvenimento importante della nostra vita teatrale fu l'apertura del Teatro d'Opera di Colonia, inaugurato con un discorso dal Cancelliere Adenauer. E' un edificio maestoso, capace di 1400 posti; la platea, con poltrone di color verde oliva, è inclinata e i palchi sporgono in fuori, degradando verso il basso. Non del

tutto concorde il successo dell'opera *Oberon* scelta, in nuova revisione, per la apertura.

Allettante, come sempre, l'annuale Festival di maggio al Teatro di Stato di Wiesbaden. Oltre agli ospiti tradizionali di Belgrado vi partecipavano quest'anno anche una compagnia lirica italiana e il London's Festival Ballet. Il notevole livello di queste rappresentazioni, quasi mai smentito, si annunciava subito con l'iniziale *Mathis der Maler* di Hindemith. Nessuna meraviglia, dato che il compositore stesso era al podio. Infatti questa musica, prese colore e pienezza di vita anche nei momenti di minor forza drammatica. Hindemith ha individuato ed espresso i valori umani delle lotte e sofferenze dell'artista creatore.

Questo suo impegno di direttore trovò valido aiuto nell'eccellente compagine del teatro di Wiesbaden, composta da Gerhard Misske, Liane Synek, Vera Sclosser e altri. (Regia di Walther Pohl, scenografo Ruodi Barth).

Abbiamo riveduto e risentito in una inebriante esecuzione il *Boris Godunov* di Mussorgski, da parte degli artisti iugoslavi. La grandezza di questa esecuzione proviene soprattutto dal materiale vocale, naturalmente splendido e mirabilmente addestrato. Fra tutte bellissima la voce del protagonista Miroslav Cangalovic. Immediata e immancabile la sua presa sul pubblico nel rappresentare l'uomo in preda a un'ossessione quasi demoniaca. Valorosissimo il coro e fonte viva di tutto questo ardore artistico il direttore Kresimir Baranovic, disciplinato temperamento teatrale. Discordi pareri si ascoltarono invece durante la serata di danze del Balletto dell'Opera di Stato di Belgrado. Si rappresentava *Il Mandarino meraviglioso* di Bela Bartok. Di questo balletto, esuberante di ritmi e sonorità, gli artisti iugoslavi hanno accentuato un poco troppo — forse — la parte scenica di pantomima. Però la virtuosa Dusanka Sifnios fu una solista travolgente. Come novità il balletto iugoslavo presentò *La Regina delle isole*, in tre quadri del compositore francese Maurice Thiriet, presente alla serata. Musicalmente è un'opera di scarso valore, prevalentemente convenzionale, che passa dal valzer al mambo. Pure ha così attraente grazia da spiegare e giustificare la scelta di questo spettacolo che, come avvenimento coreografico, riscosse un grande successo.

Entusiasmo meridionale per le serate della stagione lirica italiana. Fra i solisti, perfettamente fusi e ben sorretti dal coro del Teatro Comunale di Bologna, emersero alcuni brillanti esponenti del bel canto. All'apice l'esecuzione del *Rigoletto* verdiano, che andò in scena secondo la prassi dello stile operistico italiano, entro la suggestiva cornice della scenografia di Th H. Döring (regia di Riccardo Moresco). Che brio nelle voci! Prima di tutte la deliziosa *Gilda*, Gianna d'Angelo, dotata dalla natura di una magnifica voce, già avviata ai migliori successi. Accanto a lei piacquero il brillante tenore Alfredo Kraus (*il Duca*) e un noto *Rigoletto*, Ugo Savarese. L'esecuzione di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti invece non risultò abbastanza omogenea, il che si deve in gran parte alle deficenze dell'opera. Erina Valli (*Lucia*) e Gianni Raimondi (*Edgardo*) meritarono un uragano di applausi. Al podio Alberto Erede diresse con appassionato temperamento l'orchestra di Wiesbaden.

Altra delizia l'opera di Leo Janacek *La Piccola volpe astuta*, rappresentata dal complesso dell'Opera comica di Berlino. Sullo sfondo di un bosco incantato, opera dello scenografo Rudolf Heinrich, il noto regista W. Felsenstein ha creato una fiaba: attorno alla volpe, un piccolo mondo di animali — in parte rappresentati da un balletto di bambini — animava la scena con tutti gli incanti della foresta. Originalissimi i solisti, coadiuvati da un coro di ragazzi di Dresda. Il direttore Vaclaf Neumann, a capo della sua orchestra di Berlino, ha concertato e diretto con finezza e temperamento questa musica fantasiosa e ricca di sonorità. Ricordiamo fra i cantanti Irmgard Arnold (*la Volpe*) e Rudolf Asmus (*Guardia forestale*).

Purtroppo è mancato all'ultimo momento il balletto Luisillo y su Teatro de Danza Española, che doveva venire da noi per la prima volta; il noto London's Festival Ballett lo sostituì e applaudimmo per quattro serate i suoi spettacoli coreografici, impostati su epoche musicali diverse. Essi offrirono tre programmi che andavano da Vivaldi a Ciaikovski e Rüsager. La direzione orchestrale era affidata ad Anton Dolin che guidava 65 elementi più l'orchestra del teatro di Wiesbaden.

C. SCHWEIZER

LETTERA DALLA GERMANIA ORIENTALE

Uno dei primi avvenimenti importanti della vita musicale lipsiense di quest'anno fu il concerto tenuto nello scorso febbraio dalla simpatica pianista Monique de la Bruchollerie (detta a Lipsia Monique de la musique), la quale l'anno passato ci aveva lasciato il miglior ricordo. Anche questa volta la giovane concertista francese ha avvinto l'uditorio fin dalle prime note. La sua esecuzione reca l'impronta di una fortissima personalità; essa sa concentrare le sue capacità interpretative e dimensionarle attraverso il programma, usando forza e scorrevolezza, trasparenza timbrica, sfumature e colore, bravura e temperamento, mentre la sua tensione interiore non viene mai meno. Udimmo da lei, con il Beethoven della *Patetica*, Mozart, Chopin e Debussy un *Rondo* di Béla Bartòk, una *Polka* di Sciostakovic e una *Toccata* di Prokofiev.

Annelies Kupper, in una serata di Lieder, ci è sembrata una cantante di musica da camera di grande valore. Queste serate, esclusivamente riservate alla letteratura liederistica, si fanno sempre più rare, perchè pochi sono i cantanti che vi si dedicano. Annelies Kupper, del Teatro dell'Opera, ci ha dimostrato che la tradizione dei grandi interpreti del Lied non è interrotta. La voce di questa artista è calda e fluente, negli acuti splende ben modulata, mentre si fa piena e scura scendendo verso il registro centrale. Ogni Lied di Schumann, Hugo Wolf, Brahms e Strauss ha conservato la sua particolare e precisa fisionomia. La partecipazione intima della cantante penetrava ogni suono e l'atmosfera acquistava così una trasparenza sonora stupenda.

La pianista Halina Czerny-Stefánska di Cracovia, vincitrice nel 1949 del primo premio del Concorso Internazionale Chopin, è un'artista che possiede al massimo grado il concetto della fedeltà interpretativa. Il programma chopiniano del concerto da lei realizzato in febbraio, comprendeva Polacche, Notturni, Ballate, Mazurche e un Valzer. La tecnica della concertista, rotta a tutte le difficoltà e frutto di una assidua preparazione, manifesta una splendida raffinatezza e tende ad una efficenza non solamente esteriore. La subordinazione al linguaggio dell'autore rivelata da questa artista polacca è tale che l'esecuzione reca appena l'impronta di una sensibilità musicale sempre contenuta in omaggio alla più pura obiettività.

Il Quartetto Koeckert di Monaco gode fama di essere il migliore complesso del genere operante nella Germania Occidentale. I suoi quattro componenti fornirono, nel concerto tenuto a Lipsia, una esecuzione sotto ogni aspetto mirabile. Sonorità perfettamente fuse intensità di espressione profondissima. Essi eseguirono il *3° Quartetto* di Haydn e quello in mi magg., K. 428 di Mozart con intima spiritualità, animata dal più vivo colore. Delicati, ma non leziosi, essi non hanno mai sciupato la gioia di suonare, degenerando in un virtuosismo dilettantesco. Con la stessa sicurezza interpretativa venne eseguito anche il *Quartetto* in do min. di Bruckner che Rudolf Koeckert rinvenne a Bamberg soltanto nel 1951, rovistando fra le musiche in possesso della nipote di Franz Schalk, l'apostolo di Bruckner. Il *Quartetto op. 51* in do minore di Brahms offrì agli artisti il modo di abbandonarsi a quest'opera di grande respiro, dove la passione non sfugge mai al controllo dell'autore. Traducendo in emozione quanto in questo linguaggio brahmsiano può sembrare aspro e chiuso gli esecutori non cedettero neppure per un attimo alla tentazione di effetti esteriori, pur seguendo senza esitazioni la drammaticità e l'intensità dei sentimenti.

Conoscevamo soltanto di nome il pianista moscovita Emil Gilels, celebrità internazionale, essendo giunti fino a noi gli echi dei suoi strepitosi successi in Europa e in America. Finalmente l'abbiamo ospitato anche noi. L'artista ha suonato il *Concerto in si minore op. 23* per pianoforte e

orchestra di Ciaikovski al quindicesimo concerto del Gewandhaus. La sua esecuzione è da ritenersi quella tradizionale, la più largamente seguita nell'Unione Sovietica. Naturalmente non intendiamo affermare che questa sia l'unica interpretazione vigente nella patria dell'autore, dove ne è vivissimo il culto. In Russia è validissima anche l'elegante interpretazione che di questo pezzo da parata ci offrì anni or sono il pianista sovietico Oborin, il quale trasse dalla tastiera sonorità poetiche addirittura sognanti. Tuttavia fra le molteplici possibilità di interpretazione di questo *Concerto*, quella fornita da Gilels è di carattere popolare ed entusiasmante, ed esercita un potere travolgente sull'uditorio. Gilels impegnò tutta la carica della sua tecnica, del suo virtuosismo abbagliante per portare il Concerto al vertice massimo di splendore, di patos, di passione e di ricchezza timbrica. Così questa musica apparve in una veste grandiosa e, anche se priva di qualsiasi approfondimeno meditativo, fu colma fino all'orlo nella sua pienezza di vita. Alcuni deliziosi *bis* ci provarono che l'artista è pur capace di raccoglimento e di tenerezza.

Fulcro del giubileo dell'Orchestra del Gewandhaus fu uno degli avvenimenti più brillanti nella storia di questa orchestra famosa: un concerto cioè sostenuto dai due grandi maestri sovietici del violino, David e Igor Oistrack. La parola virtuoso perde qui ogni sapore di fatuità. E' indimenticabile la loro esecuzione del *Concerto per due violini* di J. S. Bach. La loro tecnica perfetta è al servizio dell'opera d'arte, completamente dimentica dell'effetto, mentre l'equilibrio delle due voci è calcolato con la più assoluta precisione. Nel tempo lento essi lasciarono sgorgare tutta la magnificenza e l'amabilità della loro cavata. Padre e figlio ci hanno lasciato un documento della più esemplare collaborazione artistica, e la gioia continua e inalterata che essi ci diedero, senza che mai avvertissimo le ardue difficoltà temute solitamente dagli esecutori, si prolungò ancora quando essi, suonando singolarmente, eseguirono i Concerti di Brahms e Sibelius. La loro musicalità è senza pari; non potremo dimenticare come Igor Oistrack sciolse il tema dalle ricche maglie del primo tempo del *Concerto* di Brahms, o con quale delicatezza diede l'avvio al tema iniziale del secondo tempo. Nel *Concerto* di Sibelius, eseguito alla perfezione da David Oistrack, ammirammo il temperamento duttile e la spiritualità profonda dell'interprete. Simpaticissima la modestia rivelata da entrambi: non vi furono atteggiamenti inopportuni nè esibizionismi di sorta, nemmeno in occasione dei *bis*, quando, di nuovo insieme, eseguirono nel modo più affascinante la danza spagnola *Navarra* di Sarasate, dopo che David aveva suonato il *Rondo* per violino e orchestra di Mozart. L'arte dei due solisti trascinò l'orchestra e il direttore Franz Konwytschny a un'esecuzione degna di loro.

DIETER LEHMANN

LETTERA DALL'INGHILTERRA

Il centenario della nascita di Edward Elgar (2 giugno 1857) è stato celebrato con speciali esecuzioni e diversi articoli critici.

Elgar viene tuttora considerato da noi come il più grande compositore inglese, almeno dopo Purcell; ed i pregi del suo stile grandioso, espressione di un attardato romanticismo, sono forse più facilmente apprezzati oggi che non trent'anni fa, durante il periodo, cioè, che vide sorgere contro tale indirizzo aspre reazioni.

Menuhin, che ancora fanciullo eseguì il *Concerto* per violino di Elgar, sotto la direzione dello stesso anziano compositore, ritornò in Inghilterra per tenere un *récital* commemorativo. Infatti la migliore testimonianza della validità dei due *Concerti* del maestro britannico (per violino e per violoncello) risiede nella preferenza loro accordata da eminenti solisti non inglesi, da Kreisler a Oistrakh, da Casals a Tortelier. Dei lavori corali di Elgar, *The Dream of Gerontius* afferma il suo diritto ad essere considerato un capolavoro. In Inghilterra esso è l'oratorio più popolare dopo il *Messia* di Händel, e Sir Malcolm Sargent riscosse nutriti applausi quando lo diresse recentemente a Londra — come di consueto a sala esaurita — ad un concerto della BBC.

Successivamente Sir Adrian Boult presentò il meno conosciuto e meno appagante oratorio *The Kingdom*. Il pubblico meno numeroso dimostrò come anche in patria, e persino nel quadro di manifestazioni commemorative, Elgar non possa contare su di un seguito del tutto condiscendente. A Manchester parte della celebrazione assunse aspetti inconsueti. I tre lavori da camera di Elgar (*Quartetto* per archi, *Quintetto* con pianoforte e *Sonata* per violino e pianoforte), che generalmente non vengono considerati tra le opere più rappresentative del maestro, vennero riprodotti da un complesso comprendente, quale violoncellista, Sir John Barbirolli, il direttore della Hallé Orchestra. Circostanza, questa, sfavorevole. Specialmente l'immatura interpretazione del *Quartetto* valse a dimostrare con evidenza quanto inadeguato fosse stato il numero delle prove sostenute da Barbirolli e colleghi. Trovò così conferma la vecchia verità secondo cui un buon quartetto d'archi richiede qualcosa di più che non degli eccellenti solisti.

Sotto il titolo di « Musica di un secolo » (meglio, dall'inizio del secolo sino ad oggi) la London Philharmonic Orchestra ha offerto un'interessantissima serie di concerti. Abbiamo udito, fra l'altro, la *Cantata profana* di Bartok e la *Sinfonietta* di Janacek, dirette da Janos Ferencsik, un musicista di Budapest; *Il Canto della terra di* Mahler e la *Spring Symphony* di Britten, nell'interpretazione di Hans Swarowsky (un maestro che diverrà quanto prima direttore stabile della Scottish National Orchestra); la *Suite* dall'opera *Lulu* di Alban Berg, realizzata da Sir Adrian Boult, ed infine i *Cinque pezzi per orchestra* di Schönberg, presentati da Hermann Scherchen. Il pubblico londinese, che generalmente rivela gusti musicali alquanto conformisti, *sopportò amabilmente* questi concerti, sorprendendo a volte persino gli stessi organizzatori. Tuttavia motivi economici limitarono severamente il tempo concesso per le prove (inconveniente cronico dei concerti londinesi!) e parecchie esecuzioni non diedero i risultati sperati.

Tra i direttori d'orchestra, lasciò una favorevole impressione J. Ferencsik, presentatosi per la prima volta a Londra. Non mancò il successo anche ad un altro maestro proveniente dall'Europa Orientale, il direttore rumeno Constantin Silvestri.

Vincenzo Bellezza, Franco Mannino e Manno Wolf-Ferrari diressero ad una stagione d'opera italiana, recentemente organizzata dall'impresario Gorlinsky sotto la direzione artistica di Italo Milani. Detta stagione venne inaugurata con la donizettiana *Lucia di Lammermoor*, partitura da circa trent'anni assente dalle scene londinesi. La serata palesò come quest'opera, di un gusto apparentemente inattuale, possa ancora arrecare grande diletto. Merito anche di Virginia Zeani, che non solo signoreggiò le difficoltà tecniche racchiuse nella bella parte dell'eroina, ma seppe infondere in esse carattere e sentimento sinceri. La scena della pazzia sollevò l'entusiasmo dei presenti, che insistettero anche per ottenere il bis del Sestetto. Tra gli interpreti figuravano pure Enzo Sordello (*Enrico*), Giacinto Prandelli (*Edgardo*), Gino Sarri, Lorenzo Gaetani, Ketty Fernandez e Franco Taino. V. Bellezza diresse la Royal Philharmonic Orchestra. La compagnia allestì inoltre *La Bohème*, *Aida*, *L'Elisir d'amore* e *Don Giovanni* (coro del Teatro Verdi di Trieste; regista Remo Della Pergola).

Il Sadler's Wells Theatre ha presentato un'opera di John Gardner, *The Moon and Sixpence* (*La Luna e sei soldi*) su libretto tratto dal romanzo omonimo di Somerset Maugham, imperniato sulle vicende di Gauguin. E' questa la prima volta che un romanzo di un autore inglese vivente viene adattato per la scena lirica. Gardner, che ha 41 anni, si assunse il non invidiabile compito di trasformare in eroe d'opera un personaggio noto per i suoi silenzi.

In generale, in quest'opera, le voci esprimono troppo poco, mentre, per contro, la orchestra tenta di esprimere troppo. Nondimeno la musica di Gardner non è priva di eloquenza e rivela una certa perizia teatrale che in avvenire potrà dare i suoi frutti.

Altre opere inserite nel repertorio del Sadler's Wells (il più piccolo dei due teatri d'opera stabili di Londra) sono: *Fidelio*, *Marta*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Don*

Pasquale, Le Nozze di Figaro, La Bohème, Tosca, La Sposa venduta, Cavalleria rusticana e *I Pagliacci*. Il Covent Garden, il teatro più grande, presenta (oltre a balletti) le opere *Carmen, Un ballo in maschera, Rigoletto, Bohème* e *Turandot*, e sta apprestando lo spettacolo che promette di rappresentare il maggior evento della stagione: *Les Troyens* di Berlioz, che verranno realizzati in edizione integrale sotto la direzione di Kubelik, fruendo della regia di John Gielgud.

Tra i cantanti ultimamente scritturati dal Covent Garden ve ne sono tre, provenienti dal Canada, veramente degni di considerazione: John Vickers — un *Don Jose* tra i migliori che siano apparsi sui nostri palcoscenici —, Richard Verreau e Joseph Rouleau, i quali, nel *Rigoletto*, sostennero validamente i ruoli del Duca di Mantova e di Sparafucile. Questa edizione dell'opera verdiana, in cui Joan Sutherland cantò con delicatezza la parte di Gilda, costituì, invero, uno de più soddisfacenti spettacoli offerti in questi ultimi tempi dal Covent Garden.

Tra i concertisti esibitisi a Londra si notarono Claudio Arrau, pressochè irresistibile nella riproduzione della *Sonata* in do (*Waldstein*) di Beethoven ma che indispettì i critici per aver sostituito gli annunciati *Drei Klavierstücke* di Schönberg; Victoria de los Angeles, come sempre ammirabile, e Mstilav Rostropovich, un giovane violoncellista russo dotato di eccezionali qualità tecniche ed espressive. Quest'ultimo eseguì la *Sinfonia concertante* per violoncello e orchestra op. 125 di Prokofiev: un prolisso e alquanto greve rifacimento del precedente *Concerto* per violoncello op. 58, oltre alle *Variazioni su di un tema rococò* di Ciaikovski, esemplarmente interpretate.

ARTHUR JACOBS

LETTERA DALLA CECOSLOVACCHIA

Nel primo semestre di quest'anno tre esecuzioni operistiche hanno destato una particolare attenzione. Il Teatro Nazionale di Praga ha allestito una nuova rappresentazione dell'opera *Il Flauto magico* di W. A. Mozart, dando motivo a discussioni animatissime tanto da parte della stampa quanto fra i competenti, discussioni alle quali del resto si associavano importanti critici teatrali e letterari e persino ascoltatori. La sensazione destata da questo spettacolo, di impronta modernissima, non si era avuta da noi da decenni. I difensori della messinscena giudicano il tentativo audace come un esperimento decisivo e affermano che il Teatro Nazionale deve essere una fucina fervente dove la nazione incontra l'arte attraverso i suoi artefici. Vogliamo essere in testa alle concezioni culturali del teatro moderno? Liberiamoci allora di tutte le strutture sceniche del teatro barocco.

Ma per altri il nuovo allestimento è assai discutibile, è anzi un esperimento fallito in quanto ha rotto l'equilibrio tra la parola, la scena e la musica, oltre ad aver disturbato l'atmosfera poetico-leggendaria impressa da Mozart.

Del pari non venne favorevolmente accolta la prima dell'opera *Boleslav I* di Boleslav Vomácka. Esecuzione priva di drammaticità e strumentazione senza interesse. Successo clamoroso invece a Bratislava per la prima dell'opera *Beg Bajazid* di Ján Cikker, su soggetto tratto da un episodio della guerra turca.

Il quinto concerto in abbonamento della Filarmonica Cecoslovacca ci ha offerto la prima esecuzione del poema sinfonico *L'Usignuolo e la rosa* per flauto e orchestra di Julius Kalas, su testo di Oscar Wilde, e della 2ª *Sinfonia* di Pavel Borkovec. Oltre a questo avvenimento importantissimo segnaleremo ancora: tre concerti della stessa orchestra diretti da Antonio Pedrotti, che qui è il prediletto tra i direttori stranieri, il quale ci fece udire Stravinski, Mendelssohn, Ravel e altri, oltre al *Requiem* di Verdi in una esecuzione indimenticabile.

Ci fu poi il Festival dei compositori contemporanei durante il quale vedemmo sfilare sotto i nostri occhi il panorama della nuova musica cecoslovacca. In nove concerti vennero eseguite 52 opere di 46 autori. Eccezionale la frequenza del pubblico e della critica che all'unanimità decretarono degni di una lode speciale il *Quartetto* per archi di Wladimír Sommer, le *Variazioni su di un tema di Vera Ka-*

prálová di Milos Sokola e la *Sinfonia op. 56* di Vilém Petrzelka.

ZDENEK VYBORNY

LETTERA DALLA POLONIA

Sono attualmente attivi in Polonia sette teatri lirici (a Varsavia, Poznania, Danzica, Bratislavia, Bitom, Lodz e Cracovia) e un teatro sperimentale a Bydgoszcz. Inoltre, nelle sue *tournées* l'Opera Mobile di Varsavia presenta ogni mese in diverse cittadine circa dodici spettacoli teatrali.

Il repertorio di questi teatri comprende *Aida, Rigoletto, Otello, Traviata* e *Don Carlos* di Verdi; *Madama Butterfly, Bohème, Tosca* e *Turandot* di Puccini; *Eugenio Onieghin* e *La Dama di picche* di Ciaikovski. Opere quali *Il Barbiere di Siviglia, Pagliacci, Cavalleria rusticana, Don Pasquale, Carmen, I Racconti di Hoffmann, Lohengrin, I Quattro rusteghi, Il Franco cacciatore, Boris Godounov* e *Il Gallo d'oro* sono di più rara programmazione.

In occasione del bicentenario mozartiano sono state rappresentate *Le Nozze di Figaro, Il Ratto dal serraglio, Il Flauto magico* e *Bastien und Bastienne*. Tra non molto verrà allestito a Varsavia il *Don Giovanni*.

Quasi tutti i teatri mettono in scena le opere di Moniuszko: *Halka, La Corte terribile, Verbum nobile* e *Flis*. Durante gli ultimi mesi sono anche apparse opere di compositori polacchi contemporanei, come *Janko muzykant* (*Giovanni il musicista*) di Rudzinski (su soggetto tratto dall'omonima novella di Enrico Sienkiewicz); *Bunt Zakow* (*La rivolta degli scolari*) di Szeligowski (rievocante vicende degli studenti cracoviani durante il Rinascimento) e *Krakatuk*, del medesimo musicista, su libretto ricavato dalla nota favola di E.T.A. Hoffmann.

In questi ultimi tempi l'Opera di Varsavia ha dovuto lamentare gravi perdite fra i suoi dirigenti: infatti nel maggio dello scorso anno è improvvisamente deceduto il giovane direttore d'orchestra T. Wilczak, mentre il primo dicembre si sono svolte le esequie di Valerio Bierdiaieff, un eminente maestro dalla cui scuola uscirono numerosi giovani direttori d'orchestra. Nato nel 1885, Bierdiaieff iniziò la sua carriera a Lipsia e Dresno; esplicò in seguito la sua attività in diversi centri russi e nel 1930 si stabilì definitivamente in Polonia, ottenendo la nomina a direttore d'orchestra dell'Opera di Varsavia e una cattedra al Conservatorio della stessa città. Nel contempo compì diverse *tournées* in tutta Europa. E' ora direttore stabile dell'Opera di Varsavia, M. Mierzejewski che fu regista del *Re Ruggero* di Szymanowski in una edizione di qualche anno fa. Collaborano con lui tre giovani direttori d'orchestra: B. Lewandowski, R. Mackiewicz e A. Tarski.

Il cartellone dell'Opera di Varsavia include anche un certo numero di balletti, alla cui realizzazione contribuiscono complessi locali e stranieri; ultimamente, ad esempio, sono stati ospiti dell'Opera Olga Lepeszynskaja e Wladimir Preobrazenski. Nella seconda metà dello scorso anno era stato presentato *Il Lago dei cigni* di Ciaikovski, mentre quest'anno, in febbraio, è stato offerto il balletto-pantomima *Pan Twardowski* di Rozycki. Di tanto in tanto l'Opera accoglie tra i suoi spettacoli il balletto *Harnasie* di Szimanowski, lavoro che in questi giorni appare anche sulle scene del Komische Oper di Berlino. Sempre nel corso della presente stagione verranno allestiti *Petruska* di Stravinski e *Shéhérazade* di Rimski-Korsakov.

La collaborazione tra il Teatro dell'Opera da una parte e la Radio e la Televisione dall'altra, consente che agli spettacoli teatrali si accostino in gran numero gli appassionati di musica, per i quali si rivela insufficiente la sala provvisoria dell'Opera (il Teatro dell'Opera, completamente distrutto durante la guerra, non verrà ricostruito che fra tre anni).

Nello scorso mese di marzo la trasmissione televisiva del balletto *Pan Twardowski*, affidato alle cure direttoriali di Romano Mackiewicz, è stata favorevolmente accolta dalla critica. In quello stesso periodo da Poznan — un centro particolarmente alacre nel campo della musica — è stato messo in onda *Il Franco cacciatore* di Weber.

Trasmettendo opere poco o affatto ricordate dalle scene liriche polacche, la Radio

compensa la pressochè unilaterale formazione dei cartelloni teatrali. Durante le ultime settimane, ad esempio, sono state trasmesse le seguenti opere: *La Serva padrona* di Pergolesi, *Orfeo ed Euridice* di Gluck, *Le Rossignol* di Stravinski, *Wozzeck* di Berg ed *Amahl e gli ospiti notturni* di Menotti, senza contare le opere italiane meno popolari.

Bisogna ricordare, infine, le interessanti serate del *Circolo di discussioni della Radio* (attivo a Varsavia e in altre città). Ai frequentatori del Circolo viene offerta la possibilità di ascoltare numerose composizioni contemporanee scelte tra le più recenti e non solo di genere sinfonico.

Nel febbraio scorso si è svolta presso detto Circolo una vivace discussione fra gli ascoltatori dell'oratorio *Job* di Ton de Leeuwe che ottenne, lo scorso anno a Rimini, il Premio Italiano offerto dalla Radiotelevisione Italiana.

WALDEMAR VOISÉ

NOTE MUSICALI

modulazioni

Egregio Dottore,

la notizia che Lei ha avuto la bontà di comunicarmi non mi sorprende; da tempo prevedevo che Lei si sarebbe deciso un giorno o l'altro a promuovere una istituzione di musica da camera, per dotare di un nuovo centro di attività culturale la Sua graziosa cittadina.

La ringrazio della buona notizia e della fiducia che Ella mi dimostra chiedendomi dei suggerimenti sul modo di avviare la nuova attività; devo però chiarire, a questo punto, che ormai da molto tempo ho smesso di occuparmi di queste cose e che anche quando me ne sono occupato ho conseguito risultati che vorrei definire modesti.

E' chiaro che in base a quelle lontane esperienze non consiglierei a nessuno, tantomeno ad un amico come Lei, iniziative di questo genere, appunto perchè ho avuto modo di apprezzarne i lati negativi; che, in un bilancio generale, appaiono ben più numerosi dei positivi. Ma Lei tanto cortesemente mi sollecita che cercherò di darLe qualche suggerimento dettatomi dalla pratica e dal buon senso accumulato in tanti anni di attività, certo più onesta che brillante.

Per cominciare dirò che il nome « Amici della musica » mi pare bellissimo ed adatto allo scopo; credo che sia già stato adottato da altre istituzioni del genere, ma in questo tipo di attività il controllo sui marchi non è così attento come in altre. Quindi restiamo d'accordo su « Amici della musica ».

Per quanto riguarda il Consiglio Direttivo, mi pare che Lei abbia scelto bene; devo dirLe, francamente, che è un problema di poca importanza perchè ogni sorta di impianto democratico, in questo genere di cose, è più utile dal punto di vista rappresentativo che da quello strettamente operativo; vedrà che quei signori non chiederanno altro che di essere lasciati tranquilli e che sarà addirittura impresa ardua convincerli a partecipare almeno alla riunione annuale per l'esame del bilancio. Non punti nulla su di loro; perchè, come si accorgerà ben presto, difficilmente metteranno a disposizione dell'istituzione la loro autorità ed ancor più difficilmente il loro denaro. L'idea di invitare anche l'Onorevole non è cattiva, semprechè sia ben chiaro che questo non aprirà ai problemi degli « Amici della musica » le porte del Parlamento. Giusto invece nominare presidente il Sindaco, tanto più che, a quanto risulta dalla situazione politica locale, non sembra che le prossime elezioni amministrative debbano cambiare la maggioranza in opposizione e viceversa.

La sala del Cinema Moderno, a quanto mi ricordo, è più che dignitosa ed ha anche un'acustica accettabile; mi sembra soltanto un poco fredda d'inverno; non riesco tuttavia a condividere il Suo ottimismo sulle possibilità di giungere ad una temperatura conveniente soltanto in virtù dell'alto numero dei presenti. Dica piuttosto che una salettina opportunamente riscaldata con una stufa elettrica (se ne trovano oggi di ottime a poco prezzo) potrà fornire

alle mani dei pianisti calorie sufficienti per suonare, decorosamente, per circa venticinque minuti; passando alle stufe a gas liquido l'autonomia dello strumentista potrà poi giungere ai quaranta-quarantacinque minuti, il che consente di articolare il concerto nelle due parti tradizionali senza dover interrompere la serata tre o quattro volte.

Sarà necessario insistere presso la direzione del Cinema Moderno perchè sia resa disponibile una sala che possa bene o male servire da ridotto. E' una questione fondamentale. Là si dovranno riunire, negli intervalli e soprattutto durante le esecuzioni, gli intellettuali più validi, per discutere di cose d'arte, per trattare di musica classica e romantica, per definire con ricchezza di argomentazioni le ragioni in virtù delle quali Beethoven deve essere considerato un classico, oppure quelle per cui deve essere inserito tra i romantici. Vicino al banco del bar (indispensabile) i giovanotti della buona borghesia e i vice direttori della filiale della banca, sorseggiando lentamente un cognac, riferiranno sulle loro esperienze scaligere, bayreuthiane, salisburghesi e festivalesche in genere, lasciandosi poi andare a particolari, raccontati più sommessamente, di carattere del tutto extramusicale. Ma più in là, appartati, gli intellettuali progressivi lamenteranno la banalità di programmi musicali basati su un vieto conservatorismo e getteranno lentamente le basi di un nuovo circolo, più ristretto, in cui poter invitare i più noti musicisti elettronici. Poi ci saranno le signore e le signorine ansiose di incontri spiritualmente ricchi, quali possono maturare all'ombra di una Sonata chopiniana; tutto questo per dire dell'importanza del ridotto.

Vedo che Lei ha già esaminato attentamente la delicata questione finanzaria. I suoi preventivi sembrano modelli di avvedutezza; tanto di affitto, tanto di onorari, tanto di tipografia, tanto di spese generali e per converso tanto di abbonamenti, tanto di biglietti, tanto di sovvenzione dell'Ente del Turismo, tanto di sovvenzione dei Biscotti Salus, ecc. Incassi (tasse detratte) meno spese uguale utile lordo... tutto bene, il pareggio, almeno, lo si deve conseguire. Poi, gradatamente, si vede che le cose non vanno esattamente così. Ma non voglio gettare acqua sul Suo entusiasmo.

Lei mi chiede addirittura di suggerirLe qualche invenzioncina per aiutare la quadratura del bilancio.

Mah, sono cose delicate... ecco, comunque, un mezzuccio oggi abbastanza usato consiste nell'invitare e nel mettere in cartellone, al momento degli abbonamenti, il nostro famoso pianista XY; la presenza del suo nome illustre favorisce un buon sviluppo della campagna di abbonamenti, in genere senza gravare sui bilanci, perchè si ha un buon numero di probabilità (taluni parlano, in base a studi accurati, del 76 %) che il pianista al momento del concerto non arrivi, facendosi sostituire da un telegramma di scuse, redatto in termini generici di intossicazione o talora in termini più precisi di febbre asiatica. Il pubblico viene allora accontentato in qualche modo con un concerto, messo su al momento, della graziosa concittadina Fedelina, diciassettenne promessa del concertismo italiano (ha studiato anche a Losanna col grande Cortot); il telegramma viene messo nella zona più preziosa dell'archivio dell'istituzione, dopo essere stato largamente ostentato; i soldi, quel che più conta, vengono risparmiati.

Sono cose un poco delicate, naturalmente, e non bisogna esagerare. Altri mezzucci del genere sono ancor più efficaci; ma per ora non vorrei segnalarli; temo che dovrò farlo in seguito.

Ora vorrei consigliarLe di scrivere alle autorità provinciali una serie di lettere in cui si illustrano gli alti fini dell'istituzione. E' chiaro che bisogna anzitutto sgombrare il campo dal sospetto che possa trattarsi di un'impresa a scopo di lucro, perchè nel campo artistico in generale ed in quello musicale in particolare una gestione economicamente sana assume colori vagamente criminaloidi. I punti su cui bisogna insistere sono i seguenti: elevazione della cultura musicale, alta opera di educazione, elevazione delle masse popolari, ore di svago (legittimo), ripresa di un'antica tradizione locale (famiglia di liutai, ecc.), onesta ricreazione per i giovani, concerti a prezzi speciali per gli operai e gli studenti.

Per quanto riguarda i programmi non voglio certo interferire; Lei è troppo erudito musicologo da aver bisogno di consigli; ricordo benissimo quel suo acuto articolo dal titolo La Musica, questa sconosciuta *pubblicato sul settimanale* La Voce della Pianura. *Mi limito soltanto a suggerirLe di dare un contenuto di carattere precisamente « culturale » a quei concerti che, per ragioni di bilancio, dovranno essere affidati a strumentisti non tanto esperti. Per esempio una ragazza diciamo così un poco fragilina di dita, dovrà evitare di cimentarsi in un concerto Scarlatti - Bach - Beethoven - Chopin - Debussy e dovrà invece essere convinta (impresa sovente disperata) a suonare soltanto musiche spagnole (Albeniz, Granados, De Falla), naturalmente scelte tra le più semplici. Allora il pubblico dirà: « Certo non è Backhaus, ma il programma è interessante ed organico ». Convinzione che può essere meglio sostenuta dando al concerto il titolo* « Musiche pianistiche di Spagna » *o, a piacere,* « Musiche spagnole per pianoforte ». *Evitare le frasi sloganistiche come ad esempio* « Una Spagna e un pianoforte » *o, peggio ancora falsamente umoristiche come* « Un pian di Spagna ». *Ma a questo penserà Lei, volta per volta. Mi pare, tra l'altro, che un concerto avente un preciso intendimento culturale paghi meno tasse di un concerto generico: argomento non secondario per incrementare la cultura.*

Egregio dottore, un discorso a parte meriterebbero i programmi stampati; si tratta di uno dei punti chiave di tutto; si tratta di un problema delicato che converrà trattare a parte. Sconsiglio assolutamente le conferenze che precedono il concerto, dato che il pubblico le sopporta con rassegnazione talvolta, ma talaltra non le sopporta affatto. E poi sono certo che riprenderebbero tutte lo stesso schema: a) acuta analisi, b) serrata sintesi, c) appassionata perorazione finale. Lasci andare, piuttosto curi personalmente la stesura delle note illustrative sui programmi stampati.

Ultimo suggerimento. Un cartello dietro la cassa: « I veri amici degli Amici della Musica non chiedono biglietti di favore ».

Vedrà che così alcuni, tra i più sensibili, pagheranno.

Mi creda suo

PANFILO

RECENSIONI:

musica

ANTONIO VERETTI. ***Sonatina*** per pianoforte. Milano, Ricordi, 1957.

Nella scarsa letteratura pianistica contemporanea questa *Sonatina* di Antonio Veretti offre un prezioso esemplare, utile ad arricchire un concerto pianistico, in cui, di solito, la produzione classica e romantica forma la parte predominante. Il pregio singolare di questa *Sonatina* è quello di avere una scorrevolezza e una varietà ritmica che la rendono piacevole, pure essendo essa obbediente, quasi dogmaticamente al genere del... « precompresso » dodecafonico.

Eppure lo schema costruttivo è ispirato alla forma classica. Infatti il primo tempo ha il suo tema articolato con la « serie » completa, il suo sviluppo, il ponte e la ripresa: tutti questi elementi sono però ravvivati dalla geniale fantasia (e qui l'artificio diventa arte) come la bella variazione in 6/8 e quella in canone doppio, che nel suo intervallo di quinta diminuita discendente ha una leggera e strana eco wagneriana.

Il breve secondo tempo — Grave — contiene tutto l'armamentario dodecafonico: serie in accordi, serie distesa, retrograda, canonica ecc., ma quella in accordi afferma il carattere contemplativo della pagina. Il terzo tempo è quello più brillante e di efficacia pianistica sicura. Esso è in forma di Rondò con un refrain che appare tre volte e due periodi secondari di interesse costruttivo singolare, perchè le serie si sviluppano e si sovrappongono con libertà e con varietà timbrica, ritmica ed espressiva, capaci di interessare ed avvincere. Se si aggiunga che la scrittura è di tipico carattere modernamente pianistico, specie nell'ultimo tempo (per chiarezza esecutiva il disegno si realizza su tre o quattro righe, alla Albeniz) bisogna affermare che la recente *Sonatina* di Veretti, dopo quella celebre di Ravel, è degna di entrare nel repertorio pianistico, a rappresentare la sensibilità e la tecnica attuali.

Non vogliamo dispensarci da osservare anche che un aspetto originale — e raro esempio — di questa *Sonatina* ci sembra essere l'abilità di Veretti nel piegare il nuovo linguaggio — fino ad ora teso, quasi esclusivamente, ad esprimere l'angoscia, senza forse riuscirci appieno, secondo lo stesso critico ufficiale, l'Adorno — ad una visione della vita più lieta e quasi spensierata. Infatti tanto la spinta ritmica dei disegni del primo tempo, quanto, dopo un breve raccoglimento pensoso nel secondo, la vivacità elegante e briosa dell'ultimo tempo, decisamente il migliore, riescono a far brillare un raggio di pura gioia attraverso il ferro spinato della rigorosità seriale.

Auguriamo che la *Sonatina* compaia di frequente nei programmi dei nostri giovani concertisti, spesso eccessivamente conformisti, ai quali ci permettiamo di avvertire che alla chiarezza della linea e al suo sviluppo occorre corrispondano, nell'esecuzione, padronanza di tocco e una scioltezza discorsiva, solo capaci di rilevarne le riposte e talvolta complicate caratteristiche costruttive e di espressione.

ADAM

BRUNO BETTINELLI. ***Fantasia (1955)*** per pianoforte. Milano, Ricordi, 1957.

La *Fantasia* (1955) di Bruno Bettinelli giunge alla ribalta della segnalazione esegetica seguendo un itinerario tanto brillante quanto inconsueto: presentata l'anno passato al Concorso internazionale di composizione Busoni a Bolzano conseguì il secondo premio; offerta da attenti e sorvegliati pianisti all'ascolto del pubblico in diverse città italiane ha già ottenuto significativi consensi.

Tali risultati appaiono giustificati innanzi tutto dalla aperta strumentalità dell'opera: pianistica nel senso migliore della parola, essa dà rilievo alle varie possibilità e gamme dello strumento, disponendo nei vari episodi il passaggio da una scrittura linearmente rabescata a zone il cui lirismo è deposto a dense pennellate d'accordi, a quelle orditure del contrappunto che confermano la dichiarata inclinazione di Bettinelli al discorso polilineare.

Altri meriti la composizione acquista inserita nella storia del musicista, entro la quale conferma alcune « costanti » di pensiero e di inclinazione: l'attitudine estetica rinvigorita, anzitutto, da una consapevolezza morale senza indebolimenti (e di qui quel riferirsi, che non è solo di Bettinelli ma di molti musicisti d'oggi, della sua e d'altre generazioni, alle risultanze di un linguaggio musicale che definiremo europeo, ed è dato dalle numerose componenti — di scuola e di stile e di gusto — che rendono così variato e instabile il panorama contemporaneo); una musicalità che nulla concede a quelle suggestioni genericamente sentimentali le quali hanno vigoreggiato lungo estese stagioni musicali; la tendenza al discorrere fitto, conseguente, operoso nel passo e ramificato nel procedere, per una robusta e naturale polifonicità che nutre l'ispirazione; l'esigenza di limiti e di rapporti — quello che si chiama comunemente forma e che in lui è una disposizione spontanea ad articolare il pensiero secondo una logica e attraverso una sintassi basata sui cardini di « testi » classici.

A quest'ultima qualità sembra contrastare il fatto che Bettinelli (per la prima volta nella sua ormai ventennale vicenda di compositore) si sia rivolto alla Fantasia, forma che la tradizione ottocentesca ci affidò come la più incurante di proporzioni e di rapporti. La composizione mostra al contrario che Bettinelli ha assorbito entro le proprie disposizioni compositive le tendenze organicamente ondivaghe di tale forma, raggrumandole in cinque momenti o episodi, ognuno dei quali è siglato da quella logica che stabilisce una sintassi procedente per proporzioni subordinate: alla quale Bettinelli non saprebbe, nè vorrebbe rinunciare.

I cinque episodi si intitolano: *Preambolo, Ritmico, Notturno, Intermezzo, Fugato.* Al largo senso toccatistico del movimento iniziale, il secondo, *Ritmico,* oppone un imperioso incalzante martellare di accordi, incitati da un'ansia di prestezze che più tardi rallentano nell'attesa del *Notturno.* Qui Bettinelli ha parzialmente assunto alcune premesse della scrittura seriale, limitate ad una successione di sette suoni tratti dalla scala cromatica e ricorrenti, in successione, con una libertà che non è mai schiava delle liturgie espressionistiche. Il breve ma inquieto e scattante *Intermezzo* prepara il *Fugato* finale nel quale il compositore dà fiato alle trombe contrappuntistiche e raduna a ritroso, i singoli temi dei quattro episodi precedenti.

Dedicata ad Ornella Puliti Santoliquido, la *Fantasia* (1955) ha validissimi titoli per arricchire con larga dignità il repertorio di quei pianisti che non rifuggono dal pigmentare l'ecclettismo retrospettivo dei programmi generici con un pizzico di aggiornata sensibilità.

RI. AL.

LUCIANO CHAILLY. ***Lamento di Danae*** per canto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1957.

Gli squisiti versi di Simonide di Ceo, nella ottima versione di Salvatore Quasimodo, hanno efficacemente stimolato la fantasia del giovane compositore, suggerendogli espressioni musicali spontanee, di inusitata trasparenza, aliene da artifizi o da sottigliezze di natura cerebrale.

Dopo un iniziale declamato la voce si discioglie in figurazioni melodiche assai espressive, che compiutamente traducono la profonda emotività racchiusa nel testo. La parte pianistica, chiara ed ariosa, commenta con opportuna misura, tingendosi di armonie non astruse che rivelano tuttavia il gusto di un musicista dalla sensibilità delicatamente moderna.

STO

AURELIO A. MAGGIONI. ***6 Canti incaici*** per pianoforte. Milano, Ricordi, 1957.

Durante la sua dimora a Lima — dove, accogliendo l'invito del governo peruviano, diresse il Conservatorio Nazionale di Musica — il maestro A. Maggioni ebbe agio di accostarsi proficuamente al folclore musicale indigeno, di cui studiò a fondo le peculiarità (cfr. in proposito: A. Maggioni, *Il Canto incaico*, in *Ricordiana* 1955, p. 224).
I risultati di tali ricerche si sono tra l'altro concretati in questa non ampia raccolta di canti incaici gustosamente stesi per pianoforte. Si tratta propriamente di sei brevi canti di vario carattere — predominano i ritmi di danza, non mancano nè canti guerreschi nè un lamento — e di semplice e perspicua struttura.
Varia e piacevole risulta anche l'elaborazione pianistica che nulla toglie all'originario sapore delle melodie: largo è l'impiego di pedali e di ostinati, mentre canoni o effimere imitazioni, soprattutto atti a vivificare le "riprese", conferiscono ai pezzi accenti di raffinatezza, peraltro non inadeguati.
Le melodie, che si snodano vuoi nell'ambito delle scale pentafone proprie del periodo pre-colombino (v. saggio cit.) vuoi in quello delle esafonali, si distinguono per una loro fresca e gradevole spontaneità.

STO

ANTON WEBERN. ***Drei Volkstexte op. 17*** per canto, violino (anche viola), clarinetto e clarinetto basso. Vienna, Universal, 1955.
ID. ***Quartetto op. 28*** per archi. Vienna, Universal, 1955.
ID. ***6 Bagatellen op. 9*** per quartetto d'archi. Vienna, Universal, 1955.

I *Drei Volkstexte* costituiscono la prima composizione dodecafonica di Webern, e sono cioè la sua prima opera in cui il musicista trova il materiale più congeniale e più rispondente alla sua sensibilità. E' già tipicamente suo il trattamento della voce, che svolge la melodia usando di preferenza intervalli di enorme ampiezza. Le 9ª, le 12ª e le 15ª sono qui ormai di casa, e ci troviamo di fronte — è lo stesso caso della sua opera successiva, per canto, chitarra e clarinetto piccolo — ad una delle opere vocalmente più ardue dell'intera produzione contemporanea. Straordinaria l'arditezza ritmica e melodica della scrittura strumentale, che culminerà nello straordinario *Trio op. 20* per archi. L'ultimo Webern si avvierà invece verso una maggiore semplicità e trasparenza di scrittura al punto che — almeno dall'op. 27 in avanti — ci pare che si possa parlare di una «secondo stile» weberniano.
E' il caso ad esempio del *Quartetto op.* 28, dove il linguaggio si distende in un discorso meno frammentato di quanto non lo fosse nelle composizioni precedenti. Costruito con una serie ricavata dal motivo *b-a-c-h*, il quartetto si divide in tre tempi. Il primo è semplice e disteso, in apparenza povero di vita ritmica (si pensi che gli unici valori impiegati sono la semiminima e i suoi multipli) e privo di forti contrasti dinamici. Il secondo racchiude fra due sezioni statiche di accordi pizzicati una parte più mossa e di carattere quasi «agitato» (e per lo studio di questo tempo rimandiamo il lettore all'articolo pubblicato da Stockhausen sul secondo numero della rivista *Die Reihe*), mentre l'ultimo tempo — che ci sembra una delle cose più belle di tutta l'opera di Webern — ha un suo carattere scorrevole e palpitante che impressiona profondamente l'ascoltatore.
Le *Bagattelle*, una delle sue opere giovanili (1913), sono quanto mai significative per la comprensione di tutta l'opera posteriore del compositore. Sono sei brevi pezzi, giocati sulle sonorità più tenui e più ricercate degli archi, con i più suggestivi effetti di pizzicato e di sordina, in cui è viva la ricerca — tipica nel primo Webern — della poliritmia tra le diverse voci, e dove il quartetto d'archi si fonde in un unico strumento dalle meravigliose sonorità: non si dimentichi del resto che qui il musicista poteva già valersi dell'esperienza dei suoi straordinari *Cinque pezzi op.* 5, pure per quartetto. Interessante soprattutto l'intenso cromatismo della scrittura, che permette di evitare con naturalezza qualsiasi possibilità di riferimenti tonali o politonali: l'esigenza interiore della tecnica dei dodici suoni si presenta a Webern definitivamente e perentoriamente proprio in quest'op. 9.

GIM

RENATO C. ARNOD. ***Petite suite enfantine per pianoforte.*** Milano, Le Chant du Monde, 1956.

Le molte età racchiuse nelle parole «infanzia», «giovinezza» hanno sempre tentato l'estro creativo di molti compositori, sia come motivo ispiratore, sia quale scopo didattico-ricreativo. Ora, che codesto fatto abbia prodotto numerose pagine di bella musica è indubbio, ma è altrettanto certo che col tempo si è venuto a creare attorno alla modalità di base di tali composizioni una consuetudine caratterologica stereotipata al massimo, lontana da quella realtà psicologica che fa della fanciullezza una condizione umana ben più tormentata di quanto si possa credere e nella quale, come ha anche insegnato la antropoanalisi, il naturale e fortissimo slancio fantastico si oscura frequentemente di sotterranee paure e talvolta s'intorbida in sensazioni pressochè inspiegabili.
Abbiamo perciò spesso commiserato quegli autori che, cercando di suscitare nel proprio animo una freschezza poetica il più delle volte ininvocabile, hanno creduto ciò non pertanto di potersi porre in contatto con il mondo del fanciullo con noti atteggiamenti spirituali e tecnici. Non è mancato tuttavia chi volle reagire anche contro codesto mal vezzo: dai *Children's corner* di Debussy, ai quaderni del *Mikrokosmos* di Bartok. Su codesta via devesi ora collocare la *Petite suite enfantine*, per piano, di Renato C. Arnod, autore ancora giovane ma che merita per l'immediato futuro un'attenta considerazione critica. In questo lavoro infatti egli ha saputo creare musica di ottima fattura formale e di chiara deliziosa poesia. Ciò senza cadere in quelle leziosaggini che l'assunto ispirativo poteva, appunto, facilmente suggerire. Decisamente tonale, in senso armonico, ma di sensibilità tutt'altro che ottocentesca, R. C. Arnod è amante della linea melodica ben disegnata e ritmicamente lineare. Tanto sentitamente e in modo esplicito che qua e là, nel corso della composizione, ritmo e melodia tendono ad acquistare una conformità di struttura, una prevedibilità di sviluppo sin troppo assiomatiche. Di converso e a complemento di ciò rimane il fatto che l'Autore, pur nella sudditanza a moduli quasi bartokiani, ha saputo esprimere un assieme di fatti spirituali con un linguaggio sempre vivo e con taluni atteggiamenti genuinamente e intieramente personali.

A. C. AMBESI

GOTTFRIED von EINEM. ***Meditationen,*** zwei Sätze für Orchester op. 18. Wien, Universal, 1955.

Impostata su basi chiaramente se pur liberamente tonali questa composizione (1954) segue le maggiori esperienze teatrali — quali *Morte di Danton* e *Il Processo* — che ebbero la fortuna di molti consensi allorchè si conobbero attraverso la Radio Italiana e il Festival di Salisburgo e che confermarono in Einem un musicista di notevole talento e un valido operista. Nella *Meditationen* l'orchestra si riallaccia, per l'eloquio e la densità del suono, a quella romantica del sinfonismo tedesco: vi sono pagine, specie nella seconda parte, che rimandano nella stesura direttamente a Brahms, prescindendo si intende dal tessuto armonico che è sovente politonale.
Non per questo però si deve pensare a risultati scontati; gli spunti interessanti abbondano ovunque e l'*Adagio*, in parti-

colare, si propone con un inizio indiscutibilmente geniale. Per il resto le idee si presentano con contorni ben definiti, si piegano a sviluppi contrappuntistici complessi ma a un tempo sobri, senza sovraccaricarsi di elementi secondari. Non mancano infine le riprese tematiche, con elaborazioni di tipo tradizionale. VIT. FE.

BEDRICH A. WIEDERMANN. ***Notturno*** for organ solo, edited by Bedrich Janacek. New York, United Music Publishers.
ID. ***Berceuse*** for organ solo, edited by Bedrich Janacek. New York, United Music Publishers.

Bedrich Antonin Wiedermann nacque a Ivanovice (Moravia) il 10 nov. 1883, e morì a Praga il 5 nov. 1951. Prima studente di teologia si dedicò poi all'organo, di cui divenne professore al Conservatorio di Stato e all'Accademia di Musica di Praga, educandovi tutta la nuova generazione degli organisti cecoslovacchi. Quantunque non molto conosciuto all'estero per la sua innata modestia e riservatezza, conta certamente fra gli organisti più grandi d'Europa.
Le composizioni per organo restarono quasi tutte manoscritte, e il suo maggiore allievo, Bedrich Janacek, si è assunto il compito lodevole di farle conoscere attraverso i concerti e curandone l'edizione. Le due composizioni, che abbiamo presenti, rivedute soprattutto per quanto riguarda l'abbondanza dei segni dinamici e coloristici, ottengono, specialmente il *Notturno*, nell'esecuzione organistica, effetti di straordinaria malia. Questa composizione, che richiede una accuratissima e ricca registrazione, inizia con un *glissando* di ottava e ritorna poi più volte con un effetto non facilmente dimenticabile di notturne folate di vento fra le fronde silenziose di un bosco. Il pezzo poi snoda a lungo una lenta melodia nell'ambito della prima ottava sotto il do centrale sorretta da armonie di accordi dolorosamente cromatici. Tornano brevi folate di vento: quindi la mano destra sale sul secondo o terzo manuale, in arpeggio di do maggiore alle ottave alte, ove canta modulando più volte su flautati di usignolo, da cui più tardi ridiscende lentamente sulle ottave medie e inferiori risoffermandosi sul do maggiore in lente volute di canto. In grevi discese di terzine del basso, sempre sottolineato dal solito pedale fermo, la composizione dà avvio alla sua conclusione. Quattro battute finali fondate su accordi lunghi di nona alterata sulla sensibile risolventi sull'accordo di do maggiore sempre più in alto con tremolo e voce angelica concludono il *Notturno* in una trasparenza irreale.
La *Berceuse*, composta originalmente per il piccolo figlio di un amico, è una cosa più semplice, che nasconde sotto una elaborata scrittura armonica il suo carattere di pezzo infantile la cui semplice, pastorale melodia è continuamente sottolineata da un pedale, che fa invece sentire insistente la tonalità di la maggiore. Anch'esso modula nella parte centrale brevemente, e ritorna poi sulla medesima cantilena. L'effetto è aumentato, nelle intenzioni dell'autore, da un magico suono di campane, che ritorna al centro e alla fine del pezzo sulla tonica e dominante di la maggiore. Una forte poesia di timbri e di echi si snoda anche da questa composizione fondata come l'altra sulla magia della registrazione moderna orchestrata sul cromatismo di atmosfere notturne.

GIULIO COGNI

LETTERE AL DIRETTORE

« Cose che poi ciascuno intende... »

... « provo quasi un certo risentimento leggendo che il mio grande antenato non fu un rinnovatore ma soltanto un continuatore »...

Prof. Luisella Cherubini - Napoli

Nulla di più pacifico. È anzi nella natura del genio come delle rondini fare il nido col materiale ch'è sul luogo, e farlo sempre continuamente voltato all'insù, perché facendolo alla rovescia (come piacerebbe a qualche pennuto rinnovatore) ci sarebbe da vedere uova rotte e frittate sott'ogni pianta.

Anche quando morì Umberto Saba (per portare un esempio recentissimo) è stato detto che egli non fu un rinnovatore, ma un buon continuatore, un epigono della poesia ottocentesca, eccetera. Ebbene? Se fosse soltanto questione di questo, Mozart e Bach e Beethoven e tanti altri grandi artisti d'ogni campo, continuatori di ciò che trovarono già avviato, si vorrebbero definire " minori ". Minori di chi? dei capovolgitori? dei rivoluzionari?

Il credo di ogni vero artista è tutto in questi versi per l'appunto (veda il caso) del Saba stesso

> la fede avere
> di tutti, dire
> parole, fare
> cose che poi ciascuno intende e sono,
> come il vino ed il pane,
> come i bimbi e le donne,
> valori di tutti.

Sente che cosa dice il poeta?

> « cose che poi tutti intendono e sono
> . . . . . .
> valori di tutti ».

Versi che chiudono la porta in faccia a rinnovatori e capovolgitori; versi che sono un'elegia funebre di ogni astrattismo, ermetismo e di tanti altri *ismi*: sono un'ode serena e quieta ai continuatori e a chi trova senza smaniare nella ricerca.

Mistero

... è per me un mistero come la gente, con i pensieri e le malinconie che pur deve avere per la testa, possa gradire a tutte le ore canzonette maledettamente tristi e malinconiche...

Cav. Mario Girola - Como

Non le nascondo che è un po' un mistero anche per me.

Musica di tutta testa

... per converso il compositore modernista non fa che lavorare di testa: testa e null'altro che testa.

Dr. Guido Bona - Catania

Ebbene, all'origine del « lavorare di testa e null'altro che testa » c'è questo *mythos* oltremodo significativo: « la testa di Orfeo componeva ancora musica e cantava di Euridice quando la gettarono nell'Ebro ». (*Dizionario filosofico* di Voltaire a cura di Bonfantini).

142 tocchi pianistici ed una favoletta

... « senza dire, poi, che i tocchi come li vorrebbero Mathay e Baldwin, all'atto dell'esecuzione, devono confondere maledettamente le idee... ».

Alfrida Longhi - Milano

Succede precisamente come al millepiedi della famosa favoletta. Non la conosce? Un giorno una formica chiese a un millepiedi se avesse mai pensato quale piede muovesse per primo e quali poi; il millepiedi disse di no; provò a pensarci e da allora non fu più capace di muoversi.

Resp. Guido Valcarenghi
Arti Grafiche G. Monguzzi - Milano - Autoriz. del Trib. di Milano n. 2241 del 23-1-1951

Rappresentazioni segnalateci di opere teatrali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
GALUPPI/ WOLF FERRARI	*Il Filosofo di campagna*	Op. com.	3	Radio Montecarlo	Fasano		Ricordi
VIOZZI	*Un Intervento notturno*	Op. com.	1	Trieste RAI	Gerelli		Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
ALFANO	*Divertimento*	Orch.	Napoli RAI	Caracciolo		25	Ricordi
ALFANO	2 *Intermezzi per archi*	Archi	Napoli RAI	Caracciolo			Ricordi
ALFANO	*Nuove liriche tagoriane*	Orch.	Napoli RAI	Caracciolo		8	Ricordi
ALFANO	3 *Poemi* da *Il Giardiniere* di R. Tagore	Orch.	Napoli RAI	Caracciolo		11	Ricordi
ARDITI	*Il Bacio*	Orch.	Montecatini	Rossi		3	Ricordi
BETTINELLI	*Divertimento*	Orch.	Nice RTF	Tesson		5	Ricordi
BIANCHI	*Suite per orchestra* (la esecuzione assoluta)	Orch.	Venezia	Horenstein			Ricordi
BOCCHERINI/SILVA	*Concerto in re n. 2 per violoncello e archi*	Archi	Venezia	Ruotolo	Silva	18	Ricordi
BOIELDIEU/STUEBER	*Concerto per arpa e piccola orchestra*	Picc. orch.	Enghien	Etcheverry		21	Ricordi
BOLZONI	*Al castello medievale*	Archi	Marseille RTF	Pagliano		6	Ricordi
CASELLA	3 *canzoni trecentesche*	Orch.	Paris RTF				Ricordi
CASELLA	*Introduzione, aria e toccata*	Gr. orch.	Paris RTF	Klecki		19	Ricordi
CATALANI	*A sera*	Archi	Montecatini	Ferraris		3	Ricordi
CATALANI	*A sera*	Archi	Bologna	Rizzi		3	Ricordi
CATALANI	*A sera*	Archi	Copparo	Rizzi		3	Ricordi
CECE	*Concerto per orchestra da camera*	Orch. cam.	Radio Montecen.	Casella		20	Ricordi
CIMAROSA/CECE	*Concerto per 2 flauti e orchestra*	Orch.	Bremen	Rosbaud		5	Ricordi
CLAUSETTI	3 *Danze e finale*	Picc. orch.	Marseille RTF	Pagliano		14	Ricordi
DANIEL/LESUR	*Serènade*	Archi	Strasbourg RTF				Ricordi
GABRIELI/GHEDINI	*Aria della battaglia*	Gr. orch.	Baden Baden	Rosbaud		9	Ricordi
GABRIELI/GHEDINI	*Aria della battaglia*	Gr. orch.	Berlin	Rosbaud		9	Ricordi
GHEDINI	*Concerto per orchestra*	Gr. orch.	Venezia	Horenstein		26	Ricordi
GHEDINI	*Musica da concerto per viola e orchestra d'archi*	Archi	Torino RAI	Vernizzi	Giuranna		Ricordi
GHEDINI	*Partita*	Gr. orch.	Torino RAI	Ferrara		24	Ricordi
GILARDI	*Aires pompeanos*		Paris RTF				Ricordi S. Paolo
GINASTERA	*Milonga*		Paris RTF		Zubrisky		Ricordi S. Paolo
GUARNIERI	*Choro*	Orch.	Sao Paulo	Guarnieri	Estrela	16	Ricordi Buenos Aires
GUARNIERI	*Pontejos n. 5*	Orch.	Sao Paulo	Guarnieri		20	Ricordi Buenos Aires
LACERDA	*Variazioni sopra il tema "Mulher rendeira"*	Orch.	Sao Paulo	Guarnieri			Ricordi S. Paolo

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
LUALDI	2 *Rondeaux per voce, flauto, arpa e archi*	Archi	Venezia	Veto Tamas	Kozelkin (soprano)	8	Ricordi
MALIPIERO	6° *Dialogo per clavicembalo e orchestra*	Orch.	Paris RTF	Ansermet	Nef	15	Ricordi
MALIPIERO	6° *Dialogo per clavicembalo e orchestra* (1a esecuzione assoluta)	Orch.	Venezia	Sanzogno	Nef	15	Ricordi
MALIPIERO	7° *Dialogo per 2 pianoforti e orchestra*	Orch.	Paris RTF	Kubelik	Reding-Piette	17	Ricordi
MALIPIERO	8° *Dialogo «La morte di Socrate» per baritono e orchestra* (1a esecuzione assoluta)	Orch.	Venezia	Sanzogno		17	Ricordi
MALIPIERO	*La Passione*. Per soli, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Venezia	Sanzogno		32	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Baden Baden	Bour		15	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Hamburg	Martin		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Lagosanto	Rizzi		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Castello Estense	Rizzi		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Cento	Rizzi		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Tresigallo	Rizzi		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Bondeno	Rizzi		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Comacchio	Rizzi		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Bologna	Rizzi		5	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Massafiscaglia	Rizzi		5	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Picc. orch.	Berlin	Gaebel		6	Ricordi
MASCAGNI	*La Gavotta delle bambole*	Archi	Berlin	Gaebel		3	Ricordi
MENOTTI	*Sebastian*. Suite dal balletto	Orch.	Radio Montec.	Casella		20	Ricordi
MIGNONE	*Fantasia brasileira per pianoforte e orchestra*	Orch.	Stuttgart	Odnoposoff	Priegnitz	15	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi per pianoforte e archi*	Archi	Baden Baden	Smola	Weinert	12	Ricordi
MORTARI	*Arioso e Toccata* (1a esecuzione assoluta)	Orch.	Venezia	Horenstein			
MORTARI	*La lunga strada della morte*	Orch.	Trieste	Santi			Ricordi
NAPOLITANO	*Gato*		Paris RTF		Zubrisky		Ricordi Buenos Aires
PEROSI	*La Risurrezione di Lazzaro*. Oratorio per soli, coro e orch.	Coro e orch.	Rimini	Lualdi			Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Strasbourg RTF	Bruck		20	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Paris RTF	Klecki		20	Ricordi
PICK MANGIAGALLI	*Sortilegi*. Poema sinfonico per pianoforte e orchestra	Gr. orch.	Frankfurt	Matzerath	Priegnitz	12	Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi per pianoforte e archi*	Archi	Hamburg	Martin	Weinert	15	Ricordi
PIZZETTI	5 *Liriche per soprano e orchestra*	Orch.	Torino RAI	Pizzetti			Ricordi
PIZZETTI	3 *Preludi per l'Edipo Re* di Sofocle	Picc. orch.	Pompei	Caracciolo		15	Ricordi
PIZZETTI	3 *Preludi per l'Edipo Re* di Sofocle	Picc. orch.	Torino RAI	Rossi		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (1a Suite)	Archi	Sao Paulo	Belardi		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (1a Suite)	Archi	Koblenz	Mizerit		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (2a Suite)	Archi	Hamburg	Schüchter		20	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze e arie* (3a Suite)	Archi	Stuttgart	Münchinger		16	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Frankfurt	Strauss		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Bologna	Gillario		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*	Gr. orch.	Rotterdam	Flipse		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Siena	Zedda		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Bruxelles INR	Goossens		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Berlin	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	München	Albert		28	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma*	Gr. orch.	Napoli	Mahler		20	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Berlin	Jochum		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli Uccelli*	Picc. orch.	Baden-Baden	Caracciolo		20	Ricordi
ROSSELLINI	*La Sera fiesolana*	Archi	Nice RTF	Tesson		7	Ricordi
SALVIUCCI	*Sinfonia da camera*	Picc. orch.	Radio Montecen.	Casella	Fusco	15	Ricordi
SAPONARO	4 *Canti napolitani*	Orch.	Napoli	Saponaro		13	Ricordi
VILLA LOBOS	*Bachianas Brasileiras n. 2*	Orch.	São Paulo	Peracchi		20	Ricordi
VILLA LOBOS	*O Canto da nossa terra*	Orch.	Santos	Ferraro		4	Ricordi S. Paolo
VIOZZI	*Concerto per violino e orchestra* (1a esecuzione)	Orch.	Roma RAI	Scaglia	Gulli	19	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria*. Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra.	Coro e orch.	Munster	Henning	Währer	3	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le 4 Stagioni*	Archi	Hamburg	Radelow		40	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in la* F. XI n. 4	Archi	Positano	Caracciolo	Nordbruch	10	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-Concertino in la*	Picc. orch.	Hamburg	Schuchter		20	Ricordi
TOMASINI	*Concerto per quartetto d'archi e orchestra*	Orch.	Roma RAI	Scaglia		27	Ricordi
ZANDONAI	*Concerto andaluso*	Picc. orch.	Siena	Bagnoli		20	Ricordi

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.

DIE STUDIENPARTITUREN RICORDI

bieten mehrere hundert Kompositionen aller Gattungen
der klassischen und modernen Musikliteratur.
Die elegante graphische Erscheinung, der klare Stich,
die zuverlässige und einheitliche Revision
in vorbildlicher Achtung der Originale
machen diese Sammlung zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel
für den Studierenden wie für den Liebhaber
und zu einem unschatzbaren Führer für den Musikhörer.
Die Preise dieser Partituren in 16° sind sehr vorteilhaft.
Vollständiger Katalog auf Anforderung.

LES PARTITIONS DE POCHE RICORDI

comprennent plusieurs centaines de compositions
appartenant à tous les genres
de la littérature musicale classique et contemporaine.
L'élégance de la présentation graphique,
la netteté lithographique,
l'authenticité de la révision, fidèle aux textes originaux,
font de cette collection un instrument indispensable
pour l'étudiant et l'amateur,
et un guide très utile pour l'audition de la musique enregistrée.
Les prix de ces partitions in-16° sont des plus modérés.
Catalogue complet sur demande.

THE RICORDI MINIATURE SCORES

comprise several hundred works, covering a wide field
in the literature of classical and modern music.
The attractive covers, the clarity of the printing
and the impeccable editing,
which shows an exemplary fidelity to the originals,
make the series indispensable to expert and amateur alike
and provide an invaluable accompaniment
when listening to recorded music.
The scores are very moderately priced.
A complete catalogue is available on request.

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 Settembre 1957

			Lire
PIANOFORTE			
129463	BARBERA	*3 Pezzi*	250
E.R. 2580	CHOPIN	*Preludio*, op. 28 n. 15 (Brugnoli-Montani)	150
E.R. 2581	—	*Valzer*, op. 64 n. 2 (Brugnoli-Montani)	200
E.R. 2534	POZZOLI	*Il Piccolo « Gradus ad Parnassum »*. 15 Studi per pianoforte preparatori al « Gradus ad Parnassum » di Clementi	500
E.R. 918	WEBER	*Sonate*, op. 24, 39, 49, 70 (Tagliapietra)	2000
VIOLINO E PIANOFORTE			
129413	AUTORE IGNOTO	*Larghetto* (D'Ambrosio)	250
129414	CHOPIN	*Notturno*, op. 15 n. 1 (D'Ambrosio)	250
129415	—	*Preludio*, op. 28 n. 12 (D'Ambrosio)	250
129410	FIORILLO	*Capriccio in re* (D'Ambrosio)	250
129412	MILANESE	*Minuetto* (D'Ambrosio)	250
129411	PORPORA	*Presto* (D'Ambrosio)	250
VIOLA			
E.R. 121	ANEOLETTI	*12 Studi*	600
CORNO			
E.R. 2047	ROSSARI	*12 Studi*, op. 4	400
FISARMONICA			
129546	KACIATURIAN	*Danza delle sciabole* (da Gayne ballet) (Fugazza)	200
CHITARRA			
129400	LUPO	*6 Composizioni facili*	200
PARTITURINE IN 16°			
P.R. 615	BEETHOVEN	*Trio* (*Serenata*), op. 25, per flauto, violino e viola	200
P.R. 653	CIAIKOVSKI	*4ª Sinfonia in fa min.*	800
P.R. 902	MALIPIERO	*8 Dialoghi* (completi) (edizione rilegata in tela e oro, con astuccio)	5000
P.R. 865	MASETTI	*Contrasti per orchestra* - I: *La notte di Pierrot* - II: *Ninette e Rintintin*	500
P.R. 864	MORTARI	*La lunga strada della morte* (da una Canzone Noni Toni di G. Gabrieli) per il Sacro teatro « Resurrezione e vita »	700
P.R. 822	MOZART	*Concerto in si bem. magg., per pianoforte e orchestra* (K. 595)	500
P.R. 620	—	*Divertimento n. 7, in re magg.* (K. 205)	200
P.R. 621	—	*Divertimento n. 11, in re magg.* (K. 251)	300
P.R. 866	PIZZINI	*Grotte di Postumia*. Divertimento per orchestra in forma di tema con variazioni	800
P.R. 901	SCIOSTAKOVIC	*Festive overture*, op. 96, per orchestra	600
PARTITURE IN 8°			
129392	MANNINO	*Sinfonia americana*, per orchestra	3500
SPARTITI CANTO E PIANOFORTE			
	ROSSINI	*L'Italiana in Algeri* (in brochure)	2400
	VERDI	*Attila* (in brochure)	5400
	—	*I Vespri siciliani* (in brochure)	3700

RICORDI NEW YORK PRESENTS
compositions from the pen of

V I R G I L T H O M S O N

The following listing represents a cross-section of the recent works of America's well known composer, critic and writer.

SYMPHONY ORCHESTRA

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA
Cello and Piano . . . . . $ 4.00
Orchestral materials on rental

CONCERTO FOR FLUTE AND STRINGS, HARP & PERCUSSION
Flute and Piano . . . . . (*in preparation*)
Miniature Score . . . . . (*in preparation*)
Orchestral materials on rental

FIVE SONGS ON POEMS OF WILLIAM BLAKE - BARITONE AND ORCHESTRA
Baritone solo with piano . . . . . $ 2.50
Orchestral accompaniment on rental

ONDINE - INCIDENTAL MUSIC FOR THE DRAMA
Orchestral materials on rental

ART SONGS

FOUR SONGS ON POEMS OF THOMAS CAMPION - MEZZO SOPRANO
Mezzo Soprano solo with piano . . . . . $ 2.00
Mezzo Soprano solo with accompaniment (clarinet, viola & harp) Score & Parts . . . . . $ 5.00

CHORAL MUSIC

FOLLOW THY FAIR SUN (mixed chorus) . . $ 25
FOLLOW YOUR SAINT (mixed chorus . . . $ 25
ROSE CHEEK'D LAURA, COME (mixed chorus . $ 20
THERE IS A GARDEN IN HER FACE (mixed chorus) . . . . . $ 25
TIGER! TIGER! (mixed and male chorus) each . $ 25

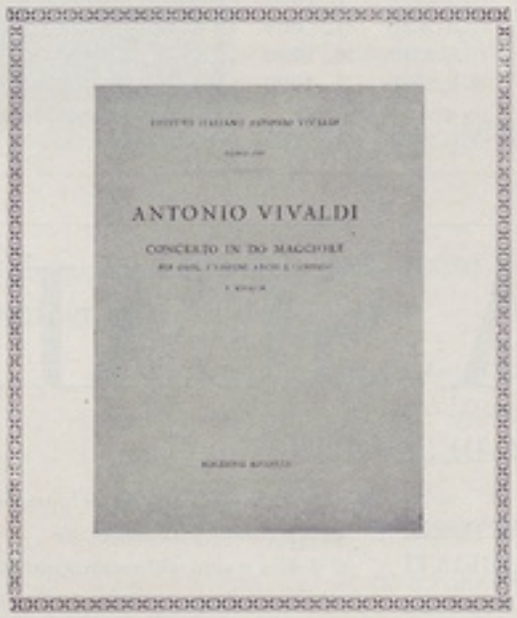
G. RICORDI & CO. NEW YORK - 1270 Avenue of the Americas, New York City, N. Y.
G. RICORDI & CO, (CANADA) LTD. - 380 Victoria Street, Toronto, Canada

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

Fondato da Antonio Fanna

Direzione artistica di Gian Francesco Malipiero

Antonio Vivaldi

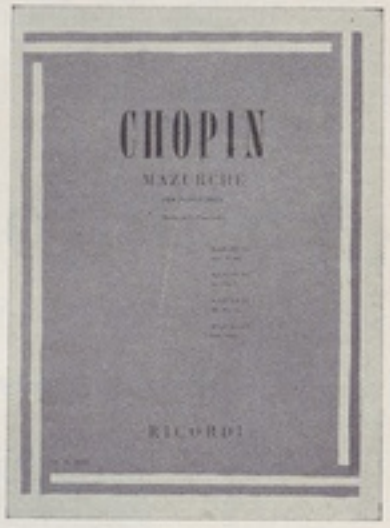


Edizione completa delle opere strumentali

RICORDI

CHOPIN

Nuova edizione
completa
dell'opera pianistica
(Brugnoli - Montani)



Improvvisi	(E.R. 2543)	L. 400
Mazurke	(E.R. 2485)	L. 1500
Notturni	(E.R. 2524)	L. 700
Polacche	(E.R. 2490)	L. 1000
Preludi	(E.R. 2521)	L. 600
Scherzi	(E.R. 2549)	L. 1000
Sonate	(E.R. 2501)	L. 1000
Studi	(in corso di stampa)	
Valzer	(E.R. 2488)	L. 750

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

Bach G. S.

L'ARTE DELLA FUGA

al clavicembalo: Gustav Leonhardt
E' questa la prima incisione per solo clavicembalo dell'ultima magistrale composizione di Giov. Seb. Bach. Nella sua interpretazione Gustav Leonhardt si è valso della partitura originale che, secondo la tesi di alcuni e dello stesso Leonhardt, sarebbe scritta appunto per il clavicembalo solo. L'album è corredato di ampie note illustrative in tedesco e di uno schema analitico.

2 dischi **AVRS 6061-62**

Haydn Francesco Giuseppe (1732-1809)

LA CREAZIONE (Edizione integrale)

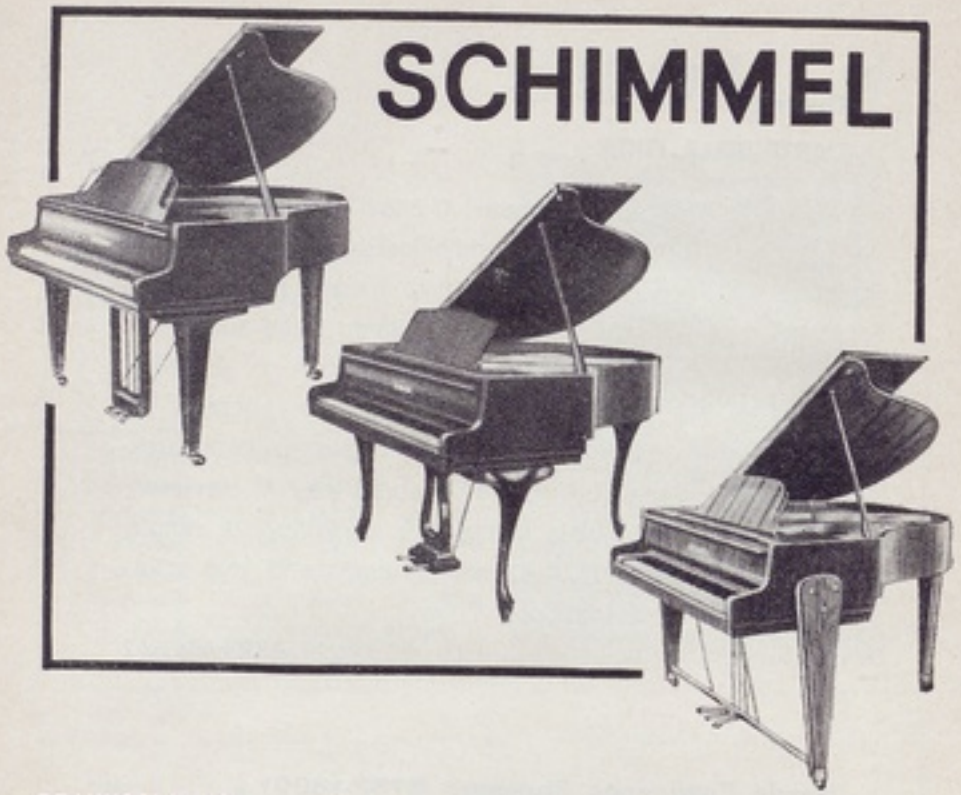
Soprani: Theresa Stich-Randall e Anny Felbermayer; tenore: Anton Dermota; baritono: Paul Schoeffler; basso: Frederick Guthrie - Coro e orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir.: Mogens Woeldike

2 dischi **AVRS 6024/25**

dischi AMADEO

SOCIETÀ ITALIANA DISCHI - MILANO - VIA UGO FOSCOLO N. 8

SCHIMMEL



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI
A CODA E VERTICALI

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

il più vasto repertorio di **dischi**

le migliori marche di **pianoforti**

tutte le edizioni di **musica**

il più completo assortimento di **strumenti**
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

7 negozi:

Genova	Via Fieschi 20 r
Milano	Via Berchet 2 Corso Vittorio Emanuele 34
Napoli	Galleria Umberto I 83
Palermo	Via Cavour 52 Via Ruggero Settimo (pal. Banco di Sicilia)
Roma	Via Cesare Battisti 120

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

la COLUMBIA

presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)
Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)
Carosio, Panerai, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco 33 QCX10070

LA BOHEME (Puccini)
Callas, Di Stefano, Panerai, Moffo
direttore VOTTO
2 dischi 33 QCX 10272/3

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)
Di Stefano, Callas, Panerai
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)
Callas, Tucker, Tagliabue, Nicolai, Rossi-Lemeni, Capecchi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)
Simionato, Petri, Valletti, Sciutti
direttore GIULINI
2 dischi 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)
Callas, Gedda, Borriello, Danieli
direttore KARAJAN
3 dischi 33 QCX 10156/8

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa)
Stignani, Alva, Sciutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)
Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez, Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)
Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)
Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni, Panerai
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCXS 10216 e QCX 10217/8

LA SONNAMBULA (Bellini)
Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi
33 QCXS 10278 e 33 QCX 10279/80

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)
Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)
Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)
Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)
Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
direttore KARAJAN
3 dischi
33 QCXS 10267 e 33 QCX 10268/9

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)
Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCXS 10153 e 33 QCX 10154/5

Columbia

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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 III N. 10 / DICEMBRE 1957



G. RICORDI & C. s.p.a.
Via Berchet, 2 - Milano

NEGOZI DI VENDITA IN MILANO:

Via Berchet, ang. S. Raffaele
Corso V. Emanuele, 34

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., 380
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 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. Chiyoda-Ku
GRECIA Atene. S.O.P.E.: Rue Polytechniou, 3
MESSICO Messico. Pedro Hurtado: Reforma 319, Lomas de Chapultepec
OLANDA L'Aja. Albersen & Co.: Groot Hertoginnelaan, 182
PARAGUAI Assunzione. Casa Viladesau: Mariscal Estigarribia, 115
PERU' Lima. Rodolfo Barbacci: Mineria, 101
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 Noguelra de Salit Updry: Julio Herrera y Obes, 1385
VENEZUELA Caracas. Alfonso Sanchez Lopez: Edificio Bellavista. Dto. A. Bellavista
VENEZUELA Caracas. Equipo del Mésico: Colón a Dr. Dias, 31

Ricordiana

Rivista mensile di vita musicale

Nuova Serie
Anno III N. 10 Dicembre 1957

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

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

Direzione e pubblicità:
Milano, via Berchet, 2 tel. 893.367

Sommario:

542 *Musica d'Oggi*

543 *Sui programmi di concerto* di Wilhelm Furtwaengler

547 *In memoria di Ettore Pozzoli* di Giulio Confalonieri

551 *Karl Czerny musicista puro sangue* di Pietro Montani

553 *« Va, pensiero... » ha centoquindici anni* di Gino Roncaglia

556 *Teatri e concerti*: Milano, Roma, Napoli, Spoleto, Torino, Treviso, Salerno, Como. Alla Radio. Lettere: dalla Francia, dagli Stati Uniti, dal Brasile, dalla Germania Occidentale. Notizie dall'URSS

579 *Note musicali*: Modulazioni

Recensioni

582 *Libri*: di Gavazzeni, di F. Armani

584 *Dischi*: I bis di Alberto Mozzati, musiche di Berlioz, Mendelssohn, M. Bruch, Beethoven

587 *Lettere al Direttore*

Musica d'Oggi

Molti dei nostri lettori, specialmente quelli delle generazioni anziane, ricordano certamente Musica d'Oggi, *la rivista che nel periodo tra le due grandi Guerre ebbe alto significato e godette vasto prestigio.*

Dal prossimo gennaio Musica d'Oggi *riprenderà le pubblicazioni in sostituzione di* Ricordiana, *continuando quell'impegnato contributo di formazione e informazione al servizio della musica italiana che le riviste edite dalla G. Ricordi & C. perseguono ormai da oltre un secolo. Orgogliosa delle nostre tradizioni recenti e remote, ma anche conscia della complessa realtà europea contemporanea,* Musica d'Oggi *sarà presente, senza sciovinismi confessionali né preclusioni di partito, ovunque fervidi moti di ingegno, abnegazione e vittorie di musicisti, di complessi, di organismi, dicano una parola valida.* Musica d'Oggi *conterà rispetto a* Ricordiana *un maggior numero di pagine, pur conservando invariata la quota di abbonamento; nuovi collaboratori si aggiungeranno a quelli che i nostri lettori già conoscono; saranno potenziate alcune rubriche, tra cui quella discografica, e ne verranno aggiunte alcune nuove; la veste tipografica si arricchirà di illustrazioni.*

Musica d'Oggi *sarà diretta, come per il passato, da uno dei titolari della Casa Editrice, ma Pietro Montani presterà anche alla nuova rivista il valido contributo del Suo ingegno vivace e brillante. A lui, che di* Ricordiana *fu l'iniziatore e l'animatore, vada il nostro cordiale saluto, insieme al ringraziamento per la Sua efficace ed equilibrata opera.*

E ai nostri lettori l'augurio di ritrovarci, tutti insieme, a continuare il discorso che l'ultima pagina di Ricordiana *lascia interrotto.*

Sui programmi di concerto

di Wilhelm Furtwaengler

Un buon programma di concerto — o ciò che s'intende oggi per tale — non è difficile da compilare. Qualche nozione storica, un po' di riguardo sociale per i viventi, e inoltre, per l'effetto d'insieme, una etichetta più o meno palese fondata sulle idee e le mode estetiche d'attualità: ecco tutto ciò che si richiede.

L'etichetta è di particolare importanza. Oggi, infatti, si pretende che un programma non sia un agglomerato qualsiasi di varî pezzi, ma rappresenti per l'appunto un programma, ossia una sorta di professione di fede, che abbia una propria fisionomia, possegga una sigla, incarni un indirizzo. Di siffatti "indirizzi" ne esistono parecchi: così si possono combinare programmi a base storica, cioè fondati su autori di determinate epoche (classici, preclassici, moderni); se ne possono mettere insieme per nazionalitá, per identità di scuole, per influssi storicamente individuabili, per generazioni; è possibile anche aiutarsi con parallelismi cronologici di mode estetiche, oggi quindi accoppiare, ad esempio, i preclassici ai modernissimi. In America, un noto pianista ha persino messo insieme un programma tutto in « do diesis minore ». Come si vede, non si tratta tanto del genere del filo conduttore di un programma quanto piuttosto del fatto che esso ne possegga comunque uno, che cioè solleciti un determinato indirizzo d'idee, che rechi in sé una idea conduttrice.

Ora, tuttavia, sta il fatto che ciò che fa bella mostra di sè sulla carta si dimostra, nella realtà — cioè la sera del concerto — spesso molto noioso. Gli è che esiste una differenza tra un programma di concerto destinato al lettore e quello destinato all'ascoltatore. Riunendo — come spesso avviene — in una medesima serata una Sinfonia di Haydn, una di Mozart ed una di Beethoven, chi osserva troverà che si tratta di una compilazione veramente esemplare (« unità di stile », « classicismo viennese », « evoluzione della sinfonia ») — ma l'ascoltatore? Vi troverà uniformità, noia, per finire addirittura con la mancanza d'effetto dei lavori eseguiti al secondo e terzo posto: dunque, nella realtà, si sarà ottenuto un programma non a favore ma a detrimento della sinfonia classica. Occorre rendersi conto come già l'effettiva assimilazione di una sola di queste sinfonie, con la somiglianza (apparente) della loro tematica, con le complesse esigenze di un contemporaneo ascolto e ricollegamento interiore di lunghi brani, costituiscano un compito ed una pretesa inconsueti per l'ascoltatore moderno, adusato unicamente a reazioni momentanee — ed eccogli ora fin tre lavori dello stesso genere in una sola sera, aggiungendo ancora la loro apparente affinità. Quello che, nella compilazione di siffatti programmi e indirizzi unitari, di qualsiasi specie essi siano, viene trascurato in maggiore o minor misura sono le condizioni realistico-psicologiche dell'ascoltatore. E bisogna, d'altra parte, che vengano trascurate. Poichè la soddisfazione intellettuale (peraltro assai

Questo saggio del compianto direttore tedesco, scritto nel 1930 ma di ancora viva attualità, è tratto dal volume *Ton und Wort* (1954). Viene ora presentato al pubblico italiano per gentile concessione dell'editore F. A. Brockhaus di Wiesbaden.

scarsa), che l'individuo moderno desideroso di cultura trae da un simile indirizzo, non ha assolutamente nulla in comune con l'essenza intima della musica. Questa, infatti, non vuol essere nè compresa nè valutata nè catalogata nei suoi nessi storici, bensì vissuta. Se un programma unitario di qualsiasi specie è buono, esso lo è non a cagione bensì malgrado l'indirizzo che lo informa; ogni unitarietà concettuale sta in dissidio con la naturale e sensibile esigenza di contrasti della musica. La legge del contrasto domina sia nel singolo tempo di una sonata come in un grande lavoro ciclico; domina nella *Passione secondo S. Matteo* come in una Sonata di Hindemith: deve quindi imperare anche nella compilazione di un programma. Naturalmente, non s'intende qui contrasto nel senso d'una cieca mutevolezza, bensì quello che io vorrei chiamare il « contrasto fecondo », nel quale non si risolvono interamente nemmeno i contrasti maggiori (e qui preferirei non scendere a ulteriori particolari, tanto più che tale legge, per quanto agevole sia il dicorrerne in teoria, ha praticamente sempre nuova necessità di esperienza e di realizzazione).

Compito di un programma di concerto, pertanto, è innanzitutto e soprattutto di collocare il singolo lavoro in modo che esso raggiunga la piena reviviscenza; tale compito è naturalmente ben più modesto — e ad un tempo ben più arduo — della compilazione stessa del più bel « programma-professione di fede », quantunque possa in tal modo fornire più scarsa materia ad articoli di fondo o a considerazioni storiche.

Seguendo ulteriormente le condizioni di formazione d'un programma, notiamo che l'ordine di successione in cui si presentano, la sera del concerto, i singoli lavori — conforme al fatto che la musica è un'arte temporale — ha un'importanza decisiva. Così, ad esempio, è impossibile l'accostamento di due lavori tanto eterogenei come una Sinfonia di Haydn ed una di Ciaikovski, qualora Haydn venga dopo Ciaikovski. Il primo infatti sfigurerebbe anche da un punto di vista puramente fonico, risultando esile ed arido, e non potendo più quindi esser pienamente compreso dall'ascoltatore nella sua più gracile (e ad un tempo più fine e incisiva) fattura, mentre che, d'altra parte, Ciaikovski dopo Haydn appare come un'intensificazione d'atmosfera umana o magari attuale e moderna, e non raggiungerà mai effetto migliore e più completo che dopo lavori di quel genere E', quindi — come si vede — assolutamente errato affermare a priori che questi o quei lavori non stiano bene insieme, come spesso accade: tutto dipende dall'ordine di successione in cui vengano eseguiti. Tale ordine di successione rimane una questione sempre aperta, per la formazione del programma; sicchè, vi sono pezzi tollerabili in genere soltanto se eseguiti alla fine, altri solo all'inizio d'una serata, ed anche altri la cui intima natura subisce mutamento — ad esempio, esteriorizzazione — se collocati alla fine di un programma piuttosto lungo (come la terza Ouverture *Leonora* di Beethoven, di cui in tal modo va spesso perduta la parte migliore venendo ridotta a semplice pezzo d'effetto). Anche l'intervallo può avere una funzione specifica, servendo di delimitazione fra contrasti altrimenti difficili da accordare.

In sostanza, si può dire che tutti questi momenti psicologici acquistino tanto maggior peso, e la difficoltà della compilazione di un programma aumenti tanto più quanto maggiori sono le pretese del musicista per l'inveramento e la riviviscenza della musica. Per il teorico, per lo scienziato estraneo alla vita, tali problemi non esistono; sono infatti problemi inerenti alla realtà della musica. Io, per mio conto, devo confessare che a me interessa unicamente questa realtà; e ciò tanto più in quanto noi oggi, in Germania, in fatto di musica siamo in procinto di venir soffocati da uno sterpaio e una farragine di teorie.

Naturalmente, esistono per i programmi anche alcune esigenze di natura esteriore, che non sono scartabili. Ecco anzitutto la necessità di un riguardo per la produzione contemporanea. Si tratta, qui, di una esigenza di carattere non soltanto sociale ma anche artistico, giacchè la musica ha senso se considerata come vita, come attualità (anche quella antica, peraltro), e quindi la cura per la produzione contemporanea viva e vitale deve, sotto un certo aspetto, prevalere su tutte le altre. Ciò non deve, tuttavia, condurre ad una dannosa contrapposizione dell'antico e del nuovo. Ormai noi siamo, si può dire, in possesso in modo vivo e operante di tutto quanto il nucleo musicale del passato, il cui significato si viene via via assestando di continuo da sè secondo la forza vitale insita nelle diverse opere. I lavori di nuova creazione devono inserirsi in questo nucleo, devono — per così dire — acquistare consistenza e statura sia nei confronti del presente come in quelli del passato; al loro creatore o ai loro partigiani teoricizzanti non giova voler distanziare da noi o finanche svalutare artificialmente il passato onde guadagnar posto per sè stessi, tentando così di evitare il confronto con esso. Tale confronto deve irrimediabilmente essere affrontato e superato. Sicchè, anche per questo riguardo occorre respingere la spesso avanzata pretesa d'isolare i lavori moderni dagli antichi, di volerli presentare in serate particolari, essendo provato infatti che la vicinanza della grande musica antica non nuoce alle opere contemporanee veramente robuste, anzi ne pone addirittura in particolare rilievo il carattere cronologico-attualistico di faccenda riguardante la nostra odierna umanità.

Inoltre, da concerti ciclici si può pretendere ancora che essi raggiungano una certa compiutezza. Ciò, che è in rapporto al carattere rappresentativo di tali concerti, ha tuttavia anche i propri limiti. Se ad esempio è ancora possibile, nell'ambito dei ventidue concerti del Gewandhaus di Lipsia, offrire durante una stagione qualcosa come uno sguardo generale sulla produzione corrente, la cosa è già più ardua in dodici concerti d'abbonamento. Se questi sono otto, il semplice tentativo appare già ridicolo. A che cosa ciò può condurre ho visto io stesso di recente nei programmi di una grossa città di provincia: negli otto concerti, il nome di Beethoven non compariva affatto oppure una sola volta con un lavoro secondario, mentre musica di secondo e terzo ordine di tutti i paesi del mondo assorbiva la maggior parte del programma. Ciò significa, naturalmente, voler provocare a forza la crisi concertistica.

Il fatto che si dia tanta importanza e si faccia tanto posto a tutti gli aspetti esteriori, anzi a tutta quanta la discussione sui programmi, non è se non la espressione della profonda incertezza che regna nella nostra società odierna su tutte le questioni essenziali. In epoche veramente produttive, la compilazione dei programmi non costituiva un problema. Si vedano un po' i programmi dell'epoca beethoveniana o di quella di Liszt e Bülow. Importante non era, allora, il modo di mettere insieme un materiale bensì il modo di eseguire la musica.

Un'unica esecuzione appropriata e viva di un lavoro veramente grande — come una Sinfonia beethoveniana, e quanto è raro ciò! — « fa » più programma di tutti i « programmi-professione-di-fede » messi insieme. Così, e solo così, appare chiaro se un concerto è stato un « avvenimento », se è divenuto realtà.

Se qualcosa soprattutto si può pretendere dai programmi, ciò non può esser altro che di fare il posto che le spetta alla grande musica viva, sia essa antica o nuova, di mantenerne e rafforzarne la vitalità nella coscienza degli uomini.

Nel compilare i programmi, il musicista non deve agire come un funzionario, che offre a tutti qualcosa, bensì come una vera e propria guida: egli deve dare una valutazione. Laddove cessa di far ciò e di puntare decisamente su quanto egli conosce grande e buono — anche a rischio che tale produzione appaia troppo nota ed eseguita ad una critica ultrasatura, ad un pubblico spesso preda di ridicole partigianerie e lontano dalla musica — non servirà la vera musica. Seguire i tempi — nel comune senso odierno — e far musica in modo vivo non sono cose che oggi, purtroppo, coincidono sempre; ciò nonostante, quest'ultima mi sembra di gran lunga più importante, di maggiore responsabilità, e alla fin fine anche più conforme ai tempi.

WILHELM FURTWAENGLER
(*trad. di Maria Teresa Mandalari*)

In memoria di Ettore Pozzoli

di Giulio Confalonieri

Sono passati ormai cinquant'anni, ma io mi ricordo con estrema chiarezza la sera in cui, per la prima volta, vidi Pozzoli. Era una sera d'inverno, inverno milanese con le lampade a gas biancoazzurre, con le stufe e i « franklin », chè dei termosifoni in quel tempo, si sentiva appena parlare. Mio padre disse che la nipote del suo grande amico e collega Gambini aveva sposato un maestro di musica e che questo maestro di musica sarebbe venuto in casa della nonna per conoscere la vecchia signora, già allieva di Thalberg e pianista ancor valida nei momenti di buon umore. A me l'idea di un maestro di musica, ossia di un uomo che non suonasse solo il pianoforte od un altro istrumento, ma componesse e conoscesse a fondo tutte quelle storie, per me assai vaghe, di armonia e contrappunto, di temi e sviluppi, metteva addosso una specie di febbre. Il maestro di musica era il mio eroe prediletto. Pozzoli arrivò puntualmente, con la sua giovane sposa, e tanto lui che lei mi apparvero, com'erano effettivamente, bellissimi. Belli a tal segno che l'immagine selvaggia di Beethoven, l'immagine meschina di Schubert, l'immagine scomposta di Hugo Wolf decaddero subito nella mia fantasia per dare accesso a un imprevisto accordo fra prestanza fisica e talento musicale. In fondo, io ero contento di verificare come si potesse scriver musica senza obbligo di camminare con la testa affondata nelle spalle, senza obbligo di portare chiome troppo lunghe e poco pulite, di guardare il prossimo con l'aria di non vederlo. La civiltà e la venustà dei due Pozzoli m'infusero coraggio e mi permisero di rispondere che anch'io avrei voluto studiar musica.

Più tardi, le compresi come il risultato esterno, come l'indizio visibile di una tendenza e di una forma interiori. Pozzoli, dapprincipio, accompagnò la giovane moglie in alcuni lieder di Schubert e Schumann (ricordo *Du bist wie eine Blume*), poi domandò a me, proprio a me, se c'era qualcosa che mi piacesse particolarmente e lui lo avrebbe suonato. Avevo, in quei giorni, una cotta per il *Preludio e fuga* di Frescobaldi edito dal Buonamici. Pozzoli mise il testo sul leggio e incominciò a declamarlo con una tale eloquenza come io non avrei mai creduto che un essere umano ne fosse capace. Finita la Fuga, disse: « Certamente è bella; ma non l'ha scritta Frescobaldi, deve averla scritta Clementi ». Lì per lì, provai soltanto un segno di delusione e di pena; ma poi, colati via non so quanti anni, dopo che un famoso musicologo ebbe a *scoprire* il falso dell'autore del *Gradus*, io mi domandai come aveva fatto Pozzoli a conoscerlo con tanto anticipo, lui che, in apparenza, sembrava alienissimo da ogni tipo di pazienti investigazioni. Il fatto è che quell'uomo, tanto modesto da sembrare sdegnoso, tanto pudico da sembrare scettico, tanto onesto da sembrare duro, aveva svelato, per suo conto, un'infinità di segreti. Tutte le prolisse

diagnosi di un altro critico (un francese stavolta) estese per trovare un « precedente » all'armoniosità di Georges Bizet, non le aveva già redatte Pozzoli vent'anni prima, durante una delle sue straordinarie lezioni a quattr'occhi? « Bizet — disse allora il maestro — si inventò un'armonia dal nulla, per suo esclusivo uso e consumo; forse qualche spunto glielo offerse Chopin ».

Sul più bello, mentre Pozzoli e mio padre s'eran messi a discutere sulla *Salomé* di Richard Strauss (novità assoluta per l'Italia, quell'anno, alla Scala) io e i miei fratelli fummo spediti a letto. Salendo le scale che dall'appartamento della nonna conducevano al nostro, io capii che non mi sarei addormentato molto presto, quella sera; che anzi avrei cercato di non addormentarmi per propiziare con l'intensità del pensiero l'esaudimento di un desiderio grande e improvviso. Desiderio di poter studiar la musica con Pozzoli.

Il desiderio fu soddisfatto di lì a pochi giorni e, allora, ebbe inizio la stagione più bella della mia esistenza. Pozzoli veniva a darmi lezioni di armonia e pianoforte due volte per settimana e, insieme, mi prescriveva piccoli temi da svolgere nelle forme delle danze classiche. Adesso, quell'uomo giovane, dallo sguardo tagliente e dal sorriso un po' ironico mi faceva anche paura. Alla prova concreta, io lo sentivo così lontano da me, così alto sopra il mio livello, da riportarne un'impressione quasi sconsolata. E quando, stanco di spiegare e di correggere con parole, si metteva lui a suonare o a tracciare sui fogli la linea giusta, la soluzione corretta, la modulazione esatta, mi sembrava che partisse per un gran viaggio e mi lasciasse là, solo, ad aspettare un suo ritorno impossibile.

Il babbo morì un anno dopo e la vita della nostra famiglia dovette ridimensionarsi su ben altre misure. Mia madre si recò da Pozzoli e, con molta angoscia, lo pregò di non venire più per le lezioni, essendo che, adesso, non c'era maniera di ricompensarlo. Io sapevo benissimo che cosa la mamma era andata a dire a Pozzoli e stavo in casa ad aspettare il suo ritorno sfogliando tristemente il quaderno dei miei *bassi cifrati*. Ma la mamma tornò con il viso raggiante. Mi prese la testa fra le mani, mi baciò sulla fronte e disse: « Non mi ha lasciato parlare. Ha detto solo che andrai tu da lui ogni domenica; che è anzi un vantaggio, perchè, se riposa alla domenica, dopo, al lunedì mattina, fa più fatica a riprendere il lavoro ».

L'anima di Pozzoli è tutta qui. In queste generosità immense e nel gusto di seppellirle sotto una manata di indifferenza, di evasioni quasi insolenti, di motti di spirito. Le lezioni dunque ripresero e si prolungarono oltre la prima guerra mondiale. Durante la guerra io scrivevo al Maestro, dal fronte, sottoponendogli quesiti diversi, e lui mi rispondeva a lungo con quei bei caratteri quieti e ordinati, illuminando ogni dubbio, cancellando ogni incertezza, dispensando nuovi tesori. Poi quando la sua generosità m'ebbe condotto fino al diploma, quando ebbi conosciuto altre genti e altre terre (tanti musicisti, tanti maestri e tanti artisti) il bisogno e la sicurezza della sua assistenza continuarono a far parte di me stesso, a identificarsi, per me, con la fame e con il pane.

Nessuna gioia più grande che il sentir uomini di fama mondiale domandarmi di lui non appena avessero conosciuto qualcuna delle sue opere didattiche o creative. In Francia con quell'esclusivismo che noi ci ostiniamo a chiamar

sempre gentilezza, più d'uno non voleva capacitarsi che Pozzoli non avesse studiato al Conservatorio di Parigi o alla *Schola cantorum*.

Tutte queste cose forse troppo personali e un poco esibitorie, io ho voluto qui scrivere perchè in fin dei conti, Ettore Pozzoli, durante la sua vita, non ha rivelato che una parte del suo immenso talento, del suo immenso sapere, e, adesso ch'è morto, qualcuno posto dalla sorte nella fortunata condizione di essergli stato vicino, deve pur testimoniare della sproporzione tra quello che egli fu effettivamente e quello che di lui si conosce.

Nato a Seregno nel 1873, Pozzoli studiò nel nostro Conservatorio, con Ferroni per la composizione e con Appiani per il pianoforte, allievo prediletto di ambedue quei maestri. Nel Conservatorio si incontrò con Perosi che, prima di recarsi alla Scuola di Ratisbona, aveva seguito anche lui un corso sotto Ferroni; una volta diplomato stette un po' incerto fra la carriera del pianista e la carriera del compositore. Anche per quanto si riferisce al campo pianistico, ben pochi hanno idea della grandezza di Pozzoli; ma questi pochi possono tranquillamente attestare che un *suono* come il suo, una cavata come la sua, un fraseggiare come il suo, si ritrovavano soltanto nei massimi esponenti del concertismo europeo. Persuaso al pari di Wagner, che nessun genere di musica sia tanto *cantabile* e vada tanto *cantato* come la musica istrumentale, Pozzoli conferiva al pianoforte un'espressività, un'espansione, un *raptus* poetico che non si potranno mai dimenticare. I suoi primi concerti pianistici rappresentarono altrettanti successi; ma qualcosa, in lui, sempre incontentabile lo indusse a interrompere la strada iniziata. Perosi, tornato a Milano e acquartierato nel Salone di via della Pace, lo chiamò vicino per averlo stretto collaboratore nella sua periodica pubblicazione *Melodie sacre*. L'idea perosiana, confortata da Papa Pio X, ossia la volontà di sollevare il livello artistico della musica religiosa in Italia, con particolare riguardo alle piccole istituzioni, alle chiese povere, alle cantorie minuscole, laddove la necessità del facile andava a sboccare nel meschino e nel banale, trovò in Pozzoli un acceso aderente. E i suoi Mottetti, le sue Messe brevi, i suoi piccoli pezzi per organo o armonium costituiscono una collana di estrema eleganza e di raffinata scrittura.

Intanto il desiderio di comporre un'opera si era insediato nell'animo del giovane maestro e s'era fatto sempre più vivo. Qui ancora, l'elevatezza dei suoi gusti rese ardua la scelta dell'argomento; ma finalmente, il dramma adatto parve essere trovato. Fu *Pelléas et Mélisande*, rappresentato per la prima volta come un lavoro di prosa nel 1893 e, qualche anno dopo, tradotto anche nella nostra lingua.

Che un giovane musicista italiano, in piena êra verista, si sentisse attratto dal misterioso mondo e dalla rarefatta poesia di Maeterlinck, dimostra già per se stesso la presenza di una personalità particolare e di un particolare orientamento. Pozzoli scrisse al Poeta per ottenere l'autorizzazione a musicare il suo lavoro e quello rispose gentilmente di non poterla concedere perchè, pochi giorni prima, aveva stipulato un contratto a tal fine con un maestro francese di nome Claude Debussy. Fu un colpo duro, che il destino volle ripetere di lì a poco, quando Pozzoli, fermata la propria attenzione su *Le passant* di Fran-

çois Coppée, ebbe notizia che, dalla medesima commedia, stava ricavando un opera il Mascagni. A queste delusioni si aggiunse allora la tremenda sciagura di perdere in età tenerissima l'unica figlia. Qualcosa si spezzò per sempre nell'anima di Pozzoli qualcosa che solo raramente per brevi attimi riemergeva e si ricomponeva. Come una volontà quasi di allontanarsi, quasi di punirsi, si impadronì dell'uomo grande e infelice. L'idea della scuola, l'idea di cedere tutto ai giovani, l'idea di dare agli altri le armi che, nel suo pugno, si erano dimostrate inutili, lo prese con violenza e, purtroppo, lo tenne prigioniero fino alla morte. Il suo *Corso facile di solfeggio*, la sua guida teorico-pratica per l'insegnamento del dettato musicale, il suo *Metodo d'armonia*, i suoi *Solfeggi cantati* e *parlati*, il suo *Sunto di teoria musicale* ed altre opere didattiche sono vere meraviglie di esplicazione, dove la capacità aristotelica del *definire* mostra tutto l'acume di una mente privilegiata. Su questi testi ormai sacri, centinaia di musicisti, fra cui molti oggi illustri, si son fatte le ossa e sono cresciuti.

Con essi Ettore Pozzoli ha legato alla scuola italiana e alle scuole europee un vero patrimonio di sistemazioni teoriche. Ma noi attraverso certi bagliori dei suoi *Studi* per pianoforte (anche qui il pedagogo sovrapposto al creatore), attraverso l'*Allegro di concerto* per pianoforte e orchestra, le *Impressioni*, le *Pagine minuscole*, le *Piccole scintille*, la *Suite Pinocchio*, la *Suite nello stile antico*, risaliamo al Pozzoli che sarebbe potuto essere e sentiamo in cuore una invincibile amarezza. Guardate l'ultimo lavoro, ossia i quindici *Studi* per pianoforte intitolati *Il Piccolo Gradus ad Parnassum*, concepiti come passaggio da Cramer al Clementi. Qui c'è una tal purezza di concezione, una tale chiarezza di immagini, sempre accoppiata all'intento tecnico e alla finalità virtuosistica, da far compiangere amaramente che un compositore di simile potenza si sia, volontariamente, diminuito e sacrificato.

Quando dicevo queste cose a lui vivente, Pozzoli mi dava del fanatico e tirava in ballo Platone con relativa *amica veritas*. Avevo sempre l'impressione di tormentarlo, con certi discorsi: di respingerlo verso un passato che lui stesso s'era proposto di dimenticare. Ma adesso che l'abbiamo accompagnato alla tomba, nel cimitero della sua città natale fra il compianto di tutti, bisogna pur ripetere e deve restar noto, quanto Ettore Pozzoli sia stato generoso nell'animo e nella mente grandissimo.

GIULIO CONFALONIERI

Karl Czerny musicista puro sangue

di Pietro Montani

Cent'anni fa moriva a Vienna Karl Czerny il grande didatta che oggi è doveroso ricordare non già per ritessere l'elogio dei suoi meriti artistici e didattici universalmente riconosciuti da oltre un secolo, ma per sottolineare nel suo nome di taumaturgo della tastiera che se la pianistica italiana da qualche tempo non conserva il posto d'onore assegnatole per diritto storico e intellettuale da Bartolomeo Cristofori e da Muzio Clementi è propriamente per essersi allontanata dall'ideale pedagogico czerniano il quale orientato oppostamente a ogni prestabilita sistemazione accademica, fu appunto tutto una prassi quasi artigianale.

Certo è che Karl Czerny mai si sarebbe sognato di far perdere ai discepoli gli anni migliori in esami obbligatorî e fissati a distanza di tempo eguale per tutti: dotati o no, in buona salute o no, liberi o costretti ad altri impegni; come ancor meno egli avrebbe pensato di incanalare tali esami in programmi dove, per dirne solo qualche stranezza più appariscente, Haydn è addirittura ignorato, Mozart facoltativo per una sola sonata all'esame di corso inferiore, Beethoven presente con una sola sonata all'esame successivo; programmi dov'è assente tutta la polifonia dei classici italiani a cominciare da Gerolamo Frescobaldi, « le grand-père de Bach » come scriveva un illustre musicologo; programmi lacunosi, insomma, e fermi come orologi rotti da decine d'anni, ossia chiusi a ogni nuovo acquisto di quella interessante letteratura moderna ch'era ancora *in fieri* quando tali programmi erano già sprangati e anche già largamente biasimati.

Conoscitore di ogni letteratura della tastiera, compresa quella del Bach più astratto che allora doveva sembrare una sorta di *Scienza nuova* del Vico, Karl Czerny esigeva che i discepoli la lavorassero duramente anche se l'impresa reclamava tutto l'uomo libero da impegni culturali che per quanto nobili non entravano d'urgenza in gioco quali diretti formatori del pianista militante. « *La cultura si acquista con gli anni*, diceva, *e che conta nella carriera è d'esser pronti a lottare con la giovinezza in pugno* ». Con ciò non si creda che Czerny fosse un oscurantista, chè anzi, dalle *Lettere a Cecilia* all'op. 500 (fiorilegi di consigli persino sul modo di presentarsi in pubblico, di vestire, di fare gli inchini, ecc.) egli insiste continuamente nel raccomandare ai discepoli la lettura dei grandi scrittori e la conoscenza di armonia, contrappunto e storia della musica, ma il tutto inteso come ornamento allo studio tenacissimo della tastiera.

Musicista di razza, non per nulla da Stravinski definito un *purosangue*, Czerny ha un suo proprio stile. La sua musa, aliena da convulsioni romantiche, non conosce contrasti violenti, impennate e declamazioni quali potevansi attendere

da un musicista vissuto a fianco dei più esagitati artisti di quel suo tempo turbinoso, ma anzi ha la serenità di una sorta di neoclassicismo ottimistico che ben si addice alle infinite repliche d'esercitazione fra le pareti domestiche, quasi un commento sonoro alla vita familiare d'ogni giorno. A questo pregio stilistico si aggiunga quello tecnico grazie al quale le cellule meccaniche generatrici di migliaia di studi non perdono mai la loro funzione di esercizio pur concorrendo strutturalmente alla felicità delle forma, e sarà subito spiegato come gli Studi di Czerny non che non essere risolutori di difficoltà congetturali, sono indispensabili ponti di collegamento fra le vette della letteratura pianistica superiore, oppure piccoli sentieri aperti fra quella elementare.

Appunto dalla fusione di questi due valori, lo stilistico e il tecnico, deriva che gli *Studi* di Czerny superano in rendimento persino quelli di Clementi pur tanto più complessi e alti, e quelli del Cramer tanto più umanamente sofferti. Se si eccettuano questi e pochi altri Studi che per il loro slancio artistico superano in volo ogni pedestre necessità meccanica, il rimanente « studiolame ottocentesco » non è che una grandiosa catasta di carta vergata da piccoli didatti in vena di comporre nella forma « di tutto riposo » dello *studio*, non è che una *indigesta moles* di stampati virtuosistici proposti come esercitazioni preparatorie di casi tecnici improbabili, cervellotici e, appunto come si diceva, del tutto congetturali.

Czerny invece concretava i proprî *Studi* basandosi su reali difficoltà presenti nella letteratura pianistica viva e palpitante, ossia non offriva ai discepoli modelli chirurgici di cartone ma veri pezzi anatomici da vivisezionare. E sapeva frenare e persino impedirsi quei voli di fantasia che non gli fossero risultati tecnicamente necessari, sempre tenendo d'occhio l'*Ars digitorum*, anzi tenendola consigliera sempre accanto a sè... come Numa Pompilio la ninfa Egeria. Avvenne così che nacquero mille e mille pagine tecniche impareggiabilmente efficaci e tali da potersi veramente chiamare *Studi*: Studi per antonomasia. Prova indiscutibile di questa verità è appunto il successo secolare e universale del grande didatta per cui si può dire che in ogni Paese, da un capo all'altro del mondo, dovunque vi sia un pianoforte c'è il paterno sorriso di Czerny. La vita del grande didatta fu un viaggio tranquillo. Nato il 1791 nell'idillica Vienna di quel tempo, ammirato quand'era ancora giovinetto da Beethoven che lo volle per allievo (come allievo fu anche di Clementi) a sua volta fu maestro fortunato di Liszt, Thalberg, Kullak, Döhler, di altre celebrità e di una folla di allievi anonimi.

Ammirato dunque ancor giovinetto da un Beethoven, maestro poi di un Liszt e di un Thalberg, coronato da successo universale, ancor oggi onorato dal grande Stravinski sì da meritarne per gli *Studi*, le *Variazioni*, la *Grande fuga*, le *24 Messe*, i *4 Requiem*, i *300 Mottetti*, *Inni*, ecc., l'epifonema di « musicista purosangue », il nostro taumaturgo aureolato di tasti bianchi e neri, non che non essere quel « buon re dei polpastrelli » quale ebbe a dirlo un impertinente bellospirito in vena di scherzare, è universalmente considerato un *maestro-artista* inconfondibile fra i grandi didatti veramente degni d'esser così definiti.

PIETRO MONTANI

"Va pensiero..." ha centoquindici anni

di Gino Roncaglia

Con un gesto di insofferenza Verdi gettò sul tavolo lo scartafaccio, che si aprì. Vi gettò a caso uno sguardo e lesse un verso:

« Va, pensiero, su l'ali dorate ».

Leggerlo e sentir scattare internamente la molla invano fermata dell'ispirazione fu tutt'uno. Un ritmo, un canto gli echeggiarono su dal cuore. Non potè a meno di continuare la lettura: la sua anima si riscaldava, il suo pensiero musicale si levava a volo su l'ali d'oro; egli lo sentiva espandersi sul cielo dell'arte, sul cielo della patria « sì bella e perduta ». Anche la sua arte era sì bella, e, per lui, ormai — così credeva — perduta. E aveva sognata la gloria:

Oh membranza sì cara e fatale!

Ma tutto il pubblico della Scala era insorto con furore contro di lui. All'urto brutale il suo bel sogno si era dissolto come nebbia.

Curioso tipo quell'impresario Merelli! Dopo un fiasco così deciso, così clamoroso, anche così disumano, gli aveva ficcato in tasca un libretto, Nabucodonosor, *e lo aveva cacciato imponendogli di non farsi più vedere se non coll'opera ultimata. Ma, a che pro' ritentare? Su di lui doveva pesare una maledizione! Si era costituita una famiglia, e in breve tempo era andata distrutta: due bimbi e la moglie, nello spazio di tre anni, tutti morti! Attorno, la miseria e la solitudine. In tali condizioni un contratto lo aveva costretto a ridere. Mai riso fu più sforzato e insincero, lo sentiva anche lui. Ma perché il pubblico, che pure conosceva le sciagure da cui era stato colpito e le condizioni di spirito in cui aveva lavorato, perchè lo aveva trattato con un'ostilità così crudele?* Un giorno di regno: *che irrisione in quel titolo! Ed era* « l'opera d'un povero giovine ammalato, stretto dal tempo e col cuore straziato da un'orribile sventura! », *scriverà il Maestro quasi vent'anni dopo. L'offesa gli bruciava ancora; aveva lasciato nel suo cuore sensibile uno strascico di rancore e di sofferenza che non si estingueranno mai.*

Ed ora, ecco: Merelli voleva che scrivesse ancora; aveva ancora fede in lui, quando egli non ne aveva più in se stesso. Eppure... era proprio vero che non aveva più fiducia in se stesso? No, non era vero: si sentiva gonfio di musica; gli traboccava dalla fantasia sempre viva a suo dispetto. La lettura di quei versi glielo provava. Sì, ma a che scopo affrontare ancora l'uragano, la ferocia, la crudeltà dei fischi e degli ululati ostili? E, d'altra parte, se la musica gli sgorgava con tanta spontaneità, con tanta forza, perchè non rimettersi alla prova? Una difficile e dura lotta si era scatenata nel suo animo.

Arpa d'or dei fatidici vati,
Perchè muta dal salice pendi?

Il proposito di non più lavorare s'indeboliva. Certamente molto agitato, Verdi s'era gettato sul letto; ma il sonno non scendeva, l'ispirazione galoppava di nuovo. Quel canto degli ebrei in esilio gli parlava come se egli stesso ne fosse il soggetto. Non era anch'egli un esiliato?, un esiliato dall'Arte? E l'Italia (così bella!) non era un paese servo? Diceva ancora il canto degli ebrei in esilio:

O t'ispiri il Signore un concento
Che ne infonda al patire virtù!

Sembravano versi scritti per lui, per risvegliarlo affinchè a sua volta ridestasse i fratelli italiani, o almeno li aiutasse a sostenere con animo forte le sofferenze. Questi versi, Verdi lo sentiva, lenivano anche in lui il dolore, gli donavano un senso di calma religiosa, lo risvegliavano in un mondo superiore di sogni e di fede. La forza del canto urgeva nel suo spirto; non potè resistere; e il grande canto fu fermato sul pentagramma, per sempre a consolare l'umanità dolorante, a infonderle « al patire virtù ». Era quello il destino di Verdi: cantare per soffocare il pianto e confortare, per dare « una voce alle speranze e ai lutti ». E quel canto, che ha oggi centoquindici anni, ha asciugato le lacrime a varie generazioni, le ha incorate, le ha consolate. Ha pianto sui feretri di Verdi e di Toscanini; vive ancora, non ha perduto nulla della sua primitiva bellezza. Prorompe da esso una nostalgia austera, e vi riluce una speranza, una fede.

La sua onda canora, dal ritmo funereo ma solenne, lento e largo come un gran fiume, dalla melodia che si solleva con tanto èmpito e tanta spiritualità, non si è afflosciata. Ha superato il tempo e parla ancora oggi a noi di sofferenze da lenire, di lacrime da asciugare, di màrtiri da soccorrere, di speranze da illuminare. Parla con accenti di sacro fervore e di alta nobiltà: la nobiltà di un popolo che ha diritto alla vita e alla libertà. Questo fu il canto di liberazione della musa di Verdi, e della nostra liberazione. Un popolo in armi è sorto alla voce di questo canto e ha trovato la via della propria dignità e della propria indipendenza. C'è veramente in questo coro verdiano, ancor più che nel coro O Signore, dal tetto natìo, *ricordato dal Giusti (e che seguirà — copia minore — a un anno di distanza ne* I Lombardi alla prima crociata), *l'espressione commossa e commovente*

Come di voce che si raccomanda,
D'una gente che gema in duri stenti
E de' perduti beni si rammenti

e vi si sente

Un pensier mesto della madre cara,
Un desiderio di pace e d'amore,
Uno sgomento di lontano esilio.

Di più: Va, pensiero *ha interpretato non solo il sentimento nazionale di una stirpe, ma i sentimenti morali più profondi dell'intera umanità. Non solo da questo momento, per questo canto, Verdi incomincia ad essere il bardo*

del Risorgimento italiano, ma con Va, pensiero *incomincia la sua universalità. E' una melodia dal largo respiro religioso, che non ha nulla di archeologico e di etnografico, ma ha un forte sapore di antico e il soffio delle cose eterne. Un canto che viene dal cuore, che al cuore è venuto dall'alto, e che all'alto ritorna. Nella seconda parte, all'interrogativo* perchè muta dal salice pendi? *e al richiamo* ci favella d'un tempo che fu, *le frasi rotte da pause con un senso di smarrito stupore (un sistema che Verdi userà ancora in molti altri casi analoghi), accrescono l'ansia di questo canto, così disteso nella melodia iniziale e nella sua ripresa conclusiva.*

Siamo di fronte a un nuovo spirito della musica, concepita con un senso sconosciuto di drammaticità intensamente umana. E questo senso drammatico è confermato nei ritmi e negli accenti irruenti di gran parte dell'opera, specialmente nelle potenti scene iniziali del 1° atto. Perciò con ragione Verdi considerava il Nabucco *come la prima delle sue opere, perchè qui c'è lui; nelle due precedenti c'è l'allievo che, in gran parte, imita il passato. Col* Nabucco *si apre al teatro musicale un campo inesplorato di espressioni, a cui Verdi stesso, in cinquant'anni di attività, darà fondo. Nell'*Oberto di San Bonifacio *e in* Un giorno di regno *è solo la tradizione e la convenzione che ci si mostra. Nel* Nabucco *c'è un artista che cammina a passo sicuro e con audacia verso orizzonti inesplorati. Ma la perla del* Nabucco, *la melodia in cui si concentra con maggior ricchezza di ispirazione universale la carica drammatica e religiosa verdiana, e costituisce la rivelazione del genio, è* Va, pensiero. *Tante cose cadranno nell'oblio; ma fino a che vi saranno sulla terra uomini con dolori e speranze, con sconforti e aspirazioni,* Va', pensiero *vivrà!*

GINO RONCAGLIA

teatri e concerti

MILANO

I concerti scaligeri dell'autunno

Si stende sempre, alla fine d'ogni stagione di concerti scaligeri, un bilancio, come si dice, artistico, ed ecco anche quello di quest'anno. A parlarne sinteticamente e un po', sia pure, alla brava, con aria sbrigativa, si può definirlo di ordinaria amministrazione, ma perciò, si capisce, da intendersi con beneficio di inventario, a stare ai termini della computisteria amministrativa, di cui, per traslato, ci siamo serviti.

Ci spiegheremo meglio dicendo che questi concerti sono da ritenersi di ordinaria amministrazione considerando che la più parte di essi sono rimasti, come programma e come esecuzione, ad un livello artistico modesto. E' mancato, insomma, a questi concerti scaligeri, in complesso un tono elevato superiore: a dirla altrimenti, l'attrazione della curiosità per cose inedite, o di singolari manifestazioni, specie a riguardo delle musiche programmate. Le novità che ci sono state offerte non si sono imposte, nè lo potevano, per una loro straordinaria significazione. Non un solo autore sconosciuto è stato presentato: gli autori noti, e soprattutto i classici, hanno sovrabbondato invece con le opere del più battuto e ribattuto repertorio. Spuntando gli otto programmi dei concerti eseguiti s'incontrano i nomi di Durante, di Schubert e di Brahms in due diverse serate, di Haydn e di Mozart, di Beethoven, anche esso due volte, di Schumann, di Mendelsshon, di Ciaikovski, di Respighi, di Chopin e di Wagner. Di contro si vedono quelli dei musicisti moderni e contemporanei viventi: Veretti, Tosatti, Pizzetti, Bartòk, Barber, Zafred, Prokofiev, Berg, tutti, questi, presenti con opere loro di non grande mole ed impegno, eccettuato il Prokofiev, accampatosi nell'ultimo concerto con un chilometrico e massiccio *Concerto* per violoncello e orchestra.

Ci par giusto a questo punto di notare il non eccessivo posto fatto alle musiche italiane, e — oramai è tempo di rilevarlo — l'assoluta trascuratezza di quelle di alcuni nostri autori, che per non essere dei modernissimi spinti, ma che però trovarono nel loro tempo consensi larghi e calorosi, sono oggi negletti e forse più che male considerati. Astri essi o satelliti dei grandi soli dell'Ottocento varranno bene — pensiamo — la considerazione di cui godono quei nostri contemporanei, aperti ai più avventati e rivoluzionari verbi del postremo modernismo, i quali, in fondo, non sono che la nebulosa di un mondo nuovo anch'esso della via lattea. Perchè, ad esempio, qualche volta, non ci si ricorda di un Marco E. Bossi di così italiana classicità, tanto onorato all'estero e dimenticato in patria, di un De Sabata, del suo estrosamente vivo, anche se straussiano, *Juventus*, dello Zandonai, al quale, pure a negargli un genio autentico, non si possono disconoscere dei caratteri artistici di squisita personalità, di Pick Mangiagalli, di Tommasini e di altri, che non elenchiamo per brevità? Si nega sempre, in arte, il passato più recente, è vero, ma è scalmana iconoclasta momentanea, inevitabile, che però non può durare a lungo. Oggi, del resto, non siamo così vistosamente ricchi da rifiutare un patrimonio non indifferente di legittima e onorevole eredità.

Veniamo al minuto dettaglio del bilancio che ci interessa. Naturale, lodevole la commemorazione di Perosi, diretta dal maestro Caracciolo, che ha inaugurato la breve stagione. Forse, però l'esecuzione poteva essere a più alto livello, come si dice ora, e non era da scegliere per questa la conosciutissima *Resurrezione di*

Cristo. C'è tanto da conoscere e riconoscere ancora nel pretino di Tortona per bene inquadrarlo storicamente fra i grandi del suo tempo, Wagner, Verdi, Puccini, Massenet, per lumeggiare la sua limpida religiosità, che trovò in musica espressioni tutte sue e toccanti risuscitando le glorie del nostro Oratorio: c'è tanto e tanto da destare più che un ammirato compiacimento.

Ci è piaciuto il ritorno scaligero del Tosatti, che col suo *Giudizio universale* aveva qui deluso, e sarà stato deluso delle accoglienze avute. Una sua *Suite* tratta dal suo *Sistema della dolcezza*, briosa, geniale, di un bel colore istrumentale scintillante, è stata accolta assai simpaticamente, e deve aver ridato per lui, fiducia al pubblico e a lui stesso, se, per avventura aveva accusato lo smacco del suo *Giudizio*. La carriera del compositore avviene anche con molte cadute. Vedi Verdi.

Interessante e per taluni tratti assai suggestivo, è risultato il *Concerto* per arpa ed orchestra dello Zafred, un nuovo passo da lui compiuto per la conquista positiva della propria personalità; fu eseguito impareggiabilmente da Clelia Gatti Aldrovandi, veramente maestra delle maestre. Quanto alle « novità » di autori stranieri non possiamo dire di essere rimasti entusiasti ed edificati.

Una del Barber, autore americano, *Meditazione e danza di Medea*, è un po' una meditazione sui luoghi comuni di un men che comune melodismo arruffato, e una danza sui soliti bassi ostinati, che hanno come la divina provvidenza le braccia aperte per tutto. Di minimo valore, poveri d'invenzione, senza un loro senso emotivo, divaganti, scoloriti, sono risultati tre brani della *Suite lirica* del Berg.

Felicissimo ritorno anche quello di Respighi con le sue *Feste romane*. Qualche numero di esse può ricordare altri più felici passi del loro autore, ma l'ultimo, la *Befana*, vale da solo tutta l'opera, e ne avanza. È una tale sparatoria di fuochi di artificio sonoro, che prima di Respighi non si era mai visto e sentito; un susseguirsi anzi di girandole da portare alle frenesie dell'entusiasmo popolare.

I direttori d'orchestra sono stati il già nominato Caracciolo, il Maezel, il Ludwig, Roberto Lupi, un americano certamente oriundo tedesco, Wallenstein, Wolfgang Sawallisch e Nino Sanzogno: qualcuno, poco più che sufficente, per non dire insufficente, altri, invece, di forte valore, e sono stati per noi come delle rivelazioni perchè mai visti sul nostro massimo podio direttoriale. Magnifico per la bella serietà artistica, in tutto ferrato, il Ludwig. Affinatissimo come mestiere — viene dall'orchestra, come buona parte dei grandi direttori — pur senza gesticolazioni eccessive, il Wallenstein, misurato quindi e tuttavia ardente, sciolto in flessuosi liberi moti ritmici, mai arbitrari però e cervellotici. Puledro che vincerà molti *derby*, già pieno anch'esso di mestiere benchè assai giovane, trentaquattro anni, natura di artista sensibilissimo, bacchetta chiara — è stato detto giustamente parlante — ben sorvegliato sempre, ma anche sempre in pieno fervore artistico, il Sawallisch.

Un inno si potrebbe quasi scrivere per i solisti, quattro assi, anzi cinque, da *poker*: Arturo Rubinstein, che par ringiovanire nella sua non più verde età, sempre strabiliante di virtuosismo, sempre di superiore, naturale espressività; il violoncellista Fournier, delicato nel delicato *Concerto* dello Schumann; la nostra Gioconda De Vito, costantemente luminosa di bellezza violinistica italiana, interprete veramente dominante del Ciaikovski; Pietro Scarpini che ha affrontato un ferrigno *Concerto* di Bela Bartok superandovi le impervie difficoltà con estrema naturalezza e abilità ineccepibile; uno dei grandi colossi del violinismo internazionale, lo Stern, apparso nel *Concerto* di Brahms all'altezza del grande teutone, ritmico e massiccio da trascinare l'orchestra tutta e soltanto attenta a lui, cantabilmente espansivo con amorosa pieghevolezza, esatto nel tecnicismo, come sempre sa essere. Una entusiasmante rivelazione è stata poi quella del violoncellista Mstislav Rostropovic, un concertista fenomenale — è la parola — che oggi non ha nessuno che possa competere con lui, perfetto in tutto, cioè in tutto superiormente ammirabile, per la smagliante voce, l'animazione espressiva, varia, intensa, il tecnicismo e l'intonazione da misurare ineccepibilmente col nonio. Non ha fatto diventare bello il *Concerto* di Pro-

kofiev, che bello non è, ma lo ha reso scintillante, accarezzante ed eccitante per tutta la ghiribizzosa profusione dei passi di bravura che ha come miracolosamente superato, non si può dire se da mago o da prestigiatore.

A. T.

■

Non poteva avere migliore esito, la manifestazione inaugurale della nuova stagione di concerti alla Sala Ricordi. Sotto il segno di una serata commemorativa, cioè di una di quelle serate che per antica tradizione si vogliono ritenere uggiose, un pubblico accorso numerosissimo (o comunque troppo numeroso per le modeste dimensioni della Sala Ricordi), ha voluto dimostrare che il ricordo di Alfredo Casella è ancora ben vivo a Milano. Sono dunque passati dieci anni dalla morte del Maestro e dall'ultima sua apparizione a Milano, dove venne, già gravemente ammalato, per partecipare in qualità di pianista, ad una memorabile esecuzione dell'intera serie dei concerti pianistici bachiani, insieme ad Edwin Fischer.
Giustamente quindi la stagione della Sala Ricordi si è aperta nel nome di Casella e giustamente si è pensato di invitare, a rievocare la figura del musicista, Massimo Mila: un musicologo che con singolare vigore ha indagato i motivi della recente vicenda musicale italiana. Purtroppo una noiosa indisposizione di carattere influenzale ha impedito, all'ultimo momento, al conferenziere di affrontare il viaggio ed il pubblico; tuttavia l'intelligente articolazione del programma e l'alto valore degli interpreti sono stati sufficienti ad assicurare alla manifestazione un pieno successo.
Ha aperto la serata il giovanissimo pianista Maurizio Pollini che ha eseguito i due *Ricercari sul nome Bach* (1932), gli *11 Pezzi infantili* (1920) ed una *Toccata* (1904). Maurizio Pollini, sorprendente allievo di Carlo Vidusso, ha pienamente confermato quelle doti eccezionali di cui tanto si è già parlato negli ambienti musicali milanesi, anche se pochissimi, prima di questa occasione, avevano avuto la ventura di rendersene ragione direttamente. Di fronte alle pagine caselliane il giovane strumentista ha chiarito inoltre una vivacissima intelligenza interpretativa, un gusto aggiornato ed aperto alle sollecitazioni del linguaggio pianistico contemporaneo.
L'arpista Clelia Gatti Aldrovandi, già ammirata poche sere prima alla Scala, ha invece eseguito la *Sonata* per arpa (1943), composizione che Casella aveva scritto proprio per lei. L'arpista è stata degna della composizione, riproponendo i temi di quella maestria tecnica e di quella intuizione interpretativa che le assicurano una posizione di assoluto predominio nel prezioso panorama concertistico del suo strumento.
Per finire, la ben nota cantante Irma Bozzi Lucca ha interpretato *2 Liriche* (1923) su testi tratti dallo *Specchio* di Raissa Olkienizkaia-Naldi, *La sera fiesolana* (1923), composta su una lauda di D'Annunzio e *3 Canzoni trecentesche*. Tutte tali musiche sono state proposte dalla Signora Bozzi Lucca con giuste inflessioni e con intensa emozione; Massimo Toffoletti, per parte sua, l'ha accompagnata come suole.

M. Z.

■

Orchestre da camera. Ormai felicemente avviata, continua l'attività delle diverse società concertistiche milanesi. Dopo la girandola dei concerti inaugurali, impostati sui nomi dei maggiori eroi del concertismo internazionale (a quelli già noti del mondo occidentale se ne aggiungono ogni anno di nuovi provenienti dal mondo orientale), si dedicano nuove attenzioni ai complessi da camera italiani e stranieri, alle piccole orchestre che presentano in genere programmi accortamente organizzati sul metro di precisi interessi culturali.
Ecco ad esempio, tra questi, il concerto tenuto all'A.R.C. dall'Orchestra d'archi di Milano, diretta da Michelangelo Abbado, complesso già favorevolmente noto sia per numerose precedenti esecuzioni, sia per l'eco dei vasti consensi ottenuti in occasione di ripetute *tournées* in vari paesi europei. Un'improvvisa indisposizione del violoncellista Roberto Caruana ha impedito, all'ultimo momento, la realizzazione del programma previsto; tuttavia il carattere monografico del concerto, dedicato a Vivaldi, ha potuto essere mantenuto grazie ai famosi concerti delle *Quattro stagioni* cui è stata dedicata la prima parte; nella seconda si sono invece ascoltati concerti per due, per tre e per quattro violini, tutti eseguiti con quell'intelligente sicurezza stilistica e con quella continua aderenza interpretativa che costituiscono le caratteristiche più valide dell'ottimo complesso milanese.
Il pubblico ha mostrato di gradire e il programma (anche con le variazioni apportate) e le esecuzioni, talchè Michelangelo Abbado, le valorose violiniste che si sono alternate nelle parti solistiche e l'intero gruppo strumentale hanno ottenuto un pieno successo.
Pochi giorni dopo un'altra orchestra da camera, questa però più numerosa, provvedeva ad inaugurare la nuova stagione dell'Associazione Giovanile Musicale; si trattava questa volta dell'Orchestra da Camera di Praga che eseguiva musiche di Mozart e Beethoven per un grande pubblico di giovani studenti; la manifestazione si è svolta al Teatro Lirico.
Un'altra orchestra da camera, quella olandese diretta dal violinista Szymon Goldberg, andava frattando sviluppando la serie dei *Concerti brandemburghesi* alla Scala. Varrà la pena, più oltre, di riesaminare le varie orchestre da camera che si sono alternate e che si alterneranno nelle nostre sale da concerto; indubbiamente è questa delle orchestre da camera una pratica concertistica che assume, di anno in anno, nuovo vigore.

M. Z.

ROMA

La stagione musicale romana è stata inaugurata con un lavoro di Igor Stravinski presentato all'Accademia Filarmonica. Un inizio felice. Per tale suo ritorno alla capitale, il maestro russo ha preferito rimanere nell'ombra, anche se il pubblico ha insistito notevolmente per averlo alla ribalta. La nuova partitura presentata è la *suite* del balletto *Agon*. Lavoro già eseguito all'estero, ultimamente a Parigi, e che venne allestito, nella sua definitiva forma coreografica, da Georges Balanchine nella decorsa stagione autunnale a New York, *Agon* è stato diretto dal maestro Robert Craft, un fedelissimo dell'arte stravinskiana, anzi un vero entusiasta che però si è attirato più di una critica per qualche rilevante indecisione e per alcune palesi imprecisioni. Lo Stravinski aveva seguito attentamente tutte le prove del lavoro, non sappiamo se le abbia o no approvate, comunque egli, all'esecuzione, come si è detto, non si è fatto vivo. Il pubblico è rimasto piuttosto deluso. E questa non è stata l'ultima delusione del concerto in quanto la partitura se non manca di lodevoli ricordi, non riesce a raggiungere una salda costruzione. Colpa dell'esecuzione? Può anche essere, ma la tardiva adesione al sistema seriale del maestro russo, lascia qualche dubbio anche in chi crede profondamente nella sua arte. Come già accadde nel *Cantico in onore di San Marco*, Stravinski, in questo *Agon*, preferisce accennare e punteggiare le sue idee, non alla maniera di Webern, intendiamoci, ma secondo una tendenza che non si sa bene se definire sarcastica o polemica. Anche gli elementi ritmici sono presentati a sbalzi, sorretti da una ironia che sembra porsi volutamente contro tutte le espressioni più tradizionali. Non è questo lo Stravinski che preferiamo. Comunque, qualche cosa vi è in questo Stravinski 1957: v'è soprattutto la sua originalità, la personale colorazione degli accordi, la instancabile varietà dei movimenti.
Poche ore dopo il concerto, si può dire, ci capitò di ascoltarne un altro, diretto dallo stesso compositore, all'Auditorium della RAI. In programma era il *Concerto per archi*, l'*Apollon Musagète*, la *Danza russa* e la *Suite* dell'*Uccello di fuoco*. Ecco il vero, l'autentico Stravinski. L'*Apollon* ha impressionato per la sua contenutezza e per la sua nitidezza. Qui il compositore ritrovò veramente la purificazione della sua arte, così come Strauss la trovò nelle *Metamorfosi* e Hindemith nel suo *Concerto per archi*. Ed allora, ritornando con il pensiero ad *Agon*, si è rimpianto il primo Stravinski, quello che risulta ancora largo d'insegnamenti. Perchè, ci domandiamo fra noi, il maestro ha voluto dare la sua adesione alla dodecafonia, lui che l'aveva sempre con-

dannata? Per spirito polemico? Per timore di non essere considerato «nuovo» come sempre? Per timore dei suoi settantacinque anni? Non sappiamo; sappiamo però che tra lo Stravinski di ieri e quello di oggi c'è un gran vuoto, colmato soltanto da alcuni «colpi» da maestro. E' qui che si ritrova ancora l'uomo di genio.
Il secondo concerto dell'Accademia Filarmonica segnava un ritorno assai gradito, quello del violinista Nathan Milstein. D'accordo, di questo artista si è parlato tante e tante volte. Ma quando un concerto raggiunge così ampio successo, non è possibile sottovalutarlo. Se Milstein conta oggi 53 anni, il suono del suo violino conserva la freschezza della gioventù. Può suonare Pergolesi o Bach, Mozart o Beethoven, Paganini o un moderno, il prodigio si rinnova sempre, senza che si verifichi il minimo squilibrio tra interpretazione e tecnica, tra sensibilità e virtuosismo. Il pubblico è scattato in applausi senza fine, ha chiesto bis e bis come se si incontrasse con Milstein per la prima volta, come se assistesse a una rivelazione. E il violinista di Odessa, invece, già da tempo è stato giudicato un eroe del suo strumento, un vittorioso del concertismo internazionale. Con il suo programma e i suoi bis (tre *Sonate* di Pergolesi, Bach e Beethoven, un *Adagio* di Mozart, due *Capricci* di Paganini e due pezzi di Novacek e di Falla) Milstein ha confermato la sua alta fama e il pubblico ha ripetuto, ancora una volta, la gioia di trovarsi di fronte a tanto artista. Non vogliamo dimenticare, infine, il contributo dato dal pianista Arthur Balsam, che è un collaboratore tanto accorto e sensibile, da farci rimpiangere di non ascoltare un concerto tutto affidato a lui.
L'inaugurazione dei concerti organizzati dall'Accademia di Santa Cecilia — che ha preparato una stagione veramente imponente, per quantità e per qualità di musiche — non presentava novità di sorta. Ma il programma era stato bene congegnato, ed era capace di suscitare più di una attrattiva. La direzione era stata affidata al maestro Fernando Previtali, reduce, con tutta l'orchestra ceciliana, dal Festival di Balbeck, nel Libano, e da quello di Monreale (Palermo) dove è stata data *La Passione secondo San Matteo* di Bach. Brano di apertura la serrata ed affascinante Ouverture dell'*Euriante* di Weber, dove il Previtali ha espresso, con estrema chiarezza, il giuoco tematico. Sono seguiti sette pezzi da concerto della *Rappresentazione di Sant'Ulivo* di Ildebrando Pizzetti che, nonostante i successi conseguiti a Firenze al Maggio Musicale Fiorentino e al Chiostro di Santa Croce con la regia di Jacques Copeau, non è mai stata rappresentata a Roma. L'Accademia di S. Cecilia ha fatto molto bene perciò a riprendere la partitura che è stata presentata con estrema diligenza dal Previtali e dal maestro del coro Bonaventura Somma, nonchè dal soprano solista Bruna Rizzoli, la quale ha cantato con doloroso accento la ormai famosa Ninna-nanna. Il riuscito concerto si è chiuso con una nuova apparizione del violinista Isaac Stern che ha interpretato il difficilissimo *Concerto in re maggiore* di Brahms, eseguito un po' nervosamente all'inizio del primo tempo, ma poi in modo stupendo per tutto il resto. Il maestro Previtali ha accompagnato l'op. 77 dell'Amburghese a memoria: non condividiamo questa estrema sicurezza nella direzione di un brano, cui prende parte un solista che va incontro a così alte responsabilità.

M. R.

NAPOLI

Da alcuni anni, come altra volta abbiamo notato, assistiamo qui a Napoli a una specie di gara per l'accaparramento dello «spazio musicale». Una volta, l'inizio della Stagione (che voleva dire, senza opposizione, Stagione Lirica con iniziali maiuscole) era strettamente associato alla data, per questo solenne, di S. Stefano (il margine di 36 ore dal pranzo natalizio era ritenuto sufficiente a ben digerire e a predisporsi favorevolmente ai misteri della musica). Le società di concerti si disponevano rispettosamente intorno a quella data, poco prima, poco dopo. Ora le cose sono cambiate, e di molto: la vendemmia non è ancora finita che il S. Carlo lancia il suo Sputnik nel firmamento musicale partenopeo: e mentre quello continua a girare con larghissima e ambiziosa orbita, le minori potenze — forse rodendosi il fegato per non essere arrivate prime — lanciano ciascuna il loro satellite, che vorticosamente incomincia a girare sul nostro capo. Dopo il S. Carlo, quest'anno è stata la volta dell'Accademia Napoletana; l'attivissimo sodalizio, la cui attività in certi periodi diventa frenetica, in data 31 ottobre ha lanciato il suo Sputnik, che ruoterà imperterrito per 6-7 mesi, puntualissimo all'appuntamento del giovedì, spesso visibile anche il lunedì. Fra qualche giorno (queste note sono dettate intorno a metà novembre) anche la Scarlatti-RTV avrà lanciato il proprio satellite, di rispettabili proporzioni. Anche a voler ignorare del tutto le «lune» piccolissime o tascabili, il povero cronista musicale dovrà restare quasi perennemente in ascolto per captare i segnali cifrati e cercare di tradurli «in chiaro»... Per fortuna, taluni passaggi luminosi o addirittura splendenti lo compenseranno della sua indefettibile pazienza...

Oggi come oggi, possiamo riferire brevemente della stagione sinfonica, testè chiusasi, del S. Carlo, e svoltasi fra il 2 ottobre e il 13 novembre. L'inaugurazione di essa (indubbiamente il più bel momento dell'annata, per la freschezza con cui ci si riaccosta alla musica) era affidata a Benedetti-Michelangeli che, accompagnato dall'orchestra diretta da Jascha Horenstein, eseguì il *5° Concerto in mi bemolle* di Beethoven. Perfetto, impassibile e distaccato, il grande pianista ebbe l'aria di voler isolare il Gigante, componendolo in una luce astrale che toglieva il respiro e scoraggiava le confidenze.

A quello inaugurale fecero seguito due concerti diretti da Fabien Sevitzky, che realizzò, con la validissima collaborazione dell'orchestra sancarliana, una felice esecuzione della *5ª Sinfonia* di Sciostakovic ed una, discreta, dei *Quadri di Segantini* di Zandonai. Al primo dei due concerti conferì il prestigio della propria arte raffinatamente semplice l'arpista Clelia Gatti-Aldrovandi (*Concerto in si bemolle* di Haendel). Seguì Fritz Rieger, ormai di casa a Napoli, che fece conoscere ai napoletani (piuttosto diffidenti in quest'occasione) la *I^a Sinfonia* di Bruckner. Noi non avemmo il piacere di ascoltare questa volta il maestro Rieger il quale, oltre che interpretare la *Vivaldiana* di Malipiero, sedette al pianoforte per la parte solistica di un *Concerto* di Mozart. Quanto ai due concerti diretti da Efrem Kurtz, il ricordo più vivo di essi è dato dalla partecipazione solistica della flautista americana Elaine Shaffer, moglie del direttore. Dal flauto d'oro (in senso letterale, oltre che figurato) della perfetta interprete cadono note rotonde, pesanti e tutte significanti. Il Bach della *Suite* in si minore e il Mozart del *Concerto* in sol maggiore furono serviti a dovere dalla applauditissima solista. Il maestro Kurtz, oltre ad eseguire due ponderose Sinfonie (l'*Eroica* beethoveniana e la *Quinta* di Ciaikovski) collaborò col pianista russo Shura Cerkassi — dotato di vistosi mezzi strumentali — nel *Concerto in fa* di Gershwin. Piacevolmente composta, ricca di umori di cui non sempre giova saggiare la genuinità, la partitura del compositore americano (riascoltata dopo alcuni anni) ci è parsa avere soprattutto un valore di documento, testimoniando della adesione ingenuamente entusiastica, da parte delle giovani forze indigene, agli schemi linguistici e strutturali della vecchia Europa, assunti con più confidenza che rispettosa consapevolezza.
Estremamente interessante, come quasi sempre, il programma di Nino Sanzogno degnamente affiancato, per la parte solistica, dal violoncellista Massimo Amfitheatrof. Disgraziatamente non potemmo, a causa di impegni fuori sede, ascoltare neanche questo importante concerto che allineava, oltre la nitida, scorrevole e affettuosa *Sinfonietta* per il *Curioso accidente* di Jacopo Napoli, la 2ª *Sinfonia* di Jean Sibelius (omaggio alla di Lui fresca memoria) e il *Concerto* per violoncello e orchestra di Sandro Fuga del quale Alfredo Parente, nella sua recensione temperata da riserve, ha detto concludendo: «Un respiro umano conduce questa musica scritta con una punta di pudore, e sempre con limpidezza e lealtà» (vi pare poco, coi tempi che corrono?).

Da quanti anni non si eseguiva a Napoli il vecchio *Roi David* di Honegger? Abbiamo riascoltato finalmente, con dilettoso interesse se non proprio con rapimento, la degnissima partitura che, razionale e antiretorica sino a rasentare la secchezza, spessissimo fa centro nei confronti delle situazioni e degli stati d'animo evocati dal Testo. Rapida, asciutta, essenziale — in perfetta aderenza agli spiriti della partitura — l'esecuzione diretta da Scherchen con la lodevole partecipazione di Nicoletta Panni, Giovanni Fioroni, Carlo Franzini, Valerio Degli Abati e del coro vigorosamente istruito da Lauro.

L'appariscente scrittura solistica, ed anche quella orchestrale, del *Concerto* per violino e orchestra op. 99 di Sciostakovic, eseguito per la prima volta in Italia da Aldo Ferraresi, accaparrò talmente la nostra attenzione che non sapremmo azzardare ancora un giudizio sul valore ultimo di esso. Forse il significato più genuino, sul piano musicale puro, è da cercare nel Moderato iniziale e nella Passacaglia: quello più leggero, nella Burlesca finale, preceduta da una interminabile cadenza che solo il virtuosismo di un Ferraresi (o di un Oistrach, cui il *Concerto* è dedicato) può rendere accettabile. L'interpretazione del nostro violinista fu in tutto degna della recente opera del Russo: le difficoltà strumentistiche sembrano non aver senso per questo virtuoso, che le affronta con una sorta d'innocenza altrettanto piena d'ardore che lontana da ogni atteggiamento anche vagamente intellettualistico. Alberto Erede collaborò con fortunato impegno alla realizzazione orchestrale dell'arduo *Concerto*, ma meno fortunato, anche se ugualmente impegnato, riuscì nella esecuzione della *Partita* di Petrassi e della *Sinfonia classica* di Prokofieff.

Il centro del programma diretto con la solita prestanza da Franco Caracciolo era tenuto dal *Concerto* per viola e orchestra di Guido Pannain interpretato da Lina Lama con arco preciso e dovizioso, sollecitante le possibilità dello strumento fino a vincerne la costituzionale umbratilità. Il maggior pregio della partitura di Pannain (indipendentemente dal suo peso ultimo) è, per dirla scherzando, la straordinaria precisione dell'indirizzo: destinata alla viola, della viola rispetta la segreta e robusta struttura, la *silhouette*, fin le inclinazioni, calzandole a pennello come il vestito di un grande sarto. A parte l'appariscenza della scrittura solistica (tutta di pugno dell'Autore, fino all'ultima nota della elaborata *Cadenza*), e la perfetta e discreta complementarità di quella orchestrale, di questo *Concerto* non si può non apprezzare vivamente la struttura euritmica di ciascun tempo e dell'intero organismo, felicemente configurantesi come un arco di cui il Largo centrale poggia tranquillamente sui due pilastri: l'Allegro molto iniziale, un po' faticoso nella sua nobile tensione che raramente si allenta in riposanti schiarite, e l'Allegro deciso finale che con alquanta precipitazione (come in molti illustri precedenti) tende verso la fine, rapidamente esaurendosi la felice tensione iniziale.

L'ultimo programma della abbastanza densa stagione comprendeva un *Preludio epico* di Rubino Profeta e il *3° Concerto* per pianoforte e orchestra di Bartòk, eseguito da Sergio Fiorentino, pianista musicalissimo e orientato verso espressioni prevalentemente romantiche, con risultati specialmente apprezzabili proprio nei passi meno bartokiani dell'opera: là dove il dettato dell'Ungherese inaspettatamente si filette, in curve di sottilissima malinconia. Dedicato «a tutti gli artisti morti per causa di guerra», piuttosto che *epico* il *Preludio* di Profeta suona elegiaco e quasi nostalgico. Nonostante gli squilli e le fanfare blandamente marziali, la tragica terribilità del conflitto ci perviene attutita e come ovattata: la nativa mitezza dell'Autore prevale sulla programmatica intenzione inducendo l'ascoltatore a dispetto del titolo e sul filo di suggestive sequenze strumentali in uno stato d'animo meno preoccupato e genericamente orientato verso la preghiera. Che è un risultato forse meno ambizioso, ma più consolante.

La stagione sinfonica del S. Carlo, della quale ci siamo finora occupati, è stata inframmezzata, da alcuni *récitals* affidati a «firme» illustri o addirittura celebri. Volete conoscerle? eccole: Benedetti-Michelangeli, Ciccolini, Milstein, Rubinstein, Stern. Vi basta? no? Volete sapere se sono state «applaudite»? Andiamo, via! E l'Accademia, che ha fatto? ha inaugurato anch'essa la stagione con una illustre «firma»: Nikita Magaloff. Pochi giorni dopo, ha avuto il merito di far conoscere ai napoletani un'altra pianista, Monique Haas, già largamente nota all'estero e sicuramente inserita nel «nel giro internazionale», secondo un'espressione cara ai programmi dell'Accademia. La Haas si è fatta vivamente apprezzare per le sue interpretazioni di timbro sano e schiettissimo (nonostante il gusto raffinato di cui sicuramente testimoniano). La stagione continua.

Mentre la Scarlatti sta per lanciare il suo Sputnik (anche qui inaugurerà Benedetti-Michelangeli), al S. Carlo si intensificano le prove per il boitiano *Nerone* che andrà in scena il 30 novembre. Valeva la pena, non valeva la pena di svegliare dal sonno la macchinosa partitura? Ecco le domande inevitabili, in fatti incrociantisi negli ambienti teatrali non solo napoletani. E la crisi? forse ce la siamo sognata? Com'è, come non è, quando leggerete queste note l'incendio dell'*oppidum* si sarà spento da un pezzo, e la stagione procederà spedita verso le altre tappe del programma, tutto sommato interessante e abbastanza vivace, comprendendo un buon numero di novità, delle quali non mancheremo di informarvi a tempo opportuno.

GIACOMO SAPONARO

SPOLETO

Il Festival dei Due Mondi organizzato da G. C. Menotti

Mentre a Spoleto si svolgeva, con il rilevato successo, la Stagione lirica dello Sperimentale, il maestro Gian Carlo Menotti, in una sala dell'Accademia Spoletina, ha tenuto una conversazione per spiegare i fini e le particolarità organizzative dell'annunciato Festival dei Due Mondi. In verità il Menotti — autore divenuto popolare con alcune opere che hanno rivelato specifici caratteri di pronta comunicativa — aveva già tenuto una conferenza-stampa all'Associazione della Stampa Estera di Roma sullo stesso argomento, ma a Spoleto il compositore ha parlato, come si dice, «con il cuore in mano», svelando agli spoletini un vecchio progetto e una sua sempre viva passione. Ne è risultato un colloquio fra amici, con interventi di ammirati ascoltatori, che hanno dato la possibilità di chiarire tutte le idee, in verità fino a ieri assai confuse. In che cosa consiste, dunque, questo Festival di cui si sono lette notizie non sempre esatte? Per rispondere a una simile domanda la cosa migliore sarà quella di lasciar la parola al Menotti. Egli, infatti, ha detto testualmente: «Il Festival si propone, anzitutto, di presentare nuovi giovani talenti, sotto la guida di artisti già affermati, davanti a un pubblico internazionale; in secondo luogo, come è detto nel titolo stesso della manifestazione, ci si propone di favorire l'incontro di giovani artisti del Vecchio e del Nuovo mondo, offrendo loro l'occasione di lavorare insieme, di avere utili scambi di idee, e di trarre profitto dalle reciproche esperienze».

Come si vede si tratta di un programma assai bello che però merita una più sottile spiegazione e illustrazione. Desiderio degli organizzatori è di dare inizio al Festival il 5 giugno prossimo. Sarà possibile? Tutto sta a vedere se il piccolo teatro, capace di poco più di trecento posti, che risiede nella incantevole piazza del Duomo di Spoleto, sarà pronto per tale data. In compagnia del Menotti abbiamo visitato questa sala e l'abbiamo trovata oltremodo graziosa. Indubbiamente c'è da fare qualche lavoro importante, perchè il vecchio Cajo Melisso, fino a pochi anni fa, era adibito a cinematografo e in carnevale serviva perfino per organizzare veglioni. Molte cose vanno tolte, molte altre vanno rimesse, rinforzate e migliorate. I soldi non saranno male spesi, in quanto il locale offre molte possibilità. Si dirà che trecento posti sono cosa irrisoria, ma al Menotti sono sufficienti soltanto trecento ascoltatori per poter affermare certe sue idee personali. Del resto c'è da utilizzare anche il Teatro Nuovo — dove si tengono annualmente le Stagioni liriche dello Sperimentale — che è veramente una sala modello, con un palco-

scenico modernamente attrezzato. Diciamo subito che il Festival non sarà soltanto musicale, ma prevede anche un'attività drammatica e una attività ballettistica. Oltre al teatro lirico verrà ospitata musica da camera scelta con speciali criteri.

Addentriamoci un po' nell'organizzazione del Festival. Esso sarà suddiviso in quattro sezioni, a capo delle quali saranno persone ben qualificate. Direttore della sezione musicale sarà il maestro Thomas Shippers, non ancora trentenne, che ha già diretto al Metropolitan, alla Scala e in altri teatri importanti. Egli è stato anche a capo di orchestre europee e americane: si tratta, perciò, di un musicista che, benchè giovane, possiede già una vasta esperienza.

A capo della sezione di danza sarà il coreografo John Butler che oltre ad aver lavorato in America, ha fatto qualche utile accostamento all'attività televisiva. Mentre in America è stato chiamato al New York Opera City, in Italia ha presentato varie coreografie al Festival del balletto di Nervi ottenendo qualche notevole successo ampiamente registrato dalla stampa internazionale.

Per la sezione teatro drammatico, il Menotti si varrà della collaborazione di José Quintero, il brillante regista del Circle-in-the-Square Theatre di New York, altro elemento d'eccezione, aggiornatissimo nei riguardi della tecnica moderna, desideroso di raggiungere formule nuove che nulla abbiano a che vedere con il più comune repertorio.

Dal momento che il Festival non disprezzerà la pittura e, in generale, le arti figurative, c'è naturalmente bisogno di un direttore della sezione Arti. Sarà l'italiano Giovanni Urbani della direzione dell'Istituto del Restauro in Roma, apprezzato e valente critico e storico dell'arte.

Ora si vorrà sapere qualche cosa del programma da svolgere. Ebbene il Menotti tiene a far sapere che egli non punta sulle novità assolute, ma desidera portare a Spoleto lavori che già hanno avuto il loro favorevole battesimo. Si potrebbe dire che, quello dei Due Mondi, sarà il Festival delle «seconde rappresentazioni» di successo. Ecco intanto che Luchino Visconti ha già dato assicurazioni per la presentazione di una serata di teatro italiano, mentre il coreografo, ormai famoso, Jerome Robbins (il braccio destro di Balanchine) porterà in Europa una compagnia di giovani ballerini che svolgerà un programma ben elaborato e presenterà una nuova edizione delle *Noces* di Stravinski. Il regista francese Raymond Rouleau presenterà, in francese, l'*Arlesienne* di Alphonse Daudet, con musiche di Georges Bizet. Tutti i lavori presentati, infatti, verranno eseguiti nella lingua originale. Nessuna traduzione o revisione, perciò. Altre serate verranno organizzate con capitali forniti da industrie o ditte italiane, alcune delle quali, come la Montecatini, si sono già prenotate per offrire una serata di speciale interesse, preventivamente definita. Il Menotti ha raccolto la maggior parte dei capitali in America e altri ne raccoglierà in un viaggio che sta effettuando. Di modo che la stagione — che durerà cinque settimane — si presenterà sotto i migliori auspici. Menotti intende anche interpellare registi e scenografi, critici e studiosi, concedendo loro una intera serata che essi potranno svolgere a loro piacimento. Quante volte gli artisti si sono lagnati di non poter realizzare quello che essi hanno in testa? Ecco giungere una buona occasione per dar prova di ciò che sono capaci di fare. Il Menotti offre loro un teatro attrezzato e un'intera serata.

Tra le opere liriche si desidererebbe mettere in scena una partitura vecchia di indubbio interesse. Si è pensato, ad esempio, ad un *Otello* di Rossini, ma non si sa bene se potrà raggiungersi lo scopo, in quanto occorrono ben cinque tenori e questo è uno scoglio grave, dati i tempi che corrono.

Forse il lettore si è già fatta una domanda: Perchè Menotti ha scelto proprio Spoleto che è una cittadina deliziosa, sì, ma non posta sul grande tronco ferroviario? Ecco la risposta testuale data dal Menotti: «Dopo aver viaggiato molto in Italia, ho scelto l'antica e ancora intatta città di Spoleto per vari ragioni. In primo luogo, perchè qui si trovano due teatri: un teatro d'opera (il Nuovo) con attrezzature moderne e con una capacità di oltre mille posti; e un incantevole piccolo teatro di trecento posti (il Cajo Melisso) che intendo restaurare come conviene». Non va dimenticato che i due teatri sono stati messi a disposizione del Festival. Una difficoltà non piccola da superare sarà quella dell'alloggio degli artisti e del pubblico, dato che Spoleto non è davvero ricca di alberghi. Il Menotti ha pensato di rimodernare un albergo nella vicina Monteluco e ha fatto anche qualche progetto per una eventuale pensione di carattere moderno da sistemare in un palazzo posto in una piazza centrale della città.

Il progetto è bello, ma è anche difficile. Data l'originalità dell'idea dobbiamo augurare la più bella riuscita alla manifestazione. Non mancheremo di tenere informati i lettori.

MARIO RINALDI

TORINO

Terminata la parentesi estiva, l'attività musicale riprende a far parlare di sè a metà ottobre per poi acquistare nel mese successivo un ritmo più intenso che conserverà regolarmente fino a primavera inoltrata.

Il «via» ufficiale alla stagione 1957-58 lo diede, inaspettatamente, il ben noto Quartetto d'archi di Torino (Enrico Giaccone, Galeazzo Fontana, Carlo Pozzi, Giuseppe Ferrari), eseguendo al Circolo della stampa interessanti musiche cameristiche, comprendenti, fra l'altro, il *Quartetto* n. 3 di Ferenc Jacobi (un magiaro, poco noto da noi, che vive a New York) in prima esecuzione per l'Italia: si tratta di un'opera che persegue, con risultati complessivamente apprezzabili, lo scopo di conciliare modernità di forma e romanticismo di contenuto.

Successivamente ebbe inizio la consueta Stagione sinfonica d'autunno del Terzo Programma radiofonico che, attraverso una serie di otto concerti in programma dall'11 ottobre al 29 novembre, presenta particolarmente musiche in prima esecuzione oppure raramente eseguite. Fra le prime segnaliamo la suggestiva cantata *An Mathilde* di Luigi Dallapiccola, eseguita per la prima volta il 16 ottobre 1955 in occasione delle Giornate Musicali di Donaueschingen, e un'avanguardistica *Composizione* per orchestra del veziano Luigi Nono. Fra le altre musiche ricordiamo la divertente *Cantata del caffè* di J. S. Bach, la diseguale *Favola d'Orfeo* di Casella (mediocre l'esecuzione vocale), il significativo *Concerto* per viola e orchestra di Zafred, l'ampio e ormai classico *Concerto* per pianoforte e orchestra di Schönberg e l'alquanto prolissa *6ª Sinfonia* di Mahler. Tutte le composizioni citate vennero eseguite, con altre, nei primi tre concerti della stagione, diretti rispettivamente da Mario Rossi, Bruno Maderna e Harold Byrns.

Sul finire del mese anche le varie Società musicali, ad onta delle persistenti difficoltà di ordine finanziario, ripresero la consueta attività stagionale, presentando programmi imperniati sui nomi di celebri solisti e di sperimentati complessi orchestrali. A uno di questi — I Virtuosi di Roma, diretti da Renato Fasano — venne anzi affidato il compito di inaugurare, nel nome di Antonio Vivaldi, il ciclo concertistico organizzato dalla Società di Musica da Camera.

Alcuni giorni prima l'Unione Musicale Studentesca, aveva presentato in apertura di stagione il giovane e già altre volte acclamato pianista Friedrich Gulda in un programma misto di Mozart e Debussy. Toccò poi a Nathan Milstein di riaffermare l'indiscutibile validità del suo alto magistero violinistico, scegliendo per i numerosi soci e sostenitori degli Amici della Musica la *Sonata* n. 3 per violino solo di Bach, la *Sonata* op. 30 di Beethoven e la *Sonata in mi maggiore* per violino e pianoforte di Pergolesi (scelta, quest'ultima, in verità esteticamente molto opinabile, come giustamente rilevò Della Corte, trattandosi della riduzione, compiuta da Alessandro Longo, di un *Trio in mi maggiore* per due violini e basso scritto dal grande marchigiano).

Ancora in campo cameristico ci è gradito segnalare, nell'ambito delle manifestazioni promosse dalla Piemonte Artistico e Culturale, il primo concerto dedicato a quelle *Vecchie canzoni popolari del Piemonte* raccolte e trascritte da Leone Sinigaglia, di cui si è dottamente occupato Riccardo

Allorto su *Ricordiana* nel giugno scorso. Al vibrante successo della manifestazione validamente contribuì il soprano Cincia Monetti Catapano, accompagnata da Stella Calcina che di quelle stesse canzoni fu tra le prime e più applaudite interpreti.

Infine, a completare opportunamente il quadro dell'attività musicale torinese interviene — benvenuta fra le tempestose procelle romane e il solito pressochè totale disinteresse della stampa cittadina — la stagione lirica autunnale, di cui mentre scriviamo, l'Ente Autonomo del Teatro Regio ha già reso noto il cartellone, compilato in base alle esigenze, non sempre facili a conciliarsi, dell'arte, della cultura da un lato e del repertorio dall'altro. Questa volta i torinesi ascolteranno *Rigoletto, Bohème, Manon, Il Turco in Italia* e un « trittico » comico-giocoso costituito da tre atti unici: la donizettiana *Rita, Le Furie di Arlecchino* di Adriano Lualdi e *Amelia al ballo* di Menotti.

GIORGIO GUALERZI

TREVISO

I risultati dei vari concorsi pianistici internazionali da molto tempo non portano nomi di italiani nei primi posti e noi crediamo che una fra le molteplici ragioni della nostra mancata affermazione sia la leggerezza e la trascuratezza con le quali i nostri giovani si presentano a queste competizioni internazionali. Il Concorso Nazionale di Treviso, nato nel 1954, è divenuto subito importante per la severità delle prove imposte dal bando e per l'accurata preparazione con la quale si sono presentati tutti gli iscritti: l'Enal di Treviso, promotore e organizzatore di questa nobile manifestazione curata in modo particolare del Direttore U. Urbani, ha raccolto anche quest'anno ottimi frutti. Alla iniziativa hanno dato la loro adesione la Segreteria Generale dell'Agimus di Roma, il Centro internazionale delle Vacanze musicali del Conservatorio B. Marcello di Venezia, il Sindacato Musicisti Italiani, l'Ente Turismo, il Liceo musicale Manzato, la Società Amici della musica, inoltre il Comune, l'Amministrazione Provinciale di Treviso e la Cassa di Risparmio. Presidente della Giuria il M° Tito Aprea (delegato dal M° Renato Fasano, Direttore del Conservatorio di Venezia impossibilitato ad intervenire per impegni artistici), e Commissari i Maestri Giuseppe Piccioli del Consiglio Superiore della P. I., Giorgio Vidusso inviato della RAI, Vincenzo Pertile del Conservatorio di Venezia, Aldo Voltolin del Conservatorio di Trieste e Ferrante Mecenati per il Sindacato Musicisti Italiani. Purtroppo la situazione sanitaria difficile dovuta alla recrudescenza dell'influenza, ha alquanto assottigliato le file dei partecipanti che da 28 iscritti si sono ridotte a 10 presenti: malgrado ciò il risultato artistico del concorso è stato veramente lusinghiero.

Dopo le due prove eliminatorie quattro giovani sono stati ammessi alle prove finali e la giuria ha proclamato vincitore Fabio Peressoni di Trieste assegnandogli il premio di L. 250.000 del Comune di Treviso e tre concerti (uno per l'Agimus di Roma, uno per le Vacanze musicali di Venezia e uno per la Società Amici della musica).

Il secondo premio di L. 200.000 dell'Amministrazione Provinciale di Treviso e un concerto per l'Agimus di Roma è stato assegnato alla giovane Francesca Meneghel di Feltre, e a Luigi Galvani di Udine il terzo premio di L. 100.000 della Cassa di Risparmio. Il quarto premio non è stato assegnato mentre una segnalazione è toccata alla concorrente Elisa Donà di Schio.

Poichè abbiamo assistito a tutte le fasi del concorso, pensiamo che i vincitori (età tra i 19 e 21 anni) possano aspirare a posizioni di rilievo nel mondo pianistico nazionale e internazionale: in particolar modo il Peressoni, che ha dimostrato una particolare maturità sia tecnica che musicale interpretando nella prova finale la *Sonata* op. 10 n. 3 di Beethoven, la *4ª Ballata* di Chopin e *Pour le piano* di Debussy.

La Direzione dell'Enal Provinciale di Treviso informa di avere già posto allo studio il regolamento del V Concorso nazionale di pianoforte che avrà luogo nell'ottobre del 1958.

A. V.

SALERNO

Al Teatro Verdi si tennero di recente alcuni spettacoli lirici a carattere popolare, lodevoli come tentativo ma certo non adeguati ad un teatro come il nostro, a parte due nomi di cantanti di nome (il Taddei ed il Filippeschi) che avrebbero dovuto fare da specchietto per le allodole. Ma Salerno è una città di antica civiltà musicale e non abboccò all'amo. Fra l'altro l'esecuzione dei balletti in cartellone avvenne senza orchestra, con il solo pianoforte! Comunque nelle esecuzioni del *Trovatore*, del *Barbiere di Siviglia* e delle altre opere di repertorio (unica novità la *Suor Manuela* di De Bellis) si distinsero in orchestra i pochi ma valorosi strumentisti salernitani invitati allo scopo di salvare il salvabile: specie il violinista Giordano e il flautista Faliero. Auguriamoci che ora l'amministrazione civica sia più prudente ed avveduta nelle concessioni del nostro glorioso teatro, senza farsi influenzare da cattivi consiglieri.

E veniamo a Ravello. Malgrado il grande lancio pubblicitario della manifestazione ed il gran numero di inviati speciali e di ospiti del pingue Ente per il Turismo di Salerno anche quest'anno non possiamo non muovere qualche rilievo alle esecuzioni degli ormai consueti incontri musicali a Villa Rufolo, affidati secondo il nostro auspicio (dopo il non felicissimo esperimento dei robusti bandisti bavaresi della Filarmonica di Monaco) ad un'orchestra di più educato e sorvegliato gusto: quella di Manchester diretta da sir John Barbirolli.

Ci riferiamo al secondo concerto, l'unico da noi ascoltato sulla sacra collina della piccola Bayreuth italiana. Qualcuno ci dirà: ottenuto il mutamento dell'orchestra e del direttore, restituito l'*Idillio di Sigfrido* alle sue auree proporzioni cameristiche (come sostenemmo due anni fa nel corso di una lunga polemica), perchè ancora lamentarsi dell'Ente per il Turismo?

Comunque, a rischio di sembrare pignoli, noteremo che l'orchestra di quest'anno, anche se ha dimostrato di possedere indubbiamente doti di fusione e sensibilità e spesso una salda preparazione tecnica, non ci è parsa severamente selezionata in ogni suo componente. Ad esempio la famiglia degli archi non fu sempre concorde nell'espressione, unita nello scatto e raffinata nella dosatura dei coloriti e nella dinamica dei movimenti: e, si sa, gli archi costituiscono il nucleo principale di un'orchestra.

Quanto al valoroso sir John Barbirolli, che ha un *curriculum* direttoriale dei più significativi e la cui elegante e stanca figura ricorda tanto quella dei *dandies* con fiore all'occhiello della vecchia Inghilterra estetizzante di Wilde e dei preraffaeliti, conosciamo la sua predilezione per le musiche di ristrette proporzioni: per esempio il *Notturno* di Martucci, che una volta diresse splendidamente a Napoli, l'*Idillio di Sigfrido* o appunto il *Prélude à l'après-midi d'un faune* che ascoltammo a Villa Rufolo. Il sensibile direttore penetrò con acutezza ogni più riposto significato del sempre suggestivo brano debussyano, con sottigliezza di spessore fonico e nitore di rilievi timbrici, tenuti in un rapporto costante e stilisticamente ineccepibile di piani e di prospettive.

Il pubblico, quel pomeriggio non foltissimo, accolse con molto entusiasmo anche l'Arcadia raveliana di *Dafni e Cloe*, condotta con sicura mano (e si tratta, come è noto, di una delle partiture più elaborate ed ardue di Ravel, ricca di vaporosi impasti e di effetti inconsueti).

Discontinua ma in complesso notevole la esecuzione della *Quarta* di Brahms; mediocre invece, e senza attenuanti di sorta, l'esecuzione della *Sinfonia in sol minore* di Mozart, di così intima tristezza e profonda malinconia, che venne macchiata dal non purissimo suono degli archi, a volte persino sgradevole (come nel soave *Andante*, pagina fra le più alte del sinfonismo di tutti i tempi).

Una piccola proposta per l'anno prossimo: perchè non invitare, accanto ad una grande orchestra sinfonica, qualche celebre complesso da camera per concerti da tenersi ancora a Ravello, ma in altra, più raccolta e meno turistica, sede?

Chiudiamo queste note ricordando che a Positano, ad iniziativa di una non meglio identificata Fondazione Orfeo, han-

no tenuto un improvvisato concerto i venerandi pianisti Cortot e Kempff per un uditorio in prevalenza di stranieri.

EDOARDO GUGLIELMI

COMO

Nel Salone di Villa Olmo la sera del 21 settembre sono state rappresentate in prima esecuzione assoluta musiche di giovani compositori italiani. Di Bruno Wassil quattro suggestive *Impressioni* per due pianoforti (*Templi antichi - Campagna romana - Strade di Roma - In riva al lago*); di Fausto Broussard due *Liriche* per canto e pianoforte (su versi di Bertonazzi) di fine e profonda espressione in linguaggio dodecafonico; di Tony De Vita una geniale e vivace *Fantasia* per due pianoforti; di R. Hazon (del quale altre volte era stata rappresentata e vivamente applaudita una breve opera *Week End*) il Recitativo ad Aria *Chant amoureux de Louise Labé*, liricamente ricco e di solida struttura. Esecutori il mezzo soprano Ada Cerri e il Duo pianistico Sergio Massaron e Bruno Wassil.

Nel settecentesco teatrino della Villa, la Compagnia I Commedianti in musica di Giulio Paternieri, ha rappresentato *Non havea Febo ancor* madrigale scenico di C. Monteverdi nella revisione di Nino Negrotti; interpreti: C. Micheli e G. De Lama, danzatori; Franca Duval (la Ninfa) E. De Giorgi, E. Casolari e G. Gatti (i Pastori). Sono seguite *La Semiramide in Villa* opera comica di Paisiello nella revisione di A. Amisano e *Arlecchinata*, intermezzo comico dall'opera *Axur, Re di Ormus* di A. Salieri. Interpreti: G. Galli, A. Bonato, E. De Giorgi, O. Borgonuovo. Scene di Benois. Maestro direttore e concertatore Sergio Massaron.

A. V.

ALLA RADIO

Dopo una sequela di lavori appartenenti al consueto repertorio melodrammatico, sono apparse ai microfoni talune delle partiture contemporanee comprese nel cartellone della Stagione lirica della RAI. La serie è stata inaugurata, il 17 ottobre, da *Monte Ismor* di Lodovico Rocca, possente dramma che compiutamente si adegua, come già l'anteriore *Dibuk*, alla particolare poetica e alle disposizioni del musicista torinese, caratterizzatore felice e suggestivo, icasticamente efficace nella interpretazione delle forti passioni umane e, massime, dei sentimenti della folla

A *Monte Ismor* hanno fatto seguito, la sera del 20 ottobre, l'opera comica *Pedro Malazarte* di M. Camargo Guarnieri e l'episodio lirico *Le Serment* di Alexandre Tansman, partiture il cui accostamento, attesa la divergente impostazione estetica di esse, si paleserebbe puramente fortuito se non le accomunassero alcune coincidenze della trama, basata in entrambe sul classico tema dell'infedeltà coniugale, peraltro inteso in chiave burlesca nell'una, tragica nell'altra.

In *Pedro Malazarte* è la proverbiale e annosa storia del marito beffato e contento ad aver sollecitato la pittoresca fantasia di Camargo Guarnieri, uno dei più noti musicisti sudamericani, fornendogli validi elementi per estrinsecare la sua musicalità affabile e spontanea, che trova le proprie linfe vitali nelle melodie e nei ritmi popolari del Brasile.

Tutt'altro lo spirito che anima *Le Serment*, ove, per contro, tra i protagonisti del tipico triangolo sentimentale, ha la meglio il geloso marito, la cui atroce vendetta inesorabilmente colpisce l'incauto amante. Nel musicare la cupa vicenda, ricavata da una novella di Balzac, A. Tansman ha manifestato rare doti di equilibrio mantenendo al racconto il tono distaccato, di rievocazione, che gli è peculiare (alla voce di un recitante è affidata la ricostruzione della storia), accortamente evitando ipertesi abbandoni passionali, pur non mancando di raggiungere momenti di intensa suggestione lirica e di fervente espressività.

In prima esecuzione assoluta venne quindi trasmessa (7 novembre) l'opera in tre atti *Mayerling* di Barbara Giuranna, su libretto di Vittorio Viviani ispirato all'oscuro dramma di cui furono protagonisti, sul finire dello scorso secolo, Maria Vetzera e Rodolfo d'Asburgo

La compositrice siciliana — già misuratasi in campo teatrale con una promettente

Jamanto, presentata al Teatro delle Novità di Bergamo nel 1941 — sembra non aver voluto, in questa sua nuova esperienza operistica, scostarsi gran che dalle forme e dai modi del melodramma tradizionale, pur non mancando di spiegare una tecnica compositiva accorta, anche, sotto taluni aspetti, giudiziosamente aggiornata. La partitura risulta soprattutto caratterizzata dal tono commosso delle melodie vocali, plasticamente delineate, spesso, con subitaneità di trapassi, alternate con sereni accenti di valzer, con giocosi interventi corali: elementi di contrasto, non meramente decorativi, e di precisa funzione ambientale che concorrono a definire la fisionomia del lavoro.

Con un concerto affidato alla direzione di Mario Rossi si è inaugurata il 12 ottobre la Stagione Sinfonica d'Autunno del III Programma. Nella seconda parte della serata, ricorrendo il decimo anniversario della scomparsa di Alfredo Casella, figurava la squisita *Favola di Orfeo*: scelta felice ed opportuna, chè la sobria partitura, oltre a rappresentare uno dei lavori maggiormente indicativi dell'arte casellìana, si afferma quale prototipo, compiuto e precorritore, di opera da camera.

Una settimana più tardi, sempre dall'Auditorium di Torino, Bruno Maderna — chiamato a sostituire l'indisposto Nino Sanzogno — presentava composizioni recenti, quando non in prima esecuzione italiana, di autori nostri. Anzitutto quella *Toccata e Fanfara* di Carlo Prosperi, già diffusa lo scorso anno nell'edizione registrata al Festival veneziano: solido lavoro, del quale peraltro non si può non rilevare il dualismo stilistico esistente fra le sue parti costitutive.

Seguiva *Composizione* per orchestra di Luigi Nono, pagina dettata nel 1952, ma per la prima volta inclusa nei nostri programmi. Il giovane maestro veneziano, seguace convinto delle più radicali scuole musicali contemporanee, e come tale già noto all'estero, si rivela con questo lavoro musicista non povero di singolari doti, soprattutto sul piano tecnico, nondimeno certe sue preziose invenzioni timbriche, certe sue involute raffinatezze intellettualistiche sembrano tradire l'ansia dell'inedito, il desiderio di mostrarsi *à la page*, naturalmente a detrimento della sincerità dell'espressione.

Nuova per gli ascoltatori italiani anche la cantata per voce femminile e orchestra *An Mathilde* di Dallapiccola, eseguita in prima assoluta nel 1955 al Festival di Donaueschingen. Composizione assai intensa che obbedisce ad un preciso impegno poetico, e nella quale abbiamo ravvisato l'inusitata potenza emotiva che contrassegna i più alati raggiungimenti dell'arte dallapiccoliana. A conclusione dell'interessante programma, Maderna, brillantemente assecondato per la parte solistica da Bruno Giuranna, riproduceva il recente *Concerto* per viola e orchestra di Mario Zafred; opera di tersa ispirazione, pervasa da fervido empito lirico.

Il terzo concerto della Stagione vedeva sul podio dell'Auditorium il direttore germanico Harold Byrns, realizzatore attento di un programma dedicato per due terzi a maestri della letteratura espressionista (Berg: *Frammenti sinfonici* dall'opera *Lulu*; Schoenberg: *Concerto op. 42* per pianoforte e orchestra) e per un terzo a Gustav Mahler (*Sinfonia n. 6*) che dell'espressionismo lasciò spesso trasparire nella propria opera l'allucinata atmosfera sonora.

Successivamente (9 settembre), Fulvio Vernizzi, nel corso di un concerto impreziosito dalla presenza della stravinskiana *Sagra della primavera*, fece conoscere in Italia l'op. 152, il *Romancero gitano*, di Mario Castelnuovo Tedesco: sette poemi, tratti dall'omonima opera di Garcia Lorca, stesi per baritono, coro e chitarra. Si tratta di composizione generosamente spagnoleggiante, di elegante e persino raffinata fattura, il cui tono fondamentale viene determinato dal piacevole piglio della tematica popolaresca, fatta sagacemente convergere verso forme polifoniche di una trasparenza e duttilità di linee che non ne contaminano punto la nativa freschezza.

Non poche le composizioni d'ispirazione religiosa messe in onda nella giornata commemorativa dei defunti. Ricordiamo tra l'altro, l'episodio scenico *Il Cieco di Gerico* di Giuseppe Mulè, la nobile cantata *S. Giovanni Latterano* di Pietro Clausetti (concerto Cattini) e, ancora, la pizzettiana *Messa di Requiem* e il *Coro di*

Morti del Petrassi, vale a dire due tra le più alte espressioni della moderna letteratura corale. FA. BRU.

LETTERA DALLA FRANCIA

Il pubblico parigino ha reso un omaggio caloroso e toccante a Igor Stravinski che, dirigendo l'Orchestra Radiofonica di Baden-Baden, diede la prima udizione europea della sua più recente opera, *Agon*, un balletto per 12 danzatori. La prima assoluta di questa composizione aveva avuto luogo a Los Angeles il 17 giugno di quest'anno per festeggiare i settantacinque anni di uno fra gli incontestati maestri della musica d'oggi.

La conversione di Stravinski alla dodecafonia seriale è stata interpretata in diverse maniere. E' avvenuta per mera politica? Per essere in armonia con il gusto del tempo? Per una forma di sincero rispetto nei riguardi di Schönberg? L'esecuzione del *Canticum Sacrum ad honorem S. Marci nominis* del 1955, tanto a Venezia che a Parigi non ci aveva a tale riguardo tolti di imbarazzo. L'ascoltatore non prevenuto aveva l'impressione che, a dispetto del linguaggio nuovo di cui si serviva l'autore del *Sacre* e delle *Nozze*, egli restasse perfettamente se stesso e che il suo *Canticum* fosse stravinskiano non meno dei lavori precedenti.

Si può dire altrettanto di *Agon*, bella struttura per una coreografia astratta in cui gli arabeschi musicali suggeriscono spontaneamente la traduzione in passi e movimenti. Come Picasso, al quale assomiglia per numerosi tratti, Stravinski utilizza ciò che gli hanno affidato gli artisti del passato e tutto ricrea a suo modo. Quando Picasso ridipinge le *Femmes d'Alger* da Delacroix, egli non fa nè una copia nè un *pastiche* ma compone uno stupefacente omaggio al maestro della pittura romantica. Stravinski, parlando la lingua di Schönberg, non solo trova modo di rimanere fedele a Stravinski, ma anche di esprimere con *Agon* la sua ammirazione per i maestri francesi del XVIII secolo. *Agon* è infatti una suite di danze sul tipo delle danze di corte nell'epoca di Luigi XIII e Luigi XIV. I diversi pezzi, ai quali Stravinski ha conservato i nomi di un tempo (Sarabanda, Gagliarda, *Branle, Pas de deux*, ecc.) sono separati da interludi orchestrali di carattere puramente lirico o ornamentale. Queste danze il cui ritmo ricorda i musicisti che precedettero Lulli e Lulli stesso, servono da pretesto ad alcuni sviluppi personali sul tipo di quelli che troviamo nella *Sinfonia in tre movimenti* e in *Jeux de cartes*. L'insieme inizia e termina con una fanfara che evoca Gabrieli. L'orchestra impiegata da Stravinski è una delle formazioni più vaste che egli abbia utilizzato dal 1945 in poi. Ma, poichè gli strumenti non suonano mai tutti insieme, l'ascoltatore ha spesso l'impressione che *Agon* sia stato scritto per un piccolo complesso. L'impiego del mandolino, così caro a Schönberg e a Webern, compare qui a titolo di amichevole citazione.

Uno studio minuzioso di Robert Craft precisa che le parti seriali sono radunate negli ultimi due terzi del lavoro. Ricordiamo che nel *Canticum sacrum* Stravinski ha fatto lo stesso. La tecnica seriale appariva nei tre brani centrali mentre il resto dell'opera si riattaccava formalmente alla scrittura della *Sinfonia dei Salmi*. Da ciò si deduce che l'autore intende stabilire un compromesso tra il linguaggio seriale dei maestri viennesi e il suo proprio, e in effetti la cosa gli riesce assai bene.

Agon possiede grande varietà di toni, di accenti, di significati. « Agon » in greco significa combattimento. Qui si tratta di un combattimento di danza, meglio di una competizione tra danzatori. Stravinski ha voluto gareggiare con Schönberg? In ogni caso, la sua musica nobile, severa, al limite con il disegno e con la matematica, sembra una specie di progetto per 12 danzatori che siano nello stesso tempo geometri e poeti. Opera originale, in ogni caso e senza contestazioni firmata Stravinski.

MARCEL SCHNEIDER

LETTERA DAGLI STATI UNITI

A maggior gloria della musica italiana è indispensabile avvertire che la stagione musicale nuovayorchese ebbe inizio con l'esecuzione in forma concertistica di una opera che, salvo alcune sue sporadiche apparizioni a Filadelfia e a New Orleans, risalenti ad un centinaio di anni or sono, non sembra aver goduto in terra americana di eccezionale fortuna: ci riferiamo all'*Anna Bolena*, la trentatreesima partitura donizettiana.

La realizzazione offertane dall'American Opera Society dimostrò al pubblico (accorso numerosissimo, sì da indurre gli organizzatori a riproporre il lavoro, in più vasto teatro, ad un mese di distanza) come l'opera nonostante i suoi 127 anni di vita, conservi un deciso sapore di novità. *Anna Bolena*, indubbiamente, non si rivela, presa in blocco, un capolavoro, tuttavia si presenta come creazione ricca di sentimento, di passione, capace ancora di commuovere col suo vigore drammatico d'inusitata potenza.

Il meravigliioso Quintetto della seconda Scena e il Finale del primo Atto suscitano profonda emozione; il coro femminile appare tenero e leggiadro. Per l'interpretazione dei due ruoli principali l'American Opera Society ha scritturato due cantanti straordinariamente dotate: Giulietta Simionato, il cui lungamente atteso debutto a New York coincise con la realizzazione della parte di Jane Seymour, e Gloria Davy, giovane soprano negro-americano che alla salda preparazione unisce una notevole sensibilità artistica.

Accortamente distribuite le parti minori, nelle quali si distinsero Kenneth Smith, Richard Casilly, David Smith e George Roberts. Ottimo il coro, istruito da Margaret Hillis. L'orchestra trovò nel giovane Arnold Gamson un eccellente direttore.

All'organizzazione, cui spetta il merito di averci offerto durante la stagione lavori per lo più negletti, siamo debitori di efficaci allestimenti. La New York City Opera Company ha ripreso la propria attività interrotta a causa di una inefficiente direzione che, oltre ad aver provocato gravi danni artistici e finanziari, determinò la rinuncia alla stagione primaverile.

Per la manifestazione inaugurale la scelta cadde nientemeno che su *Turandot*, un lavoro, in effetti, tra i meno convenienti ad un teatro non vasto e per di più inadeguatamente dotato. Giustificati quindi i timori che la temerarietà dimostrata dalla compagnia avevano suscitato. Nondimeno, sotto la guida del nuovo direttore generale, Julius Rudel, il complesso del City Center si disimpegnò onorevolmente, in quanto l'esecuzione apparve sotto ogni rispetto assai pregevole. Benchè l'angusto palcoscenico si rivelasse insufficiente a rendere determinati effetti, sul piano musicale la serata fu senz'altro soddisfacente. Il soprano Frances Yeend palesò buone doti di impostazione vocale, pur non possendendo il volume di voce richiesto dalla parte, tuttavia cantò con sicurezza e proprietà, dimostrandosi matura e sensibile artista.

L'unico debutto della serata fu quello del tenore italiano Giuseppe Gismondi, cantante dotato di bella e limpida voce, molto sonora e ferma nell'intonazione. Il soprano di colore Adele Addison, dalla morbida, lirica voce, costituì il motivo di maggior richiamo della serata. Musicalmente perfetto l'incantevole trio Ping, Pang, Pong (interpreti: Reardon, Huddestlon e Williams). J. Rudel guidò l'orchestra con misura e accuratezza, palesando vivo senso drammatico. E' auspicabile che questa brillante esecuzione non rappresenti che una prima dimostrazione della sua valida ed ispirata arte interpretativa.

La Traviata, seconda opera in cartellone, venne affidata con sensibilità e perspicacia alla direzione dell'italiano Arturo Basile. Ben equilibrati risultarono gli elementi vocali e strumentali; anche l'interpretazione del M° Basile si rivelò particolarmente idonea al temperamento dei cantanti prescelti. Nè Miss Sills, che sostenne la parte principale, nè Mr. Alexander apparvero forniti, nella scena del gioco, dell'indispensabile potenza, nondimeno tutti gli interpreti principali si distinsero per senso lirico e musicalità. Buoni gli scenari, intonati alla modesta e convenzionale regia di Michael Pollock.

La stagione concertistica venne inaugurata dalla Little Orchestra Society, diretta da Thomas Sherman, e fortuna volle che il baritono della Metropolitan Opera, George London, accorresse in volo da Londra per sostituire un collega, salvando la ma-

nifestazione altrimenti compromessa. Egli offerse una drammatica e profondamente intensa riproduzione dei *Chants et Danses de la mort* di Mussorgski. Cantando in lingua russa, London accrebbe la forza dinamica di ciascun canto, riscuotendo, alla conclusione del ciclo, una meritatissima ovazione. La natura drammatica di questi pezzi fu ulteriormente rafforzata dalla sagace trascrizione orchestrale di Eric Simon.

Il Beaux Arts Quartet organizzò una serata dedicata a compositori tedeschi. Vennero eseguite musiche di Haydn, Brahms e, per la priva volta a New York, *Le Tentazioni di Sant'Antonio,* per mezzo soprano e quartetto d'archi, di Werner Egk, stese su di una serie di poesie del poeta francese Michael Sedaine (1719-79). La partitura è gradevole, ed il linguaggio sonoro dell'Egk si rivela assai melodico e piuttosto conformista. La cantatrice Jane Ruetz fu solista di raffinati mezzi vocali e si dimostrò sollecita nell'interpretare le intenzioni dell'autore. Il Quartetto Beaux Arts confermò la favorevole impressione suscitata nelle passate stagioni.

Contrattempi sorti con i sindacalisti della Musicians Union impedirono la preannunciata apertura del New York Philharmonic, affidato alla direzione di Dimitri Mitropoulos, privando così di due concerti gli abbonati. Dopo molte discussioni si addivenne ad un compromesso: gli orchestrali, protetti contro l'aumentato costo della vita, ripresero l'attività, fornendo una vivida esecuzione che culminò con un'ottima ed estremamente drammatica realizzazione della *Patetica* di Ciaikovski. Per sottolineare ulteriormente come al suo inizio la stagione musicale di New York sia stata enormemente influenzata dalla cultura italiana, si deve inoltre ricordare che il primo grande Television Spectacular offerto dalla Rexall Drug Company consistette in una versione musicale della favola di Pinocchio, cui presenziarono in media 29 milioni di spettatori (domenica pomeriggio, dalle 18,30 alle 19,30). Il tono di fiaba della vicenda risaltò convenientemente avendo il direttore e autore dei versi, Yash Frank, saputo mantenere una disarmante semplicità. Tutti i suoi collaboratori, Mikey Rooney (Pinocchio), Walter Slezak (Geppetto), Fran Allison (Fata dai capelli turchini), come pure il compositore, Alec Wilder, ed il coreografo, Hanya Holm, furono, se non brillantissimi, certo assai vivaci, e contribuirono ad offrire uno spettacolo delizioso. Chi scrive non può dimenticare che il Collodi, nel 1880, vendette i diritti d'autore per circa 500 dollari, mentre, per contro, il costo della presente edizione televisiva si aggira sui 350.000 dollari.

A parte il fatto che *Pinocchio* è oggi tradotto in tutte le lingue, non escluse la gaelica e la samoana, e rappresenta certamente il libro più letto dopo la Bibbia, il nome di Collodi non figurò in alcun modo fra quelli dei 57 personaggi ed interpreti, come fra quelli dei direttori, produttori, assistenti, coordinatori, supervisori, ecc.

Per quanto i lavori di Manuel de Falla difettino di senso teatrale e di spirito drammatico, l'allestimento di due dei suoi più conosciuti lavori, *La Vida breve* e *El Amor brujo*, presentati in autunno dalla New York City Center Company, riscosse molto favore. Dal podio, José Iturbi rese con devozione i più singolari aspetti della musica, e siccome lo stile di Falla gli è congeniale, ottenne dall'orchestra colore, scorrevolezza ed efficacia ritmica. Più che adeguati i cori, ed il complesso, salvo qualche eccezione, si rivelò ben scelto.

La Vida breve è un vivace, animato poema ricco di colore e di senso tetrale; la musica che la innerva e che scaturisce piena di spirito andalusiano è deliziosa.

El Amor brujo, composto dieci anni più tardi, allorchè il compositore, stabilitosi a Parigi, aveva intimamente assimilato il raffinato e sottile linguaggio musicale francese, dimostra che de Falla, aveva dilatato la propria natura di musicista profondamente spagnolo, fino ad affermarsi compositore eminentemente europeo.

Delle interpreti, Consuelo Rubio, protagonista dell'opera, rivelò una notevole assenza di personalità; mentre Gloria Lane, che cantò nel balletto, non fu in grado di inserirsi convenientemente nel gioco d'insieme.

Adeguati ai lavori gli scenari — ottenuti in prestito dal Teatro Liceo di Barcellona — sebbene scarsamente illuminati. Pressochè inesistente la regia di Jean Dalrymple. Assolutamente inadatto al compito il corpo di ballo cimentatosi nel balletto. Tali lacune trovarono nondimeno un compenso nell'elegante, vivace musica tutta pervasa di suggestiva atmosfera spagnola.

TRUDY GOTH

LETTERA DAL BRASILE

In questi ultimi mesi l'attività in S. Paulo s'è ridotta essenzialmente ad una modesta serie di concerti sinfonici. Non sono mancate, è vero, esecuzioni di certo livello (abbiamo pure avuto due o tre spettacoli teatrali di qualche interesse) ma, in generale tutto si è svolto in tono minore. Si spera di avere tra breve una attività più completa (e meglio organizzata) e in attesa cercheremo di informarvi succintamente sui principali concerti dei mesi passati.

Cominciamo col menzionare i due concerti diretti dal M. Souza Lima, con l'Orchestra Sinfonica Municipale, all'inizio della stagione. Furono ottimi solisti il pianista Jaime Ingram (*Concerto* di Kachaturian) e il violinista Schwartzmann Natan (*Sinfonia spagnola* di Lalo). Tra le musiche eseguite due partiture di un certo interesse; le danze dal balletto *Estancia* dell'argentino A. Ginastera e una simpatica *Toada* del giovane Osvaldo Lacerda di S. Paulo.

In seguito lo stesso complesso si è ripresentato diretto dal M° Zacharias Autuori. Oltre a note musiche di repertorio, si è avuta la prima esecuzione in Brasile di un *Concerto* per pianoforte e orchestra di H. Villa Lobos. Solista la signora Felicia Blumenal alla quale il celebre compositore brasiliano ha dedicato questo suo lavoro. In altri concerti del M° Autuori vi è stata una insufficiente preparazione e i risultati sono stati purtroppo, alquanto mediocri.

Nei primi giorni di marzo si è conosciuto il risultato del Concorso Internazionale di Musica Contemporanea José Angel Lamas di Caracas (Venezuela). Il 1° Premio è stato assegnato al noto compositore brasiliano Camargo Guarnieri per il suo *Chôro* per pianoforte e orchestra. Al ritorno in patria, il compositore è stato ricevuto in speciale udienza dal Presidente della Repubblica che ha espresso all'illustre Maestro il compiacimento suo e dell'intera Nazione per i successi riportati all'estero, successi che contribuiscono in modo particolare al rafforzamento del prestigio dell'arte brasiliana nel mondo. In S. Paulo è stato quindi organizzato un Festival C. Guarnieri, sotto la direzione del M. Souza Lima, con il seguente programma: *Encantamento, Dança Brasileira* e *Chôro* (Premio di Caracas) per pianoforte e orchestra; solista è stato Arnaldo Estrela.

Successivamente abbiamo avuto una visita del Teatro de Opera de Camara de Buenos Aires, un ottimo complesso costituito soltanto due anni or sono e che ha già raggiunto notevoli risultati. Il gruppo di Buenos Aires ha presentato quattro divertenti operine: *Pimpinone* di G. P. Teleman, *Il Maestro di cappella* di Cimarosa-Zanon, *Il Filosofo di campagna* di Galuppi-Wolf Ferrari e *Hin und Zurück* di Hindemith. La critica è stata larga di elogi e noi ci auguriamo di poter applaudire nuovamente quest'ottimo complesso argentino. L'Opera da Camera è apparsa una novità per S. Paulo; ebbene, perchè non porre rimedio a questa lacuna della nostra attività? Perchè non imitare l'esempio del gruppo di Buenos Aires?

L'Orchestra Sinfonica Municipale è passata poi sotto la direzione di Armando Belardi che nel suo primo programma ha incluso il *Concerto dell'estate* di Pizzetti, il *1° Concerto* di Rachmaninov (solista Iris Bianchi) e la *Sinfonia do trabalho* di Francesco Mignone. Il Belardi ha diretto poi l'oratorio *La Resurrezione di Lazzaro* di Perosi e in un successivo concerto, oltre ad opere del normale repertorio, l'ouverture *Tàcho* di Mignone. Dell'ultimo programma del M° Belardi menzioniamo la prima esecuzione pubblica del poema per coro e orchestra *Exaltaçao de Anchieta* del giovane brasiliano Theodoro Nogueira.

La Radio Gazeta di S. Paulo in collaborazione con la Ricordi Brasileira ha

voluto rendere omaggio alla memoria di Arturo Toscanini. Dopo un elevato discorso tenuto dallo scrittore e deputato Menotti del Picchia, l'Orchestra Sinfonica della Radio (direttore A. Belardi) ha eseguito il *Concerto funebre* di Vivaldi, le *Fontane di Roma* di Respighi ed alcune pagine sinfoniche di Mancinelli e Boito che furono care al grande scomparso.

Finalmente è giunto tra noi il noto direttore francese Jean Martinon che, com'era previsto, ha un po' sollevato la temperatura del nostro pubblico. Malgrado il numero insufficiente di prove e il suo malfermo stato di salute il Maestro ci ha dato delle bellissime esecuzioni e l'Orchestra Sinfonica Municipale (che a volte appare indifferente, stanca o svogliata) s'è dimostrata una meravigliosa collaboratrice. Pubblico abbastanza numeroso e moltissimi applausi. Nuovo per S. Paulo, il *Concerto campestre* per clavicembalo e orchestra di Poulenc, che ha avuto nella signora Alda P. Hollnagel una ben preparata e sensibile interprete.

Nel secondo concerto Jean Martinon ha diretto due brani (*Et incarnatus est* e *Gloria*) del brasiliano padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830). Si sperava che il Martinon ci offrisse un maggior numero di opere del suo repertorio francese (le migliori partiture di Debussy o i *Quadri* di Mussorgski-Ravel, ad esempio, vengono interpretate dal Martinon in maniera degna dei maggiori maestri del nostro tempo), ma avendoci egli promesso di ritornare, speriamo che il pubblico di S. Paulo abbia la possibilità di apprezzare più a fondo le non comuni qualità del valoroso artista.

Un complesso strumentale la cui attività è ora seguita in tutto il Brasile con certo interesse, è la Orchestra Sinfonica Juvenil del Museo d'arte di S. Paulo diretta dal M. Mario Ferraro. Il complesso, composto di più di 50 giovani strumentisti, ha dato in questi ultimi mesi numerosi concerti alla televisione, nelle principali sale da concerto e recentemente ha avuto l'invito per una serie di concerti a New York e Londra. Nell'attività di questa singolare orchestra, un particolare interesse è rappresentato dall'alto valore culturale dei programmi. Infatti nulla del comune repertorio sinfonico, ma, presentate con una certa coordinazione intenzionale, importanti quanto sconosciute opere del passato. Recentemente il M. Mario Ferraro, ha ottenuto un notevole successo nella città di Santos con un programma comprendente Monteverdi, Vivaldi, Provesi e Villa Lobos.

Dopo un'esecuzione a Radio Gazeta della *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi (interpreti Allegrucci, Lazzarini, Novello, direttore Belardi) ancora un concerto sinfonico diretto da Souza Lima con la partecipazione di Rudolf Firkusny. Il celebre pianista ha eseguito il *1° Concerto* di Brahms. Il compositore Francesco Mignone ha poi diretto, con l'orchestra sinfonica di Radio Gazeta, un programma quasi interamente dedicato a sue musiche. Ricordiamo la *Suite asturiana* e la *Fantasia brasileira* per pianoforte e orchestra, nella buona esecuzione di Fritz Jank.

Ricordiamo, a chiusura del mese, un concerto diretto da Camargo Guarnieri a Radio Gazeta. L'illustre musicista ha presentato il *Chôro* per pianoforte e orchestra (solista A. Estrela), il *Prologo e Fuga* e tre *Ponteios* per orchestra.

Diamo infine qualche breve notizia sui principali concerti da camera svoltisi in quest'ultimo periodo. Grande successo ha ottenuto il violoncellista Pierre Fournier mentre l'ottimo duo pianistico Gorini-Lorenzi è passato inspiegabilmente quasi inosservato. I Piccoli Cantori di Vienna sono stati accolti con grande simpatia e il Quintetto Chigiano (per la prima volta in Brasile) ha avuto successi senza precedenti. La critica è stata unanime nell'indicare il valoroso quintetto italiano (Brengola, Stefanato, Leon, Filippini, Lorenzi) come il miglior complesso del genere esistente nel mondo al giorno d'oggi. In aprile è ritornato il celebre arpista Nicanor Zabaleta. Le esecuzioni del grande virtuoso son piaciute moltissimo e la critica ha registrato ancora un grande e vero successo in S. Paolo. Intervistato dal quotidiano *A Gazeta*, Nicanor Zabaleta ha fatto delle dichiarazioni che ci hanno sorpresi. Accennando alla letteratura per arpa, l'illustre musicista ha indicato Parish-Alvars come massimo compositore del periodo romantico, seguito da Berlioz, Meyerbeer e Wagner. Ora, osserviamo, come si può amare Bach, Beethoven, Verdi o Wagner e nello stesso tempo sopportare (e divulgare) la musica di arpa del secolo scorso scritta appunto da un Parish-Alvars? (E dato che ci siamo perchè non aggiungere i vari Bochsa, Godefroid, Oberthur, Hasselmans?). Ciò era forse scusabile all'inizio di questo secolo quando cioè l'arpa non aveva praticamente una letteratura di un certo valore. C'è poi chi dice che Berlioz e Wagner furono i primi a valorizzare l'arpa nelle loro partiture. Confessiamo che questo valorizzare non ci convince per nulla.

Le loro parti d'arpa sono insignificanti in confronto per esempio, a quelle scritte da Debussy e Puccini. Tra i contemporanei Nicanor Zabaleta ha poi indicato Mario Zafred e sta bene; ma come dimenticare l'importante produzione di un Marcel Tournier (che tra l'altro, se la memoria non ci tradisce, è stato il maestro del Zabaleta) e l'opera fondamentale nella letteratura contemporanea del grande arpista-compositore M° Carlos Salzedo?

MARIO VIVIANI

LETTERA DALLA GERMANIA OCCIDENTALE

Nell'idillico parco di Schwetzingen, nel piccolo teatro che si gloria dei nomi di Gluck e Mozart, si svolgono da alcuni anni degli interessanti Festival musicali. Allettati dalla prima esecuzione dell'opera *Il Revisore*, che Werner Egk ha musicato sulle traccie di Gogol, vi abbiamo visto accorrere da ogni parte amatori e musicisti. La piccola opera sintonizza perfettamente con la deliziosa cornice di Schwetzingen, tanto per l'esigua compagine scenica quanto per la sua struttura, che si vale di un piccolo gruppo di archi e fiati, strumenti a percussione, arpa e pianoforte. E' un'opera quasi cameristica, e il complesso di strumenti e solisti, in un andamento brioso da opera buffa, ha suscitato l'interesse di molti Sovrintendenti. Alcune parti squisite, come la scena del cavaliere d'industria o le brevi pantomime nella scena della corruzione del revisore, emergono in questo spettacolo che si innalza con garbo, umorismo e gaiezza, al livello dell'opera comica vera e propria. Salito sul podio, Werner Egk ci ha offerto il consolante spettacolo di un brillante uomo di teatro che sa rifuggire dal volgare esibizionismo, offrendo garbatamente ai contemporanei una piacevolissima commedia musicale. Il pubblico accolse con entusiasmo l'eccellente esecuzione fattane dall'orchestra di Stato di Württemberg e dall'orchestra della Radio della Germania meridionale e soprattutto dai protagonisti Gerhard Stolze e Fritz Oliendorf.

La tendenza alla così detta Opera letteraria, iniziata già da Debussy con il *Pelléas et Mélisande* e fiorita con Strauss-Hoffmannsthal, è passata anche all'attività operistica, straordinariamente produttiva, della Germania di oggi. L'iniziativa recente del Teatro Tedesco del Reno che ha scelto come titolo della sua coraggiosa attività Il *Teatro Musicale del XX secolo*, ha portato a un successo clamoroso il trentaduenne compositore di Mannheim, Giselher Klebe, chiamato oltre trenta volte alla ribalta. Un promettente talento che si muove sul terreno di una musica dodecafonica ben sorretta da virtuosismo tecnico e da espressività efficace, avvincente nella caratterizzazione dei personaggi del dramma di Schiller *I Masnadieri* e nello scorrevole avvicendarsi delle scene. Affascinante e pittoresca la scenografia di Dominik Hartmann che ha creato l'atmosfera cupa e raccapricciante del castello, alternandola alle scene sanguinose della rivolta nella foresta boema. Timbri e impasti orchestrali di effetto incantevole e repentini mutamenti della tecnica seriale si allacciano ad accordi tonali, laddove la caratterizzazione dei personaggi, quello di Amalia ad esempio, lo richieda. A chi ponesse poi la questione se le preferenze del giovane musicista siano andate alla parte strumentale piuttosto che a quella vocale risponderebbero immediatamente i cantanti dicendo di aver avuto agio di spiegare naturalmente la voce e di cantare con tutto lo slancio richiesto dall'opera. Fra i protagonisti ricordiamo: Elizabeth Schwarzenberg (*Amalia*), Ingeborg Lasser (*Pietro*), Helmut Fehn

(*Mohr*) e Walter Beissner (*Carlo*). Reinhard Peters il direttore, è una nuova conoscenza e siamo lieti di salutare in lui un autorevole acquisto delle giovani leve.

Il vigoroso e lineare Wolfgang Fortner, parecchi anni fa, aveva presentato a un Festival di Francoforte la scena drammatica *La Foresta,* sul poema. tra simbolico e reale, di Federico Garcia Lorca. Oggi il cinquantenne tedesco, apprezzato insegnante di composizione e artista coscienzioso, ha musicato l'opera *Nozze di sangue* per il teatro di Colonia. La «Tragedia lirica» di Lorca (tale è il sottotitolo del libretto) tratta di mistici delitti, di eventi alle frontiere della realtà in deserti notturni. All'impiego della voce umana si aprono qui possibilità impensate, perchè essa modificandosi via via, dal linguaggio comune del padre, del fidanzato e del taglialegna, si muta in una specie di gregoriano allorquando si tratta di fanciulle, madri o della luna magica, mentre le figure del gruppo attorno a Leonardo, la sposa e la madre, spiegano un canto melodico. Voci sussurranti, risa sommesse e una specie di canto di tregenda completano queste specialissime manifestazioni vocali. Archi, fiati, chitarre, nacchere, usati con grande parsimonia, creano un linguaggio sonoro originale che, con qualche tendenza all'effetto, si serve anche di forme tradizionali quali il rondò, la variazione, il *lied*, la ballata. Fortner è un eccellente creatore di toni crepuscolari velati, percorsi da qualche venatura folcloristica.

Nel regista Erich Borman, nativo di Colonia, Fortner ha trovato una affinità spirituale, un *partner* sensibile e avvincente; in Walter Gondolf uno scenografo che ha saputo tradurre nei suoi quadri crudi, tendenti all'astratto, la forza viva del testo, mentre il direttore Günther Wand rivelava splendidamente i suoi intimi, forti legami con la musica dodecafonica. Sono note le molte esigenze dell'autore nei confronti dei cantanti i quali devono sapere recitare, parlare e cantare. Perfetta è stata Natalie Hinsch-Grondahl nelle vesti della madre. Questa musica sussurrante, frusciante che spesso si esprime per frammenti folcloristici e che diede immediata evidenza al mondo chiuso e fantastico di Lorca, avvinse irresistibilmente il pubblico eterogeneo di esperti, amatori, musicisti. Per molti di loro il Teatro dell'Opera di Colonia, di recente costruzione, insuperato per eleganza, accorgimenti e tecnica costruttiva, fu una vera sorpresa!

Fra i compositori vitali e ben lontani da ogni convenzione, appartenenti alla generazione di mezzo, è ben conosciuto lo slesiano Richard Mohaupt del quale il Teatro di Karlsruhe ha presentato, in prima esecuzione europea un'opera in un atto, vivacissima e di colorita strumentazione, *La Commedia dei gemelli* (tratta da Plauto) e la gioconda commedia-balletto *La Rissa delle donne d'Atene* (dalla *Lisistrata* di Aristofane). Purtroppo l'orchestra eccessivamente massiccia, guidata da un direttore (A. Krannhals) che non teneva gran conto dei cantanti, ha danneggiato la rappresentazione facendo qualche torto anche allo spirito della composizione. Il regista W. von Stas, dal canto suo, specialmente nei momenti di maggior grazia della commedia, ha condotto gli artisti a una recitazione grossolana. Più favorevole il pubblico alla agile esecuzione della commedia-balletto.

C. SCHWEITZER

NOTIZIE DALL'U.R.S.S.

La musica di Serghei Prokofiev si trova attualmente al centro della vita musicale sovietica. Oltre alle sue popolari composizioni appaiono nei programmi anche cose meno note, raramente eseguite. Di recente, il violoncellista Mstislav Rostropovic ne ha eseguito per la prima volta uno stupendo *Concertino* in sol minore per violoncello e pianoforte. Questa breve composizione in tre parti, di stile molto chiaro, che concilia elementi classici con la tipica lirica prokofieviana, è stata ritrovata dopo la morte del compositore fra i suoi manoscritti. Il *Concertino* è una delle ultime opere di Prokofiev, al pari dell'incompiuto 6° *Concerto* per due pianoforti e orchestra e di due *Sonate* per pianoforte (la *Decima* e l'*Undicesima*) pure incompiute.

Un buon regalo per gli appassionati della musica di Prokofiev è la raccolta di memorie e articoli del compositore, appena uscita in un volume, e completata dai ricordi della sua figura, scritti da eminenti personalità dell'arte. Questa raccolta costituisce, senza alcun dubbio, una ottima base per lo studio della ricchissima eredità di Prokofiev.

All'illustre compositore sovietico tra l'altro, nelle ultime settimane, è stato conferito il Premio Lenin 1957 (alla memoria) per la sua 7ª *Sinfonia*. La stampa sovietica ha così scritto intorno all'avvenimento: «Non è questo il solo lavoro che caratterizza l'opera di Prokofiev e il suo significato nella cultura musicale sovietica. La vita di Prokofiev è stata piena di amarezze e di lavoro intenso. Nonostante la grave malattia che lo minava, egli ha lavorato instancabilmente sino alla fine dei suoi giorni e ha creato molte opere di altissimo livello musicale. Ha composto sette Cantate e Oratori, otto Opere, sette Balletti, sette Sinfonie, nove Sonate per pianoforte, concerti strumentali, romanze, canzoni, musica per il teatro e per il cinema, ecc. Taneiev, Glazunov, Glière, Rimski-Korsakov, Liadov sono stati i maestri e gli educatori di questo insigne musicista. La sua evoluzione artistica è stata ineguale. Ma le tendenze modernistiche del primo periodo hanno gradualmente ceduto il passo a composizioni più aderenti ai valori della vita, in cui la voce del grande musicista ha potuto spiegarsi in tutta la sua ampiezza. La *Sinfonia*, in cui Prokofiev ha infuso tutto il suo genio e la sua perizia, è un inno alla vita, alla gioia, all'amore».

Anche l'«artista del popolo dell'URSS» Galina Ulanova, una delle più illustri rappresentanti dell'arte coreografica sovietica, è stata insignita del Premio Lenin 1957. Così la stampa sovietica ha commentato l'avvenimento: «Il balletto sovietico gode una fama mondiale. Recentemente sul palcoscenico del Covent Garden di Londra la Ulanova è stata incoronata di lauro. I londinesi sono amatori e giudici severi del balletto. Essi hanno visto a suo tempo la ballerina russa Pavlova, che sembrava insuperabile. Tuttavia gli spettatori inglesi non hanno potuto non riconoscere che l'arte coreografica non aveva ancora mai raggiunto un livello così alto, non aveva ancora avuto un'espressione plastica così spiccata come in Galina Ulanova, nell'interpretazione di Giulietta nel balletto *Giulietta e Romeo*, o nella parte di Gisella nel balletto omonimo o, infine, nel *Lago dei cigni*. La Ulanova non è solo una splendida danzatrice. Essa è un'attrice che ha arricchito la tecnica mimica del balletto di un'approfondita trattazione psicologica di ogni figura scenica».

Nello scorso aprile si è svolta con grande successo nella capitale dell'Unione Sovietica, la decade dell'arte e della letteratura tagika. (La Repubblica del Tagikistan è situata nell'estrema parte sud-orientale dell'Asia centrale sovietica, lungo la frontiera con la Cina e l'Afganistan). Gli artisti tagiki hanno mostrato ai moscoviti i loro spettacoli e i loro films, le danze classiche, le opere pittoriche, scultoree e grafiche, l'arte applicata, hanno eseguito le loro canzoni, hanno recitato poesie e così via. Il Presidium Supremo dell'URSS ha conferito onorificenze e medaglie a 314 tagiki per i loro meriti eccezionali nello sviluppo dell'arte e della letteratura nazionale. Tre partecipanti alla decade sono stati insigniti del titolo onorifico di «Artista del popolo dell'URSS».

In una recente intervista il noto pianista sovietico Emil Ghilels così ha riassunto le tappe più importanti della sua carriera: «Sono nato nel 1916 a Odessa in una famiglia numerosa che amava la musica e particolarmente il teatro. Incominciai a a studiare musica all'età di sei anni. Ricordo sempre con gratitudine il mio primo maestro Iakov Tkatc che m'introdusse nel mondo della musica e mi guidò sino al mio primo concerto come solista, dato a Odessa nel 1929. Entrai poi nel Conservatorio di Odessa. Nel 1933 tenni vari concerti nel paese e nel 1935 mi trasferii a Mosca dove terminai il corso di perfezionamento presso il locale Conservatorio. Nel medesimo tempo mi sono dedicato all'insegnamento. Avevo 22 anni quando diedi le prime lezioni. Talvolta mi trovavo a disagio perchè capitavano studenti che era-

no molto più vecchi di me, ma poi mi abituai e del resto anche io mi feci più maturo. Quando dò uno sguardo al passato, non posso dire che la mia sia stata una marcia trionfale. No, è stato un cammino difficile, una serie di ricerche e di scoperte, di delusioni e di gioie. Poi venne la guerra. Diedi molti concerti al fronte e negli ospedali. Ricordo un ciclo di concerti che tenni a Leningrado durante il blocco. Furono anni difficili, ma la nostra fervida vita musicale non cessò nemmeno per un istante. In quegli anni la ricompensa più ambita era la vista dei volti raggianti dei soldati e gli applausi più graditi quelli dei feriti. Nel dopoguerra ho suonato in quasi tutti i paesi europei e negli Stati Uniti. Parigi produce sempre su di me una viva impressione; è una città originale ed affascinante ed è difficile trovarne un'altra che le assomigli.

Negli Stati Uniti mi recai nell'autunno del 1956 e vi rimasi più di due mesi. Mi sono interessato vivamente al mondo musicale americano, collaborando con le orchestre sinfoniche. Vorrei menzionare le orchestre di Boston, Filadelfia, la Filarmonica di New York, la Filarmonica di Chicago e l'orchestra Sinfonia dell'aria. Ciascuno di questi complessi ha un proprio stile inconfondibile, ma al tempo stesso si notano alcune caratteristiche che li accomunano: il grande affiatamento, la coesione di ogni singolo gruppo e di tutta l'orchestra nel suo complesso. Ricorderò a lungo l'incontro con Arturo Toscanini, che è stato uno dei più grandi musicisti dei nostri tempi ». Alla domanda: « Qual'è secondo la sua opinione il migliore dei giovani pianisti sovietici? », Emil Ghilels ha risposto: « Penso che Basckirov e Asckenazi siano i giovani interpreti più dotati e promettenti ».

Grande entusiasmo ha suscitato di recente a Mosca, un concerto di antiche musiche italiane. Il programma comprendeva lo *Stabat Mater* di Pergolesi in edizione originale, il *Concerto grosso in la minore* e il *Concerto* in re minore detto *la Notte*, per flauto, archi e organo di Vivaldi. Interpreti accurati ed efficaci: l'orchestra da camera di recente formazione diretta da Rudolf Barsciai, e le due note ed apprezzate cantanti Zara Dolckhanova e Nina Dorliak.

La critica e il pubblico moscoviti si sono anche vivamente interessati alla recente esecuzione, al Teatro Bolscioi, della Traviata di G. Verdi, interpretata dalla cantante italiana Nara Bacci.

a cura di SERGIO LIBEROVICI

NOTE MUSICALI

modulazioni

Incontri tra musica e T.V. - Per un caso singolare siamo riusciti a captare col nostro modesto ma vivace televisore da 17", una trasmissione, evidentemente portata da certe correnti di aria fredda, diffusa da una lontanissima stazione emittente, posta, almeno a giudicare dal canale utilizzatore (ma non soltanto da questo) al triplice confine tra la Papuasia, il Tibet e la Jonosfera. Ne trattiamo su queste colonne, più o meno felicemente musicali, proprio perchè la trasmissione è stata dedicata al pianoforte; il suo titolo era anzi esattamente questo: « HIYTRKLANYZZ », *che secondo il parere di un esperto di lingue coloniali (esperto vero, non da* Lascia o raddoppia*) vuole appunto significare* Il pianoforte.

Conviene subito dire che non varrebbe la pena di parlare di questa trasmissione, dato il suo livello, se non fosse appunto per la eccezionalità della distanza della trasmittente (circa agli antipodi di questo bel paese) e se non intervenisse, da parte nostra, il desiderio di indicare alla nostra benemerita RAI-TV, la possibilità di sfruttarne l'idea.

Perchè è chiaro che l'idea di porre uno strumento come il pianoforte al centro di una trasmissione televisiva è per qualche aspetto valida; ed è altrettanto chiaro che le strutture organizzative della RAI-TV le consentiranno di riprenderla, semprechè lo ritengano opportuno, conseguendo risultati ben più felici di quelli ottenuti da quella modestissima e neppure bene identificata stazione televisiva coloniale di cui abbiamo per caso potuto ricevere la trasmissione. Comunque riteniamo utile raccontare un poco, sia pure senza troppa precisione, la vicenda del pianoforte, quale è apparsa sul nostro « video » e quale evidentemente si è raffigurata nella testa di quei registi papuotibetano-jonosferici.

La bambina entra in casa della maestra di piano. La maestra le spinge contro il pianoforte perchè la bambina non vuole avvicinarsi. L'operazione è difficile perchè lo strumento pesa assai. Voce di fondo: « Una volta tutte le signorine di buona famiglia... ». Languore. Ma anche oggi ci sono i concerti. Si attacca, goffamente, un manifesto al muro: concerto. La concertista suona su un palcoscenico visibilmente finto. Finisce subito e si alza. Non ha il vestito lungo: la bugia mostra la corda. Il pubblico (invisibile) applaude furiosamente. La signorina col vestito corto ringrazia. Il maestro X suona per qualche decina di secondi motivi dai film di Chaplin. Lo segue il maestro Y che improvvisa. Si dissolve per lasciar posto alla cantatrice che chiarisce: « Il maestro improvvisa... ». Danze classicheggianti su musica pianistica. Fantasista con accento inglese. Imita: a) *il pianista spagnolo,* b) *il pianista distratto,* c) *il pianista di cinque anni,* d) *il pianista miope,* e), f), g)... *altri pianisti... L'organo Hammond è il punto d'incontro tra pianoforte ed elettronica. Il M° K. suona l'organo Hammond; l'elettronica è espressa da puntini luminosi. La bambina (quel-*

la di prima) entra in un cinema. Il cartone animato mostra un pianista che suona con: a) *le mani,* b) *i gomiti,* c) *i piedi,* e) *la testa. Sonorità composite di pianoforte ed organo Hammond. Fine.*

Questa la trama della trasmissione. Ma, nonostante tutto, l'idea non doveva essere così cattiva. Immaginiamo ora cosa potrebbe sortirne una volta che venisse accettata da un'organizzazione televisiva importante, quale ad esempio la RAI-TV. Ed immaginiamo, per spingere il progetto fino ad un punto un poco più avanzato, che la trasmissione venga allestita negli studi di Torino. Quante possibilità, ha la RAI-TV, a Torino: lo splendido Auditorium col suo magnifico pubblico, la famosa orchestra sinfonica, un pianoforte di gran classe; si aggiunga, per compiere il quadro, la possibilità di disporre di un grande e spettacolare pianista, diciamo pure, per non andare tanto lontano, Arturo Benedetti Michelangeli. Ecco dunque gli ingredienti preziosissimi, necessari, per riprendere un pianoforte, o meglio Il Pianoforte *nel suo aspetto più suggestivo (con buona pace di Beniamino Dal Fabbro, che però questa volta dovrebbe essere d'accordo). E via, col* Concerto *di Schumann, tanto per non andare nel difficile. Ma è chiaro che bisogna organizzare il gioco delle varie telecamere secondo precisi intendimenti: riprendere volta a volta il direttore (già immaginato il gesto netto e cordiale di Mario Rossi), la fila elegante dei violoncelli, gli ottoni lucenti, l'autorevole timpanista; con l'occhio alla partitura, però, come si lavora, per dare e per togliere luce, durante le rappresentazioni alla Scala. E poi, naturalmente, si riprenderanno nell'insieme e nei particolari, il pianoforte ed il pianista: la tastiera, le mani, il viso teso nella ricerca delle sonorità più favolose, il gioco misterioso del pedale, legato alla legge stessa del respiro. E ancora andranno sottolineate, con una meditata organizzazione delle immagini, le sonorità singole e le composite; come là, nell'Allegro affettuoso, dove si intreccia il divino dialogo tra il pianoforte e l'oboe (che prova di bravura, per il regista).*

Ma certamente il regista ha da essere scelto con cautela: che sia amico della musica e del pianoforte, così come Lombardi è amico degli animali e Mike Bongiorno è amico dei gettoni d'oro; che sappia quello che vuole, che sposi le esigenze soggettive del video a quelle oggettive dell'audio, che sappia indagare, per antica e coltivata consuetudine, i motivi spettacolari di quella splendida vicenda che è un Concerto per pianoforte e orchestra, oltre a quelli strettamente sonori che ne costituiscono la ragione prima ma non unica; che sia in grado di trarre tutte le infinite suggestioni che si sviluppano dalla dialettica contrapposizione tra l'uno e i cento strumentisti; che intenda realmente studiarsi, da prima, le mille inflessioni che si uniscono a creare il fascino di quella sorta di ricreazione che è l'esecuzione di una musica.

Ed allora si potrà giustamente dire di aver lasciato ben lontani quei timidi balbettamenti tentati dai teleuomini della misteriosa trasmissione descritta più sopra. Ed allora ci si renderà conto, finalmente, che la forza spettacolare di una esecuzione autorevole, in un ambiente adatto e giustamente teso, non ha bisogno di danze malinconicamente allegoriche. Le allegorie di ogni specie, qui sono fuor di luogo; conviene tenerle piuttosto buone per il documentario sull'estrazione della galena dalle miniere sarde.

Il pianoforte non ha bisogno di essere sorretto da tenui lenocinii. La musica in genere deve trovare nel mezzo televisivo uno strumento valido per riproporre i motivi della suggestione, totale e non soltanto sonora, che nasce dal calore dell'esecuzione musicale.

L'infelice esperimento di quella rudimentale trasmissione coloniale può forse essere preso in qualche considerazione. Negli studi di Torino la RAI-TV potrà allestire serate ricche di ben maggiore suggestione.

PANFILO

brevi

È improvvisamente mancato il Sig. Agostino Piceda, vice direttore della succursale di Napoli della G. Ricordi & C.

Attivo continuatore di una fedeltà alla grande Casa Editrice che nella Sua famiglia era tradizione e vanto di oltre mezzo secolo, nell'ambiente musicale partenopeo godeva viva considerazione per la gentilezza del tratto, la signorilità dei modi, la bontà fattiva dell'operare.

I funerali, con largo cordoglio degli intervenuti, fra i quali alcuni dirigenti della G. Ricordi & C. si sono svolti a Napoli il 9 dicembre.

Alla famiglia vadano le condoglianze di Ricordiana

RECENSIONI:

libri

GIANANDREA GAVAZZENI. ***La casa di Arlecchino.*** In-8°, pp. 164. Milano, Ricordi, 1957.

Sono raccolte in questo volume (di "prose, memorie e un dialogo") le prove letterarie più ambiziose di Gianandrea Gavazzeni, che — come sanno tutti i suoi amici — è un caso singolare di eccellente musicista scontento del suo stato, perchè vorrebbe essere un letterato. Chi ha assistito alle prime manifestazioni di questa vocazione seconda (roba d'un quarto di secolo fa) sa quanto oscura, incerta e tormentosa essa fosse. Attraverso quali circonvoluzioni si movesse con stento la penna del nostro Gianandrea. Ed ora qui dentro ci sono almeno due paia di scritti (il *Diario milanese*, *Le "Domeniche" musicali*, *La natura è ostile alla musica* e le ormai celebri *Confessioni di una "festivaliana" del secolo*), che per aerea leggerezza di mano, per incisiva evidenza di notazione, per succosa e compiaciuta proprietà di vocaboli, anche il più incontentabile degli stilisti sarebbe lieto di firmare. E, prova del nove della riuscita, possono essere letti con gusto tanto dal più sprovveduto quanto dal più smaliziato dei lettori.

Belle pagine, che esorbitano dal quadro ristretto della critica musicale, anch'essa praticata con successo, ma non in questo volume, dal nostro musicista. Qui la musica — per lo più la vita della musica nell'esecuzione, il suo rifrangersi nell'ascoltazione pubblica e quel complesso semiserio d'abitudini sociali e mondane che va sotto il nome di "costume musicale" — è soltanto la materia dell'esercizio letterario.

Appassionato esercizio, beninteso, e non solo nel senso già detto d'una vocazione letteraria tenacemente coltivata attraverso un infaticabile aggiornamento di letture, ma anche per l'amore che lega Gavazzeni al "contenuto" della sua letteratura, cioè a quella musica da lui tanto volentieri tradita. Amore pieno di sollecitudine e d'affanno, che lo induce ad esagerazioni di catastrofico pessimismo e a malinconia inconsolabile di previsioni funeste.

Ma del pensiero critico di Gavazzeni, e della singolare involuzione reazionaria — intelligente, ma reazionaria — ch'esso viene attraversando da qualche anno per effetto di quel pessimismo, non conviene intrattenersi a proposito di questo libro dove i temi critici sono declassati a pretesti e superati in autonomia di eleganti risoluzioni formali. Occorre invece segnalare ancora, per opposte ragioni e come un polo positivo e un polo negativo, il primo e l'ultimo degli scritti qui raccolti. L'ultimo, che dà il titolo al volume ed è probabilmente l'unico inedito, è un dialogo "sul Teatro (nel Teatro)" di due inverosimili Soprintendenti, quello in carica e il suo predecessore. Coltissimi Soprintendenti, che passano in rassegna le piaghe del teatro lirico attraverso un'allegorica conversazione, tutta centrata intorno alla maschera bergamasca di Arlecchino e al paesaggio letterario che le fa da sfondo. Questo non è certo uno scritto per lettori semplici: e per la grandinata di preziosissime citazioni, per l'ermetica sottigliezza dei procedimenti allusivi, può valere come esempio della intossicazione letteraria di Gavazzeni nello stadio più acuto.

Tutt'altra cosa lo scritto iniziale, *I luoghi del musicista*. Neppur questo è facile, ma è di squisita e preziosissima stesura. Caso più unico che raro, che solo a un duplice artista come Gavazzeni poteva capitare, è uno scritto che non sta da sè, ma si completa in qualche modo con alcune composizioni musicali dello stesso Gavazzeni, precisamente i *Concerti di Cinquandò*. Non che questo scritto ne sia la spiegazione o il commento, ma tutti insieme, prosa e musica, costituiscono l'attacco più serrato che Gavazzeni abbia mai portato a quello che è il nodo umbilicale dei suoi interessi artistici: l'indagine di quelle che egli chiama le "ragioni native", cioè dei misteriosi rapporti che legano un artista al suo ambiente, i processi osmotici attraverso cui avviene che i luoghi in cui un artista è vissuto — e per luoghi s'intende tutto il mondo esterno: natura, paesaggio, mura domestiche e vie cittadine, persone, ecc. — ne sostanzino la personalità e vadano permeando, con imperscrutabile alchimia, le sue forme artistiche. Un uomo è i luoghi in cui è cresciuto: su questo mistero eleusino dell'espressione artistica convergono le speculazioni estetiche di Gavazzeni. Di qui il suo interesse critico per certi musicisti dove il fatto geografico ed ambientale è più evidente, come i russi. Di qui il suo amore per l'opera come manifestazione musicale della società e del costume italiano.

Nei *Concerti di Cinquandò* e nello scritto che ad essi si riferisce Gavazzeni s'è valso della possibilità di scrutare in se stesso — in se stesso compositore — come avvenga quella misteriosa trasformazione di esterni in interni: come i «luoghi» diventino individuata «persona» e, attraverso il fatto estetico, forme artistiche.

Accade così che questa guida storico-topografica d'una vecchia villa del bergamasco, coi suoi favolosi ricordi d'infanzia, con le pareti trasudanti della ricchezza umana ingrommata da generazioni di storia domestica affettuosamente ricostruita sulla scorta della memoria e delle tradizioni familiari, s'imponga come una poetica esplorazione nel terreno della creazione artistica.

MASSIMO MILA

LA SCALA 1946-1956. A cura di Franco Armani. Milano, Edizioni della Scala 1957. In-4°, pp. 323 con numerose illustrazioni a colori e in bianco e nero.

Per documentare i primi dieci anni di lavoro dalla rinascita della Scala, l'Ente Autonomo milanese ha pubblicato questo elegante volume, folto di illustrazioni, prezioso di attestati. La successione dei fatti, dalla distruzione del teatro nel tragico bombardamento del 1943 all'attuale piena operosità ed efficenza artistica; la continua ascesa dell'Ente, che ha riconfermato con nuove iniziative il suo prestigio mondiale, sono ripercorsi con la eloquenza scarna e positiva della fotografia e delle cifre, disposte in sequenza quasi cinematografica.

Le fotografie: tristezza delle macerie la mattina del 16 agosto 1943; la ricostruzione e la riconsacrazione con l'indimenticabile concerto toscaniniano; gli operisti contemporanei cui la Scala ha dato ospitalità; gli interpreti di maggiore spicco; una scelta di bozzetti per scene fra i più apprezzati; le masse artistiche e i quadri tecnici; visitatori; pubblico.

Le cifre: 1934 manifestazioni lungo il decennio, e di esse 203 fuori sede; 190 tra opere e balletti allestiti (di essi 104 italiani, 86 stranieri). Nelle dieci stagioni liriche si sono seguite 58 novità; le prime esecuzioni nelle stagioni concertistiche sono state 138. Nello stesso periodo la Scala ha accolto 4 milioni di spettatori; ha fatto allestire 858 scene nuove e preparare 29.309 costumi nuovi.

Franco Armani ha dato alla pubblicazione quella signorilità grafica, quella eleganza editoriale di cui ha il segreto. Inoltre è suo alto merito se questa imponente testimonianza dello spirito fattivo e realizzatore di chi presiede l'Ente, ben lungi dall'offrirsi con la gravità seriosa che impronta di solito le pubblicazioni di tono celebrativo, si fa leggere come un racconto.

DO

RECENSIONI:

dischi

I BIS DI ALBERTO MOZZATI. Musiche di Bach. Chopin, Liszt, Granados, Villa Lobos.

Pianista Alberto Mozzati.

Carisch, 1 disco LP da 30 cm., MCA 28004.

Il pianista Alberto Mozzati è artista dotato, consapevole, intelligente e, come tale, assai favorevolmente noto. Questo suo *récital* grammofonico si apre con il *Corale* dalla *Cantata sacra n. 22* di Bach, prosegue con un'*Aria* dalla *Cantata profana n. 208* dello stesso autore, con l'*Improviso Fantasia* e i *Preludi* in re bemolle maggiore e in re minore di Chopin, con la *Polacca* in mi maggiore di Liszt, con la *Danza Andalusa* (dalle *12 Danzas Españolas*) di Granados, e si conclude con *Pulcinella* di Villa Lobos. Il Bach del Mozzati appare apprezzabile per correttezza stilistica ma anche per un suo suono un po' gracile che evoca, a modo suo, la tastiera a becco di penna. Sul terreno sdrucciolevole di quella pagina unica che è l'*Improviso Fantasia* di Chopin, il Mozzati rivela il vero essere suo, che è romantico e chopiniano, soprattutto nel largo e straziato episodio centrale. Questo carattere del Mozzati appare anche meglio nella versione che egli ci offre del *Preludio* ventiquattresimo dello stesso Chopin, eseguito, per la verità, con notevole bravura (il pezzo è difficilissimo sotto ogni punto di vista) e con grande espressione. Anche qui va apprezzato un suono nervoso, sottile particolarmente adatto all'autore. Buoni saggi di mano e d'ingegno il Mozzati offre poi nella brillante *Polacca* lisztiana e nelle pagine di Granados e di Villa Lobos.

C. C. S.

HECTOR BERLIOZ. ***Symphonie fantastique op. 14.***

The Philadelphia Orchestra diretta da Eugène Ormandy.

Philips, 1 disco LP da 30 cm., A 01159L.

Pare strana, ai nostri giorni, la sorte di Hector Berlioz. Il suo nome, quando compare sui manifesti d'un concerto, o, come in questo caso, sulla copertina d'un disco, fa riflettere. E' un nome che tutti quelli che s'occupano di musica conoscono; ma quanti conoscono almeno una pagina di questo autore? Ben pochi. Di lui, i meglio informati ricordano la storia del cannone in orchestra: storia che sembra voler essere riesumata proprio dal disco sopracitato, il quale porta in copertina una caricatura di J. J. Grandville, del 1846. In essa si vede Berlioz in atto di dirigere un'orchestra, tra gli strumenti della quale spunta anche un grosso mortaio. Ascoltando questo disco, una volta di più il caso Berlioz si ripropone all'ascoltatore. Si tratta di musica geniale, potente, fortemente articolata; e come mai non lascia nessuna traccia, come mai non si riesce a configurarla? Molto probabilmente perchè è così poco nota che un primo o secondo ascolto non possono influenzare l'ascoltatore medio, non preparato dal *battage* che è sovente la gloria. Tornando a noi, cioè a questo disco, rileviamo, peraltro, che la *Symphonie fantastique* è una pagina relativamente eseguita e non fa quindi meraviglia che sia stata anche incisa. Essa è in ben cinque movimenti, ciascuno dei quali porta un titolo: divisione e nomenclatura schiettamente letterarie. Il primo tempo

ha addirittura due titoli *Reverie* e *Passions*, il secondo (si noti l'articolo indeterminato) si chiama *Un bal*; il terzo *Scéne aux champs*; il quarto *Marche au supplice*; il quinto *Songe d'une nuit de Sabbat*. Si sa che la *Sinfonia fantastica* era stata cominciata nell'illusione d'un amore, quello di Berlioz per l'attrice Smithson; e che si concluse nella certezza che l'amata non ricambiava il sentimento; e questo spiega il carattere dei sopracitati titoli e il loro riferimento autobiografico. Eppure Berlioz finì per sposare la Smithson.

In questo disco non possiamo che ammirare l'impegno dell'Ormandy il quale, alla testa d'un complesso eccellente, ha dato una versione eminentemente drammatica di questa Sinfonia: forse più drammatica che fantastica come, del resto, e a dispetto del titolo, è in realtà la composizione. Il disco, esposto al *surmenage* d'una orchestra così gonfia e squillante com'è quella voluta da Berlioz è, proporzionalmente, assai ben riuscito.

C. C. S.

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY. ***Concerto in mi minore*** per violino e orchestra op. 64.

MAX BRUCH. ***Concerto in sol minore*** per violino e orchestra op. 26.

Violinista Ruggiero Ricci con la London Symphony Orchestra diretta da Pierino Gamba.

Decca, 1 disco LP da 30 cm., LXT 5334.

Del violinista Ruggero Ricci sappiamo che, nato a San Francisco, si fece un nome negli Stati Uniti e che oggi è il solo violinista, a quanto dicono, capace di suonare i *Capricci* di Paganini come sono stati scritti. Certo è un bel virtuoso, pieno d'estro, con una cavata, si vorrebbe dire, meridionale, vale a dire poco meno, o poco più che rapsodica. Ricci non suona tutto liscio come certi grandi violinisti d'oggi; il suo è un archetto assolutamente latino nella sua calda e discontinua emotività; ma è un archetto, ad ogni modo, solidamente preparato a tutte le sorprese della tecnica, anche più astrusa. Delle sue due interpretazioni in questo disco, chi scrive preferisce decisamente quella del *Concerto* di Bruch. In Mendelssohn gli effetti sono quasi una regola, non dipendono dal violinista ma dal testo stesso che li suggerisce e li prepara. In Bruch c'è tutto questo, più che qualche cosa; ed è in questo qualche cosa che lo stile violinistico di Ricci appare con maggior evidenza. Le sue qualità di canto sono notevoli, comunque: un canto, o, se volete, una cantabilità affettuosa, densa e ferma che è forse la qualità maggiore di questo artista. L'orchestra si comporta egregiamente. In particolare si nota qui una maggior fusione tra solista e strumenti; ma questo può dipendere dal fatto che entrambi i concerti sono caratterizzati da intimi rapporti di timbro tra lo strumento concertante e l'orchestra: un violino solista «lega» sempre di più che un pianoforte, il quale invece «si oppone». Buon disco, che si raccomanda agli appassionati della letteratura violinistica.

C. C. S.

LUDWIG van BEETHOVEN. ***5° Concerto*** in mi bemolle op. 73.

Pianista Arthur Rubinstein e Orchestra Symphony of The Air diretta da Joseph Krips.

RCA Italiana, 1 disco LP da 30 cm., A12R 0272.

Pianisti come Rubinstein non corrono le strade. S'è fatto un gran parlare, in questi ultimi anni, di pianismo moderno e di pianismo romantico; si disse anzi che, con Lipatti, una nuova visione pianistica s'era imposta ai virtuosi, visione che sconfessava per sempre quella dei nostri padri e nonni, i quali erano stati troppo indulgenti con le bravate esteriori, con gli effetti di capigliatura eccetera. Nessuno nega che esista un pianismo "moderno" molto più chiuso, molto più impenetrabile, a volte, di quello del secolo scorso; nessuno rifiuta la

esemplare lezione di Lipatti. Rimane da dire che, ogniqualvolta si ascolti un pianista come Rubinstein, forse l'ultimo tra i pianisti romantici, il fascino di quella sua cordialità ottocentesca appare irresistibile nel suo duplice aspetto virtuosistico ed espressivo. Certo Rubinstein suona "in chiaro" mentre molti pianisti d'oggi, e non tra i minori, suonano "in cifra": i difetti della chiarezza, si sa, sono quelli della sincerità: fa meno effetto, ma è anche molto più consolante di certi alteri enimmi. Tutto questo discorso si vuol fare per questo disco nel quale Rubinstein riesce a sciogliere, per così dire, anche quel tanto di obbligatoriamente inamidato che viene attribuito alle interpretazioni beethoveniane. Il suo è un discorrere filato, fluente, a volte bonario e paterno, servito da un bel suono, forse troppo dolce, talora, per un autore duro come Beethoven, sempre pieno di persuasione, quasi di untuosità. C'è molta compiacenza in questo pianismo, d'accordo, c'è un piacere fine a se stesso, che è quello di suonar bene, senz'altri patti (il pianismo moderno è di contentatura molto meno facile); ma c'è anche una sensibilità pronta, persuasiva, di cui si vanno perdendo le tracce, ma c'è musica e calore e colore ad ogni battuta: insomma le qualità e i difetti del tramontato pianismo romantico. Quanto al disco, la parte del solista risulta in giusta opposizione di suono con l'orchestra stabilendo un primo piano encomiabile. Come sempre, in questo genere di registrazioni, comprese le più riuscite, lo strumentale appare qua e là un po' arido dal punto di vista sonoro. Il Krips mi sembra un buon direttore per questo genere di incisioni e la Simphony of the Air un corretto complesso senza particolari benemerenze.

C. C. S.

LETTERE AL DIRETTORE

"L'uomo è un Dio quando sogna e un mendicante quando pensa"

... io vado ai concerti per sognare e non per pensare, ma ai concerti ormai c'è poco da sognare: si tratta troppo spesso di musica ripensatissima e obiettivamente eseguita nel cosidetto stile « détaché »...

Dr. Angelo Arcangeli - Milano

Se il filosofo romantico Hölderlin potesse leggere queste sue parole Le sorriderebbe fraternamente. Fu proprio Hölderlin che scrisse: « L'uomo è un Dio quando sogna e un mendicante quando pensa ».

Tant'era forte in lui la convinzione che per sentirsi una sola cosa con l'infinito tutto, sua suprema aspirazione, occorreva l'arte più che la filosofia, il sogno più che il pensiero. Hölderlin Le sorride fraternamente.

Primo applauso e diplomato al Conservatorio

Giovanni Lax - Milano

« Difficilmente vincevano » Lei dice; ebbene? Male facevano i diplomati a mettersi in lizza col prestigiatore, la ballerinetta, il fisarmonicista, i leggeristi di canto e di jazz, l'imitatore dell'asino, cane, pappagallo; e malissimo anche coloro che invogliavano i giovani musicisti a portare Bach, Beethoven e Chopin, quasi santi fra i fanti.

Come si potesse confrontare l'esecuzione del « Chiarodiluna » col trucco del prestigiatore che ti faceva sparire le uova dal cilindro, è ancora oggi un enigma.

Il « Primo applauso » era una trasmissione di tutto riposo alla quale il pubblico non chiedeva « abissi spirituali » ma semplicemente un'ora di svago, grazie alla bravura di giovani dilettanti talvolta (beninteso sempre nel loro limite) persino ammirevoli.

Ora, per i giovani musicisti diplomati sarebbe occorso un più alto « primo applauso » giudicato da commissioni di specifica competenza, presentato da un tecnico qualificato che avesse saputo evitare il peso professorale e offerto a un pubblico predisposto per un superiore trattenimento intellettuale. Una cosa degna, insomma, di chi abbia sudato per parecchi anni un buon diploma presso un Conservatorio, ch'è ben altra cosa dell'imparare il verso dell'asino e del pappagallo, o del far ricomparire le uova nel cilindro un attimo dopo di averle scaraventate contro il muro: prodigio che dentro ai particolari limiti del « Primo applauso » era ben naturale che divertisse più del « Chiarodiluna ».

Forse agli splendidi ludi riservati alla Dea Canzonetta non sarebbe cattiva idea creare un piccolo contro-altare di puri giovanili valori musicali... forse, per non dire certamente.

Un libro che insegni a insegnare

Lydia Corgiat - Brescia

Un libro che insegni a insegnare il pianoforte non se lo sogni neanche, signorina Corgiat, perchè equivarrebbe a un prontuario per il nuoto o per la guida automobilistica. Finito di leggere le regole d'oro del prontuario, l'aspirante nuotatore salta in acqua e vi affoga e l'altro non è ancora seduto al volante che ha già combinato dei guai.

Potrà sembrarLe paradossale ma creda pure che gli insegnanti imparano la didattica dagli scolari!

Ci pensi un pochino e vedrà il paradosso levarsi la maschera e diventare verità.

Che c'entra Edgar Poe?

M°. Aldo B. C. - Forte dei Marmi

Sempre più convinto che la sua polemica col critico versiliese non interesserebbe ai lettori di questa rivista, Le restituisco, come d'accordo, « botte e risposte ».

Che mi sorprende, di questo vostro « battibecco del bontempo » è il cenno del suo avversario alla « sensualità della poetica del Poe ». Che c'entra il Poe? Proprio a questo speciale proposito un grande saggista e critico quale Emilio Cecchi, in *Scrittori inglesi e americani*, già circa un terzo di secolo fa, scriveva « ... nell'opera poetica, il Poe non ha nulla di sensuale, e le sue donne, quando non sono veri angioli neoplatonici, ritengono di una natura così esclusivamente intellettiva da sembrare nevropatica. Se la loro essenza non emana in musica, e della più eletta, diventano simboli o sibilline apparizioni il cui splendore non si contempla senza spavento ».

Facendo la pace col critico, gli regali questo saggio sul Poe... così ritornerete magari a bisticciarvi.

Il detto di Voltaire che piaceva a Chopin

Prof. Adriana Lenchantin - Roma

EccoLe il detto di Voltaire (al quale alludevo nel mio scritto) e che, secondo l'affermazione della Sand, piaceva molto a Chopin: « *Il segreto per essere noiosi è di voler dire tutto* ».

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 (agosto - settembre - ottobre 1957)

AUTORE	TITOLO	GENERE	ATTI	CITTA'	DIRETTORE	TEATRO	EDITORE
BANFIELD (DE)	*Quatuor*	Balletto	1	Paris	Stirn		Ricordi New York
BANFIELD (DE)	*Quatuor*	Balletto	1	Lisbôa	Stirn		Ricordi New York
BANFIELD (DE)	*Quatuor*	Balletto	1	Porto	Stirn		Ricordi New York
BOIELDIEU/STUEBER	*L'Indecise*	Balletto	1	Paris	Laforge		Ricordi
CAMARGO GUARNIERI	*Pedro Malazarte*	Op. com.	1	Milano RAI	Baldi		Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Int. buffo	1	Conceptiòn (Cile)	Gerelli	Teatro Municipal	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Int. buffo	1	Santiago (Cile)	Gerelli	Teatro Municipal	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Int. buffo	1	Buenos Aires	Gerelli	Teatro Colon	Ricordi
CIMAROSA/ZANON	*Il Maestro di Cappella*	Int. buffo	1	Buenos Aires	Sivieri	Teatro Opera	Ricordi
DONIZETTI/CATTINI	*Rita*	Op. com.	1	Saarbrücken	Ristenpart		Ricordi
DONIZETTI/CATTINI	*Rita*	Op. com.	1	Conceptiòn (Cile)	Gerelli	Teatro Municipal	Ricordi
DONIZETTI/CATTINI	*Rita*	Op. com.	1	Santiago (Cile)	Gerelli	Teatro Municipal	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*	Op. com.	1	Buenos Aires	Gerelli	Teatro Colon	Ricordi
MENOTTI	*The Unicorn, the Gorgon, and the Manticore* (1ª esecuzione in Belgio)	Madrigale rappres.	1	Bruxelles	Célis		Ricordi
MOZART/ PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op. com.	3	Bruxelles	Defossez		Ricordi New York
MOZART/ PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op. com.	3	Bruxelles INR	Paumgartner		Ricordi
MOZART/ PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op. com.	3	Conceptiòn (Cile)	Gerelli	Teatro Municipal	Ricordi
MOZART/ PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op. com.	3	Santiago (Cile)	Gerelli	Teatro Municipal	Ricordi
MOZART/ PAUMGARTNER	*La Finta semplice*	Op. com.	3	Buenos Aires	Gerelli	Teatro Colon	Ricordi
PERGOLESI/ZANON	*La Serva padrona*	Op. com.	1	Paris RTF	Couraud		Ricordi
POULENC	*I Dialochi delle Carmelitane*	Dramma	3 (12q)	San Francisco	Leinsdorf		Ricordi
ROCCA	*Monte Ivnor*	Dramma	3	Milano RAI	La Rosa Parodi		Ricordi
SAUGUET	*Die Kameliendame*	Balletto		Berlin	Krentz		Ricordi Paris
SAUGUET	*I Capricci di Marianna*	Dramma	2	Paris RTF	Bonneau		Ricordi Paris
SZULC	*La Victoire de Samothrace*	Opera		Paris RTF	Cariven		Ricordi Paris

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre - ottobre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
AGUIRRE	Due danze argentine: *Huella y gato*	Gr. orch.	Buenos Aires	Clavez		6	Ricordi Paris
AGUIRRE	Due danze argentine: *Huella y gato*	Gr. orch.	Buenos Aires	Hollraiser		6	Ricordi Paris
ARRIEU	*La Chanson de la patience*	Orch.	Paris		Donai		Ricordi
BACH/PICK-MANGIAGALLI	2 *Preludi*	Archi	London BBC	Miles		9	Ricordi
BARBER	*Meditazione di Medea* e *Danza della Vendetta* (in rappresentanza)	Archi	Milano	Wallenstein		13	Schirmer
BETTINELLI	2 *Invenzioni*	Archi	Berlino	Janes		10	Ricordi
BETTINELLI	2 *Invenzioni*	Archi	Bressanone	Janes		10	Ricordi
BIANCHI G.	*Introduzione e allegro*, per arpa e archi	Archi	Napoli			15	Ricordi
BOCCHERINI/ CARMIRELLI	*Sinfonia in do minore*	Picc. orch.	Buenos Aires	Argento		18	Ricordi
CAMARGO GUARNIERI	*Choro* (1ª esecuzione in Uruguay)	Orch.	Montevideo	Camargo Guarnieri		5	Ricordi Buenos Aires
CASTALDI	*Tarantella*	Archi	London BBC	Tausky		9	Ricordi
CASTELNUOVO TED.	*La Bisbetica domata*. Ouverture	Orch.	London BBC	Whyte		3	Ricordi
CATALANI	*A sera*	Archi	Klagenfurt	La Rosa Parodi		4	Ricordi
CIMAROSA ZANON	*Il Maestro di Cappella*. Ouverture	Orch.	Saarbrücken	Ristenpart		8	Ricordi
CORELLI/PINELLI	*Sarabande, gigo e badinerie*	Archi	Nice RTF	Geispieler			Ricordi
CORELLI/TONI	8° *Concerto grosso* «*Per la notte di Natale*» in sol min. per 2 violini e violoncello di concertino, archi e organo	Archi	Buenos Aires	Tevah		15	Ricordi
D'AMBROSI	5 *Variazioni su un tema di Niels Gade* (in amministrazione)	Orch.	Napoli			6	Ricordi
DANIEL-LESUR	*Sérénade*	Archi	Châteauroux	Panterne		14	Ricordi Paris
FICHER	6 *Canciones del Paranà*	Orch.	Buenos Aires	Ficher		26	Ricordi Buenos Aires
FIUME	*Concerto per orchestra*	Gr. orch.	Roma RAI	La Rosa Parodi			Ricordi
FUGA	*Concerto* per violoncello e orchestra	Orch.	Torino RAI	Albert		9	Ricordi
GAITO	*Vision*	Gr. orch.	Mendoza		Amfitheatrof		Ricordi Buenos Aires
GEMINIANI/ MARINUZZI	*Andante*, per arpa, organo e archi	Archi	Buenos Aires	Amadi		5	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e Baccanale*	Gr. orch.	Guatemala City	Guadagno		17	Ricordi
GHEDINI	*Marinaresca e Baccanale*	Gr. orch.	Liverpool	Pritchard		17	Ricordi
GHEDINI	*Pezzo concertante*	Orch.	Bremen	Thierfelder		13	Ricordi
GHEDINI	*Pezzo concertante*	Orch.	Buenos Aires	Bonifanti		13	Ricordi
GUERRINI	3 *Pezzi*, per archi, timpani e percussione	Archi	Buenos Aires	Amadi		15	Ricordi
GUSTAVINO/DRAGO	*Pueblito, mi pueblo*	Gr. orch.	Avellaneda	Drago		4	Ricordi Buenos Aires
JACHINO	*Pastorale di Natale*	Picc. orch.	Guatemala City	Guadagno		4	Ricordi
KELKEL	*Concertino per violoncello e orchestra*	Orch. cam.	Saarbrücken	Ristenpart	Hindrichs	16	Ricordi Paris
LOCATELLI/MARINUZZI	10° *Concerto da camera*, per archi e pianoforte	Archi	Buenos Aires	Pastore		18	Ricordi
LOCATELLI/TONI	*Concerto op.* 1 *n.* 12	Archi	Bruxelles	Ephrikian		16	Ricordi
LOPEZ BUCHARDO	*Escenas argentinas*. Poema sinfonico.	Gr. orch.	Buenos Aires	Sivieri		20	Ricordi
MALIPIERO	*La Passione*, per soprano, 2 tenori, baritono, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	La Plata	Zamboni	Sposito, Fiandesio, de Lupka, Laponi	32	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Napoli RAI	Caracciolo		20	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Baden-Baden		Quintetto Boccherini	20	Ricordi
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi)	Archi	Paris RTF	Sanzogno		20	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre - ottobre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
MALIPIERO	6° *Sinfonia* (degli archi). Intermezzo	Archi	Berlin	Fricsay		5	Ricordi
MALIPIERO	*Sinfonia in un tempo*	Orch.	Baden-Baden	Rostand		24	Ricordi
MALIPIERO	*Vivaldiana*	Orch.	Lille RTF	Clowez		14	Ricordi
MANNINO	*Sinfonia americana*	Gr. orch.	Trieste	Zedda			Ricordi
MARESCOTTI	*Concerto* per pianoforte e orchestra (1ª esecuzione assoluta)	Orch.	Zurich	Baud-Bovy	Lottie Morel	16	Ricordi
MARESCOTTI	*Insomnies*, per contralto e orchestra	Orch.	Radio Lausanne	Baud-Bovy	Elisabeth Gehri	12	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Berlin	Gaebel		6	Ricordi
MARTUCCI	*Notturno*	Picc. orch.	Hamburg	Martin		6	Ricordi
MARTUCCI	*Novelletta*	Picc. orch.	Berlin	Gaebel		5	Ricordi
MASCAGNI	*La gavotta delle bambole*	Archi	Berlin	Gaebel		3	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Preludio	Orch.	Baden-Baden	Winkler		5	Ricordi
MENOTTI	*Amelia al ballo*. Preludio	Orch.	Guatemala City	Guadagno		5	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*. Preludio	Orch.	Frankfurt	Schröder		4	Ricordi
MENOTTI	*Il Ladro e la zitella*. Preludio	Orch.	Seattle (Washington)			4	Ricordi
MENOTTI	*Sebastian*. Suite	Orch.	London BBC	Hughes		20	Ricordi
MENOTTI	*Sebastian*. Suite	Orch.	California	Bellugi		20	Ricordi
MIGNONE	1° *Fantasia brasileira* per pianoforte e orchestra	Orch.	Berlin	Walter	Schröder	15	Ricordi
MONTANI	*Concertino in mi*, per pianoforte e archi	Archi	Buenos Aires	Bandini		12	Ricordi
MULE'	*Vendemmia*	Gr. orch.	Guatemala City	Guadagno		10	Ricordi
PAISIELLO/BRUGNOLI	*Concerto* per pianoforte e orchestra	Orch.	Strasbourg RTF	Briançon		21	Ricordi
PERGOLESI/ZANON	*Salve Regina*. Per contralto, archi e organo	Archi	Bruxelles	Ephrikian		16	Ricordi
PEROSI	*La Risurrezione di Lazzaro*. Per soprano, tenore, baritono, basso, coro a 4 voci miste e orchestra	Oratorio	Padova	Pessina		70	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	London BBC	Previtali		20	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Oberhausen	Köhler		20	Ricordi
PETRASSI	*Concerto per orchestra*	Orch.	Guatemala City	Guadagno		20	Ricordi
PICCIOLI	*Concerto per pianoforte e orchestra*	Orch.	Radio Lausanne	Hans Haug	Franchini		Ricordi
PILATI	*Suite in 4 tempi*, per pianoforte e archi	Archi	Hamburg	Martin	Weinert	15	Ricordi
PIZZETTI	3 *Preludi per l'«Edipo Re»* di Sofocle	Picc. orch.	Baden-Baden	Kloiber		15	Ricordi
PIZZETTI	3 *Preludi per l'«Edipo Re»* di Sofocle	Picc. orch.	Guatemala City	Guadagno		15	Ricordi
PIZZETTI	3 *Canzoni*, per soprano, violini, viole e violoncelli	Archi	Buenos Aires		Bandini	14	Ricordi
PRATELLA	*Il minuetto diabolico*	Orch.	London BBC	Leighton Lucas		15	Ricordi
PROKOFIEV	*Frammenti dalla* 1ª *e* 2ª *Suite di Giulietta e Romeo*	Orch.	Milano	Maazel		26	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Picc. orch.	Bologna	Argento		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Picc. orch.	Buenos Aires	Gasparrini		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (1ª suite)	Picc. orch.	Bordeaux	Toldra		15	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Buenos Aires	Bleck		16	Ricordi
RESPIGHI	*Antiche danze ed arie* (3ª suite)	Archi	Campione	Amaducci		16	Ricordi
RESPIGHI	*Feste romane*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Milano	Sanzogno		23	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Saarbrücken	Michl		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Brisbane (Australia)	Pekarek		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Perth (Australia)	Farnsworth Hall		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Roma RAI	La Rosa Parodi		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	Rotterdam (Ol.)	Ed. Flipse		18	Ricordi
RESPIGHI	*Fontane di Roma*. Poema sinfonico	Gr. orch.	London BBC	Sargent		18	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre - ottobre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
RESPIGHI	*Fontane di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Groningen (Ol.)	J. van Epenhuysen		18	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	London BBC	Leonard		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Trieste	Zedda		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Buenos Aires	Sivieri		20	Ricordi
RESPIGHI	*Impressioni brasiliane*	Gr. orch.	Berlin	Albert		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	München	Mennerich		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Catamarca (Arg.)			20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Tucuman (Arg.)	"		20	Ricordi
RESPIGHI	*Pini di Roma.* Poema sinfonico	Gr. orch.	Buenos Aires	Constantinesco		20	Ricordi
RESPIGHI	*Italiana* dalla 3ª *suite* delle *Antiche danze ed arie*	Archi	London BBC		MacGibbon String Quartet		Ricordi
RESPIGHI	*Tramonto.* Poemetto lirico, per mezzo-soprano e archi	Archi	Buenos Aires		Bandin	16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Marseille RTF	Pagliano		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Köln	Gebert		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Berlin	Jochum		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	Bruxelles INR	André		16	Ricordi
RESPIGHI	*Trittico botticelliano*	Picc. orch.	London BBC	Gentry		16	Ricordi
RESPIGHI	*Gli uccelli.* Suite	Orch. cam.	Sydney ABC	Post		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli uccelli.* Suite	Orch. cam.	Lille RTF	Clowez		20	Ricordi
RESPIGHI	*Gli uccelli.* Suite	Orch. cam.	Aspen (Colorado)			20	Ricordi
ROSSELLINI	*Canti del golfo di Napoli.* Rapsodia	Gr. orch.	Roma RAI	Kentz		16	Ricordi
ROSSELLINI	*Canzone del ritorno*	Picc. orch.	Klagenfurt	La Rosa Parodi		5	Ricordi
ROSSELLINI	*La guerra.* Berceuse	Orch.	Roma RAI	Paoletti			Ricordi
ROSSELLINI	*Vangelo minimo*	Orch.	Dublino	Franci			Ricordi
SAUNDERS	*Interludium*	Orch.	Baden-Baden	Kehr		8	Ricordi
SANTOLIQUIDO	3 *Miniature per piccoli*	Orch.	Berlin			10	Ricordi
SPITZMÜLLER	*Symphonie pour archets*	Archi	Paris RTF	Rosenthal			Ricordi Paris
TOSATTI	*Il sistema della dolcezza.* Suite	Orch.	Milano	Lupi		15	Ricordi
TROIANI/BANDINI	2 *Pezzi*: Estilo y Cueca	Archi	Buenos Aires	Derveaux		5	Ricordi
UGARTE	*De mi tierra*	Gr. orch.	Buenos Aires	Hollreiser		15	Ricordi
VARESE	*Octandre*	Orch.	Tanglewood (Mass.)			7	Ricordi
VERETTI	*Suite in do*	Orch.	Milano	Ludwig		15	Ricordi New York
VILLA LOBOS	*Il trenino del contadino brasiliano* dalla *Bachianas brasileiras n.* 2	Orch. cam.	Burbank (Cal.)	Damiani	MacGibbon String Quartet	20	Ricordi
VILLA LOBOS	*Quartet n.* 8	Archi	London BBC			24	Ricordi
VITTADINI	*Poemetto romantico*	Archi	Buenos Aires	Amadi		10	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Cummington (Mass.)	Sproul		31	Ricordi
VIVALDI/CASELLA	*Gloria.* Per 2 soprani, contralto, coro a 4 voci miste e orchestra	Coro e orch.	Denver (Colorado)	Schuman		31	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in la* F. XI n. 4	Archi	Como	Abbado		10	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in fa, F.VII n.* 2	Archi	Chambéry	Lombard		10	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in do, F.XII n.* 1	Archi	Lausanne	Desarzens		10	Ricordi
VIVALDI/EPHRIKIAN	*Concerto in do, F.XII n.* 2	Archi	Lausanne	Desarzens		10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*L'Autunno* dalle 4 *Stagioni*	Archi	London BBC	Leonard		10	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre - ottobre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Bremen			11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Perpignan	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale		
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Narbonne	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Montauban	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Saintes	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Perigneux	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Chatellerault	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Angoulême	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Pau	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Mont de Marsan	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Cognac	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Bordeaux	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Oran	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Alger	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre - ottobre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Luxembourg	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Milano	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si bem.* F. I n. 59, per 4 violini e archi	Archi	Como	Abbado	Abbado Pasquali Borgo D'Annibale	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la min.* F. I n. 61, per 2 violini e archi	Archi	Agen	Abbado	Abbado Borgo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la min.* F. I n. 61, per 2 violini e archi	Archi	Libourne	Abbado	Abbado Borgo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la min.* F. I n. 61, per 2 violini e archi	Archi	Luxembourg	Abbado	Abbado Borgo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la min.* F. I n. 61, per 2 violini e archi	Archi	Koeln	Abbado	Abbado Borgo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la min.* F. I n. 61, per 2 violini e archi	Archi	Alger	Abbado	Abbado Borgo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la min.* F. I n. 61, per 2 violini e archi	Archi	Milano	Abbado	Abbado Borgo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in la min.* F. I n. 61, per 2 violini e archi	Archi	Como	Abbado	Abbado Borgo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si min.* F. III n. 9, per violoncello e archi	Archi	Mont de Marsan	Abbado	Caruana	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si min.* F. III n. 9, per violoncello e archi	Archi	Cognac	Abbado	Caruana	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si min.* F. III n. 9, per violoncello e archi	Archi	Koeln	Abbado	Caruana	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in si min.* F. III n. 9, per violoncello e archi	Archi	Alger	Abbado	Caruana	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in do*, per ottavino, archi e cembalo. *F. VI n.* 4	Archi	Bournemouth	Groves	Clelland	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in sol min.* F.XI *n.* 6	Archi	Milano	Lupi		12	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in sol «Alla rustica»* F.XI *n.* 11	Archi	London BBC	Andrzej		4	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in sol min.* F.XII *n.* 7	Orch. cam.	London BBC		Panufnik	12	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in do.* F.XII *n.* 24	Picc. orch.	Buenos Aires		Montanaro, Cocchiararo, Chiambaretta, Pessina, Marigo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in sol.* F.XII *n.* 13	Picc. orch.	Buenos Aires		Montanaro, Cocchiararo, Chiambaretta, Pessina, Marigo	10	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in sol min.*, F.XII *n.* 20	Picc. orch.	Buenos Aires		Montanaro, Cocchiararo, Chiambaretta, Pessina, Marigo	11	Ricordi

Esecuzioni segnalateci di musiche strumentali contemporanee del repertorio Ricordi (agosto - settembre - ottobre 1957)

AUTORE	TITOLO	COMPLESSO	CITTA'	DIRETTORE	SOLISTA	DURATA	EDITORE
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in re*, F.XII *n.* 25	Picc. orch.	Buenos Aires		Montanaro, Cocchiararo, Chiambaretta, Pessina, Marigo	12	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in fa*, F.XII *n.* 26	Picc. orch.	Buenos Aires		Montanaro, Cocchiararo, Chiambaretta, Pessina, Marigo	9	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Concerto in do*, F.XII *n.* 30	Picc. orch.	London BBC		London Harpsichard Ensemble	11	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Perpignan	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Narbonne	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Montauban	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Saintes	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Perigneux	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Agen	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Libourne	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Chatellerault	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Angoulême	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Pau	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Mont de Marsan	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Cognac	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Bordeaux	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Oran	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Alger	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MALIPIERO	*Le Stagioni*	Archi	Milano	Abbado	Abbado	40	Ricordi
VIVALDI/MOLINARI	8° *Concerto in la minore*, da *«L'Estro armonico»*	Archi	Berlin	Janes		10	Ricordi
VIVALDI/MOLINARI	8° *Concerto in la minore*, da *«L'Estro armonico»*	Archi	Kassel	Schmitz		10	Ricordi
VOGEL	*Wagadu*. Oratorio per soli, coro misto a 5 saxofoni	Coro	St. Gallen (Svizz.)	Werner Heim		90	Ricordi
WOLF-FERRARI	*La dama boba*, Ouverture	Gr. orch.	Berlin	Schüchter		8	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino in la*	Picc. orch.	Baden-Baden	Winkler		20	Ricordi
WOLF-FERRARI	*Idillio-concertino in la*	Picc. orch.	München			20	Ricordi
ZAFRED	*Concerto* per arpa e orchestra	Orch.	Milano	Sawallisch	Gatti Aldrovandi		Ricordi
ZAFRED	*Concerto* per viola e orchestra	Orch.	Torino RAI	Maderna	Giuranna B.		Ricordi
ZAFRED	*Elegia di Duino*	Coro e orch.	Trieste RAI	Scaglia		14	Ricordi
ZAFRED	*Sinfonietta*	Picc. orch.	Santiago (Cile)	Klecki			Ricordi
ZAFRED	3° *Trio*	Archi	Trieste RAI		Trio Ars Nova		Ricordi
ZAFRED	3° *Trio* (1° esecuzione assoluta)	Archi	Lubiana		Trio Ars Nova		Ricordi
ZANDONAI	*Colombina*, Ouverture	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		8	Ricordi
ZANDONAI	*Danza del Torchio e Cavalcata* da *Giulietta e Romeo*	Gr. orch.	Hamburg	Schüchter		14	Ricordi

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.

DIE STUDIENPARTITUREN RICORDI

bieten mehrere hundert Kompositionen aller Gattungen
der klassischen und modernen Musikliteratur.
Die elegante graphische Erscheinung, der klare Stich,
die zuverlässige und einheitliche Revision
in vorbildlicher Achtung der Originale
machen diese Sammlung zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel
für den Studierenden wie für den Liebhaber
und zu einem unschatzbaren Führer für den Musikhörer.
Die Preise dieser Partituren in 16° sind sehr vorteilhaft.
Vollständiger Katalog auf Anforderung.

LES PARTITIONS DE POCHE RICORDI

comprennent plusieurs centaines de compositions
appartenant à tous les genres
de la littérature musicale classique et contemporaine.
L'élégance de la présentation graphique,
la netteté lithographique,
l'authenticité de la révision, fidèle aux textes originaux,
font de cette collection un instrument indispensable
pour l'étudiant et l'amateur,
et un guide très utile pour l'audition de la musique enregistrée.
Les prix de ces partitions in-16° sont des plus modérés.
Catalogue complet sur demande.

THE RICORDI MINIATURE SCORES

comprise several hundred works, covering a wide field
in the literature of classical and modern music.
The attractive covers, the clarity of the printing
and the impeccable editing,
which shows an exemplary fidelity to the originals,
make the series indispensable to expert and amateur alike
and provide an invaluable accompaniment
when listening to recorded music.
The scores are very moderately priced.
A complete catalogue is available on request.

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 31 Ottobre 1957

			Lire
TEORIA			
E.R. 2515	CINQUE M.	*Nozioni di teoria musicale per il canto corale, ad uso degli Istituti Magistrali.* Fasc. III	800
PIANOFORTE			
E.R. 2559	BRAHMS	*Opere complete* (edizione conforme agli originali) Vol. I	2200
E.R. 2560	—	id. Vol. II	2200
E.R. 2577	CHOPIN	*Berceuse*, op. 57 (Brugnoli-Montani)	150
E.R. 2578	—	*3 Scozzesi*, op. 72 n. 3 (Brugnoli-Montani)	150
E.R. 981	TAGLIAPIETRA	*Antologia di musica antica e moderna.* Vol. II: *Grandi maestri del XVI Sec.*	1500
2 PIANOFORTI			
129620	SCIOSTAKOVIC	*Concertino*, op. 94	1000
CANTO E PIANOFORTE			
129342	CITATI BRACCI	*Il Girotondo dei sette fratelli. 8 Canti facili ad una voce sugli intervalli semplici della scala dodonica* (con accompagnamento di pianoforte). Testo italiano-francese dell'Autrice. Fasc. I: *4 Canti*	750
129355	— —	id. Fasc. II: *4 Canti*	750
129538	MARGOLA	*Possa tu giungere.* Versi di G. D'Egitto. Versione italiana di E. Mariano (s-t)	250
129539	—	id. (ms-br)	250
E.R. 2535	PORPORA	*25 Vocalizzi ad una voce e due voci (fugate) con accompagnamento di cembalo o pianoforte* (Bononi)	600
CORO			
124004	GIURANNA-BARBARA	*Canta, canta, Marietta.* Canzone popolare, per coro a 3 voci maschili	300
VIOLINO E PIANOFORTE			
129619	KACIATURIAN	*Danza in si bem. magg.*, op. 1 (Persinger)	500
FLAUTO DOLCE			
129541	MARTINI	*Bach per flauto dolce. 8 pezzi dalle Suites per violoncello solo*	300
CORNO			
129379	MARIANI	*Metodo popolare per corno a cilindri* (in chiave di violino). Rinnovato e riordinato da G. Grigolato	500
STRUMENTI D'OTTONE			
E.R. 2582	VESSELLA	*Insegnamento pratico degli strumenti d'ottone.* Parte I: Suoni naturali, intervalli e scale per cornetta o flicorno	350
PARTITURE IN 8°			
129607	ZAFRED	*III Trio* (1955), *per violino, violoncello e pianoforte*	3000
SPARTITI CANTO E PIANOFORTE			
	VIOZZI	*Albumistakva*	2500
LIBRETTI			
	DONIZETTI	*Maria di Rohan*	200

EDIZIONI RICORDI
ELENCO NOVITA' E RIPRISTINI PUBBLICATI
dal 1° al 30 Novembre 1957

			Lire
LIBRI D'INTERESSE MUSICALE			
129201	ERHARDT	*Richard Strauss. La vita e l'opera*	2500
PIANOFORTE			
129519	CAMMAROTA	*8 Momenti musicali*	300
PIANOFORTE A 4 MANI			
116742	CASELLA	*Pupazzetti. 5 Pezzi Facili* (a 2 pianoforti a 4 mani)	600
CANTO E PIANOFORTE			
119997	CONFALONIERI	*6 Roggetti su motivi popolari dell'alta Italia* (it.-ingl.)	600
VIOLINO			
E.R. 2583	ALARD	*Scuola del violino. Scale ed esercizi* (estratte dal Metodo)	200
E.R. 1449	FIORILLO	*36 Studi* (Principe) (it.-sp.)	800
E.R. 1451	RODE	*24 Capricci in forma di studio* (Principe) (it.-sp.)	800
VIBRAFONO			
E.R. 2552	TORREBRUNO	*Metodo per vibrafono*	1000
ARMONICA A BOCCA			
129616	ANZAGHI	*75 Studi di media difficoltà*	1000
PARTITURE IN 16°			
P.R. 871	BACH	*3 Corali* (dai « Choralvorspiele » per organo). Interpretazione orchestrale di O. Respighi -	300
P.R. 614	BEETHOVEN	*Trio in mi bem.*, op. 70 n. 2, per violino, violoncello e pianoforte	300
P.R. 872	BOCCHERINI	*Pastorale, grave e fandango* (dal « Quintettino di Padre Basilio »). Realizzazione per orchestra da camera di G. Guerrini	500
P.R. 868	RESPIGHI	*Belfagor. Ouverture.* Per orchestra	800
P.R. 869	—	*Metamorphoseon. XII Modi.* Tema e variazioni, per orchestra	900
LIBRETTI			
	CHAILLY	*Il Canto del cigno*	200
	ROSSINI	*La Gazza ladra*	200
OPERE PER CANTO E PIANOFORTE			
	PONCHIELLI	*La Gioconda* (in brochure)	3300
	ROSSINI	*Messa solenne* (in brochure)	2400

RICORDI NEW YORK PRESENTS
compositions from the pen of

V I R G I L T H O M S O N

The following listing represents a cross-section of the recent works of America's well known composer, critic and writer.

SYMPHONY ORCHESTRA

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA
Cello and Piano . . . . . $ 4.00
Orchestral materials on rental

CONCERTO FOR FLUTE AND STRINGS, HARP & PERCUSSION
Flute and Piano . . . . . (*in preparation*)
Miniature Score . . . . . (*in preparation*)
Orchestral materials on rental

FIVE SONGS ON POEMS OF WILLIAM BLAKE - BARITONE AND ORCHESTRA
Baritone solo with piano . . . . . $ 2.50
Orchestral accompaniment on rental

ONDINE - INCIDENTAL MUSIC FOR THE DRAMA
Orchestral materials on rental

ART SONGS

FOUR SONGS ON POEMS OF THOMAS CAMPION - MEZZO SOPRANO
Mezzo Soprano solo with piano . . . . . $ 2.00
Mezzo Soprano solo with accompaniment (clarinet, viola & harp) Score & Parts . . . . . $ 5.00

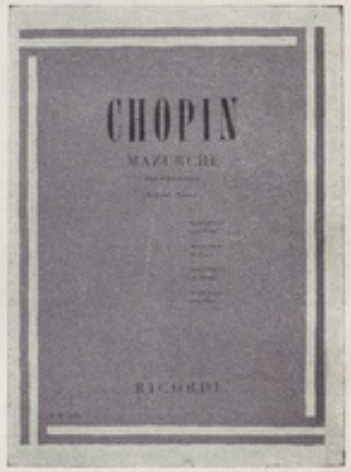
CHORAL MUSIC

FOLLOW THY FAIR SUN (mixed chorus) . . $ 25
FOLLOW YOUR SAINT (mixed chorus . . . $ 25
ROSE CHEEK'D LAURA, COME (mixed chorus . $ 20
THERE IS A GARDEN IN HER FACE (mixed chorus) . . . . . $ 25
TIGER! TIGER! (mixed and male chorus) each . $ 25

G. RICORDI & CO. NEW YORK - 1270 Avenue of the Americas, New York City, N. Y.
G. RICORDI & CO. (CANADA) LTD. - 380 Victoria Street, Toronto, Canada

CHOPIN

Nuova edizione
completa
dell'opera pianistica
(Brugnoli - Montani)



Improvvisi	(E.R. 2543)	L. 400
Mazurke	(E.R. 2485)	L. 1500
Notturni	(E.R. 2524)	L. 700
Polacche	(E.R. 2490)	L. 1000
Preludi	(E.R. 2521)	L. 600
Scherzi	(E.R. 2549)	L. 1000
Sonate	(E.R. 2501)	L. 1000
Studi	(in corso di stampa)	
Valzer	(E.R. 2488)	L. 750

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

2 dischi per ragazzi

VOX



Sergei Prokofiev
PIERINO E IL LUPO
narrato in italiano
da Ignazio Colnaghi
Orchestra: pro Musica di Vienna
Direttore: Hansswarowsky
VOF 252 - 25 cm.

NOVITA'

Benjamin Brittem
GUIDA ORCHESTRALE PER LA GIOVENTU'
narrato in italiano
da Ignazio Colnaghi
Orchestra: pro Musica di Vienna
Direttore: Hansswarowsky
VOF 258 - 25 cm.

VOX

Distributori:
SOCIETÀ ITALIANA DISCHI
VIA UGO FOSCOLO N. 8 - MILANO

SCHIMMEL



BRAUNSCHWEIG
Germania Occidentale

PIANOFORTI
A CODA E VERTICALI

SINTESI PERFETTA DI

TECNICA e ARTE

Esclusivisti in ogni città

Rappresentante Generale: Ditta R. STRINASACCHI - Verona

il più vasto repertorio di **dischi**

le migliori marche di **pianoforti**

tutte le edizioni di **musica**

il più completo assortimento di **strumenti**
televisori
radio
magnetofoni
giradischi

accessori di tutti i tipi

RICORDI

7 negozi:

Genova	Via Fieschi 20 r
Milano	Via Berchet 2 Corso Vittorio Emanuele 34
Napoli	Galleria Umberto I 86
Palermo	Via Cavour 52 Via Ruggero Settimo (pal. Banco di Sicilia)
Roma	Via Cesare Battisti 120

In collaborazione col

TEATRO ALLA SCALA

la COLUMBIA

presenta su dischi microsolco

AIDA (Verdi)
Callas, Tucker, Barbieri, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10165/7

AMELIA AL BALLO (Menotti)
Carosio, Panerai, Prandelli
direttore SANZOGNO
1 disco 33 QCX10070

LA BOHEME (Puccini)
Callas, Di Stefano, Panerai, Moffo
direttore VOTTO
2 dischi 33 QCX 10272/3

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)
Di Stefano, Callas, Panerai
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10046/7

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi)
Callas, Tucker, Tagliabue, Nicolai, Rossi-Lemeni, Capecchi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10122/4

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini)
Simionato, Petri, Valletti, Sciutti
direttore GIULINI
2 dischi 33 QCX 10111/2

MADAMA BUTTERFLY (Puccini)
Callas, Gedda, Borriello, Danieli
direttore KARAJAN
3 dischi 33 QCX 10156/8

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa)
Stignani, Alva, Sciutti, Badioli
direttore SANZOGNO
3 dischi 33 QCX 10224/26

MESSA DA REQUIEM (Verdi)
Schwarzkopf, Di Stefano, Dominguez, Siepi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10104/5

NORMA (Bellini)
Callas, Filippeschi, Stignani, Rossi-Lemeni
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10088/90

I PAGLIACCI (Leoncavallo)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi 33 QCX 10032/3

I PURITANI (Bellini)
Di Stefano, Callas, Rossi-Lemeni, Panerai
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCX 10016/18

RIGOLETTO (Verdi)
Callas, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
3 dischi 33 QCXS 10216 e QCX 10217/8

LA SONNAMBULA (Bellini)
Callas, Monti, Zaccaria, Ratti
direttore VOTTO
3 dischi
33 QCXS 10278 e 33 QCX 10279/80

LA SERVA PADRONA (Pergolesi)
Carteri, Rossi-Lemeni
direttore GIULINI
1 disco 33 QCX 10152

TOSCA (Puccini)
Di Stefano, Callas, Gobbi
direttore DE SABATA
2 dischi 33 QCX 10028/9

LA TRAVIATA (Verdi)
Stella, Di Stefano, Gobbi
direttore SERAFIN
2 dischi QCX 10211/12

IL TROVATORE (Verdi)
Callas, Di Stefano, Panerai, Barbieri
direttore KARAJAN
3 dischi
33 QCXS 10267 e 33 QCX 10268/9

IL TURCO IN ITALIA (Rossini)
Callas, Rossi-Lemeni, Gedda
direttore GAVAZZENI
3 dischi 33 QCXS 10153 e 33 QCX 10154/5

Columbia

Esclusivamente

su

DISCHI MICROSOLCO

DECCA ffrr

le grandi interpretazioni di

RENATA TEBALDI
MARIO DEL MONACO
WILHELM BACKHAUS
ERNEST ANSERMET
MISCHA ELMAN
PIERRE FOURNIER
ERICH KLEIBER
GERARD SOUZAY
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